

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***A METAFICÇÃO NO ROMANCE
PÓS-MODERNISTA PORTUGUÊS***

SARA ROSA FARIA DA SILVA VITORINO FERNANDEZ

Tese

Doutoramento em Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação de:

PROF. DOUTOR PETAR DIMITROV PETROV

2012

A METAFICÇÃO NO ROMANCE PÓS-MODERNISTA PORTUGUÊS

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Copyright © Sara Rosa Faria da Silva Vitorino Fernandez

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento muito especial ao meu Orientador, o Prof. Doutor Petar Petrov, que, desde 1997, me encaminha com toda a paciência pelos meandros da Literatura Portuguesa e do Pós-Modernismo.

Uma palavra de carinho e gratidão às funcionárias da Secretaria da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Ângela, Isabel e Dulcelina, pelo apoio constante, pelas palavras sensatas e pela amizade que me demonstraram desde os meus tempos de Licenciatura.

Agradeço também à Dr^a Conceição Costa, Chefe da Divisão de Formação Avançada, à D. Maribel Brito e à D. Judite Matias pelo apoio, pela disponibilidade e pela motivação.

Agradeço à minha família e amigos, em especial ao meu Marido, por entender que a reflexão necessita de silêncio e isolamento.

Este texto é escrito em memória da minha Avó, Felicidade Rosa Cardoso, Alpha e Omega daquilo que sou.

RESUMO

Desde a década de 70 que teóricos procuram definir “metaficção” e críticos como Robert Scholes, Patricia Waugh ou Linda Hutcheon tentam descrever a nova tendência metaficcional, sendo de consenso a ideia de que é metaficcional todo o texto literário que reflecta sobre si mesmo conscientemente e criticamente. Linda Hutcheon, na obra *Narcisistic Narrative. The Metafictional Paradox*, de 1984, vai apresentar uma proposta de tipologias dentro da tendência metaficcional, ressaltando sempre a dificuldade de definir tipologias estanques com um *corpus* de análise tão vasto e díspar.

O nosso trabalho terá, para além de uma explanação teórica sobre metaficção privilegiando as opiniões de Linda Hutcheon, a análise de um *corpus* literário para exemplificar e fundamentar a base teórica. Foram escolhidas para este estudo textos do pós-modernismo português que se enquadram na maior parte das tipologias descritas por Linda Hutcheon. Temos, para a metaficção *overt* os textos de José Cardoso Pires, *O Delfim*, de Augusto Abelaira *O Triunfo da Morte*, e de Mário de Carvalho *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Para a metaficção *covert* temos os textos de José Cardoso Pires *Balada da Praia dos Cães* e *Dinossauro Excelentíssimo*, de Lídia Jorge *O dia dos prodígios*, e de Carlos de Oliveira *Finisterra*. Como exemplo de metaficção historiográfica temos as obras de Mário de Carvalho *Um deus passeando pela brisa da tarde*, de Hélia Correia *Lillias Frazer* e de Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*.

PALAVRAS-CHAVE: “LITERATURA”, “ LITERATURA PORTUGUESA”, “METAFICÇÃO”, “METAFICÇÃO OVERT”, “METAFICÇÃO COVERT”, “METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA”

ABSTRACT

Since the decade of 70 theoreticians look for to define “metafiction” and critics as Robert Scholes, Patricia Waugh or Linda Hutcheon try to describe the new metafictional trend, being of consensus that the idea of metafictional is all the literary text that refers to itself conscientiously and critically. Linda Hutcheon, in the essay *Narcisistic Narrative. The Metafictional Paradox*, of 1984, presents several proposals of kinds of metafictional texts, excepting always the difficulty to define those kinds with one *corpus* so vast and so diverse.

Our work will have, beyond a theoretical dissertation on metafiction privileging Linda Hutcheon’s opinions, the analysis of a literary *corpus* to prove our opinion about the theoretical base. Texts from Portuguese Postmodernism had been chosen for this study to fit the described kinds of metafiction by Linda Hutcheon. We have, for the *overt* metafiction the texts by Jose Cardoso Pires, *O Delfim*, by Augusto Abelaira *O Triunfo da Morte*, and by Mário de Carvalho *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. For the *covert* metafiction we have the texts by Jose Cardoso Pires *Balada da Praia dos Cães e Dinossauro Excelentíssimo*, by Lídia Jorge *O dia dos prodígios*, and by Carlos de Oliveira *Finisterra*. As an example of historiographic metafiction we have the novels by Mário de Carvalho *Um deus passeando pela brisa da tarde*, by Hélia Correia *Lillias Frazer* and by Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*.

KEY-WORDS: “LITERATURE”, “PORTUGUESE LITERATURE”, “METAFICTION”, “OVERT METAFICTION”, “COVERT METAFICTION”, “HISTORIOGRAPHIC METAFICTION”

*“And I believe
These are the days of lasers in the jungle
Lasers in the jungle somewhere
Staccato signals of constant information
A loose affiliation of millionaires
And billionaires and baby
These are the days of miracle and wonder
This is the long distance call
The way the camera follows us in slo-mo
The way we look to us all
The way we look to a distant constellation
That's dying in a corner of the sky
These are the days of miracle and wonder
And don't cry baby, don't cry...”*

Paul Simon, “The Boy In The Bubble”

By Motloheloa/Simon

Graceland, Warner Bros. Records

1986

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	pág. 10
I.QUESTÕES TEÓRICAS.....	pág. 16
1.Pós-Modernidade e Pós-Modernismo.....	pág. 16
2.As gerações pós-modernistas desde a década de 60.....	pág. 21
3.A dimensão metaficcional dos textos pós-modernos.....	pág. 27
4.A metaficção <i>overt</i> e <i>covert</i>	pág. 36
5.A metaficção historiográfica.....	pág. 44
II.A METAFICÇÃO <i>OVERT</i> DE MODO DIEGÉTICO.....	pág. 51
1. <i>O Delfim</i> , de José Cardoso Pires.....	pág. 55
2. <i>O Triunfo da Morte</i> , de Augusto Abelaira.....	pág. 63
3. <i>Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto</i> , de Mário de Carvalho.....	pág. 75
III.A METAFICÇÃO <i>COVERT</i> DE MODO DIEGÉTICO.....	pág. 88
1.O Romance Policial: <i>Balada da Praia dos Cães</i> , de José Cardoso Pires.....	pág. 89
2.O Fantástico: <i>Dinossauro Excelentíssimo</i> , de José Cardoso Pires; <i>Finisterra</i> , de Carlos de Oliveira; <i>O Dia dos Prodígios</i> , de Lúcia Jorge.....	pág. 101

IV.A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	pág. 144
1.A Ideia de História: <i>O Bosque Harmonioso</i> , de Augusto Abelaira.....	pág. 145
2.Os “Ex-Cêntricos”: <i>Um deus passeando pela brisa da tarde</i> , de Mário de Carvalho.....	pág. 160
3.Intersecções entre o Passado e o Presente: <i>Lillias Fraser</i> , de Hélia Correia.....	pág. 178
CONCLUSÃO.....	pág. 198
BIBLIOGRAFIA.....	pág. 209
1.BIBLIOGRAFIA ACTIVA.....	pág. 209
2.BIBLIOGRAFIA PASSIVA.....	pág. 210
2.1Pós-Modernidade, Pós-Modernismo e Metaficção.....	pág. 210
2.1.1Bibliografia em Suporte de Papel.....	pág. 210
2.1.2Bibliografia Online.....	pág. 211
2.2Sobre o <i>corpus</i> analisado.....	pág. 212
2.2.1Bibliografia em suporte de papel.....	pág. 212
2.2.2Bibliografia Online.....	pág. 216
3.BIBLIOGRAFIA GERAL DE ÂMBITO TEÓRICO.....	pág. 221

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O termo “metaficção” é usado pela primeira vez pelo crítico e escritor William Gass no ensaio “Philosophy and the Form of Fiction” (cf. GASS, 1971 e HOFFMAN, 2005: 185) na tentativa de caracterizar um tipo de ficção que acusa o desgaste do cânone instituído pelo Modernismo norte-americano e que se começa a afirmar nos Estados Unidos desde a década de 60 do século XX. A geração de escritores da década em causa cria uma série de trabalhos inovadores, desafiantes e iconoclastas em resistência a determinadas convenções de construção do romance. Autores como Thomas Pynchon, John Barth, Donald Barthelme, Ronald Sukenick, Robert Coover ou William Gass apresentam uma ficção plena de consciência do ofício da escrita e da composição do texto literário, da problemática da referencialidade e da representação do real e do movimento contínuo da História. Em simultâneo com a escrita, a primeira geração de pós-modernistas e metaficcionistas exerce uma actividade de crítica e análise literárias que tem como objectivo encontrar definições que aclarem o novo paradigma metaficcional dentro de um contexto social e artístico. Larry McCaffery, num trabalho de análise das obras literárias de Robert Coover, Donald Barthelme e William Gass (McCAFFERY, 1982), refere que não é conveniente limitar a definição de texto metaficcional apenas à “ficção sobre ficção”. Para compreender de forma abrangente o paradigma metaficcional deve estar presente a ideia de que o autor, ao exhibir as estratégias de criação do texto literário, faz implicitamente uma reflexão sobre a criação de todas as formas de arte ou de todos os sistemas

ficcionalis. McCaffery enumera uma série de características e estratégias de construção textual usadas pelos escritores pós-modernistas: o uso de pontos de vista múltiplos e contraditórios, a confusão entre facto real e ficção, a violação da linearidade textual, a consciência lúdica por parte do autor como criador e manipulador de recursos de construção do texto ou a intrusão do enunciador a fim de convocar o leitor para a interpretação e reflexão crítica relativamente à obra literária (Cf. McCAFFERY, 1982: 13-15).

Críticos como Robert Scholes, Patricia Waugh ou Linda Hutcheon, desde o início da década de 80, tentam estabelecer parâmetros de análise para as obras que se integram nesta nova tendência (cf. SCHOLES, 1979; HUTCHEON, 1984; HUTCHEON, 1988; WAUGH, 1984). É consensual a ideia de que é metaficcional o texto literário que reflecta sobre si mesmo critica e conscientemente. Segundo Linda Hutcheon, marcas de metaficção existem desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra. A autora canadiana propõe, no seu ensaio *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (HUTCHEON, 1984), um sistema quadripartido de tipologias que compartimentam textos com diferentes características metaficcionalis. Assim sendo, temos, relativamente ao tipo de metaficção *overt*, o modo diegético, em que os textos se apresentam explicitamente conscientes dos processos narrativos que contribuem para a sua construção e incluem intrusões declaradas do narrador a fim de chamar a atenção do leitor para a diegese, e o modo linguístico, em que os textos são linguisticamente auto-reflexivos, demonstrando uma plena consciência dos limites e poderes da linguagem. Quanto

ao tipo de metaficção menos explícito – o tipo *covert* –, temos, da mesma forma, um modo diegético, que recorre a estruturas de subgéneros literários para fazer ressaltar a natureza metaficcional do texto, e um modo linguístico cuja dificuldade de leitura, compreensão e interpretação exige do leitor uma maior capacidade intelectual. Para além destes quatro tipos de metaficção, Linda Hutcheon procura igualmente definir o conceito de metaficção historiográfica. Na sua obra *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, de 1988, a autora trata o romance histórico pós-modernista numa perspectiva de união entre o discurso metaficcional e o discurso historiográfico. Os romances metaficcionais historiográficos privilegiam a problematização da natureza do conhecimento histórico e da possibilidade de representação do tempo passado, não num sentido nostálgico, mas de um modo paródico, irónico e crítico.

É neste quadro teórico de análise literária e de estabelecimento de tipologias que se baseia o nosso trabalho para demonstrar que alguns romances-chave da Literatura Portuguesa comportam evidentes marcas de metaficção e se podem interpretar através das tipologias instituídas pela teórica canadiana Linda Hutcheon. Apesar de privilegiar o modo diegético de tipo *overt* e *covert*, o trabalho que agora se apresenta aponta igualmente para a natureza híbrida do *corpus* literário escolhido e para o facto de que um determinado texto pode apresentar marcas de outros tipos e modos metaficcionais.

Assim, no ponto 1 do capítulo I, é feita a contextualização social e teórica, com destaque para as mudanças operadas pela Pós-Modernidade que irão causar a reacção cultural do Pós-Modernismo. Através da tentativa de se estabelecer uma breve cronologia do Pós-Modernismo literário no ponto 2 do capítulo I, procura-se também caracterizar a evolução do Pós-Modernismo desde a

sua gênese. Os pontos 3,4 e 5 tratam da metaficção pós-modernista nas suas múltiplas facetas e explanam os conceitos teóricos e as tipologias de análise estabelecidas nas obras críticas de Linda Hutcheon. O capítulo II é dedicado a três narrativas que comportam marcas de metaficção *overt* de modo diegético e a sua análise é ordenada intencionalmente de forma a observar a gradual consciencialização da importância dos recursos de construção literária pós-modernista, desde o texto-gênese – *O Delfim*, de José Cardoso Pires, publicado em 1968 – até ao romance de Mário de Carvalho, publicado em 1995, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, no qual estão presentes todos os recursos e estratégias da construção literária pós-modernista. O capítulo III foca a metaficção de tipo *covert* de modo diegético e divide-se entre a análise do subgénero policial e a análise do romance fantástico. Ambos os subgéneros possuem características estruturais que são usadas para se exprimir uma reflexividade metaficcional. Como *corpus* escolhido temos o romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, como representante do romance policial, *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires, *Finisterra*, de Carlos de Oliveira e *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, como representativos do fantástico nas suas múltiplas manifestações. O capítulo IV é dedicado à metaficção historiográfica e às problemáticas associadas ao romance histórico de natureza metaficcional. Neste capítulo é analisado o romance de Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*, que, de forma irónica e paródica, retrata a falência de uma determinada metodologia de investigação histórica e estabelece uma “teoria da História” muito particular; é estudada também a narrativa romanceada de Mário de Carvalho, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, para destacar a questão das personagens “ex-cêntricas” relativamente ao ambiente onde

vivem e à inadaptação que sentem quanto à sua função social; por último, é comentado o romance de Hélia Correia, *Lillias Fraser*, para se ilustrar a intrusão enunciativa da perspectiva do presente na representação do passado.

I. QUESTÕES TEÓRICAS

I. QUESTÕES TEÓRICAS

1. Pós-Modernidade e Pós-Modernismo

Quando se começa a teorizar mais seriamente a Pós-Modernidade, nos finais da década de 70 e princípios da década de 80, afirma-se que na conjuntura social da época despontam processos de mudança e transformação que advogam uma sociedade pós-moderna e que esse novo estado social se baseia na omnipresença da tecnologia e no poder da comunicação a nível global, em novos modelos de conhecimento e em novas formas de economia. Destacam-se também uma crescente fragmentação e subjectividade culturais, bem como modificações no modo de experienciar o espaço e o tempo como categorias sociais e culturais. A Pós-Modernidade torna-se um sinónimo de “relativismo”, “perspectivismo” e “multiplicidade” que afasta qualquer visão absoluta, totalizadora e universalizante em relação à sociedade, à cultura, à política ou à economia.

As décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos da América são caracterizadas por uma euforia que possibilita, além do aparecimento de uma sociedade hedonista, sedenta de auto-gratificação e consumismo, novas formas de expressão e manifestação culturais e uma nova sensibilidade artística, que se denomina Pós-Modernismo. Convém esclarecer que a Pós-Modernidade representa, segundo a maioria dos críticos, um período histórico que se inicia após a Segunda Guerra Mundial e que se caracteriza por ocasionadas mudanças nos paradigmas político, social e económico, enquanto o Pós-Modernismo se apresenta como a resposta cultural a essas mudanças e inclui em si as novas formas de literatura, artes plásticas, música e artes dramáticas.

É possível distinguir duas fases na Pós-Modernidade. A primeira, que começa quase imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial e termina com o fim da Guerra Fria, caracteriza-se por uma difusão dos meios de comunicação que se tornam gradualmente globais através do aparecimento da notícia televisionada. O Oeste europeu e os Estados Unidos da América apostam numa economia de mercado, muito mais lucrativa, em detrimento da manufactura e do fabrico tradicional. Os anos 60 e 70 são pródigos em questões de conflitos sociais e reivindicação de direitos humanos, raciais e de género. É a época dos conflitos no Vietnam, no Magreb e no Médio Oriente e, antagonicamente, dos movimentos anti-guerra que se organizam na Europa e nos Estados Unidos numa expressão de repulsa em relação aos designados conflitos. Estes movimentos distinguem-se por serem de natureza não-violenta e recorrem à arte, à literatura ou à música como formas de luta. Por outro lado, temos também os movimentos terroristas que tentam, pela violência armada e por estratégias de guerrilha, acabar abruptamente com regimes políticos considerados repressivos ou obsoletos. A segunda fase da Pós-Modernidade começa com o fim da Guerra Fria, já na década de 80. Politicamente é uma fase de maior optimismo político e social, pois dissipa-se o fantasma da contenda nuclear entre os Estados Unidos e o Bloco de Leste. Em 1989 termina a divisão geográfica e política entre as duas Alemanhas e a União Soviética acaba por ceder através de uma separação que dá origem a repúblicas que soçobram na crise económica e social. Também a China abre as portas aos modelos económicos mais capitalistas, embora se mantenha intacto o ideário maoísta. Entra-se na chamada “era digital”, caracterizada pelo salto tecnológico ao mundo virtual e pela total democratização do conhecimento, agora ao alcance de todos, desde que se possa adquirir um computador pessoal e pagar

uma ligação à “internet”. O ser humano pode “ligar-se” ao conhecimento universal através da tecnologia, sem qualquer outro esforço além do premir de algumas teclas. Por vezes, nestas circunstâncias de divulgação total de cultura e conhecimento, não se conseguem distinguir correctamente elementos da cultura erudita de elementos da cultura popular, já que o eclectismo é totalmente encorajado pela condição pós-moderna. Nas grelhas de programação televisiva, uma peça de Shakespeare pode ser transmitida antes ou depois de um *reality-show* e já não se produz estranhamento pela mistura de géneros ou de públicos.

Ihab Hassan, no seu trabalho *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*, publicado em 2000, confronta e tenta com sucesso clarificar e distinguir as noções de Pós-Modernidade e Pós- Modernismo: “ I mean postmodernism to refer to the cultural sphere, especially literature, philosophy, and the various arts, including architecture, while postmodernity refers to the geopolitical scheme, less order than disorder, which has emerged in the last decades” (HASSAN, 2000,*vide* recurso *online*). Tim Woods, na sua obra *Beginning Postmodernism* (WOODS,1999), afirma que o termo “Pós-Modernismo” é usado para caracterizar a produção cultural da segunda metade do século XX. Para além desta noção de Pós-Modernismo, na perspectiva do autor, o termo pode ser usado para designar um contexto cultural ou descrever um conjunto de características estéticas de um texto artístico. Segundo Woods,

Often used as a periodising concept to mark the literature which emerged in the 1960s Cold War environment, it is also used as a description of literary formal characteristics such as linguistic play, new modes of narrational self-reflexivity, and referential frames within frames (the “Russian doll” effect). (WOODS, 1999: 49)

O autor relaciona igualmente a literatura deste período com a estética do consumismo e do entretenimento de massas, cujos artifícios e excessos se distanciam de uma certa sobriedade instituída na época do Pós-Guerra e da Guerra Fria.

Por seu lado, Fredric Jameson, na sua obra *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (JAMESON, 2002), chama a atenção para a importância que o Pós-Modernismo arquitectónico (e pela arquitectura podemos balizar outras artes) tem para a formação de um movimento populista contra a cultura de elite mais institucionalizada. Na sua perspectiva,

É bastante lógico que o pós-modernismo em arquitectura se apresente como uma espécie de populismo estético. Por mais que se queira reavaliar essa retórica populista, ela teve, pelo menos, o mérito de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-modernismos [...], a saber, o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados de formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do Moderno. (JAMESON, 2002: 28)

Assim, o Pós-Modernismo tem uma predilecção por tudo o que é popular e, muitas vezes, populista. Douwe W. Fokkema, no seu ensaio *Modernismo e Pós-modernismo* (FOKKEMA, s.d.), classifica este movimento como o mais democrático e de carácter anti-intelectual e tenta sempre contrariar a ideia de que a arte é um produto de elites e para elites intelectuais. Ganha-se uma percepção que incentiva a democratização da cultura e a transforma, não num produto apenas disponível aos *favoured few*, mas também acessível ao indivíduo mais comum e menos favorecido socialmente. Susan Sontag, no seu ensaio

“Contra a interpretação”, de 1964, refere o “tique da interpretação” como algo próprio dos intelectuais que procuram desesperadamente uma explicação para o conteúdo das obras de arte com que se deparam. Na sua acção “anti- interpretação”, Sontag denuncia o asfixiante predomínio da alta cultura usufruída pelas elites. Na opinião da autora, o cinema escapa um pouco à obsessão de interpretar por ser, desde a sua génese, mais um divertimento de massas do que uma arte exercitada por intelectuais (cf. SONTAG, 2004).

Os pós-modernistas tomam várias posições artísticas de reacção ao paradigma vigente de sociedade totalizadora e adoptam posturas de desafio relativamente ao social, ao económico e ao político. Problematizam também a noção de historicidade e o estatuto das disciplinas científicas, bem como as suas fronteiras cada vez menos rígidas e a caminhar para uma total interdisciplinaridade. Os artistas e os intelectuais pós-modernistas estabelecem um novo discurso, mais provocador e audaz, em detrimento de um academismo elitista, e mostram um quadro cultural novo, pleno de indeterminação, ambiguidade, diversidade, diferença e complexidade. De natureza não discriminatória, o Pós-Modernismo valoriza a multiplicidade de opiniões em detrimento de um intelectualismo elitista e chauvinista. Abomina igualmente os intelectuais *tout court* e o seu discurso inacessível e torna-se adepto dos gostos populares, dos géneros que agradam às massas e das preferências consumistas. De igual maneira, o Pós-Modernismo rejeita as hierarquias culturais e sociais e recusa-se a distinguir ou a preferir algo em detrimento de qualquer outra hipótese.

2. As gerações pós-modernistas desde a década de 60

Estabelecer uma cronologia do Pós-Modernismo parece ser tão complexo como definir de modo categórico as características do período em causa. Os teóricos são unânimes em datar a génese desta tendência no período imediato após a Segunda Guerra Mundial, entendendo-a como reacção a um certo carácter “imperialista” próprio do ideário modernista. Assinale-se que não existe algum programa cultural e artístico bem definido no que diz respeito à estética em causa. É claro que a escrita pós-modernista, analisada à distância de mais de meio século, pode ser minimamente caracterizada por marcas que a definem, mas não como um bloco coeso. Não há uma figura central única, nem um manifesto poético de intenções.

Tim Woods, no seu livro de 1999, distingue três fases dentro do Pós-Modernismo literário. A primeira inicia-se nos anos 60 e é uma etapa em que as obras publicadas procuram subverter as bases estruturais do texto literário. Esta fase tem como autores-chave os norte-americanos Raymond Federman e John Barth. Na década de 70 e no princípio dos anos 80, os textos pós-modernistas passam a conter críticas explícitas ao estado social, económico e político. Tim Woods refere como exemplos desta fase as obras tardias de Thomas Pynchon, os textos de Don DeLillo e de Paul Auster. A partir de meados dos anos 80, surge uma ficção que reflecte a influência que a alta-tecnologia, o consumismo e a economia agressiva têm na sociedade contemporânea. Assim, encontramos, simultaneamente, uma estética *cyber-punk*, que recorre à ficção científica a fim de criar novas realidades literárias e que deve muito ao cinema, e uma estética *yuppie*, que privilegia a criação de personagens fleumáticas, eficientes e

gananciosas. Para Woods, os autores de referência desta fase são Tama Janowitz, Bret Easton Ellis e Jay McInerney (cf. WOODS, 1999).

Andreas Huyssen, no seu ensaio de 1984, intitulado “Mapping the Postmodern” (*in* NICOL, 2002), traça um percurso e caracteriza as gerações pós-modernistas das décadas de 60, 70 e 80 no contexto cultural norte-americano. O Pós-Modernismo, se não surge como uma total e abrupta mudança de paradigma artístico, social e cultural, é o emergir de uma nova sensibilidade, que se traduz em novas práticas e discursos que denunciam uma consciência à qual podemos designar como “pós-modernista”. É válido considerar, como uma hipótese, que o surgir desta nova tendência seja uma tentativa de ruptura com o Modernismo e o seu ideário totalitário, universalizante e institucionalizado. Por outro lado, podemos encarar esta nova sensibilidade como um movimento de continuidade artística e cultural. Ao aceitarmos a segunda hipótese, o Pós-Modernismo é, então, uma reacção pacífica e natural de continuidade.

Para Huyssen, a geração pós-modernista da década de 60 surge com um propósito de cisão e afirmação de valores, com certas apetências vanguardistas influenciadas pela cultura europeia. É uma geração marcada por um sentido de “tempo futuro” e, ao mesmo tempo, de distanciamento do quadro cultural anterior. Há nos primeiros pós-modernistas uma forte reacção negativa em relação a uma cultura intelectualizada – a denominada “alta-cultura” –, representação do poder cultural, político e social opressivo, que controla a maneira como o objecto de arte é produzido, divulgado, distribuído e consumido. A alta-cultura, combatida pela primeira geração de pós-modernistas norte-americanos, faz parte da engrenagem de legitimação do poder político, das instituições culturais e dos modos tradicionais de representação. O Modernismo, que representa na Europa um

movimento artístico e cultural que se insurge contra o aburguesamento da arte e da cultura, torna-se, nos Estados Unidos, o paradigma cultural oficial, institucionalizando-se com o apoio político. As respostas pós-modernistas às concepções institucionalizadas de museu, galeria de arte, concerto, disco ou livro são a arte *pop*, a arte psicadélica, o *rock* ácido e sinfónico, o teatro alternativo e o teatro de rua. A primeira geração pós-modernista também está caracterizada por um optimismo em relação à ideia de uma ubiquidade tecnológica. A televisão, o vídeo e o computador são símbolos de uma estética que privilegia o uso da tecnologia desde a década de 60. O entusiasmo pelo poder dos *media* e a vontade de desafiar a cultura institucionalizada e tradicional leva a uma valorização da cultura popular por parte dos pós-modernistas, numa vontade de desintelectualizar as manifestações culturais e o seu público-alvo. É a época do *rock'n'roll*, da música *folk*, da valorização da vida doméstica e rotineira e de tudo o que esteja relacionado com o que é popular, em detrimento do que simboliza o elitismo cultural. É digno de nota que as manifestações artísticas são cada vez mais difíceis de rotular e compartimentar em noções estanques devido à intersecção de artes, géneros artísticos e suportes, numa direcção de fusão entre níveis culturais distintos (cf. HUYSSSEN, 1984).

Na década de 70, o espírito de conflito e de ruptura está já esgotado e assiste-se a um gradual abandono da atitude vanguardista dos primeiros tempos. A sensibilidade pós-modernista levanta agora a problemática da tradição cultural e do conhecimento e preservação do passado histórico. Afinal, o pós-modernismo existe na fronteira entre a tradição e a inovação, entre a preservação e a renovação, entre a cultura de massas e a cultura institucionalizada. As décadas de 70 e 80 trazem também para a arte a discussão sobre o género e a sexualidade,

sobre a raça e a classe social, sobre aspectos relacionados com localizações geográficas. O movimento feminista tem uma importância fulcral e leva ao reconhecimento do trabalho artístico das mulheres. Uma sensibilidade ecológica e ambiental surge igualmente na década de 70, o que leva a olhar com maior atenção outras regiões do globo menos industrializadas e com estilos de vida alternativos. A atenção que é dada a outras culturas periféricas, especialmente às não-europeias ou não-ocidentais, leva à noção de intercâmbio e não de dominação cultural. As décadas de 80 e 90, se não instituem uma nova fase na tendência representada por uma nova geração, distinguem-se pela abundante produção crítica sobre o próprio fenómeno pós-moderno e pós-modernista, pois a maior parte dos textos críticos sobre a Pós-Modernidade e o Pós-Modernismo está publicada a partir dos anos 80 (cf. HUYSSSEN, 1984).

O Pós-Modernismo tem o seu primeiro foco nos Estados Unidos, com a acção de uma geração que se pretende distanciar de um Modernismo norte-americano demasiado institucionalizado ou reconhecido e identificar-se com uma ideia de contra-cultura. É unânime que os escritores que mais se destacam nesta primeira geração são os poetas de Black Mountain, os *Beats*, os poetas pertencentes ao chamado Renascimento de S. Francisco e à Escola de Nova Iorque. Na ficção distinguem-se John Barth, Thomas Pynchon, Robert Coover, Donald Barthelme e os chamados “surfictionists” – Raymond Federman e Ronald Sukenick. Esta primeira geração acusa influências explícitas de Jorge Luís Borges, Vladimir Nabokov e Samuel Beckett, o que leva ao reconhecimento e à divulgação, nos Estados Unidos, dos textos que influenciam os primeiros pós-modernistas. O *corpus* da segunda geração pós-modernista, já divulgada e internacionalizada, com características próprias, inclui os trabalhos de Júlio

Cortázar, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes (na América Latina); Thomas Bernhard, Peter Handke e Botho Strauss (Alemanha e Áustria); Italo Calvino e Umberto Eco (em Itália); Iris Murdoch e John Fowles (Grã-Bretanha) e Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon e Milan Kundera (em França) (cf. HUYSSSEN, 1984).

Petar Petrov, no seu livro *O Realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* (PETROV, 2000), distingue duas fases dentro do movimento pós-modernista, em função de determinadas estratégias de escrita. A primeira é marcada por uma atitude de rebeldia vanguardista que privilegia o experimentalismo, a ambiguidade, a carnavalização, a paródia e a polifonia, num movimento de problematização e contestação do cânone estabelecido. É também a etapa de aproveitamento de técnicas utilizadas por outras artes, como é o caso da montagem cinematográfica que subverte o tempo cronológico e linear da tradição narrativa e da focalização. É igualmente a época de falência da representação do real com a tomada de consciência do “objecto-texto”, numa atitude de auto-reflexão e auto-consciência pela recorrência à metaficção. A partir dos anos 70 verifica-se o abandono da acção radical de transgressão e ruptura, sem haver uma recusa do compromisso entre a literatura e a sociedade. A atitude explosiva da vanguarda cede lugar a um revivalismo consciente e crítico, que se manifesta, por exemplo, no romance de temática histórica, numa tentativa de repensar e problematizar factos remotos à luz do ideário do século XX. Continua a haver uma contaminação de técnicas utilizadas por outras artes e ainda a conjugação da literatura erudita com outros géneros, como o policial, produto consumido pelas massas (cf. PETROV, 2000: 289-295).

Por seu lado, Matei Calinescu (CALINESCU, s.d.) repudia a palavra “vanguarda” quando se refere ao Pós-Modernismo e à Pós-Modernidade. O autor considera que o percurso do Pós-Modernismo é contrário ao espírito radical da vanguarda. Enquanto esta destrói para construir numa atitude em direcção ao “novo”, a acção pós-modernista segue um caminho de renovação e de diálogo com o passado. Calinescu cita e concorda com Umberto Eco quando este afirma que o pós-moderno é uma revisitação irónica do passado, mas nunca inocente (cf. CALINESCU, s.d.: 243). Esta apetência pelo revivalismo é denunciada pela proliferação de filmes e romances de fundo histórico. O homem pós-moderno, mais do que saber, quer compreender e interessa-se pelas pequenas “histórias” que existem dentro da História. Entretanto, o autor, “servo” da curiosidade das massas, questiona, adapta, reescreve. Temos então personagens-mito com percursos completamente diversos do esperado ou grandes figuras históricas, das quais nada se sabe a não ser alguns feitos, agora retratadas com densidade psicológica e emocional. Por detrás dos factos estão os homens, como estabelece a *Nouvelle Histoire* em meados do século XX. As novas teorias de estudo da História abandonam o estudo exclusivo das personagens-chave e do acontecimento político, para se inclinarem sobre os elementos até agora ignorados – outras classes sociais além da nobreza e do alto clero, outras etnias e outros géneros – e sobre outras perspectivas antes desprezadas. As novas teorias de análise histórica a partir da década de 60 do século XX vão determinar em grande parte as temáticas do novo romance histórico surgido numa segunda fase do Pós-Modernismo (cf. CALINESCU, s.d.).

3. A dimensão metaficcional dos textos pós-modernos

Das características da ficção pós-moderna que Tim Woods aponta no seu livro *Beginning Postmodernism* (WOODS, 1999), destacamos a “narrative fragmentation and narrative reflexivity” e “an open-ended play with formal devices and narrative artifice, in which narrative self-consciously alludes to its own artifice, thus challenging some of the presuppositions of literary realism” (WOOD, 1999: 65). As ideias de fragmentação, jogo, desafio, reflexividade e auto-consciência são as noções-chave que nos interessam abordar aqui como características do romance pós-modernista.

Patricia Waugh, na sua obra *Metafiction* (WAUGH, 1996), também aborda as facetas auto-reflexiva, auto-consciente e auto-crítica que caracterizam a ficção da Pós-Modernidade:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (WAUGH, 1996: 2)

No que os críticos que trabalham a ficção pós-modernista são unânimes é na presença do aspecto metaficcional, auto-reflexivo e auto-consciente que desvenda propositadamente aos leitores os processos e estratégias de construção do texto, em detrimento da construção singular de um enredo ou de uma caracterização das personagens *tout court*. Se bem que é no período pós-

modernista que esta estratégia é levada ao extremo do refinamento, a auto-consciência do texto literário é um recurso tão antigo quanto o próprio romance como gênero. Patricia Waugh faz um elogio ao estudo da metaficção, chegando a afirmar que é uma das formas mais profundas de estudar o romance:

Metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels. This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel as a genre. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity. (WAUGH, 1996: 5)

Tim Woods, na sua obra de referência, sugere uma linha de reflexão que se afigura pertinente:

Consider whether self-reflective eighteenth-century novels such as Laurence Stern's *Tristram Shandy* (1759-67) really perform the same task as twentieth-century fiction. For example, consider the historical differences between these self-reflections, the former in establishing itself as a respectable genre, the latter as reinvigorating an "exhausted" genre. (WOODS, 1999: 53-54)

É evidente que o romance inglês do século XVIII, gênero em florescimento e expansão, mas bastante limitado em termos de liberdade de pensamento e escrita devido às restrições sociais na época em questão, não se pode equiparar ao romance da segunda metade do século XX. O romance metaficcional do século XVIII é uma narrativa jovial, lúdica, de moral, proveito e exemplo, que propicia uma interação prazenteira e delicada entre o enunciador e o leitor do texto. Ana Paula Arnaut (ARNAUT, 2002) tem uma opinião sólida

acerca da diferença entre os primeiros textos de cariz metaficcional e os textos metafissionais pós-modernistas do século XX:

A ideia de que, na maioria desses romances, antes e depois de Fielding, e segundo cremos até aos novos caminhos do Post-Modernismo, a amplitude deste artifício não ia muito além do mero ornamento, reduzindo-se ao capítulo inicial ou ao Prefácio da obra. Aduza-se, também, que a profusão da prática da auto-consciência narrativa se confinava, quase exclusivamente, aos romances cómicos, aos facetos e aos satíricos também, e não, como hoje acontece, a romances de natureza diversa; acrescenta-se ainda, que as obras mencionadas são, afinal, exemplos de pré-romance como género posteriormente estruturado e canonizado, não podendo, por conseguinte, levar a cabo o mesmo tipo de exercícios metafissionais, bem como o mesmo tipo de questionamento e de subversão do cânone que os romances post-modernistas apresentarão, relativamente a uma linha romanesca tradicional que se consolida no século XIX. (ARNAUT, 2002: 223)

O romance pós-modernista do século XX é um romance “angustiado”, que se desvenda nos seus recursos e estratégias ao leitor e solicita “ajuda” na sua escrita e interpretação, para, no instante seguinte, se fechar e expulsar o leitor do espaço ficcional. Não é nada estranho que se observe um autor/narrador interpelar bruscamente o leitor e dizer-lhe que abandone o texto e feche o livro. As opiniões mais críticas do Pós-Modernismo descortinam nestes jogos ficcionais um sinal de crise. O que aparece como factor negativo para os antagonistas do Pós-Modernismo é o desvendar explícito de estruturas e estratégias de construção textual ao receptor e a nova forma de transmitir e de se relacionar com a realidade por parte dos textos pós-modernistas. Ainda segundo a opinião de Ana Paula Arnaut,

estas práticas redundariam não apenas numa esteticização extrema mas, pela aliança com comentários metaficcionalis, que de modos diversos chamam a atenção do/e no texto para a sua construção, seriam, também, as grandes responsáveis pela desestabilização, senão pelo curto-circuito, da relação texto-mundo. (ARNAUT, 2002: 220)

A propósito do modelo literário do pós-modernismo, Matei Calinescu chama a atenção para a constante problematização da existência e da natureza humanas num clima de fragmentação e arbitrariedade. Esse clima de cisão a nível ontológico denuncia-se no texto literário através da quebra da linearidade temporal e do uso de determinados recursos, tais como a multiplicação de inícios, fins e acções narradas a fim de expressar uma ideia de caos e divisão. A tematização do autor, pela sua omnipresente e omnisciente intrusão, faz também parte deste modelo pós-modernista. Agora o criador do texto é capaz de se auto-criticar e ironizar acerca do seu estatuto através da reflexão que faz do seu próprio trabalho como artesão da escrita. Decorre deste exercício de ironia e auto-crítica a importância dada ao processo de escrita como algo artesanal e possível de ser construído e não apenas como fruto de pura inspiração artística. Surge desta forma o texto literário como dissertação metaficcional, *id est*, um romance pode ter como tema o exercício de escrita e crítica do próprio romance. Recorre-se ainda ao *topos* da “falsa modéstia” e declara-se o narrador como sendo indigno da confiança do leitor, pouco hábil no seu ofício, incompetente no exercício da escrita e que necessita de um constante trabalho de reformulação do seu texto. Este recurso é uma estratégia que tem séculos de utilização e faz parte do jogo de sedução que o narrador usa com os seus leitores, mas que o narrador/autor pós-modernista leva agora a extremos. Temos ainda a tematização do papel do leitor, a

quem é dado explicitamente um estatuto de máxima importância. O receptor do texto deixa de ser uma entidade invisível e passiva no processo de escrita, apenas à espera do que o romancista lhe quer dar, para ter poder de escolha em relação aos recursos que lhe são apresentados e à forma como são interpretados. Como exemplo, no caso dos fins múltiplos, o leitor pode escolher o final do romance que achar mais adequado ou mais a seu gosto; ou então, pode ler o texto de duas maneiras diferentes. O poder de escolha dado ao leitor é uma estratégia muito importante e recorrente nos textos literários pós-modernistas, mas esse mesmo poder pode ser relativo e enganador. O autor pressupõe um modelo de leitor: atento, inteligente, informado, curioso, espirituoso e bem-humorado e possuidor de um *background* literário vasto. Um leitor consumidor dos ironicamente chamados *best-sellers* de aeroportos (dignos filhos do pós-moderno) poderá não entender ou saber decifrar estas pequenas armadilhas lançadas pelo narrador (cf. CALINESCU, s.d.: 261-267).

O livro de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (HUTCHEON, 1984), é um dos textos críticos mais importantes para o estudo da tendência pós-modernista, com destaque para a definição de metaficção, o percurso gradual de consciencialização que o texto tem de si próprio, as tipologias metaficcionais que a autora estabelece e a relação autor / narrador – texto – leitor. A sua obra foi escolhida para a base teórica deste estudo, visto que o seu esquema de tipologias e caracterização dos textos metaficcionais pós-modernistas se apresenta melhor clarificado e, ao mesmo tempo, o mais abrangente.

Hutcheon define texto metaficcional como um exercício literário que inclui comentários sobre a sua construção narrativa e / ou identidade linguística

(HUTCHEON, 1984: xii - 1). Refere igualmente a metaficção como “mimese do processo”, *id est*, o reflexo da maneira como é construída a narrativa, que se torna elemento de suma importância em detrimento do “produto”, ou seja, o texto acabado ou o próprio enredo (HUTCHEON, 1984: 38-39). A gradual consciencialização por parte do autor acerca da importância do desvendar do processo, e não apenas do produto final, é um percurso de séculos, desde a gênese do género “romance” até ao século XX. O que diferencia esta nova consciência, que é tendência desde os anos 60 do século XX, das marcas anteriores de auto-consciência textual, é a maneira explícita como o autor / narrador menciona o processo de construção textual no próprio texto que compõe. Também o papel do leitor é muito relevante nesta gradual consciencialização. Hutcheon afirma, no prefácio da sua obra:

Readers of metafiction are at the same time mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel. This non-passivity is true of all reading, as psycholinguists, speech-act theorists, and phenomenologists have argued for years. What is interesting here is that it is the fiction itself that is attempting to bring to readers’ attention their central and enabling role (HUTCHEON, 1984: xii)

O leitor de metaficção pós-modernista é não apenas um leitor, uma vez que se assume também como intérprete e co-criador da obra literária. A leitura já não é uma actividade passiva, de aquisição, mas passa a ser uma acção ligada à própria criação do texto. Ana Paula Arnaut faz referência às intromissões e manipulações por parte do narrador a incitar a participação do receptor (cf. ARNAUT, 2002). Na verdade, é difícil de admitir que o narrador dê liberdade

total ao leitor, de maneira a que este disponha do texto como a sua imaginação criativa entender. Ao ser requerida de si uma maior atenção e um trabalho de co-criação no texto, o leitor não deixa de ser “manipulado” por aquele que verdadeiramente escreve e cria. O leitor é, simultaneamente, uma entidade livre e forçada a trabalhar no texto e com o autor.

Para melhor examinar a questão da metaficção é pertinente analisar, em particular, cada um dos pontos da tríade “autor – texto – leitor” a partir da obra de Linda Hutcheon. A autora canadiana destaca a relação frutífera entre estes três elementos, privilegiando o texto e a mudança do estatuto do leitor. Citando a autora, o destaque do debate sobre a causa da mudança deve ser atribuído ao “perpetrator of the change – the author. The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the *reader*” (HUTCHEON, 1984: 3). No paradigma pós-modernista o leitor ganha uma importância sem precedentes: tem poder de escolha, usa a inteligência, segue instruções, torna-se personagem. O recurso a estratégias por parte do narrador /autor, como os finais múltiplos, interpelações directas, diálogos encenados entre narrador e leitor, mostram o teor da nova relação. Citando Hutcheon,

Reading and writing belong to the processes of “life” as much as they do to those of “art”. It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. (HUTCHEON, 1984: 5)

O encargo de interpretação, crítica e co-criação exigido ao leitor contraria o facilitismo de que usufrui desde há décadas. O indivíduo pós-moderno está afeito ao facilitismo em consequência da onda de tecnologia com que foi atingido desde a segunda metade do século XX. É-lhe permitido ter informação sobre qualquer assunto em poucos segundos. Deixou de haver verdadeiros desafios em termos de pesquisa. Por estas razões, o Homem torna-se num ser cada dia mais ávido de novas formas de expressão, de novas estratégias que o maravilhem, que o encantem, pois é uma criatura por natureza insatisfeita e ansiosa por desafios. O papel crucial do leitor, as novas estruturas narrativas e linguísticas do texto e o estatuto do narrador/autor têm que ser abordadas criticamente em conjunto para que haja uma visão global do fenómeno metaficcional e uma compreensão correcta dos textos metaficcionais e pós-modernistas. Na verdade, para Hutcheon, o novo estatuto do leitor acaba por ser o principal ponto de viragem que define o texto metaficcional.

Wolfgang Iser, na sua conhecida obra *The Act of Reading* (ISER, 1980), descreve-nos o acto de leitura como uma interacção entre texto e leitor. A presença de códigos referenciais no texto e reconhecidos pelo leitor não é o fundamental da composição literária. Os recursos utilizados são apenas adjuvantes e possibilitam uma maior compreensão da mensagem por parte do receptor. Esses códigos são os guias através do processo e não o próprio produto. A forma como um texto é recebido depende tanto do leitor como da própria obra literária. O prazer da leitura acontece quando o receptor, com as suas capacidades imaginativas ou interpretativas e com o seu *background* literário, reconhece imediatamente citações, alusões ou intertextualidades. Os factores que limitam a papel produtivo do leitor podem ser a demasiada clareza, que torna o texto

demasiado elementar, evidente e, por isso mesmo, desinteressante; ou a demasiada obscuridade, que torna o produto demasiado complexo e ininteligível.

Na metaficção pós-modernista, a atenção está voltada para o processo imaginativo e de construção (o exercício feito ao contar a história), e não para o produto (a história contada). O estatuto do autor altera-se desde que toma consciência do seu papel de criador textual. O seu principal objectivo é fazer notar que o texto literário é construído gradualmente com esforço e dificuldade, com contributos vários e de naturezas várias. Esta ideia vai ao encontro da opinião de Ana Paula Arnaut, acerca de um texto de José Saramago, que pode ser aplicada a qualquer texto metaficcional:

Entenda-se, pois, por virilidade demiúrgica, não a capacidade evidenciada por potestades de onnisciente ciência capazes de, por isso, manipular a seu bel-prazer o universo narrativo. Numa linha de alargamento semântico, induza-se desta expressão a capacidade para assumir, claramente, que o discurso não nasce limpo e fluido mas que, por detrás, há uma entidade que o trabalha artisticamente, manipulando-o e controlando-o. (ARNAUT, 2002: 227)

Pode parecer que a proliferação deste tipo de texto é sinal de crise literária, de morte do romance ou até do esgotamento própria Literatura. Pelo contrário, revela uma curiosidade experimentalista (agora bem explícita e legível) em relação à capacidade que o autor tem de construir, transmitir ou imitar o “real” através da ficção.

4. A metaficção *overt* e *covert*

A problemática da metaficção pós-modernista acusa uma natureza paradoxal. Se a escrita metaficcional é voltada para si própria, auto-representando-se e auto-refletindo-se crítica e narcisisticamente, por outro lado recorre, para poder existir, a um compromisso exterior feito com o receptor do texto, mostrando-se na sua estrutura e construção mais profundas. Os estudiosos desfavoráveis ao Pós-Modernismo consideram a tendência metaficcional dos textos literários como algo de negativo, pois acreditam que a subversão paródica de cânones anteriores pode ser um sinal do declínio e da morte do género «romance». Por outro lado, podemos ver esta tendência auto-reflexiva e auto-crítica como um caminho traçado numa atitude de renovação de um género. Segundo a tendência pós-modernista, o texto literário acusa um desgaste em relação às estratégias canónicas utilizadas, produzindo uma familiarização e um reconhecimento imediato de convenções. Tanto o leitor como o autor estão cansados de ler e escrever o mesmo da mesma forma e o texto pode já não responder às exigências da recepção da obra literária. A subversão dos cânones e dos modos estabelecidos de escrita, já ratificados pacificamente pelos receptores, é um dos objectivos do paradigma pós-modernista. Embora a ruptura total não seja algo desejado pelos autores pós-modernistas, há um re-tratamento de temas e um marcado experimentalismo textual, privilegiando a relação com o receptor do texto numa base paródica.

O estudo da metaficção, segundo a teoria e o estabelecimento de tipologias de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1984: 17-36), privilegia dois componentes importantes: as estruturas linguísticas e as estruturas narrativas. Um texto literário é essencialmente trabalho de linguagem e prima pelo virtuosismo

ou pela expressão das suas intencionalidades através da manipulação da língua em que é escrito; ou então, valoriza as estratégias de construção narrativa. Linda Hutcheon apresenta um modelo de tipologias abrangente e, por essa razão, é a base teórica para este estudo sobre a metaficção nas obras de vários escritores portugueses desde 1968, ano da publicação d' *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Através de um verdadeiro trabalho de comparação entre obras de diversos períodos literários, desde Cervantes até aos mais recentes pós-modernistas, Linda Hutcheon chega a uma primeira distinção entre textos que se apresentam como narrativa e são diegeticamente auto-conscientes e textos que são ligeiramente conscientes da sua construção linguística e se apresentam como trabalho de linguagem. Segundo o esquema de classificação estabelecido por Linda Hutcheon na obra *Narcissistic Narrative*, de 1984, podemos distinguir: textos narcisistas de tipo *overt*, de modo diegético ou linguístico, que revelam a sua auto-consciência através de tematizações explícitas ou alegorias de identidade; e textos narcisistas de tipo *covert*, de modo diegético ou linguístico, cujos processos são internos e não são explícitos nem auto-conscientes, apenas auto-reflexivos (cf. HUTCHEON, 1984: 17-35). No tipo *overt* de modo linguístico, a metaficção opera-se de maneira muito subtil e apenas expressa uma ligeira auto-consciência. O texto expõe-se como linguagem, que é o seu principal instrumento para a construção do universo ficcional e para a tentativa de representação da realidade. Os referentes linguísticos compõem o enredo; alguns podem parecer descartáveis, mas todos contribuem para a criação do efeito de real. O leitor tem a noção da ficcionalidade do texto e dos referentes, pois palavra “romance”, que normalmente se encontra na capa do livro, faz parte dos códigos partilhados pelo autor e pelo leitor quanto ao acordo de ficcionalidade. A forma *covert* de modo

linguístico é referida por Hutcheon como de difícil análise. O enigma, a anedota, o anagrama ou o trocadilho são recursos e estratégias que pretendem captar a atenção do leitor para o trabalho de linguagem e para o seu carácter polissémico. A dificuldade de leitura, interpretação e compreensão destes textos exige do receptor uma capacidade especial e uma destreza intelectual para que haja maior entendimento do texto.

Quanto aos textos diegeticamente auto-conscientes, que se mostram ao exterior como estrutura narrativa, ou, como o designa Linda Hutcheon, o “modo diegético”, a forma *overt* de modo diegético é o paradigma da metaficção e do texto auto-reflexivo e auto-consciente. Na realidade, este tipo de construção literária revela-se explicitamente, tornando-se existente através da parceria entre autor e leitor. Na forma *overt* de modo diegético concretiza-se totalmente a relação dialógica e explícita da tríade autor/narrador – texto – leitor. Relativamente à forma *covert* do modo diegético, uma forma de metaficção menos explícita, Hutcheon refere alguns subgéneros que funcionam como base e recurso usados pelos textos metaficcionais para pôr em evidência o seu jogo metaficcional através do uso das estratégias estruturais que esses subgéneros utilizam: o romance policial, a literatura fantástica, a estrutura de jogo, a literatura erótica.

A questão das contra-literaturas e dos subgéneros literários está muito ligada à Pós-Modernidade e à sua incessante procura do ecletismo cultural e intelectual e da democratização da cultura. O impulso de divulgação e acessibilidade em relação à cultura (ou às culturas) leva a um movimento de adopção e aceitação em relação aos géneros, até então, considerados “menores” ou de índole mais comercial. A ficção científica, o romance policial, as

fotonovelas ou a banda desenhada movem as massas em direcção à leitura e levam a classe intelectual a repensar a noção de cânone e de obra de arte literária. O Modernismo também se aproveita de outras formas de expressão e de outros suportes para a composição de arte; no entanto, o Pós-Modernismo levou esta aplicação ao máximo, o que leva a afirmar a sua natureza ecléctica, interdisciplinar e democrática. Em relação às contra-literaturas e aos subgéneros, os autores pós-modernistas utilizam estratégias que normalmente não se encontram nos textos literários canónicos, mas sim nos subgéneros considerados mais populares. Estes subgéneros acabam por ser também um retrato social, por serem tão próximos da cultura popular, muito mais fiel ou realista do que aquele que se consegue captar pelo estudo da literatura canónica. O cânone, pela sua natureza conservadora, acaba por institucionalizar a originalidade e o génio — algo que geralmente não se encontra nas fotonovelas ou nas histórias de *cowboys* e índios que se vendem nos quiosques. Bernard Mouralis (MOURALIS, 1982) traça-nos um retrato do que passa através das entrelinhas destes textos:

A literatura policial, a ficção científica, a banda desenhada, a fotonovela constituem para o público [...] um outro sistema de referências, uma outra cultura, veiculados para fora da tradição letrada. Cultura susceptível por vezes de levar a uma contestação dos valores sociais (pessimismo dos autores de ficção científica para com o mundo contemporâneo, desvendamento, pelo *thriller*, da colusão [sic] existente entre o universo dos marginais e o da justiça) ou estéticos (ridicularização da cultura letrada e das preocupações «sérias» em *Asterix*, *Pilote*, *San Antonio*, etc.). Mas do mesmo modo, cultura mais geralmente conservadora (frequentes estereótipos racistas e desvalorização do mundo não europeu na banda desenhada e no romance de espionagem, defesa da moral burguesa na fotonovela, etc.). Cultura em todo o caso extremamente variada, matizada, não afastando *a priori* nenhum dado da experiência humana, passada ou presente, em todos os domínios”. (MOURALIS, 1982: 56-57)

Estes géneros considerados “menores” não se afastam muito dos gostos e preferências do ser humano desprezioso e não pretendem ser na sua essência um desafio ou um rasgo de rebeldia, mas representam antes uma marca ou uma tendência possível de análise em termos sociológicos. Linda Hutcheon chama a atenção para o facto de que os autores metaficcionistas vão privilegiar as estratégias estruturais destes subgéneros para construir as suas narrativas (HUTCHEON, 1984: 71- 86). Como foi referido anteriormente, no estudo do modo diegético da forma *covert*, Hutcheon aponta o romance policial, a literatura fantástica, a estrutura de jogo e a literatura erótica como influências fortes na literatura metaficcional que apresenta menos marcas de auto-consciência. Numa forma de metaficção implícita e interiorizada — como é a forma *covert* — o autor assume que o leitor conhece as regras relativas à construção e à leitura do romance. Se bem que o texto pode incluir certas “instruções” de carácter metaficcional, nunca são feitas interpelações directas. Não existe, como acontece na forma *overt*, o sentido pedagógico e lúdico de guiar explicitamente o leitor através do texto. O romance policial, segundo Linda Hutcheon, é um dos subgéneros do romance mais relevante para o estudo da metaficção pós-modernista na medida em que possui certas características estruturais que o definem e que vão ser usadas como estratégia de construção de textos metaficcionais. A primeira é a sua auto-consciência, pois não é raro encontrar entre as personagens de um romance policial uma que se dedica à escrita desse mesmo género de texto e o revela à medida que o constrói; ou então, é a consciência por parte das personagens de que há factos que ocorrem naturalmente na “vida real” e factos que são tão estranhos que só ocorrem nos

romances, denunciando assim o carácter ficcional do texto. Outra das características é a rígida convencionalidade em relação à ordem e à lógica dos factos. Neste caso, o leitor espera que o romance obedeça a certos princípios para que seja plenamente compreendido sem que haja dificuldades no decorrer da leitura. Esta circunstância conduz à terceira característica, que diz respeito à participação do leitor no desenrolar da acção. O acto de leitura é apresentado como um acto hermenêutico e gradual, a fim de se poder seguir as pistas da investigação para acompanhar o detective e resolver o mistério.

A literatura fantástica é, da mesma forma, um subgénero privilegiado por Linda Hutcheon quando se trata da classificação de textos de tipo *covert* de modo diegético. O tratamento crítico da literatura fantástica remete para a questão dos referentes e para a relação de correspondência entre o mundo real e o mundo da ficção. Na literatura fantástica, os referentes funcionam como uma ligação ao mundo empírico para que o texto seja aceite e compreendido, pois os elementos da narrativa não têm correspondência em relação à experiência vivencial do leitor. Este tipo de texto requer um trabalho de imaginação por parte do receptor a fim de que se possa dar forma aos referentes presentes no texto. Há um pacto tácito entre o autor e o leitor para que o mundo construído se possa concretizar sem um estranhamento que ponha em perigo a compreensão do texto. A questão da literatura fantástica (e também da ficção científica) num contexto social pós-moderno está relacionada com um desejo de “fuga” à realidade experienciada e proporciona um alheamento momentâneo por parte do leitor em relação ao espaço e tempo empíricos. É também um desejo de liberdade, em especial de uma liberdade que se consegue através da fricção e do envolvimento com a obra de arte. O acto de imaginar um “mundo de fantasia”, coerente e ordenado, é uma

experiência de rebelião em relação ao mundo empírico e real, tantas vezes incoerente, caótico e imprevisível. Através desta necessidade de liberdade e abstracção se explicam os universos criados na ficção científica, nomeadamente a concepção de civilizações e realidades utópicas, ordenadas e excessivamente controladas por entidades com um poder ilimitado, onde o desvio não é permitido ou então é punido severamente. O universo fantástico, embora afastado da realidade empírica, não se pode afastar totalmente dos nossos referentes vivenciais, sob pena de se tornar incompreensível e inimaginável para o receptor. Por este motivo Linda Hutcheon afirma, citando Witold Ostrowski, que a literatura fantástica acaba por funcionar como o outro lado do realismo (cf. HUTCHEON, 1984: 77, nota 11). A realidade autónoma da literatura fantástica torna-se um modelo para a literatura metaficcional através do tratamento do tempo e do espaço e pela maneira como estas categorias são apreendidas pelo autor e pelo leitor. No entanto, a capacidade imaginativa exigida ao leitor para a construção de uma realidade alternativa não é exclusiva da literatura fantástica, mas é uma exigência feita por qualquer texto de ficção. Sendo assim, a fantasia não está tão afastada do realismo como pode parecer numa primeira abordagem. A narração acaba por ser um rasgo de imaginação, ao mesmo tempo que se torna uma construção rigorosa e ordenada dentro do caos linguístico. O fantástico opera, para os receptores, como a acção de exorcização de mitos, fantasmas, medos e recalcamientos sociais ou individuais — por isso, actualmente, há tantos filmes e livros que nos apresentam realidades paralelas, que não são mais que uma expressão de fuga ao quotidiano ou a procura da compreensão de situações não explicáveis pela lógica ou pela ciência.

A “estrutura de jogo” é apontada por Linda Hutcheon como outra das formas privilegiadas do tipo *covert* de auto-reflexividade diegética. O autor surge como um “jogador”, porque brinca com as palavras de maneira a exercer a sua liberdade e vai criando regras e jogos, para depois poder destruí-los à guisa de afirmação do seu poder de criação. Este subgénero chama a atenção para a actividade interpretativa que funciona através do estabelecimento, aceitação ou desafio em relação às regras propostas pelo texto. O leitor, neste caso, tem que aprender as “regras do jogo” a fim de jogar como hermeneuta sem comprometer a compreensão do texto. Para isso, deve desenvolver uma estratégia de leitura, tal como o autor desenvolve uma estratégia de escrita. A imagem do jogo acaba por dominar o percurso da leitura numa acção de interpretação, ordenamento e imaginação que representa o papel que o leitor deverá assumir.

Em relação ao último sub-género, a literatura de cariz erótico, a autora refere que a simples relação autor-narrador/leitor possui uma natureza extremamente física e material, efectivando-se através de uma tentativa de sedução posta em prática no acto de escrita para se consumir no acto de leitura. Para Linda Hutcheon: “all novels are erotic in another way — they seek to lure, tantalize, seduce the reader into a world other than his own. Only by forcing the act of reading to become one of imaginative possession, can literature bring itself to life” (HUTCHEON, 1984: 86). Na verdade, todo o texto literário possui uma faceta de sedução em relação ao seu receptor. Seja qual for a estratégia do emissor, o leitor é cativado, através das mais variadas maneiras, a permanecer dentro do universo ficcional que foi criado.

5. A metaficção historiográfica

O pós-modernismo é definido como uma tendência fundamentalmente contraditória, fragmentária e despreendida, no entanto, possui um empenhado sentido histórico, político e social. As suas contradições fundamentais podem estar baseadas nas próprias discordâncias e fragmentação de aspectos da vida quotidiana, mas não pode ser ignorada a ideia da “presença do passado”, concepção que está ligada às manifestações do pós-modernismo, quer num sentido crítico, quer num sentido irónico e paródico. Essa visão contraditória está expressa numa tendência ficcional denominada por Linda Hutcheon como “metaficção historiográfica”. No seu livro *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (HUTCHEON, 1988), a autora foca a questão da historiografia e da escrita metaficcional, reiterando a ideia de que o apurado sentido histórico dos pós-modernistas

is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary of architectural forms. ‘The past whose presence we claim is not a golden age to be recuperated’, argues Portughesi (1983, 26). Its aesthetic forms and its social formations are problematized by critical reflection. The same is true of the postmodernist rethinking of figurative painting in art and historical narrative in fiction and poetry (see Perloff 1985, 155-71): it is always a critical reworking, never a nostalgic “return”. Herein lies the governing role of irony in postmodernism. (HUTCHEON, 1988: 4)

Deduz-se do excerto que a narrativa histórica pós-modernista é uma reconstrução crítica e reflexiva do passado, não um regresso nostálgico ou saudosista. A tendência da escrita pós-modernista, através da “metaficção

historiográfica”, faz um exercício de problematização irónica e paródica da História ao convocar períodos e códigos anteriores para que melhor se faça uma reflexão crítica sobre eles. Linda Hutcheon, na mesma obra, define e delimita o *corpus* da “metaficção historiográfica” referindo-se aos romances intensamente auto-reflexivos e que recorrem a factos e personagens históricos para a construção da diegese. Citando novamente a autora, “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (HUTCHEON, 1988: 5).

Em correntes literárias anteriores ao pós-modernismo, os elementos pertencentes ao um determinado contexto histórico são usados como estratégia de verosimilhança no exercício textual de representação do real e para melhor introduzir o leitor num enredo situado num contexto passado. O pós-modernismo equaciona esta postura e analisa a relação da História com a procura da reprodução da realidade e a relação da representação da realidade com a linguagem. A escrita da História e da ficção feita pelos pós-modernistas rejeita agora o ideal da representação “realista” do real como estratégia privilegiada para atingir verosimilhança no texto literário. O trabalho de ficção surge como a análise e a criação de novos significados e interpretações da realidade presente e passada. Parafraseando Linda Hutcheon, a História não é tornada obsoleta nem é ignorada, está a ser repensada como uma construção humana, cuja acessibilidade é feita unicamente através de textos, pois “we cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts” (HUTCHEON, 1988: 16). O que o pós-modernismo procura

fazer é uma re-avaliação e um diálogo com o passado à luz do presente. Em parte, este regresso problematizante à História diz-se que é uma resposta a um sentimento de a-historicismo que caracterizou o Modernismo. Segundo Linda Hutcheon, sobre esta tendência da metaficção historiográfica,

postmodernism returns to confront the problematic nature of the past as an object of knowledge for us in the present. [...] The question is: *how* can we know the past today – and *what* can we know of it? The overt metafictionality of novels [...] acknowledges their own constructing, ordering, and selecting processes, but these are always shown to be historically determined acts. [...] Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. (HUTCHEON, 1988: 92-93)

A pós-modernidade efectua, segundo Linda Hutcheon, dois movimentos simultâneos: confere ao contexto histórico um significado determinante e problematiza a noção de conhecimento histórico. A resposta pós-moderna à problemática do conhecimento histórico consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser apagado ou destruído, porque essa destruição leva a um silêncio e a um vazio culturais, deve ser revisitado com ironia e sentido crítico, não inocentemente ou apenas numa procura de verosimilhança ou legitimação. Esta perda da inocência em relação ao passado histórico e consequente movimento de reflexão crítica não é feita num sentido de comentário negativo ou destrutivo. Afinal, há que assumir que é problemático fazer afirmações sobre a História sem que elas estejam contaminadas pelos nossos

próprios preconceitos, juízos de valor e experiência vivencial, resultado da época em que vivemos.

A maneira como a História é escrita e interpretada e as novas teorias que surgem desde a segunda metade do século XX têm-se revelado importantes nos últimos anos e influído na forma como a História se mistura com as Artes e com as Ciências. A História unicamente vista como História política é uma perspectiva teórica posta em causa pela escola francesa do *Annales* nos anos 60, o que leva à reformulação de metodologias de análise histórica e quadros de referência. Há uma procura de novas áreas de estudo, dá-se atenção às questões sociais, culturais e económicas, e não unicamente às questões políticas. O conceito de tempo torna-se muito mais complexo e fala-se agora em “história dos acontecimentos” ou “tempo curto” e em “tempo longo”; em sincronias e diacronias; em “quadros” e “sistemas”. A História deixa de ser um relato apenas de acções cometidas cronologicamente por personagens-chave, para ser uma História em que a massa social, especialmente os seus elementos mais subestimados, são contemplados e até quase privilegiados em relação a classes sociais tradicionalmente mais dominantes. São destacados mulheres e homens do povo, escravos, personagens que parecem, à primeira vista, ter um valor menor no mecanismo da História, para aparecerem como personagens centrais do romance histórico pós-modernista. Os “ex-cêntricos”, os inadaptados, os que estão à margem da sociedade e da política ganham importância nos romances históricos pós-modernista. Também personagens que nos habituámos a ver apenas cobertos de grandeza e de coragem épicas, nos surgem cheios de dúvidas acerca das decisões a tomar, receosos, querendo fugir a um caminho que o leitor já conhece bem. No entanto, e nestes casos, não é essencial como se desenvolve o tempo

histórico, mas sim, como se comporta a personagem dentro desse mesmo tempo histórico e de que forma se opõe à função social que deve desempenhar. Maria de Fátima Marinho, na obra *O Romance Histórico em Portugal* (MARINHO, 1999), cita Elisabeth Wesseling em relação à diferença entre o romance histórico oitocentista e a nova tendência do romance histórico que surge no século XX:

Whereas nineteenth-century novelists sought to complement historiography by enlivening available historical information in the interests of entertainment and instruction, contemporary writers rather critically comment upon historiography by investigating the nature and function of historical knowledge. (MARINHO, 1999: 37)

Os romances históricos pós-modernistas, ou a metaficção historiográfica, deixam de ser histórias “de proveito e exemplo”, para exercer uma função crítica acerca do facto histórico, do cenário social e das personagens históricas. No entanto, segundo Fátima Marinho, não é apenas o conhecimento histórico por si só que é importante, “mas a possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política” (MARINHO, 1999: 39). Muito apoiada no trabalho de Linda Hutcheon, Maria de Fátima Marinho enumera algumas das características do romance histórico pós-modernista ou metaficção historiográfica: a necessidade de ligação entre o passado e o presente, criando uma espécie de “limbo” ou zona híbrida onde impera a relatividade histórica e temporal; a auto-reflexividade crítica, marca presente em todos os textos pós-modernistas; a narrativização do passado, porque só através dos textos ou da narrativa é possível reviver o passado; o uso da ironia e da paródia, que confere um novo sentido à visão oficial dos acontecimentos (este exercício implica um acordo tácito entre o autor que convoca e joga com os códigos

anteriores e os subverte e o leitor que os reconhece); a instabilidade e multiplicidade de focalização, pois ao oscilar entre uma posição externa e uma posição onisciente, o narrador pode marcar distâncias entre si e as personagens, entre o tempo do narrador e dos leitores e o tempo histórico invocado no texto.

II. A METAFICÇÃO *OVERT* DE MODO DIEGÉTICO

II.A METAFICÇÃO *OVERT* DE MODO DIEGÉTICO

Linda Hutcheon, no seu trabalho de tipificação da metaficção literária pós-modernista (HUTCHEON, 1984), sublinha a relação simbiótica, interdependente e consciente entre o autor(/narrador), o texto literário e o seu leitor. Na tipologia *overt* de modo diegético, em que as marcas de metaficção são conscientemente explícitas num sentido de maior compreensão e interpretação do receptor, essa relação é privilegiada, existe uma natureza dialógica ficcional, que termina na composição de um texto que é, ao mesmo tempo, enredo, guia de leitura, interpretação e crítica dele próprio. O narrador/autor pós-modernista e metaficcional é um construtor que conscientemente desvenda o processo de composição do texto literário e faz uma chamada de atenção para os elementos que podem estar menos perceptíveis e que o leitor pode deixar passar sem descortinar. O que a metaficção pós-modernista faz é tornar manifesta a forma como o texto é construído e integrar o leitor no processo ficcional, pois este vai determinar a construção através da sua própria percepção, conhecimento e imaginação, numa hipótese de análise textual individual. A sua liberdade de interpretação é também uma responsabilidade, pois o acto de leitura torna-se uma tarefa interpretativa, construtiva e exigente.

Segundo a autora de *The Narcissistic Narrative*, a metaficção é uma tendência natural do desenvolvimento do género “romance”:

From novels about the growth of the artist came novels about novels, apparently reflecting their own genesis and development, challenging, this time, the period-concept of nineteenth-century realism that threatened to become entrenched into the definition of the entire novel genre. (HUTCHEON, 1984: 18)

O género “romance” desenvolve-se então numa direcção em que desvenda as suas próprias estratégias de construção através da acção de um narrador que se assume como autor textual. Este novo percurso que o género novelístico toma apresenta-se, segundo Linda Hutcheon, como um desafio às normas de escrita consolidadas no século XIX. Ao parodiar estas mesmas normas, *id est*, devido à chamada de atenção que o narrador faz sobre elas e pela forma com as desvenda ao receptor do texto, o género começa a experimentar novas formas e a usar novas estratégias. Segundo a autora, o desvendar das estratégias através da metaficção e da paródia ” brings to the reader’s attention those formal elements of which, through over-familiarization, he has become unaware. Through his recognition of the back grounded material, new demands for attention and active involvement are brought to bear on the act of reading” (HUTCHEON, 1984: 24-25).

O eixo a partir do qual a metaficção se efectiva é o leitor e a mutação do seu estatuto torna-se uma das principais marcas distintivas de um texto metaficcional pós-modernista (cf. HUTCHEON, 1984). Dependendo do seu nível cultural e da abrangência dos referentes que consegue reconhecer, o decifrar do texto literário torna-se mais fácil ou mais difícil para o receptor. O acto de leitura acaba por ser na mesma medida um acto de crítica textual, pois o leitor toma consciência das estratégias de construção do texto e começa a estabelecer uma distância não-emocional que lhe permite interpretar de modo imparcial e crítico, sem se deixar levar unicamente pelo prazer da leitura. Para Linda Hutcheon,

The act of reading becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself. These fictions are about their own processes, as experienced and created by the reader's responses. They also contain, however, in their self-consciousness, their own self-criticism. [...] One of the tasks of modern fiction, therefore, is to displace, energize, and re-embody its criticism — to literally reunite it with our experience of the text. [...] *The reader, like the writer, becomes the critic*; without sacrificing his I-Thou amateur relation to the text, the reader also establishes an I-It distanced rapport. (HUTCHEON, 1984: 144)

A metacficção *overt* de modo diegético é reconhecida por uma série de características e utiliza uma série de estratégias textuais que privilegiam a presença do leitor. Linda Hutcheon enumera essas mesmas estratégias: o uso do *mise en abyme*, da alegoria ou da metáfora como técnicas que efectuam uma mudança de focalização desde a “ficção” até ao exercício da “narração”. Essa mudança implica um envolvimento do leitor, pois

in the diegetic mode, the reader is made aware of the fact that he too, in reading, is actively creating a fictional universe. Often a parodied, backgrounded narrative code will guide his awareness of this fact. [...] Other overtly diegetic narcissistic texts are also explicitly aware of their status as literary artifacts, of their narrative and world-creating processes, and of the necessary presence of the reader. (HUTCHEON, 1984: 28)

No modo diegético da tipologia *overt* a importância é dada ao acto de tornar visíveis as estratégias de narração, em detrimento do interesse do enredo ou da caracterização das personagens. Na leitura que faz de textos pertencentes a esta tipologia, o leitor toma consciência das estratégias utilizadas para a construção do texto, ao mesmo tempo que descobre a sua importância como receptor para que o

texto se concretize. O facto de o foco incidir agora sobre o processo de escrita e de produção do texto deve muito à mudança do estatuto do leitor e à sua liberdade interpretativa. Linda Hutcheon refere igualmente a importância do leitor na passagem da primazia da “mimese do produto” para a “mimese do processo”. A ideia de “mimese do produto” tem como referência o romance canónico oitocentista, com todas as suas categorias narrativas rigorosamente definidas e tratadas e em que o leitor tem que identificar os “produtos” a serem imitados e se a alusão ao mundo empírico é correcta e produz o correcto nível de verosimilhança. As personagens, os cenários e a acção têm que ser o mais possível referentes à realidade empírica para serem aceites e válidos (cf. HUTCHEON, 1984: 38). Pelo contrário, nos textos pós-modernistas valoriza-se a “mimese do processo”, ou seja, o desvendar das estratégias de estruturação do texto literário e a percepção de que o texto é uma construção, um “processo” gradual, onde actuam o autor e o leitor como produtores de sentido. Para Linda Hutcheon, os textos que privilegiam a “mimese do processo” e a estratégia metaficcional desvendam as convenções e subvertem os códigos de maneira a que “the reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena” (HUTCHEON, 1984: 39).

A relação entre autor/narrador e leitor entra nos termos da colaboração, da simbiose e até da co-criação. Um não existe sem o outro e ambos partilham uma tarefa construtiva e interpretativa em relação ao texto literário, tornando efectiva a criação de sentido e de universos ficcionais:

When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the word. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play literary music. The reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. (HUTCHEON, 1984: 139)

1. *O Delfim*, de José Cardoso Pires

O Delfim, romance da autoria de José Cardoso Pires, publicado em 1968, surge, na nossa opinião, como a génese da tendência metaficcional pós-modernista em Portugal. Meio romance policial, meio teoria da escrita do próprio romance, é um texto de natureza inconstante, que pretende reconstituir o cenário de um crime através de inquéritos privados, memórias e apontamentos de um escritor/caçador. Ana Paula Arnaut, em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* (ARNAUT, 2002), refere-se ao romance de José Cardoso Pires como um texto inovador e precursor, responsável por uma nova tendência:

Assiste-se com esta obra, como posteriormente pretendemos demonstrar, a uma multimoda re-invenção de tradições estéticas, deste modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só dos delírios conceptuais e formais do Modernismo, vanguardas devidamente incluídas, mas também de coordenadas ideológicas do movimento neo-realista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes. (ARNAUT, 2002: 79)

Segundo a autora, o romance de Cardoso Pires, embora seja inovador na estratégia de construção, não entra em absoluta ruptura com as anteriores tendências do Modernismo ou do Neo-Realismo. O texto de José Cardoso Pires acaba por ser – e muito de acordo com os preceitos do Pós-Modernismo – um elemento de continuidade, não uma cesura com cânones anteriores. No entanto, é uma narrativa profundamente inovadora sem declarar rupturas categóricas. Ana Paula Arnaut situa o romance *O Delfim* numa linha influenciada pelas tendências do romance norte-americano. Na sua perspectiva, *O Delfim* surge como “ponto de chegada e de confluência [...] de registos, de estratégias discursivas e de temas do próximo passado cenário literário, [...] a corroborar a falência da ideia dos que advogam cortes radicais com o passado, é esta a obra que inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista” (ARNAUT, 2002: 82).

O enredo d’ *O Delfim* é uma história dúbia de um crime. A notícia das mortes da esposa de um abastado proprietário rural – afogada na lagoa da propriedade – e de um criado – encontrado morto na cama da senhora da casa – despoletam recordações do convívio com o Engenheiro Palma Bravo e levam o narrador a recorrer às memórias escritas e aos “depoimentos” dos habitantes da aldeia numa tentativa de apurar o que realmente aconteceu. O que parece à primeira vista ser um enredo de cariz policial acaba por demonstrar-se um pretexto para um outro tipo de texto e de temática. Segundo Petar Petrov, no seu artigo “Tendências Realistas na Ficção de José Cardoso Pires”:

O que se delinea, sim, é o crime a servir de pretexto para a construção de um outro tema, ligado à própria escrita, na medida em que o sujeito de enunciação, enquanto interroga as circunstâncias e os motivos dos acontecimentos, investiga, igualmente, o próprio fazer literário. O desvendar do processo de escrita é feito pelo recurso à ironia e à auto-ironia, à

fragmentação do tempo e do espaço, aos diversos registos enunciativos, e pela presença de inúmeros comentários de ordem meta-discursiva. (PETROV, 1995: 731)

Na sua publicação de 2000, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* (PETROV, 2000), o ensaísta reitera a ideia de que *O Delfim* é um romance que usa um cenário de crime para engendrar um texto de natureza reflexiva e crítica do trabalho de construção do texto literário pois, “ *O Delfim* é a primeira experiência de José Cardoso Pires no domínio do realismo de feição subjectiva por se estruturar como um romance em que a mediação e a interpretação dos factos são feitas por um narrador-personagem que tem uma dupla tarefa: por um lado apresentar uma determinada história e, por outro, indicar como esta se organiza” (PETROV, 2000: 175-176).

De facto, o narrador d’ *O Delfim*, através das suas intromissões e interpelações plenas de ironia, deixa que o receptor leia um texto em potência, uma matéria em bruto, ao mesmo tempo que acompanha o enredo de crime. Há a possibilidade da construção de um texto coeso, presente nos apontamentos do narrador que se assume escritor. No entanto, o narrador parece incumbir o receptor desse esforço de ordenação e de concepção de sentido. A disforia e a desilusão pelo choque da notícia das mortes dão um tom de desistência ao discurso do narrador. Quando este se prepara para encher mais um pouco o seu caderno de apontamentos com máximas, aforismos e histórias provenientes da Gafeira, é confrontado com o desaparecimento dos seus objectos de estudo. Os senhores da Lagoa desapareceram e instala-se uma espécie de vazio. Assim, ao leitor, levado pela mão irónica, crítica e desencantada do narrador, desvenda-se

um caderno recheado de memórias, de citações, de planos que seriam aproveitados se o “senhor escritor” quisesse compor um texto. Recusa-se a ser “narrador de tempos mortos”, recusa-se a andar entre fantasmas e recordações e o que oferece ao leitor são fragmentos, versões, planos e ideias para que este possa organizar e compor. O verdadeiro encanto do romance – e também sua principal estratégia de captação das atenções – parece ser a natureza fragmentária, caótica e inacabada que o narrador fornece ao leitor e deixa para que este a ordene e interprete como lhe aprouver. José Cardoso Pires, no seu ensaio “Memória Descritiva” (PIRES, 1999), oferece-nos uma visão elucidativa e auto-crítica do seu romance quando aflora a questão da importância do leitor e do acto de leitura:

No que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. (...) E sem querer, já estamos no problema do costume — na correlação autor/leitor e respectiva margem de liberdade que lhe concede cada tipo de narração. (PIRES, 1999: 118-119)

A ideia de “obra inacabada” é revelada pelo próprio estatuto do enunciador d’ *O Delfim*, uma vez que este nos aparece como um compositor de fragmentos, como um restaurador, que, com toda a precisão, vai fazendo montagens das memórias e impressões que lhe ficaram das personagens num tempo passado. O narrador escolhe os assuntos a desenvolver, a pertinência ou não desses assuntos, compõe cenários, recua e avança nos seus próprios propósitos de construção de um texto coeso e subverte uma linearidade facilitadora do acto de leitura. Na cena de apresentação ao leitor do casal Palma

Bravo, por exemplo, o narrador/autor parece brincar com a preparação do cenário e com a disposição das personagens:

Escolher uma manhã de domingo e colocar, [...] um pouco mais à esquerda [...]; junto, se me permitem [...] junto sol, muito sol, e – perdoai, Abade, que não sei o que faço – espalho um pouco de música. [...] Gente não a meto por enquanto [...]. (PIRES, 1997: 34-35)

Esta disposição e composição do espaço é quase uma encenação cinematográfica e não deixa de ter o seu carácter irónico e iconoclasta em relação às autoridades sociais e à religião. A consciência do narrador está totalmente desperta para os mecanismos de construção e para a amplificação desses mesmos recursos de composição do cenário e de descrição do espaço. O enunciador não deseja forçar os limites da verosimilhança e do que é credível para o leitor através de uma exacerbada violação das categorias. O que pretende é uma compreensão e colaboração interpretativa relativamente à sua estratégia de composição do espaço. Segundo Ana Paula Arnaut, “em *O Delfim* confirma-se a convocação do leitor para a tessitura narrativa e, conseqüentemente, para a decifração conjunta do universo diegético, seja através de interpelações directas, seja, mais indirectamente, pelo recurso a outros artifícios através dos quais se chama a sua atenção” (ARNAUT, 2002: 121).

Os comentários, as intrusões e as reflexões críticas e auto-críticas do narrador de *O Delfim* introduzem o leitor no universo da construção literária, até então, desconhecido e interdito. O que seria uma leitura confortável, transforma-se num exercício exigente de compreensão e ordenação devido à natureza fragmentária e subversiva do texto. Relativamente a este facto, José Cardoso

Pires, em “Memória Descritiva”, refere condescendentemente as estratégias de intrusão do narrador usadas n’ *O Delfim*, afirmando:

Se ele sempre que pode se insinua em Autor do romance e, com o ar de quem não quer a coisa, chega a dar a entender cumplicidades de circunstância, deixá-lo. O melhor é encolher os ombros e passar por diante. Esse recurso “abusivo” só pretende “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção. E se mais adiante, numa nota de pé de página do capítulo XV, vai ao ponto de se identificar descaradamente com J.C.P., seu desafortunado inventor, a intenção continua a ser idêntica: trata-se de uma chamada em asterisco, de inspiração cem por cento camiliana, destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto ou muito simplesmente a explorar, por efeito, uma função fática. (PIRES, 1999: 122-123)

José Cardoso Pires, como autor empírico, apresenta, assim, um narrador que se assume como “autor” e é reconhecido pelas outras personagens como “escritor”. Este autor/narrador/escritor dá de si próprio uma imagem sarcástica, em relação à sua actividade de escritor, e as suas estratégias são uma chamada de atenção para tentar envolver o leitor no texto. O enunciador tenta ser neutral, mas envolve-se com as personagens, especialmente com Tomás Manuel da Palma Bravo, proprietário da Casa da Lagoa, anfitrião de caçadores e tipo social extremamente interessante pelas suas máximas e histórias de carácter boémio. O narrador, “curioso furão”, “coleccionador de casos”, ironiza caracterizando os escritores como actores secundários, pensando que controlam o texto como protagonistas ou criadores onnipotentes (PIRES, 1997: 639). No entanto, o texto foge-lhes das mãos assim que são intimidados pelo poder da folha em branco – o maior medo de um escritor –, pelas personagens, pelos leitores,

pois há todo um conjunto de factores que rodeia o texto e condiciona o exercício de escrita. Apesar disso, o narrador focaliza, direcciona o olhar, tem a possibilidade de escolha e liberdade de composição o que lhe confere uma relativa independência. O escritor é um ser crítico, irónico, observador, toma notas, consulta livros antigos, cita, faz planos para compor um texto. Daí o tom de desapontamento quando o velho cauteleiro o informa da morte de Maria das Mercês, do criado Domingos e do desaparecimento desesperado de Tomás Manuel (cf. PIRES, 1997: 40). O cenário muda e o narrador/autor, “convencido que domina a cena”, nada domina, torna-se risível na sua ilusão; “sabe tudo” sobre as personagens, menos o essencial: “o passado próximo, o ontem e o hoje” (PIRES, 1997: 63). Sem sair do quarto da estalagem, o autor/narrador confronta-se com a sua própria memória fragmentada, com as vozes das personagens e com cenários que já não existem. Cria-se uma nova realidade, que foge à vontade do narrador e nem sequer é uma realidade em que possa plenamente confiar. Há várias versões de uma mesma história: crime, suicídio, adultério, assassinato ou morte natural do criado. Cada personagem tem a sua versão, tal como num depoimento policial e o narrador aparece como um recolector de versões, desassossegado e crítico, tentando dar coesão a fragmentos (cf. PIRES, 1997: 40-43; 50). Apesar do esforço para juntar depoimentos, memórias escritas e recordações de instantes passados com as personagens desaparecidas, o narrador/autor não consegue fornecer uma explicação para o desfecho dramático da história. Esta inconclusão acaba por ser igualmente uma estratégia para inserir o leitor na realidade do romance. Na opinião de Ana Paula Arnaut,

Em vez do canónico final fechado, *O Delfim* apresenta um final aberto, permitindo, assim o entendemos, o estreitamento dos laços que durante a narração/leitura haviam sido criados com o leitor. É que, não

lhe sendo facultadas certezas, a ele caberá, doravante, proceder às investigações, numa espécie de retrocesso infinito em que as mortes e os mistérios serão sempre crónica anunciada e nunca cabalmente desvendada. (ARNAUT, 2002: 137-138)

Em relação a esta incerteza, de como se deslindam os mistérios e se alguma vez se deslindam, Petar Petrov relaciona-a com uma forte intensão metaficcional presente no romance de José Cardoso Pires (cf. PETROV, 2000). A consciência que o narrador d' *O Delfim* demonstra perante o texto literário como objecto de arte e a própria natureza dos géneros leva-o a fazer comentários acerca da sua liberdade como escritor, acerca dos textos que escreve, dos recursos que utiliza para causar determinados efeitos e até, levado por um sentido de *mise en abyme*, a dissertar sobre o género policial na sua função de apaziguador social nos seguintes termos: “A literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1997: 162-166). A referência à intriga e ao género policial é, segundo Petar Petrov, característica de metatextualidade ou de metaficção, uma vez que,

no plano específico da *metatextualidade* não faltam considerações a problematizar outros textos, como acontece com o romance policial, *paródia* do qual é a narrativa de *O Delfim*. Paródia, porque o romance de José Cardoso Pires pode ser visto como uma *transposição hipertextual* do género referido, ideia corroborada pela sua desmistificação em função do papel que desempenha na sociedade contemporânea. (PETROV, 2002: 184-185)

Também José Cardoso Pires, como autor empírico, assume a metatextualidade de *O Delfim*, tal como assume as estratégias do narrador que “criou”. Segundo ele,

Agora que sou como nunca o “lado crítico” do meu Narrador, depois de tantos meses de escrita em que me servi das suas duplicidades, ouço-o contar e sinto-me comprometido até à morte com os seus falhanços e com os seus expedientes de narrar. Assumo-os, que remédio, visto que são vícios meus e das capacidades que cá vou conseguindo arranjar. (PIRES, 1999: 147)

2. *O Triunfo da Morte*, de Augusto Abelaira

O Triunfo da Morte, romance de Augusto Abelaira publicado em 1981, é uma das narrativas que consideramos mais significativas relativamente à evolução da tendência metaficcional mais explícita que se manifesta na novelística portuguesa. Escreve Clara Rocha aquando da publicação do romance de Augusto Abelaira:

Em *O Triunfo da Morte* o tom dominante é o fantástico, presente em cenas como a explicação do lançamento comercial do burujandu, a das experiências sobre os ratos, a do congresso das mortes, ou a das explicações sobre a carne de pterossauro, em que a ironia distanciadora serve sempre de contraponto ao envolvimento imaginativo. (ROCHA, 1982: 98-99)

No entanto, a narrativa acaba por levantar questões mais ligadas à função da escrita, à relação que o narrador estabelece com o seu receptor, à importância que o leitor tem na criação e no desenvolvimento do texto. Este

romance encontra a sua coerência através da articulação de duas linhas diegéticas – a história da personagem e a história da construção do próprio texto. A actividade de escrita, neste romance, caracteriza-se pela ambiguidade, arbitrariedade e pela natureza fragmentária, bem perceptíveis nas reflexões que o narrador nos vai deixando ao longo do texto.

Maria Lúcia Lepecki, na sua colectânea de ensaios *Sobreimpressões* (cf. LEPECKI, 1988), denuncia em *O Triunfo da Morte* um jogo entre a objectividade do contexto histórico-cultural e a subjectividade da personalidade do narrador, do tom autobiográfico, da ironia e da ambiguidade. A autora refere também um exercício de paródia ao Romantismo Oitocentista pela presença de uma interlocutora que representa o papel de “amável leitora”, pelo tratamento da temática da morte e pela “nota final do editor”. A aliar a essas temáticas e recursos, o texto fala de Poder – do poder que a morte exerce sobre os homens e do poder do texto literário. O narrador exerce a sua autoridade em relação aos seus interlocutores, mas, no entanto, no final do romance, são os destinatários que subvertem as regras, exercendo o seu domínio sobre o narrador. O novo papel do leitor — tema tão estimado pelos escritores pós-modernistas — está aqui referido de maneira muito explícita e muito consciente. Na opinião de Agripina Carriço Vieira, expressa no seu artigo “Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira”, publicado em 2002, com o romance *O Triunfo da Morte*, Augusto Abelaira inicia um novo ciclo na sua obra, pleno de ironia, de intenção lúdica e pedagógica, lançando um repto aos leitores para que estes assumam a sua responsabilidade no acto criativo romanesco. O romance torna-se auto-contemplativo e auto-reflexivo numa atitude de se desvendar a si próprio no processo de construção (cf. VIEIRA, 2002). O narrador reflecte acerca do texto que escreve e dos recursos que dispõe

para a sua construção, como se fosse uma pista para a compreensão do texto como uma unidade:

As palavras seguintes, as do próprio capítulo, não as deste, embora dispensáveis (mas tudo é dispensável) ajudarão o entendimento da minha história. Constituem o contraponto dela. A quem, numa sinfonia, ouça apenas um belo tema delineado pelos violinos, talvez não interesse o fundo quase imperceptível e contraditório dos metais, das madeiras, da percussão. Mas revelarei agora esse fundo imperceptível que, contrapondo-se ao resto, transforma a *Sinfonia Heróica* numa complexa rede de temas cantáveis e de sons aparentemente inúteis. O tema essencial, aquele que melhor entra no ouvido, tenho-o vindo a esboçar, discretamente entregue aos violinos: o da morte dos meus amigos, o da minha responsabilidade, falsa ou verdadeira. Mas em surdina aí vai o que simultaneamente (como lamento não poder dá-lo simultaneamente!) as flautas murmuram num outro ritmo. Contribuindo para a harmonia do todo. (ABELAIRA, 1981: 10)

Utilizando a metáfora musical do tema e do contraponto, o narrador analisa criticamente a natureza bissectada do seu texto. Através deste comentário o enunciador orienta o leitor em relação à dupla natureza do seu trabalho e ao facto de que o seu texto é obra literária e crítica de si própria em simultâneo. O texto surge tal como uma sinfonia, existe como uma combinação de duas melodias, do tema e do contraponto. A harmonia do todo — e aqui o todo representa a construção literária como produto final — está em prestar atenção, não só ao tema principal (neste caso o problema vivencial do narrador), mas também ao contraponto, ou tema secundário, que seria a melhor forma de construir e ler um romance. Esta questão resulta numa equação singular: o texto literário apresenta-se como a soma da parcela da diegese com a parcela da auto-reflexão e da auto-consciência metaficcionalis. Esta equação é a fórmula de

construção e leitura de uma narrativa explicitamente metaficcional. A diegese acaba por ser um pretexto para a enunciação de algo que se revela de suma importância: a construção e a estrutura do próprio texto. Em relação aos textos metafissionais é possível afirmar que o contraponto — neste caso, a reflexão sobre a construção do romance — é deveras mais importante que o tema. Nos fragmentos em que o narrador se dedica à “teoria do romance”, refere também as suas fragilidades e inseguranças em relação ao seu suposto talento, às estratégias infalíveis para construir uma boa história, aos seus progressos (e aos progressos da sua geração) em relação à obra dos seus antecessores:

Desprovido, infelizmente, de boa memória, as coisas vão-me surgindo ao acaso. Mas, muitas vezes, quase sempre, trata-se duma desordem voluntária. Desordem que se revelou, permita-se a má língua, um dos mais cómodos recursos da literatura moderna. Afinal, contar uma história com princípio, meio e fim, com consequências, mantê-la empolgante até às últimas páginas, exige muita arte. E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de génio. Depois, metem umas considerações algo difusas sobre a reversibilidade do tempo e pronto, ficam absolvidos! Melhor, a crítica leva-os a sério, desenvolve essas considerações, dá-lhes um significado metafísico, cai na ratoeira, aceita como moeda válida a simples moeda falsa! Muito devem rir-se os romancistas! (ABELAIRA, 1981: 45-46)

O “fragmento 42” *supra* citado é um exercício de auto-crítica e de total consciência do estado da literatura contemporânea de tendência pós-modernista. O acaso, a arbitrariedade, o desprezo pela linearidade temporal são dos estratagemas mais utilizados pelos romancistas de finais do século XX e que se integram na tendência metaficcional pós-modernista. O carácter democrático e condescendente da pós-modernidade aceita manifestações de arte — e neste caso,

textos literários — que se refugiam no caos que impera em todos os sectores da vida moderna. O caos, tal como refere o narrador, serve para “esconder a falta de génio” e, tal como sugere mais adiante, quanto maior é a falta de génio, maior é a ovação dos críticos. O enunciador não ignora nem reprime os instintos ou as razões que o levam a pegar na caneta (ou cassette-audio), meditando sobre a génese da própria escrita, que é a génese da narrativa:

Recomeço hoje, algumas semanas depois estes apontamentos destinados não sei a quê, mas certamente não os redigiria se a escrita não estivesse já inventada. Por outras palavras: a vontade irresistível de pegar na caneta só me assaltou por conhecer o ABC e quem diz o ABC diz os livros. [...] Escrevo como uso gravata, como tomo banho todos os dias, aperto a mão dos amigos, peço desculpa se incomodo alguém. Escrevo porque certa força exterior me estimula, faz parte dos costumes do tempo, se transformou numa forma de promoção intelectual. Um processo de me inserir na sociedade, de me relacionar com os outros. O meio mais sedutor, não o único — poderia dedicar-me ao póquer ou à política. (ABELAIRA, 1981: 2-3)

A escrita do texto literário como actividade surge como uma procura de promoção social e intelectual. A escrita deste romance é causada pelo poder da sugestão civilizacional. Se o narrador desconhece a escrita e os livros, nenhum instinto, nenhum chamamento da natureza lhe diria para escrever. Saber escrever e ter lido livros é um pressuposto para se ser romancista. A literatura acaba por ser uma actividade mundana e dependente de tendências ou gostos transitórios. O tom *blasé* com que estas considerações são feitas denuncia, numa primeira leitura, um certo desprendimento pela actividade de escritor. No entanto, esta narrativa não esconde o seu carácter provocatório e o que se diz num fragmento é desmentido no seguinte porque tudo é aleatório e tudo é estratégia carregada de ironia para

captar um hipotético leitor. Se o narrador declara que a escrita é uma actividade inerente a um animal social que procura alguma espécie de promoção na hierarquia, logo depois enuncia que a escrita provém de um incontrolável amor à arte, que arrisca a vida ao escrever este texto em tom autobiográfico, que a escrita serve para fazer passar o tempo...e que tudo o que se disse anteriormente faz parte do jogo romanesco de tentar criar expectativa no leitor, para que este não perca o interesse em relação ao texto. A consciência da capacidade de saber “jogar o jogo”, de saber escrever um texto, contar uma história, utilizar as estratégias certas para manter a expectativa, de ser, enfim, um romancista e poder conscientemente dizê-lo, é um avanço sobre as gerações anteriores e o narrador sabe-o. O enunciador comenta, com o mesmo tom irónico, as tendências literárias suas contemporâneas:

E talvez o maior defeito da literatura moderna resulte dessa grande indiferença pela descrição física dos locais da acção. [...] Os romancistas contemporâneos estão-se nas tintas e quando sentem o desejo de uma descrição perdem-se com o minucioso inventário de um só pormenor. Em vez de retratar Paris, preferem a esquina da rua onde vive o herói (mas acabaram-se os heróis) ou mais simplesmente contam em centímetros as pedras da calçada. E o quartzo, o feldspato, a mica. Nem isso — as personagens flutuam no ar, como se não tivessem peso, como se as paredes das casas não lhes condicionassem os passos, como se fossem apenas pensamentos e emoções. Então irrita-me e irrita-me também o desprezo votado às personagens diferenciadas. Desejosos apenas de se descreverem a eles, ignorando os outros — mas são os outros que nos interessam, valerá a pena acrescentar? Os outros nas suas insubstituíveis diferenças, os outros que são nós. Que somos nós. (ABELAIRA, 1981: 15)

O narrador dá voz à sua irritação que atinge directamente a corrente psicologista que toma conta da literatura. O existencialismo e o *nouveau roman* traduziram-se num certo desprezo pelo cenário, pelo ambiente, pelo espaço onde tudo acontece, atentando demasiadamente no labirinto psicológico das personagens. O texto literário acaba por ser a análise psicológica da personagem e não um enredo que abarque de forma equitativa as categorias da narrativa. As personagens tornam-se ideias sem possuírem consistência física. Linda Hutcheon refere que a evolução do romance pós-modernista passa por um exercício de paródia feito pelos autores pós-modernistas em relação a trabalhos e a cânones literários anteriores (cf. HUTCHEON, 1984; HUTCHEON, 1989). Não se trata de um exercício destrutivo nem jocoso quando falamos de paródia, mas sim de um sentido de recriação e de reaproveitamento, funcionando como uma chamada de atenção que se faz para destacar as estratégias e os recursos usados pelo texto anterior a fim de denunciar uma evolução no cânone. Tal como refere o narrador: “Acrescentarei somente, um pouco à maneira de Fielding e de Sterne: quem quiser pode abster-se de ler o próximo capítulo. Pode abster-se até de ler todos os capítulos — e isso não se atreveram a dizer nem o Fielding nem o Sterne” (ABELAIRA, 1981: 30). Não é que o narrador queira suplantar Fielding ou Sterne; trata-se somente da tomada de consciência de uma evolução que se deu no próprio romance como género através da referência que lhes faz como autores anteriores e influências metaficcionalis. Os autores pós-modernistas não pretendem a ambição da originalidade, preferem tomar a consciência de que escrevem e demonstrar essa consciência explicitamente, atestando como o romance contemporâneo é fruto de um longo percurso de auto-consciência e auto-

reflexividade. Tornar explícitas estas marcas é que fornece ao autor um sentimento de suplantação e evolução em relação aos fundadores do romance.

Abelaira, no modelo de construção romanesca que nos apresenta através d' *O Triunfo da Morte*, menciona a relação entre o real e a ficcionalidade — um assunto tão favorecido nos textos dos autores pós-modernistas, que se servem da confusão entre as dimensões a fim de despertar os leitores para o texto. Será que a ficção é mais real do que a própria realidade? A propósito desta questão, refere o narrador:

Aliás, a decadência do homem, o esgotamento das suas virtualidades principiou nos fins do paleolítico com a invenção da agricultura, forma suicida de adaptação. Suicida, pois afastava o homem da realidade directamente apreendida. Hoje não contacta com a realidade, mas com as suas imagens, vive num mundo de imagens. E a civilização acabou nisso, substituiu a realidade pelas imagens, pintou o universo e pintou-o mal. O homem já não lida com as coisas, mas com a representação das coisas. (ABELAIRA, 1981: 103)

Esta consideração acerca de uma nova condição humana de afastamento da realidade pode ser relacionada com o novo estado social que domina desde a Segunda Guerra Mundial. Na segunda metade do século XX os avanços dos meios de informação e da tecnologia permitem ao Homem sedentarizar-se em algumas actividades em as máquinas o substituem. O Homem convive hoje com outras realidades sociais ou civilizacionais através de imagens e de modos de representação dessas mesmas realidades. A realidade virtual e a criação de realidades paralelas possibilitam a construção de mundos alternativos que funcionam como terapia para o tédio humano. A literatura de carácter

metaficcional joga com a noção de universos paralelos e de múltiplas perspectivas e a experiência de leitura do texto literário transmite-nos a ideia de que tomamos contacto com dois planos diferentes que se complementam para formar uma unidade: o mundo da ficção literária — com as suas respectivas categorias — e o mundo da crítica e da teoria da literatura, que permitem destacar e desvendar as estratégias e recursos usados para construir o mundo ficcional. O narrador, um empresário de sucesso, torna-se famoso por revolucionar a própria evolução natural e biológica, condicionando a própria natureza:

Mas a inexistência do fruto não determina a inexistência do sumo [...]. E a prova de que existe o sumo manifesta-se ali naquela mesa. [...] De resto, pouco importava que não existisse. Já alguma vez alguém considerou trapaceiros o Eça ou o Tolstoi só porque nem o Ega nem a Natacha vivem em carne e osso? [...] Ora bem: o público de fino espírito, conhecedor do valor dum romance, soube compreender o burujandu, a origem mítica do sumo. Numa natureza pobre de inventiva, o papel do homem consiste em suprimir as lacunas da imaginação. [...] Prefiro falar do ensaio do meu amigo e sócio Eurico Nogueira que substituiu o famoso triângulo culinário de Levi-Strauss pelo quadrado culinário: o cru, o cozido, o podre e o fictus, este o mais caracteristicamente cultural dos quatro, capaz talvez de desmentir o pretenso desejo de retorno à natureza. (ABELAIRA, 1981: 26)

A questão da ficção está aqui denunciada através da criação do tal fruto imaginário — o burujandu — que surge como uma alegoria do texto literário e da problemática da ficcionalidade. Pode-se ver aqui também uma mordaz crítica social que aponta o estado de loucura da sociedade consumista que adquire sem questionar a proveniência, apenas porque é de moda comprar tal produto. O caso do “fictus”, não em termos de comida imaginária, mas voltando agora ao âmbito

da literatura, pode relacionar-se com um determinado modelo de leitor, que aceita um determinado tipo de texto sabendo que se trata de ficção, consciente de entrar no jogo ficcional e no pacto de ficcionalidade. Quem aceita a ficção literária, aceita um produto comercial composto por um elemento fictício. O narrador menciona um público leitor com sensibilidade suficiente para apreciar e aceitar a ficção e o imaginário – este seria então um público-receptor modelo. É próprio do homem “inventar” e ficcionalizar, já que a natureza é demasiado real e linear e se o burujandu não nasceu na natureza, o defeito está na natureza, que não consegue acompanhar o progresso e a modernidade. A ficção contraria o desejo de regresso à natureza, ou seja, ao real. O preconceito naturalista contra o domínio da ficção em detrimento da realidade é traduzido pela obsessão que esta corrente literária tinha em retratar cientificamente o real e o ser humano nas suas facetas mais puras, mais escuras e mais baixas (no sentido de *bas-fond*). O público de mais fino trato aceita o burujandu como aceita um bom texto de ficção, não questionando se é real ou não, tal como o que importa num romance não é se as personagens existem realmente ou são produto da imaginação de um narrador. O “fictus”, como algo construído artificialmente, domina, porque não interessa se o burujandu existe na natureza, desde que possa ser bebível e exista nas nossas mesas, tal como um romance existe sem que as suas personagens tenham que ser reais. Confrontando o que Carlos Reis afirma sobre a ficcionalidade: “vigora um acordo tácito entre autor e leitor, acordo consensualmente baseado na chamada suspensão voluntária da descrença e orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceitável o jogo da ficção” (REIS, 1998: 160). O contrato referido por Carlos Reis, entre autor e leitor, em relação à ficcionalidade, está bem marcado neste excerto do romance: “e este comentário

tem importância, recorda aos leitores que estão a ler um livro, não estão a observar a realidade” (ABELAIRA, 1981: 116). É posta em destaque, desta maneira, uma atitude de fingimento própria da ficção e de um acordo entre autor e leitor que consiste numa interrupção da descrença em relação ao que é narrado para se aceitar o jogo da ficção durante o acto de leitura. No entanto, não há um corte radical entre o mundo real e o mundo ficcionado, pois o texto possui referentes próprios do mundo real. Se assim não for, o texto corre o risco de se tornar demasiado obscuro e inacessível ao seu leitor. Embora exista esta comunicação interactiva autor – texto – leitor, o criador do texto pode querer — por razões ideológicas ou estéticas — “transfigurar” o real do mundo dentro do real do texto. N’ *O Triunfo da Morte*, o narrador informa o leitor de que o que lê não é a realidade, é apenas ficção construída mediante a activação de determinadas estratégias. Como já foi referido anteriormente neste trabalho, uma das principais características da metaficção pós-modernista é a exacerbada importância atribuída ao leitor, sendo este promovido a co-criador e adjuvante do autor/narrador. Linda Hutcheon acredita que assim que os romancistas se auto-conscienciam da sua escrita, o papel do leitor assume imediatamente um novo estatuto e uma nova importância (cf. HUTCHEON, 1984). Devido à explicitude das estratégias de construção textual, é exigida ao leitor uma maior participação através do seu acto de leitura, partindo o autor de um pressuposto de que está perante um interlocutor inteligente, que controla, organiza, interpreta e se responsabiliza pela sua própria leitura. O narrador d’ *O Triunfo da Morte* confere ao leitor uma importância explícita e gradualmente este se vai tornando numa personagem “de carne e osso”, com participação efectiva no texto. O que move o narrador nas suas reflexões acerca da vontade de escrever um romance, de contar

a sua história, não é a sugestão de leitura de outros textos, nem a busca de promoção social, mas a procura de partilhar algo com um hipotético leitor. Escrever transforma-se num acto de partilha, muito próximo da solidariedade, e não um acto de puro narcisismo ou introspecção:

Bom, caí outra vez na filosofia barata (esta modéstia não a tomem à letra), mas se alguma coisa pretendo insinuar é que no meu espírito se meteu a ideia do livro, a ideia dos leitores, não o simples e adolescente anseio de falar comigo próprio. Um acto solidário, um prazer que vive da relação com os outros. Em resumo: procuro cúmplices, procuro cúmplices! (ABELAIRA. 1981: 3)

A atenção dada ao leitor pelo narrador é talvez um tanto excessiva e teatral, mas traduz bem a direcção tomada pelo romance metaficcional pós-modernista em relação ao acto de leitura. Neste caso, o narrador deixa de ter autonomia para escolher o que quer escrever, para começar a compor o que o leitor pretende ler. A estratégia principal de captação de leitores é a de render-se à evidência de que é o leitor quem comanda a composição do texto e o acto de escrita. A importância dada ao público leitor ou consumidor de arte parece não se reduzir a uma estratégia narrativa unicamente voltada para fins ficcionais, mas igualmente voltada para uma recepção comercial do texto literário:

Dirijo-me pois ao público situado num futuro longínquo, enquanto aguardo alguma coisa, não sei bem o quê. [...] Um público interessado na história romanesca da minha vida? Um público mais culto, curioso dos grandes problemas antropológicos e teológicos do nosso tempo? Eis a dúvida. Que pretende ele? Como ir de encontro das suas curiosidades, se as ignoro, se ignoro de que público se trata? [...] Progressivamente, tecem-se entre nós laços múltiplos, já não posso passar sem ele, já não pode passar sem mim. E sem saber porquê, começo a tratá-lo

por tu, imagino-o sob a forma de uma mulher extremamente formosa, de colectivo transformou-se em individual. [...] Quanto a mim, mais do que ser eu a escrever este livro é ela, és tu, quem o escreve. Ah, diz-me quem és, os teus sentimentos, as tuas ilusões para eu descobrir quem devo ser, como devo escrever, mulher desconhecida! (ABELAIRA, 1981: 35-36)

Como se pode inferir, o público leitor abstracto e hipotético, interessado na boa literatura, atento à civilização contemporânea e aos seus problemas sócio-culturais, materializa-se, transforma-se num indivíduo do sexo feminino, mulher sedutora e interessada no que o narrador tem a dizer. Narrador e “leitora” são agora inseparáveis como dois apaixonados e aquele está totalmente seduzido e dependente dela. Os papéis invertem-se: já não é o autor que pretende seduzir através das suas habilidades linguístico-literárias, mas é o leitor quem fascina o escritor, levando-o a escrever para responder à sedução. No caso do romance de Augusto Abelaira, acaba por ser a “leitora” quem decide o final de tudo — do texto e do narrador — num jogo metaficcional pleno de ironia, uma vez que passa a comandar a construção do romance e lhe confere um desfecho final.

3. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho

O romance de Mário de Carvalho, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, publicado em 1995, é uma reflexão sobre as dimensões do real e da ficção, sobre a intenção final da arte e sobre o poder e os limites da linguagem. Mas é, de forma mais explícita ainda, uma narrativa com marcas

expressas de auto-referencialidade, auto-reflexão e auto-consciência próprias do código literário do pós-modernismo. Segundo José Cândido de Oliveira Martins, no seu artigo “Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance”, a obra do romancista passa por cinco tendências: revitalização da dimensão histórica, problematização da identidade nacional, auto-reflexão metaficcional, intertextualidade e interdiscursividade, e uso da paródia como meta discurso (cf. MARTINS, 2012: 33-34). Oliveira Martins insiste na consciência do trabalho literário presente nos textos de Mário de Carvalho, cuja escrita recorre a estratégias para exprimir essa consciência. É igualmente uma escrita auto-problematizante, que se apresenta constantemente crítica e paródica relativamente a si própria (cf. MARTINS, 2012: 39). Silvia Niederauer, no artigo “*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* ou o simulacro da narrativa na pós-modernidade”, considera o romance de Mário de Carvalho como um texto desestabilizador e veículo de estranhamento. A começar pelo próprio título do romance, que convida à discussão com o narratário, o enunciador vai introduzindo no enredo elementos que aliciam o leitor a continuar preso ao texto. O narrador joga com a atenção do receptor, entrando em diálogo, pedindo colaboração e cumplicidade. Embora as estratégias de construção da diegese sejam pouco ortodoxas, o receptor vai entrando no jogo, acompanhando as personagens e o irónico narrador (cf. NIEDERAUER, 2008: 83). Por seu lado, José Cândido de Oliveira Martins adverte os possíveis leitores de Mário de Carvalho, pois o que vão encontrar são textos repletos de um humor que exige inteligência e espírito. Na verdade, o leitor das narrativas de Mário de Carvalho é mergulhado num ambiente pleno de ironia e paródia metaficcional, em que o enunciador é um agente subversivo a tentar constantemente desafiar o leitor a questionar modelos e

ideias feitas sobre o texto literário (cf. MARTINS, 2012: 39). Conforme Ana Paula Arnaut, o romance de Mário de Carvalho também quer dar uma imagem muito irónica de uma época e de um tipo de personagens que povoava a realidade pós-revolucionária de Abril. O texto não pretende ser um retrato histórico do pós-25 de Abril, uma vez que se assume como ficção sem a predominância de uma ambientação histórica, embora seja possível reconhecer plenamente tipos da sociedade portuguesa desde meados da década de 70 do século XX até à actualidade. É pertinente até afirmar que o romance de Mário de Carvalho nos apresenta alguns tipos sociais universais relativamente às temáticas do enredo do texto: a personagem desiludida e sofredora que procura um Ideal; a personagem que representa o Ideal, mas que já não acredita nele; a personagem que vive cristalizada no tempo, como se existisse num ambiente revolucionário crónico; ou os profissionais da escrita jornalística, que deturpam a realidade tornando-a mais apelativa a um público sedento de emoções fortes e casos escandalosos. Ana Paula Arnaut vai mais longe quando se refere a um “ajuste de contas” com um certo tipo de jornalismo sensacionalista e com a experiência de militância partidária do próprio autor (cf. ARNAUT, 2012: 129). Por seu lado, para descodificar a sátira, o leitor terá de se fazer valer dos seus referentes sociais, históricos e políticos no sentido de reconhecer o tipo de escrita jornalística que é constantemente referida no romance.

O romance de Mário de Carvalho evidencia um apurado nível de consciência acerca do poder da língua e dos níveis de linguagem. O idioma surge como um poderoso veículo de interacção com o receptor e um instrumento de expressão para o narrador. São vários os exemplos ao longo da narrativa que denunciam uma preocupação em não se desvirtuar a língua portuguesa. O

narrador nutre um respeito particular pelo seu veículo de mensagem e lamenta-se explicitamente, embora muito irónico, acerca das mudanças que se têm operado na língua de Camões:

Roubaram-nos o phósforo, a pharmácia, o diáphano, o aphorismo... Bem assim, o Y e o Th. Bonito que jazia o myrtho, dolente, ao pé de restos de colunas, em florestas sombrias, cheias de húmus e cogumelos, por onde esvoaçavam divindades, nada aparelhado com o mirto que se vende nas praças, sob gritarias, ao lado de rabanetes e raminhos de salsa... (CARVALHO, 1996: 63)

Também os socioletos das personagens e os seus tiques linguísticos interessam ao narrador:

Eis Vera Quitério ao telefone. [...] Vai dizendo «hum-hum, hum-hum...» e anotando, sisudamente. De vez em quando fala e declara: «Pois, pois, era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto...» No decorrer da presente conversa, ora isoladamente ora no meio de outras frases que pouco interessam, esta expressão surgirá repetida. É aquilo a que metaforicamente, na prosa fradesca, se chama «um bordão de linguagem». A ele voltarei porque, dando o título ao livro, merece alguns desenvolvimentos. (CARVALHO, 1996: 160)

Sem querer tornar-se num virtuoso da linguagem – aliás, este enunciadador não aspira a tanto, deseja, pelo contrário, simplificar o estilo e agradar ao leitor – surge uma voz narrativa que está plenamente consciente acerca da forma como a linguagem determina a ficção e mesmo relativamente à maneira como as personagens usam o idioma e se distinguem através dele. O sujeito de enunciação, sempre irónico, confessa-se inábil no seu uso da língua nativa. O seu domínio do vocabulário não é suficiente para descrever o momento: ”houve um

silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez, em explicando como as personagens se encontravam e o que faziam, possa alguém, mais hábil que eu, encontrar a qualificação para o silêncio que é, da Língua Portuguesa, a palavra mais difícil de adjectivar novamente” (CARVALHO, 1996: 77). Estas estratégias de captação da benevolência do leitor tornam-se recorrentes ao longo deste romance e podem encontrar-se em textos pós-modernistas auto-conscientes nas mais variadas formas. Não é tanto a inabilidade do narrador que está em questão, mas sim a vontade de envolver o leitor no jogo da ficção literária. Se o narrador não encontra a forma de descrever, então o leitor deve fazê-lo necessariamente através sua leitura pessoal do texto e da sua própria imaginação e interpretação. O papel do leitor é primordial na narrativa de Mário de Carvalho, não só pelo seu poder de leitura e interpretação, mas também porque, por vezes, parece acompanhar o enunciador nas suas deambulações entre a dimensão do real empírico e a dimensão ficcional. O enunciador escolhe com cuidado as palavras para veicular a intensidade pretendida ao texto e impressionar o leitor sem o querer entediar. A relação que o narrador do romance estabelece com o seu receptor é muito privilegiada, estando aquele constantemente preocupado para que o texto se adapte aos gostos deste e não o afugente. No entusiasmo de contar as aventuras e desventuras das personagens, o narrador precipita-se, introduz personagens novas ou interrompe a narração a fim de se demorar em explicações. O enunciador sabe o quanto o leitor se impacienta, na procura de desenvolvimentos, mas que depende das deambulações irónicas do emissor da mensagem para obter informação:

Quer-me parecer que o leitor, neste ponto, ávido de conhecimentos sobre o futuro de Joel Strosse manifesta alguma impaciência, que lha vejo na cara. A que vem, irrita-se, esta Eduarda Galvão? Peço-lhe

serenidade e que não despegue do texto. A Literatura é coisa muito séria, onde não entra o *zapping*. Eduarda tem um destino a cumprir e eu arranjurei maneira de a integrar na história, nem que tenha de fazer sair um deus duma máquina.[...]. (CARVALHO, 1996: 59)

A literatura pode ser uma coisa séria, mas este narrador não parece estar interessado em tratá-la com demasiada seriedade. O tom lúdico domina para tornar o texto mais apazível e despertar o sentido de humor. E se não há lugar para *zapping*, que faz o narrador ao introduzir personagens a seu bel-prazer? A paródia a formas mais tradicionais de romance leva o enunciador a “brincar” com o modo de compor o seu texto. De modo irónico são denunciadas a seriedade e rigidez das formas literárias canónicas do género “romance”. Na perspectiva de José Cândido de Oliveira Martins, a canonização das formas representa obstáculo para certas experimentações literárias e denota-se um clima de exaustão dos velhos modelos. (cf. MARTINS, 2012: 43).

Uma outra preocupação do narrador é a questão da verosimilhança, facto que o leva a denunciar as duas dimensões que se interligam e que, paradoxalmente, por momentos, se confrontam: expõe uma dimensão ficcional que, apesar de se referir à própria realidade empírica, cria uma realidade alternativa onde tudo é perfeito, funcionando como uma engrenagem bem oleada, sem falhas nem contratempos:

O Nunes vai já atender, porque os livros não é como na vida, e as pessoas estão sempre em casa quando são precisas, à mão do autor totalitário. Também é assim nos filmes, em que os automobilistas encontram sempre um lugar a jeito para estacionar, mesmo no centro de Lisboa. Imaginem as voltas e o esforço em que eu me veria enrolado se o Nunes não

estivesse disponível. Teria de repetir telefonemas, encontrar mais situações, mais ambientes, mais pretextos, mais conversa e enquanto assim ia gastando papel, com ele iria gastando também a paciência do leitor, que participa da natureza dos bens escassos. (CARVALHO, 1996: 95)

O sujeito de enunciação procura construir uma narrativa que seja o retrato fiel da rotina diária, sem artifícios. Constantemente reitera que pretende poupar o leitor a redundâncias de enredo, a artifícios literários ou temáticos desnecessários e entediantes. Identifica-se com o leitor nessa procura de simplicidade “real” e pede paciência para que não haja uma reação adversa aos artifícios literários demasiado arrojados, pretendendo apresentar uma literatura que não seja “demasiado” literária. Se a obra literária pretende imitar o real, que comece por mudar as temáticas: “habitualmente ocupamo-nos de histórias de famílias, avôs, tios, primos, cunhados [...] e esquecemo-nos de passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental” (CARVALHO, 1996: 26). A ideia de que a literatura deve retratar fielmente o real é uma questão recorrente que tem ocupado a crítica e o fazer literário. O narrador do romance envolve-se nesta questão, denuncia dimensões de realidade empírica e ficção e faz com que elas se misturem numa espécie de “terra de fronteira” onde o leitor é uma entidade com estatuto de intérprete. O enunciador confia neste jogo, onde ele próprio, o texto e o leitor estabelecem um equilíbrio pactuado de criação e interpretação. Por sua vez, o texto procura adaptar-se e oferecer ao seu leitor algo que este possa reconhecer imediatamente e que não entre em conflito com os seus referentes. Além do prazer da leitura que pretende oferecer, o enunciador lança novas pistas de interpretação e confia na atitude crítica do seu leitor. O convite feito é que se pense nas formas de construir

um texto literário e no carácter auto-regenerativo do romance, sempre em constante mutação de formas e estratégias (cf. MARTINS, 2012: 43). Se este narrador não é um “deus dentro de uma máquina” que vem salvar as personagens, é, no entanto, uma entidade que joga com o seu poder, responsabilizando-se e desresponsabilizando-se no momento seguinte, num discurso cheio de ironia:

Eu aqui a acompanhá-lo, por dever de ofício, e a medrarem em mim umas tentações de criminalidade literária. Os faróis, prateando a folhagem das árvores, excluem o resto do mundo, que fica no escuro. O ambiente é tétrico. Os ramos parecem enclavinhados como os da floresta do filme da Branca de Neve. Dali podiam sair mãos vegetais, nodosas, aduncas, malfazejas. E se não fosse o barulho do motor, talvez se ouvissem uivos agoirentos ou uma gargalhada de estalo. Boa ocasião para eu dar cabo da Eduarda e já agora do fotógrafo, que, também não se perdia grande coisa. Aquele eucalipto que passou há pedacinho até tinha bom tronco para um choque...

Mas a bondade natural manda aqui outorgar uma benévola moratória. [...] Por esta vez escapa a Eduarda. (CARVALHO, 1996: 104-105)

Se o narrador se declara onipotente, capaz de cortar repentinamente o fio da vida ficcional das suas personagens, noutra plano indigna-se, pois as personagens fogem ao seu controle, fazem o que lhes apraz, numa atitude condizente com o seu próprio carácter e não com o carácter de quem as criou. Veja-se, a este propósito, a indignação do narrador em relação às atitudes de uma das personagens: “é coisa que se faça, isto de telefonar a um antigo professor [...] após ter corrido um ror de amigos e amigas, todos réus confessos de crassas lacunas idiomáticas? Acho que não. Pessoalmente nunca teria nem a lembrança nem o atrevimento. Mas esta Eduarda Galvão era um bocadinho diferente de

mim” (CARVALHO, 1996: 66). Apesar de ser um “deus”, o narrador parece ter as suas limitações quanto ao poder que tem acerca das suas personagens:

Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me por ali, naquela sala pelintra. [...] É o que posso fazer, o gesto que está ao meu alcance, a minha solidariedade máxima...Apercebo-me de que é inútil querer chegar ao contacto de Joel Strosse. A minha voz não seria ouvida, as minhas mãos atravessá-lo-iam, como as de um fantasma. Naquela sala, nem desloco as partículas de poeira, nem faço que o ar desande, nem desvio a luz, nem descomponho as sombras. Tenho de limitar-me a perscrutar, a conjecturar, a espantar-me, sentindo-me, porém, mais próximo dele, do que nesta frieza neutra de sentado à minha secretária. Joel existe, eu não. (CARVALHO, 1996: 114)

Qual das dimensões existe? A da ficção ou a da realidade empírica? A personagem existe, o narrador não, afirma este. O criador tenta aproximar-se da sua personagem, mas não passa de um ser incorpóreo, imaterializado na dimensão ficcional. O narrador exagera quando se refere à “frieza neutra”, ironiza, joga com o receptor. São as personagens que existem, não o narrador. Este é o criador do texto, mas apresenta-se aqui como uma entidade externa ao mundo das personagens. É acompanhado pelo leitor que, através da sua leitura e do tal pacto de verosimilhança e crença, co-cria, interpreta e torna possível o texto literário, e no entanto, confessa a sua incorporalidade. Conforme o trabalho de José Cândido de Oliveira Martins, o narrador mostra um pouco de fragilidade ao declarar que a personagem existe, mas aquele não. Ao declarar a sua impotência perante a sua personagem, o narrador fragiliza e desconstrói o seu próprio estatuto de criador da ficção. Da sua secretária, que é o seu Olimpo privado, o narrador abandona o seu estatuto “totalitário” e afirma a sua “não-existência” (MARTINS, 2012: 41).

Esta narrativa é também um romance de referências e influências literárias. O narrador situa-se a si próprio entre a paródia e a legitimidade da apropriação das palavras de outros escritores. Angustia-o o “já criado”, as palavras já ditas por outros escritores:

Eu gostava de ter escrito «mede a sala a grandes passadas», mas francamente, receio que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve, faz sombra essa barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes. Custa-me estar vedado o uso de «Por uma noite escura e tempestuosa...», por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta. (CARVALHO, 1996: 50)

A chamada “angústia da influência” refreia o narrador. As palavras que queria dizer já são de outros. Não existe originalidade e tudo o que se escreve soa a já dito. Se o narrador queria descrever o momento não poderia usar impunemente as palavras de Carlos de Oliveira ou de Edward Bulwer-Lytton, tem de arranjar os seus próprios chavões e compôr o seu próprio estilo. Não parece de todo por acaso que haja a referência ao romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira. Este texto que consideramos metaficcional, se bem que use estratégias muito diferentes das do romance de Mário de Carvalho para manifestar a sua metaficcionalidade, poderá funcionar como uma referência de inovação e complexidade literárias impossível de ser imitada. A referência a Bulwer-Lytton funcionará como uma lembrança a tudo o que um escritor terá que evitar: o lugar-comum, a repetição ou o plágio temático. O romance está igualmente repleto de referências a outras artes que não a literatura. O narrador insiste nos limites da palavra em relação ao poder da imagem: ”se fizerem um filme deste romance

quero-o, nesta passagem, muito expressionista, de estúdio, cheio de efeitos, com muito papel pintado, e habilitado a palavras sagazes dos *Cahiers du Cinéma*, ou de quem quer que os substitua” (CARVALHO, 1996: 184). A imagem tem a pretensão de descrever melhor um cenário e compensar as “faltas de génio” do narrador. Na verdade, as técnicas de montagem cinematográficas parecem influenciar o enunciador a compor os seus cenários: “eu preparava-me agora para descrever melhor o gabinete de Bernardo, e já ensaiava vários ângulos, com movimentos cinematográficos do olhar, a que não faltava um contra-picado, quando alguém, truz, truz!, bateu à porta e me estragou os arranjos” (CARVALHO, 1996: 84). As personagens, que parecem ter estatuto próprio, não dão oportunidade ao nosso narrador de mostrar o seu domínio da arte da realização cinematográfica. Se o romance fosse adaptado ao cinema seria uma produção independente, cheia de estratégias e recursos modernos, em que a voz do narrador, muitas vezes inábil, seria compensada pela imagem e pelo seu poder e sedução. De igual forma, o teatro e as suas liberdades de encenação têm lugar neste romance. Embora as menções sejam plenas de ironia, não podemos deixar de notar as referências que o narrador faz ao teatro moderno e às suas estratégias inter-activas com o público:

E esta nota fica como motivo de reflexão para encenadores e actores dados ao improvisado, e às gestualidades expansionistas, os quais devem encarar com muita reserva esta tentação de incomodar quem se disponibiliza nas plateias e tem direito à paz de alma, para não dizer ao conforto. Aquela ideia da parede de vidro entre o palco e os espectadores – entendia Jorge Matos – nem era má, nem mal pensada... (CARVALHO, 1996: 48)

Aquilo que se pode fazer em literatura – interpelar directamente o receptor – não se faz no teatro sem arriscar uma reacção adversa. Por outro lado, o texto literário metaficcional pretende chamar explicitamente a atenção do leitor e tirar-lhe um pouco da tal “paz de alma”. A distância segura que a personagem procura ao assistir na plateia a uma peça de teatro é algo que é totalmente retirado ao leitor do texto metaficcional. A leitura não será um acto de conforto, mas um exercício que desperta a consciência e a inteligência do leitor.

III.A METAFICÇÃO *COVERT* DE MODO DIEGÉTICO

III. A METAFICÇÃO *COVERT* DE MODO DIEGÉTICO

Apesar da conexão simbiótica entre emissor e receptor continuar nos mesmos termos de criação/interpretação, a metaficção *covert* de modo diegético faz diferentes exigências ao leitor e dá um estatuto diferente ao narrador. A liberdade de interpretação no acto de leitura continua a ser válida, mas, no entanto, o leitor deixa de ter “instruções” explícitas acerca das estratégias de construção dadas pelo narrador e presentes no texto. É assumido desde logo que o leitor reconhece os códigos de comunicação, reconhece os referentes e que o acto de leitura é igualmente produtivo em termos de interpretação. O narrador não necessita de chamar a atenção do receptor de maneira nítida para as estratégias usadas na composição do texto pois este, num acto de leitura que se pretende exemplar, reconhece de imediato os recursos de construção (cf. HUTCHEON, 1984: 30). Esta implicitude leva a mudanças na forma de ler e interpretar o texto literário metaficcional. Segundo Linda Hutcheon,

On this covert level, the self-reflection is implicit: that is to say, it is structuralized, internalized within the text. As a result, it is not necessarily self-conscious. This alters the form it takes and the form of the analysis.[...] Since the reader is not usually addressed directly here as he might be in the overt form, it is more difficult to generalize concerning the various shapes these covert modes might adopt. One possible approach would be to take note of recurring structural models found internalized in this kind of metafiction. (HUTCHEON, 1984: 31)

O que a autora sugere, já que a auto-reflexividade é implícita e a auto-consciência está interiorizada, é a necessidade de atentar no modelo estrutural do texto. Como as estratégias de construção do texto atenuaram a sua auto-

consciência e o narrador deixou de as enunciar claramente, o leitor terá que seguir pelas convenções do género ou pela estrutura do texto literário. O narrador assume que o receptor conhece as regras do cânone e não necessita de revelar explicitamente como compôs o seu texto ou como o seu texto deverá ser lido. Através do acto de leitura, a estrutura e o género do texto tornam-se efectivos, sem necessitar de interpelações directas por parte do sujeito de enunciação (cf. HUTCHEON, 1984: 71). O texto metaficcional *covert* de modo diegético privilegia vários tipos de sub-géneros de romance. No entanto, focaremos somente o romance policial e o fantástico por acreditarmos que são os sub-géneros que mais se manifestam na Literatura Portuguesa desde meados do século XX.

1.O Romance Policial: *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires

1.1 O romance policial, segundo a caracterização de Linda Hutcheon, é uma das formas auto-reflexivas privilegiadas da metaficção *covert* de modo diegético. Nos textos que contêm marcas deste modo de metaficção há mecanismos internos que apontam para a auto-referencialidade do texto dos quais o receptor se apercebe sem necessitar que lhos indiquem explicitamente. Apesar de o leitor não ser interpelado abertamente pelo narrador no acto de leitura, o receptor espera que haja, relativamente ao romance policial, um investigador dentro da própria história que ajude a ordenar e a desvendar as pistas até à conclusão final de resolução do crime (cf. HUTCHEON, 1984: 31). Hutcheon refere igualmente que a estrutura do romance policial é muito rígida em termos de características e convenções. Há um crime e este acaba por ser resolvido devido à

superioridade intelectual do investigador. As provas incriminatórias estão mencionadas no texto, mas são dispostas de forma a confundir ou afastar o leitor da resolução imediata do enigma. No entanto, e como em todo o texto metaficcional, o acto de leitura é um acto de interpretação e co-criação, pois espera-se que o leitor siga estas pistas com toda a sua atenção, partilhe das ilações do detective até ao final da narração e, assim, resolva o mistério acompanhando as deduções do investigador. O exercício intelectual necessário à leitura e compreensão do texto policial leva a que o leitor se imagine na função do investigador e se torne activo nas deduções. Este acompanhar da resolução do mistério é possível porque no romance policial canónico as pistas, falsas ou verdadeiras, são dadas simultaneamente ao investigador e ao leitor (cf. HUTCHEON, 1984: 31-32). Linda Hutcheon enumera dentro do romance policial quatro características que interessam para o estudo da metaficção implícita de modo diegético. A primeira é a existência de marcas que denunciam uma auto-consciência, como o facto de encontrar no texto personagens que escrevem romances policiais e que se denunciam a si próprios como construtores de enredos de mistério. Existe igualmente a consciência, por parte das personagens, de que há acontecimentos tão peculiares que só aconteceriam em ficção e não na realidade empírica. As outras duas características envolvem a participação do leitor e a importância do acto de leitura. Uma diz respeito ao facto de o leitor ter expectativas muito definidas em relação ao romance policial, esperando que o texto possua determinados elementos para poder ser decodificado sem demasiado estranhamento. Por último, confere-se grande importância ao acto de leitura como acto de interpretação, pois o receptor tem que acompanhar o detective, seguir as pistas, reflectir sobre elas e resolver o mistério (cf. HUTCHEON, 1984: 71-72).

O que o paradigma pós-modernista faz numa intenção metaficcional é parodiar a rigidez estrutural do romance policial, apresentar essa estrutura como chamada de atenção ao leitor para melhor expressar a sua metaficcionalidade. Num movimento de subversão dos modelos canónicos é feita uma mudança de estatuto das personagens, especialmente da personagem do investigador e do assassino, e do próprio receptor do texto, dando à este a escolha sobre a resolução do crime, concedendo-lhe mais informação do que a concedida ao investigador dentro da dimensão ficcional, ou vice-versa, sonegando informação ao leitor, sendo o investigador conhecedor de todos os factos. As convenções do género são manipuladas de maneira a que o acto de leitura se torne um acto de participação e interpretação activas e aliciantes (cf. HUTCHEON, 1984, 74-76).

1.2 José Cardoso Pires publica, em 1982, *Balada da Praia dos Cães*, romance que acompanha a investigação, por parte de um chefe de brigada da Polícia Judiciária, de um assassinato. A vítima, o major do Exército Luís Dantas Castro, é encontrada enterrada a pouca profundidade numa praia, a ser devorada por cães. O romance inicia com o relatório da autópsia e a meio deste relatório começa o discurso do narrador, passando de um registo de língua científico para um registo literário e irónico. Estas mudanças de registo são uma constante em todo o romance, pois quando se descreve algo ou alguma personagem faz-se de maneira apurada, usando linguagem científico-jurídica, mas logo se efectua a mudança para a voz de um narrador irónico. Reconhecem-se dois planos de narração dentro do romance: o primeiro que compreende a investigação do chefe de brigada da Polícia Judiciária Elias Santana, e um outro, que descreve a rotina

dos fugitivos políticos desde a saída em fuga do forte de Elvas até ao assassinato do major Dantas Castro (cf. PETROV, 2000: 231).

A personagem que tem a função de detetive principal é o chefe de brigada Elias Santana, o Covas, figura sombria e reservada e que tem como confidente doméstico da sua investigação o seu animal de estimação, o lagarto Lizardo, único ser vivo que pode testemunhar com certeza o método de investigação do agente. Ao longo da acção parece incompreensível aos colegas a vontade do chefe da brigada de prolongar a investigação, a insistência em interrogar a detida Filomena – a única suspeita detida –, em fazê-la contar vezes sem conta a mesma história e reviver infinitamente os mesmos percursos. É dado a perceber ao leitor, através do discurso do narrador, que o chefe de brigada da Polícia Judiciária Elias Santana, desde os primeiros interrogatórios que faz a Mena, amante do Major Dantas Castro e presumível autora do crime, já conhece todos os factos e todo o percurso desde a fuga de Elvas até ao momento do assassinato da vítima:

Elias logo ao segundo interrogatório tinha na mão todas linhas com que se cozeu o morto, daí para a frente era fazer teia e esticar o fio a ver o que pudesse cair. Com o que sabia e guardava podia selar o crime no mais-não-disse e despachá-lo para os juízes na primeira ocasião. [...] Mas, diz Elias para ele, confissão acabada é verdade começada. (PIRES, 2007: 73-74)

Identificam-se a vítima e os suspeitos do crime que não são mais do que “*dramatis personae* postos na praça pública para servirem ao jogo das reconstituições” (PIRES, 2007: 17). O motivo é a política, afirma o inspector Otero, superior hierárquico de Elias Santana, que parece também não entender os

métodos de investigação do chefe de brigada. Porque prolonga e insiste o chefe da brigada nos interrogatórios, se a detida confessou já todas as circunstâncias do crime? Apesar das dúvidas dos colegas e superiores, Elias Santana observa com toda a calma o cenário do crime, uma casa onde os fugitivos políticos se esconderam até ao momento do assassinato. Estão diante dos detectives demasiadas pistas, como se os suspeitos não se tivessem dado ao trabalho de esconder nada. A quantidade de indícios confunde o inspector Otero, enquanto Santana está sereno, saboreando cada pista e cada interrogatório. O chefe de brigada analisa tudo com um certo fascínio lúbrico: fotografias, objectos, roupas. O retrato do investigador Elias Santana aparece preciso, quase científico nas primeiras páginas do romance (cf. PIRES, 2007: 13-14). Primeiro uma descrição física ao pormenor e depois, entre parêntesis rectos, o percurso pessoal e familiar do chefe da brigada, onde é mencionada a origem da sua alcunha, o Covas. A personagem, apesar do retrato sombrio, é um profissional dedicado, lúcido e inteligente, cuja diligência e métodos de investigação e interrogatório espanta até os superiores hierárquicos (cf. PETROV, 2000: 234-235). Ao longo da narrativa, Elias Santana vai-se revelando um investigador experimentado e inteligente, conhecedor da natureza humana e dos meandros da sociedade e da política onde se move. Apesar de conduzir a investigação de modo a apurar as verdadeiras razões do assassinato do major Dantas Castro, o chefe de brigada tem a perfeita noção de que a hierarquia política da Nação irá manipular os resultados. De forma lúcida, o chefe Santana parece conduzir duas investigações paralelas do mesmo crime: uma pessoal e reservada, que desfruta de maneira plena, e outra, a oficial, que entrega nas mãos do Estado, o que leva à hipótese de dois relatórios, dois enredos e dois textos distintos. A natureza metaficcional deste romance deixa

entrever um segundo texto para subtilmente informar o leitor do carácter dúbio do investigador e da investigação e acusar a falência da validade de uma investigação que acaba por ser manipulada pelos interesses do Estado. A voz do narrador confirma exactamente isso quando avalia os métodos do chefe de brigada:

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aparecem os fugitivos? O inspector Otero diz: Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder. Sabe-se apenas que ele foi juntando pacientemente apontamentos e fotografias ao chamado baú dos sobrantes onde guardava só para si. Até ao momento de fechar o processo (data da captura do cabo e do arquitecto, depreende-se pelos autos) o chefe da brigada não parou de sondar por conta própria e de arrecadar, arrecadar. Mas quando o processo lhe chegou finalmente e o viu em quatro volumes desse tamanho, o inspector começou a compreender. Reconhecia-se ali o peso duma informação bem fundamentada. Mas resumida. Era densa e concisa, sem uma repetição que não fosse intencional, e impecável no método, articulação a toda a prova. Para se chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora, e que espécie de material, interrogava-se o inspector. O Covas teria em casa um outro processo de Mena que guardava só para ele?

A isso talvez só o lagarto Lizardo fosse capaz de responder.
(PIRES, 2007: 109-110)

Como é referido anteriormente, na alusão à opinião de Linda Hutcheon sobre a narrativa policial, este género de textos possui características e convencionalismos rígidos que são tacitamente aceites pelo leitor e efectivados no acto de leitura. A figura do detective ou do investigador, ligado ou não às forças policiais, é uma figura que desperta uma sensação de segurança e conforto porque

dá ao leitor a certeza de que não há crimes perfeitos e, no final, o “Bem” acaba por prevalecer (cf. ARNAUT, 2002: 200). No entanto, a subversão pós-modernista das convenções genológicas inverte os papéis e os estatutos. No romance *Balada da Praia dos Cães*, a figura de detective é representada por um funcionário da Polícia Judiciária que, apesar de inteligente e dedicado, mostra um lado negro da sua personalidade. Para além de servir um regime identificado com a tirania e com a repressão, é um indivíduo cuja faceta obsessiva leva a prolongar uma fase de interrogatórios plenos de violência psicológica. O chefe da brigada parece obter uma satisfação que se aproxima do prazer físico ao rodear a detida Filomena Ataíde nas numerosas sessões de interrogatório. A sensação de segurança e de agrado que o leitor tem em seguir o detective do romance policial até à resolução final do crime diluem-se, quando se trata da *Balada da Praia dos Cães*, para se transformar numa quase repulsa pela personagem do chefe de brigada. Segundo Ana Paula Arnaut,

Elias Santana presentifica, psicológica e fisicamente, um sujeito a quem, desde sempre, reagimos negativamente. É, pois, por esta personagem que se começam a minar os códigos do (sub)género policial que percorrem a obra. A sua caracterização obsta, sem dúvida, em mais uma subversão post-modernista (que também aqui se traduz numa simultânea incorporação e desvio de características básicas), ao cumprimento do clássico pacto de simpatia-empatia pela personagem incumbida da reposição da ordem social. Com efeito cremos que esses sentimentos são, gradualmente canalizados para os culpados. (ARNAUT, 2002: 204-205)

Filomena Ataíde é a principal suspeita do homicídio, juntamente com o cabo desertor Bernardino Barroca e com o arquitecto Renato Fontenova, alferes miliciano. Envolvidos numa conspiração militar contra o regime de António de

Oliveira Salazar e tendo como mentor o Major Dantas Castro, os três suspeitos são perseguidos pela Polícia Judiciária. Enquanto o cabo e o arquitecto andam a monte, Mena, já capturada e presa, vai confessar e reviver minuciosamente, através de numerosos interrogatórios, o percurso dos fugitivos e as vivências na Casa da Vereda. No primeiro interrogatório o narrador dá-nos uma intersecção de planos entre o discurso de Mena e o percurso da fuga dos homens. Estas intersecções vão ser recorrentes no romance a fim de deixar que o leitor visualize cenários e aprecie os diálogos. As pistas são partilhadas com o leitor ao longo do texto/investigação. Este assiste aos interrogatórios que o chefe da brigada faz a Mena, assiste às viagens que Santana faz com o agente Roque a fim de recolher depoimentos e através da leitura tem acesso aos relatórios da investigação. O receptor acompanha Santana até à sua casa e ouve-o falar com o seu lagarto, confidente privilegiado do chefe de brigada. Ao acompanhar os interrogatórios feitos a Mena, o leitor vai-se inteirando gradualmente dos verdadeiros motivos do crime, do carácter tortuoso do chefe de brigada Elias Santana e da faceta violenta e paranóica da vítima de assassinato. A simpatia que, pela lógica, o leitor tem que nutrir pela vítima e pelo investigador que procura desvendar o crime transfere-se para os assassinos em fuga, numa subversão de convenções literárias e sociais. Os supostos criminosos são as verdadeiras vítimas, pois sofrem as agruras de um regime político que lhes limita a liberdade e aguentam a violência física e psicológica de um indivíduo que supostamente os pretende libertar. Apesar de o chefe de brigada pôr em prática as suas estratégias de interrogatório, não há muita resistência por parte de Mena em contar a “verdade”. Os três fugitivos, assassinos e prisioneiros, não resistem grandemente, abandonando-se a uma resignação desiludida e partilhada.

A investigação também é seguida com todo o interesse pelos jornais. Os jornalistas aparecem como investigadores paralelos da ocorrência que, de forma medíocre e sórdida, vão tirando as suas próprias conclusões e acrescentando factos para apimentar o caso, o que representa uma subversão do papel do investigador segundo as características do subgénero policial. As testemunhas debatem-se entre os agentes da Judiciária e os jornalistas sedentos de pormenores. A imprensa investiga e quer dar explicações para uma tentativa de golpe militar, quer saber quem o financia, seguindo uma hipótese de conspiração com base na ideologia comunista:

«Diário da Manhã»: «Dinheiro a Rodos no Covil do Crime.»

Donde veio? Quais as individualidades, potências ou organizações que financiaram o major Dantas, queria saber a indomável imprensa deste país, 14-4-1960. Exigia a duas colunas; insinuava barbudos em Cuba e moscovitas de calça à boca de sino a espreitarem atrás do biombo, via mosquitos por cordas. Repetia o enigma da espia platinada, a espia que não esquecesse.

Essa do dinheiro a rodos também é cá uma destas bocas, rosnou o inspector Otero. Mas pegou, disse o chefe da brigada, telefonámos aos jornais e veja lá se eles corrigiram. Por escrito, Covas, essas coisas fazem-se por escrito, disse o inspector. Por escrito ou por falado é preciso que a Censura deixe passar, disse o chefe da brigada. (PIRES, 2007: 80)

O inspector Otero tenta a reposição da verdade, mas a engrenagem da máquina social e política impede-o. Ao Estado interessa que se publicitem golpes militares falhados e que os pormenores mais sórdidos sejam exacerbados, desde que a Ordem Social se mantenha intacta e as punições aos insurrectos sejam exemplares. Isto tudo para que o cidadão comum descanse, pois o Comunismo

tentou de novo e não conseguiu. Ao inspector Otero importa resolver o caso, e ao chefe da brigada Elias Santana agrada o requinte da investigação, mesmo que a “verdade” não venha a público.

Ao longo do enredo são revelados dados sobre a conduta do major e a sua relação com os seus companheiros de fuga e vão sendo relatados os seus ataques de paranóia, as suas crueldades e desatinos. A loucura, a sua obsessão pelo movimento político e a frustração sexual levam o major a submeter os seus camaradas e a sua amante a pressões psicológicas e a torturas físicas. É dada a ordem de transferência de Mena e Santana chama-a ao seu gabinete pois tem que dar como encerrado o processo. Elias quer fazer uma última rectificação ao depoimento da detida:

Mena ouve-se repetida e rasurada. Importa-se de tornar a ler essa parte?, diz.

Elias Chefe: «...que após o crime, quando lhe foi dito pelo arquitecto que o major há muito tinha a intenção de a matar e que inclusivamente lhe mostrara o local onde a iria enterrar, a respondente tomou isso mais como um aviso dirigido indirectamente a ele arquitecto, que propriamente a ela.

Mena: Não. Pensando melhor acho que ele tencionava mesmo matar-me.

Elias Chefe: Pensando melhor? Porquê pensando melhor?

Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar.

Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pullover acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro,

cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso.

Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pullover.
(PIRES, 2007: 254-255)

Para além da forma como trata os seus companheiros de fuga, o major insanamente engendra um perigoso plano de distúrbios e assassinatos políticos que inclui a destruição de sedes de jornais, um cinema e o edifício do Tribunal Militar. Os três, cabo, arquitecto e amante, não aguentam as crises de insanidade de Dantas Castro e acabam por matá-lo, dividindo a culpa pela execução, tal como um pelotão de fuzilamento. Santana e Otero reconstituem o crime usando os seus autores e colocando-os *in situ*. Ao leitor são finalmente revelados os movimentos e as motivações de Mena, do arquitecto Fontenova e do cabo Barroca. No final, o leitor fica com a sensação de que haveria uma faceta de crime passional, mais do que a motivação política da versão oficial. A motivação pessoal dos assassinos é deixada em aberto sem ser explicitada. Não há tempo para a explorar, nem interessa à polícia que ela seja explorada. Os autores do crime são finalmente detidos e a investigação é dada como concluída. Apesar de o relato da investigação ter terminado, o romance contém um “Apêndice” e uma “Nota final” que fornecem ao leitor informações de cariz social e histórico e aclaram certas dúvidas sobre a investigação. O “Apêndice” é constituído por várias notas e comentários a páginas específicas (PIRES, 2007: 295-299). A nota à página treze é uma informação sobre os últimos anos da vida do Chefe de Brigada Elias Santana em Angola. São referidas também as circunstâncias macabras da sua morte, o que contribui para acentuar o carácter sombrio da personagem. As notas

às páginas sessenta e um, noventa e quatro, duzentos e cinco e duzentos e cinquenta e nove são referências a agentes da PIDE e a militares que serviram durante o Estado Novo. A nota à página duzentos e vinte e nove faz menção a publicações escritas por militares que elucidam sobre factos ocorridos nos bastidores da vida política e militar da época. Finalmente, as notas às páginas cento e oitenta e cinco e duzentos e sessenta e sete aludem a conversas que o autor/narrador teve com o arquitecto Fontenova e que esclarecem determinadas questões em relação ao assassinato do major Dantas Castro. Logo se segue uma “Nota Final” (PIRES, 2007: 300-302) datada de setembro de 1982 (ano de publicação do romance de José Cardoso Pires) e assinada com as iniciais J.C.P., que são coincidentemente as iniciais do autor empírico do texto. Esta nota é composta por três pontos. O primeiro ponto descreve a maneira como chegou às mãos de J.C.P. um depoimento de um condenado por co-autoria de um homicídio. J.C.P. vai dissertando sobre as circunstâncias que levaram aquele homem – Renato Fontenova – a cometer o crime e a assumir a culpa. O segundo ponto reitera sobre o assumir da culpa e do erro. O terceiro ponto é o mais interessante para a questão da metaficção e da estratégia de construção do texto. J.C.P. declara a ficcionalidade do seu texto e das suas personagens. As circunstâncias que fizeram as personagens agir podem tornar-se universais e, por isso, possíveis de se tornarem objecto de relato literário. O narrador/autor pretende que o leitor reflita sobre a acção das personagens e sobre as motivações que conduziram ao crime. Que as personagens se movam numa dimensão ficcional, isso não impede, segundo J.C.P. que sejam “dissertadas de figuras reais” (PIRES, 2007: 302). O que o emissor pretende é demonstrar que entre a dimensão da realidade empírica e a dimensão da ficção as fronteiras são ténues e há constantes encontros e

desencontros, servindo esta suspensão para melhor captar a atenção do leitor e acentuar o carácter metaficcional do texto.

2. O Fantástico: *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires; *Finisterra*, de Carlos de Oliveira; *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge

2.1. Os textos metaficcionais *covert* de modo diegético que fazem uso do subgénero “fantástico” têm a capacidade de fazer o receptor criar, de maneira consistente e verosímil, um mundo ficcional e alternativo distinto daquele em que este vive empiricamente. Se nos textos de metaficção *overt* o leitor é avisado explicitamente de que o que está a ler é ficção e pertence ao domínio do imaginário literário; em relação à tipologia *covert* a questão ficcional é aceite tacitamente pelo leitor, sem haver necessidade de nenhuma chamada de atenção ou instrução de leitura por parte do narrador. Assim sendo, o receptor, ao ler um texto literário, é levado subtilmente a reconhecer códigos ou estruturas diegéticas a fim de possibilitar à narrativa um sentido determinado. O subgénero fantástico possui paradigmas estruturais que os textos metaficcionais implícitos aproveitam e subvertem parodicamente a fim de evidenciar estratégias narrativas próprias da tendência pós-modernista (cf. HUTCHEON, 1984: 82). A literatura fantástica cria dimensões ficcionais alternativas auto-suficientes, mesmo que sejam utilizados códigos, convenções e referentes do mundo empírico. Conforme a opinião de Linda Hutcheon, toda a literatura procura criar dimensões ficcionais, mas a literatura fantástica é forçada a criar universos alternativos que pareçam verosímeis o suficiente para serem aceites pelo leitor sem estranhamento que impossibilite a leitura e a compreensão do texto literário. Neste tipo de metaficção

covert de modo diegético o acto de leitura exige o exercício de imaginar um mundo, de dar forma aos referentes verbais a fim de construir uma realidade paralela que seja totalmente sólida (cf. HUTCHEON, 1984: 32). A razão pela qual, segundo a crítica pós-modernista, o leitor adere a um universo fantástico em detrimento de uma ficção que imite a realidade em que vive diariamente poderá ter a ver com a vontade de fuga a um mundo empírico desordenado e caótico, já que o texto de natureza fantástica transmite uma realidade ordenada, previsível e “confiável” (HUTCHEON, 1984: 77). No entanto, mesmo os mais autónomos universos fantásticos são referenciais em relação à realidade empírica, pois, de outra maneira, os leitores não os conseguiriam conceber na sua imaginação através do acto de leitura. Os referentes são eficientes em proporção à experiência linguística, intelectual e vivencial de cada leitor. Segundo Linda Hutcheon, durante o acto de leitura, os referentes acumulam-se e acabam por construir um “heterocosmos”, *id est*, um universo paralelo que funciona como um sistema ordenado e harmonioso. Este “universo paralelo” não é algo possível de ser percebido sensorialmente, existindo apenas através imaginação do leitor. Apesar disto, as categorias tempo e espaço num texto fantástico não têm necessariamente de corresponder às da realidade empírica para os leitores as aceitarem como válidas. Linda Hutcheon chama a atenção para o aproveitamento paródico que se faz da rigidez das convenções do *supra* mencionado subgénero policial. A autora refere que os autores metaficcionalistas muitas vezes aliam características do romance policial com características do romance fantástico para estimular o exercício de interpretação do receptor do texto. No entanto, e segundo as palavras da autora, “it involves not just the interpretation of clues and the construction of an ordered plot. It also involves the very act of imagining the

world, of giving shape to the referents of the words that go to make up the whole of the world that is the “concretized” text being read” (HUTCHEON, 1984: 76). Linda Hutcheon afirma que, do ponto de vista do leitor e segundo o “pacto de leitura” estabelecido entre emissor e receptor, não é mais simples crer num universo criado por um romance realista e mimético em relação à realidade empírica do que num universo criado por um romance fantástico. Qualquer texto literário procura criar a sua própria realidade, seja do domínio do fantástico ou não, e o leitor terá que fazer o exercício de passar de uma realidade empírica para uma dimensão ficcional. No entanto, o universo do fantástico é tornado credível devido à rigidez da construção das suas categorias. Um universo de fantasia possui História, Geografia, Cultura, Mitos e Linguagem próprios e é regido por Leis (cf. HUTCHEON, 1984: 78). Existe acima de tudo, segundo Linda Hutcheon, um jogo entre fantasia e realidade, onde um universo ficcional consegue seduzir e dominar o universo empírico. Através do acto de leitura, que torna real essa estratégia de sedução, existe a consciência de que o leitor constrói universos através da sua imaginação e deambula dentro deles em plena liberdade. O jogo de delicado equilíbrio entre a fantasia e o real empírico requer uma dosagem entre a percepção imediata do mundo real e a capacidade imaginativa do leitor, não se deixando este envolver de maneira a confundir a dimensão real com a dimensão ficcional ou vice-versa (cf. HUTCHEON, 1984: 78-79). O uso dos paradigmas do subgénero fantástico pelos autores pós-modernistas tem que ser interpretado como um uso subversivo e paródico de categorias e estruturas. Tal como sucedeu com o subgénero policial, em que a metaficção usa os convencionalismos rígidos próprios deste tipo de texto para fazer ressaltar uma intenção subversiva e de violação da norma, também com o fantástico, os cânones

do subgênero são retrabalhados num sentido de auto-reflexão do próprio texto literário e da relação com o receptor. Para o estudo da metaficção *covert* é pertinente a maneira como as categorias espaço e tempo são estruturadas e retrabalhadas no universo da obra, através da narração e através do acto de leitura. Em relação às categorias de espaço e tempo, Linda Hutcheon denuncia uma violação da ordem, uma reversão, como estratégia de despertar o leitor e estimular a sua função de intérprete e ordenador de um mundo de fantasia. No entanto, segundo a investigadora,

It is not only in fantasy that time is so controlled: Scott, Balzac, Stendhal – all jumped over fictional years in mere lines of narrative, or in the space between chapters. Characters appear in other places without the readers having observed their travels. The “fantastic” temporal and spatial self-involvement of metafictional works of the covert diegetic mode is ultimately emblematic of the imaginative leaps in time and space required in the reading of *any* fictional work. Such narcissism brings to the reader’s attention the fact that fantasy is not a deviation from either reality or the conventions of realism. Any text – realistic or fantastic – uses certain conventions in order to create its own reality. (HUTCHEON, 1984: 81)

Mais adiante na sua obra sobre a narrativa metafictional, Linda Hutcheon afirma que a literatura fantástica é uma forma extrema de criação literária na medida em que universos totalmente novos são criados usando uma linguagem pertencente ao universo empírico, desafiando a capacidade do autor de conseguir o leitor criar na sua imaginação cenários de uma nova realidade completamente distinta do mundo empírico onde este existe. A autora acaba por hesitar entre duas hipóteses: será que a exigência feita ao autor de textos fantásticos é maior num esforço de criação de um universo paralelo distinto do

empírico ou o leitor espera já que certas características estejam presentes no texto, facilitando o exercício de construção do texto? De acordo com as próprias palavras da autora, o leitor não espera que o autor construa mundos ou realidades que procurem imitar a realidade empírica; espera, isso sim, que esses mundos paralelos sejam coerentes de maneira a que sejam aceitáveis na sua imaginação (cf. HUTCHEON, 1984: 92).

2.2 O texto de José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*, de 1972, é caracterizado como um conto com elementos de fábula. Os críticos (cf. ROCHA, 2003: 29-39; GARCÍA, 2000: 123-142; GARCÍA, 2008: 159-186; PETROV, 2003: 282-293; LEPECKI, 2004: 202-207; SILVA, 2007) são unânimes em caracterizar este texto como um conto/fábula de natureza fantástica e de intensão satírica relativamente ao regime ditatorial imposto por António de Oliveira Salazar, intelectual de origens humildes que teve o cargo de chefe de governo de Portugal, e que ficou conhecido pela sua acção de corte das liberdades individuais e cívicas e pela valorização de uma moral que exaltava o patriotismo exacerbado, a religião católica de facção mais tradicionalista e o núcleo familiar.

O texto apresenta-se tal como um conto narrado à filha do contador – “Ritinha”. O “contador de estórias” – como se intitula a ele próprio o narrador – começa o seu conto de maneira subversiva e paródica em relação ao uso de fórmulas convencionais de início de um conto:

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso

mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. (PIRES, 1999: 13)

A história começa por designar um tempo recente – mas não definido com exactidão – e um espaço, o Reino do Mexilhão, onde reina um Imperador, ser estranho porque não faz parte do mundo dos vivos nem do mundo dos mortos e existe entre duas dimensões espacio-temporais, uma delas empírica e outra sobrenatural. Em vida, o Imperador aspira à extrema purificação das palavras e da consciência dos seus súbditos, os mexilhões; na morte, ainda paira a sombra da sua máscara, tornando-se mais credível a sua representação do que o seu próprio corpo.

Dinossauro Excelentíssimo cria um mundo de fantasia que surge com um duplo sentido e faz com que o leitor o siga nessa produção, num exercício de decifração de códigos e de símbolos e reconhecimento de referentes. Implicitamente chama a atenção sobre si próprio através do uso da estrutura de conto e fábula a fim de chamar a atenção sobre aspectos de um período da História de Portugal, reconhecível imediatamente pelos que viveram ou estudaram a época. O texto, no conjunto total da obra de José Cardoso Pires, surge inserido numa fase “ligada à propensão para a transfiguração do real, próxima de um realismo imaginário ou fantástico” (PETROV, 2003: 289). A forma de narrar apresenta-se plena de ironia, com uma linguagem simples, extremamente coloquial e humorística. O facto de se assumir como um conto infantil ou juvenil e propor uma moralidade exige que o registo de língua não seja de todo hermético ou elevado, já que o seu propósito é lúdico, exemplar e abrangente em relação aos receptores. Ainda que imponha tacitamente ao receptor um esforço de imaginação

para um reconhecimento dos códigos e dos símbolos presentes na fábula, a linguagem deste texto é extremamente acessível de ser compreendida, como se o narrador estivesse efectivamente a facilitar o entendimento de uma informação subliminar.

A história começa com um claro paralelismo bíblico do nascimento de uma criança de origem humilde, mas que cedo se destaca pela sua inteligência e pelas suas qualidades de líder. O Imperador tinha nascido com um nome incerto e podia chamar-se “Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurus Um, Imperador e Mestre” (PIRES, 1999: 17). As suas origens eram humildes, o que exacerba ainda mais o espanto em relação à sua chegada ao poder:

Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador veio realmente do nada. Que nasceu algures numa choupana, filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo. Que muito possivelmente estudou por cartilhas de aldeia; por catecismos, também. Mais: a acreditar nos compêndios das escolas, teria vindo ao mundo iluminado por Deus – e tanto assim que, ainda muito mocinho, fez ciência entre os doutores. (PIRES, 1999: 17)

Maria Lúcia Lepecki destaca uma intersecção explícita com os textos dos evangelistas bíblicos (cf. LEPECKI, 2004: 205-206). De facto, é manifesto o paralelismo entre a “vida de Cristo” e a “vida do Dinossauro” numa tentativa de divinizar a figura do Imperador que, desde tenra idade, se encontra predestinado a grandes feitos. Este sentido de divinização da figura do menino que se vai tornar Imperador acentua o carácter fantástico do texto pela ideia de paralelismo com o

maravilhoso cristão. Desde que nasceu é considerado um ser “iluminado”, apesar de ter nascido numa aldeia remota e ter tido uma educação simples. As origens humildes da família, a fuga com os pais para a Cidade dos Doutores, o ambiente caótico e boémio da Cidade dos Doutores, a exibição de conhecimento perante os Doutores são alusões paródicas a cenas da vida de Jesus Cristo. O leitor reconhecerá imediatamente as referências ao conhecer o texto bíblico.

Na tenra infância o futuro imperador é disputado por “três fadas madrinhas” – o Padre, o Regedor e a Dona Madrinha – que o queriam ou para magistrado, para militar ou para missionário. Esta referência é uma alusão paródica aos contos tradicionais em que as fadas dotavam os heróis ou as heroínas de qualidades que eles usariam no futuro. Simultaneamente, o narrador nomeia com um objectivo crítico três figuras dominantes do imaginário social da ruralidade do Estado Novo para fazer ressaltar o poder que elas tinham na vida das comunidades rurais. Apesar da discordância e da reprovação dos habitantes da aldeia, os pais do menino-prodígio protagonizam uma cena de fuga para levar o rapazinho ao encontro do seu Destino. (PIRES, 1999: 24). Chegam à Cidade dos Doutores e a metrópole afigura-se como um espaço caótico, repleto de vendedores que fazem comércio com a vida estudantil e de estudantes ávidos de praxe aos mais novos. Para o menino, o ambiente da cidade é uma “via sacra”, submetido à praxe e à dureza do estudo (PIRES, 1999: 35-37). O jovem encontrou uma instituição académica de rigidez científica quase medieval, apoiada na palavra das autoridades, sem lugar para a discussão intelectual livre e tolerante. Apesar das dificuldades, o pequeno prepara-se e aperfeiçoa os seus dotes de domínio das palavras. E, enfim, o trabalho leva-o ao mais alto cargo do Reino: é chamado para Imperador (PIRES, 1999: 37). Chega-lhe às mãos um reino pobre e dividido

socialmente entre os miseráveis e cordatos “mexilhões” e a classe ascendente dos “dê-erres”, que domina as instituições e a burocracia da máquina governamental. É um país que estremece “de frio e de dificuldades” (PIRES, 1999: 41), cujos habitantes abandonam o interior em direcção ao litoral para tentar uma melhor vida nas cidades, suportando os sacrifícios estoicamente. Criatura simples, o mexilhão não procura a reivindicação e resume-se à sua simplicidade sofredora. Por outro lado, uma nova classe de burocratas forma-se a partir da simplicidade camponesa. Tal como aconteceu com o novo imperador, são-lhes dadas condições e educação para dominar os mais simples através da palavra elevada e da burocracia asfíxiante. Os pobres e simples mexilhões rendem-se ao poder, à autoridade do seu latim e à arrogância que emana de uma educação escolástica (cf. PIRES, 1999: 43-45).

Disfarçado de conto e com carácter de fábula, o texto conta a história de um reino pobre, que o receptor identifica com o Portugal do Estado Novo, e de um imperador destinado a dominar as consciências de maneira autoritária, reconhecido como António de Oliveira Salazar, chefe de governo. A fábula descreve um Portugal triste, amordaçado mas resignado no seu desnivelamento social, económico e intelectual, sob o domínio de uma classe de burocratas licenciados por uma instituição de ensino que, escolasticamente, vai formando mentes brilhantes, embora totalmente fechadas a concepções mais liberais. A classe mais desfavorecida – denominada no conto como “mexilhões” – é descrita como uma massa sofredora e silenciosa, deixando-se deslumbrar por palavras que não compreende e sempre pronta a ser guiada pelas instituições e por figuras pertencentes a um imaginário paternalista, que dominava comunidades através da sua autoridade social.

O novo imperador orienta o seu governo com o objectivo de doutrinar as consciências e depurar a linguagem dos seus súbditos. Para ele, que nasceu na pobreza, a mímica e a humildade tornam-se as máximas a adoptar pelo Reino. A “camisa do homem feliz” (PIRES, 1999: 59) deve ser vestida por todos os mexilhões com satisfação e sem contestar. Na sua natureza de dominador das palavras, o imperador aspira a uma linguagem pura e homogénea, limpa de termos que destilam veneno e subvertem as consciências. O líder não autoriza palavras desestabilizadoras e chocantes, nem palavras com duplo sentido, pois essas podem esconder a subversão das máximas do reino. As palavras depuradas dos seus sentidos encobertos servem as conveniências do imperador, do reino e fomentavam a paz social. A consciência da importância da linguagem como factor de estabilidade e controlo social é uma ideia recorrente neste texto. Num rasgo de perfeccionismo e obstinação, o Imperador-Mestre criou um engenho – A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS – onde toda a palavra cai e é crivada até ser resgatada de sentidos potencialmente corruptos. Só então é que está pronta para sair para a rua e ser usada. Mesmo com tão boas intenções, o Imperador não consegue contentar a todos os seus súbditos (cf. PIREs, 1999: 72). O Imperador, que começa por ser uma criança inteligente e reservada, tornando-se um aluno brilhante para depois tomar as rédeas de um reino que há muito que esperava um milagre em forma de gente, cedo se deixa levar pela obsessão da lavagem das consciências e cai na tentação de doutrinar o seu povo, tentando moldá-lo às únicas máximas que considera válidas: a Autoridade, a Ordem, a Religião, a Virtude. O líder tenta afirmar-se na sua autoridade, nem que para isso tenha que silenciar os críticos e corrigi-los, ignorando ou fingindo que não existem ou tirando-os do seu caminho. Os Pedintes Voadores, mexilhões ingratos que

duvidam das boas intenções do governante, mostram-se descontentes. Para fugir à purga do “termo grosseiro” e da “frase manhosa”, os mexilhões mais irrequietos começam a falar por sinais, pois não podem abertamente usar as palavras para expressar descontentamento. Esta estratégia inibidora da liberdade da linguagem é um prolongamento da acção da “câmara de torturar palavras”, símbolo dos mecanismos de repressão do Estado Novo, que limpa toda e qualquer voz divergente ou dialógica, destruindo qualquer segundo sentido, segunda interpretação ou opinião discordante.

O tempo vai passando e o Imperador torna-se cada vez mais obstinado com a sua tarefa de purgar as palavras e mais desgostoso com a ingratidão dos mexilhões e o desprezo dos outros reinos. Fechado na sua torre austera, prisioneiro da sua obsessão, vai-se metamorfoseando num ser animal, negando a condição humana. A mutação gradual do Imperador num sentido de forma animal desperta a capacidade do leitor para a visualização de uma figura anómala de dimensão fantástica, meio-homem, meio-animal monstruoso: “surge-nos assim o Mestre, a crescer e a libertar-se da forma humana. Monstro de sapiência que avançava sobre planícies desoladas, sobre mundos por construir, cinza, água e metal, com o dorso eriçado e a temível majestade dos bichos da primeira criação” (PIRES, 1999: 100). Esta mutação justifica também a caracterização de fábula em relação ao texto. O facto de o animal ser um dinossauro atesta um sentido irónico do texto. O dinossauro é um animal extinto, símbolo da imobilização do tempo e da inadequação em relação à novidade. Desfigurado e apartado dos olhares do mundo, o imperador acaba por ser protegido pelos seus conselheiros acerca da sua própria longevidade, aspecto físico monstruoso e estado do reino. A imagem

exterior e oficial, para bem da ordem doméstica, é a de um líder cheio de vitalidade, intocável pelo tempo.

Apesar do seu afã de purificador da língua, o Imperador é traído pelo próprio mecanismo de repressão que criou: “era o fim, que uma palavra tão trabalhada como **Ordem**, tão purificada, se pudesse transformar em **Medo** e ainda por cima **mordesse**” (PIRES,1999: 114). A máquina de torturar palavras descontrola-se e o Imperador é derrubado, traído por uma das palavras que mais tinha venerado. Jaz morto debaixo da sua própria estátua de bronze, imagem oficial de vitalismo e juventude. No entanto, e apesar da previsão apocalíptica dos médicos, o Dinossauro Imperador teima em viver. Recusa-se a morrer e levanta-se para retomar o governo do país. Ressuscitado por milagre, o Imperador torna-se um problema administrativo e burocrático gravíssimo. A solução é o recurso a dois Imperadores, um a governar na ficção e outro na realidade, duas Cortes, uma com os conselheiros de faz-de-conta, a outra com o peso da governação e das decisões, e dois Reinos, de um lado, o Reino do Ermitão e do outro lado, o Reino a Sério (cf. PIRES, 1999: 129-130).

Reza a História que Dinosaurius Um faleceu a tantos de tal, hora da Comarca dos Doutores, fulminado por uma síncope de amnésia. A dado instante esqueceu-se que estava vivo e pronto. Faleceu. (PIRES, 1999: 143)

Agora que estava morto, os mexilhões que lhe vão dar a despedida não acreditam que o corpo que está na urna de cristal é o corpo do seu Imperador. A fisionomia do líder morto, trabalhada pelos médicos, é exactamente igual à fisionomia dos retratos oficiais que circulam pelo reino. Só pode ser uma “máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do

retrato oficial, séculos talvez” (PIRES, 1999: 143). O corpo exposto é considerado uma falsidade, uma encenação em relação lógica do desgaste temporal. E a ideia da máscara fica, pois nem na morte pode o Dinossauro ser verdadeiro pelo receio de retirar à figura do Imperador toda a carga de poder e reverência. Fica conhecido como “o da máscara” (PIRES, 1999: 148).

Como texto literário metaficcional, estamos perante uma obra que subtilmente chama a atenção sobre si própria e sobre as suas próprias estratégias de construção através do uso subversivo de convenções usadas por outros subgéneros. O seu carácter fantástico advém da circunstância de forçar o leitor a imaginar realidades, representações e criaturas apartadas daquelas que conhece no seu mundo empírico. A natureza quase milagrosa da ascensão ao poder do Imperador e a sua transformação em dinossauro são um exemplo da faceta fantástica do texto. Ao conceber este texto como um conto/fábula de carácter fantástico, o autor parodia as estruturas e as características tradicionais destes subgéneros textuais para melhor chamar a atenção sobre a sua mensagem exemplar e sobre as realidades empíricas de uma sociedade mergulhada num regime restritivo como era a sociedade portuguesa do Estado Novo. Intelectualmente restringido, o autor empírico teria que usar estratégias de diversão que permitissem transmitir a sua mensagem crítica sem pôr em perigo a sua vida.

Apesar de ser um texto cujo carácter metaficcional se caracteriza pela implicitude e pelo acordo tácito com o leitor em relação à interpretação, ao ordenamento dos referentes e ao reconhecimento de estruturas ficcionais, *Dinossauro Excelentíssimo* possui excertos que fazem pensar num hibridismo entre as tipologias de metaficção *overt* e *covert*, segundo as concepções de Linda

Hutcheon. Os quatro momentos em que o “contador de histórias” interpela directamente o seu receptor, neste caso a sua filha Rita, têm cada um deles uma temática diferente e situam-se em partes diferentes do texto. O primeiro momento (PIRES, 1999: 13) introduz o conto-fábula e informa um possível receptor-leitor de que se trata de um conto que vai ser narrado a uma menina, ainda criança ou jovem, denunciada a faixa etária pelo diminutivo carinhoso “Ritinha”. Esta curta passagem também informa a receptora-ouvinte acerca da temática do conto que lhe vai ser narrado pelo pai. Através da palavra escrita e da palavra ouvida, os receptores – receptor-ouvinte e receptor-leitor – são informados da temática do conto: uma morte honesta é tão valiosa como a vida, a honra e a liberdade de um homem e como tudo isso pode ser subtraído através da mentira e da encenação. O segundo momento é uma nova interpelação à receptora-ouvinte e começa com a subversão de um ditame popular: “cada terra dá o que tem, a mais não é obrigada” (PIRES, 1999: 31 (sublinhado nosso)). No mesmo excerto enumera regiões de Portugal e do mundo caracterizando-as pela contribuição económica e social de cada uma para contrastar ironicamente com a cidade que “produzia doutores”, fenómeno que a ciência geográfica não contempla. “Toma nota, Ritinha.” – encoraja no final do excerto o narrador. Mais adiante o enunciador faz uma paragem na sua “estória” para reflectir sobre a lição dos mitos de Narciso e Eco: “quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz” (PIRES, 1999: 111). O narrador dá ao seu discurso um segundo sentido pois, falando da obsessão dos Gregos em construir mitos que explicassem a sua natureza e os preservasse como Povo e Cultura através dos séculos, refere-se verdadeiramente ao Dinossauro-Ditador, que, mesmo na morte não deixa de ser uma imagem construída para inspirar reverência e preservar a autoridade. Para se assegurar que

a mensagem chega ao receptor, o emissor questiona: “fui claro, Ritinha?” No remate da fábula, à guisa de epílogo, o contador anima a sua “Ritinha” a deixar de lado o conto, a espantar os fantasmas e a atrever-se a viver:

Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é? (PIRES, 1999: 148)

Estes quatro momentos paratextuais parecem querer delimitar as fronteiras entre a dimensão do conto/fábula/fantasia e a dimensão do real empírico, político e social do Portugal que José Cardoso Pires quer retratar e denunciar. Na verdade, o tom destes pequenos apartes é extremamente positivo e esperançoso em relação à “estória” sombria do Dinossauro. O facto de estas curtas intervenções se situarem em vários momentos do texto e serem uma subversão da noção de paratexto tradicional pode ser visto como uma estratégia de captar e manter a atenção dos receptores, sejam estes a filha do narrador ou os futuros leitores, numa dimensão exterior à do conto/fábula.

2.2 O romance *Finisterra*, da autoria de Carlos de Oliveira e publicado em 1978, é considerado um dos maiores contributos para a renovação do romance português da segunda metade do século XX. *Finisterra* apresenta-se como o romance mais “extremo” do autor, mas, no entanto, encerra em si uma ideia de continuidade em relação a todo o seu trabalho precedente através de alusões aos seus romances e trabalhos poéticos anteriores. O romance conta a história de uma família, de uma casa, de uma região e de uma paisagem, ao

mesmo tempo que pretende descrever a relação que as personagens mantêm com o espaço no qual habitam (cf. SANTOS, 1987: 644-645). *Finisterra* é uma busca pelo passado, pela reconstituição desse passado através de representações do espaço familiar construídas pelas personagens. A representação da realidade espacial, onde as personagens existem, acaba por se tornar numa obsessão, uma “obsessão familiar”. Através da análise dessa obsessão, o autor de *Finisterra* apresenta um programa estético que se aplica ao texto literário e condiciona a sua natureza e finalidade — não é possível copiar a realidade sem falhas ou interferências de mediadores, mas pode haver uma aproximação ao real através do recurso ao sonho, à fantasia e à imaginação.

A opinião de Jean Baudrillard (cf. BAUDRILLARD, 1991: 8) acerca da supremacia da representação e do simulacro sobre o representado parece pertinente quando se pretende referir um texto como *Finisterra*, que retrata a problemática da representação e da subversão do real pelos seus numerosos simulacros. Neste caso, as representações do espaço através dos mais numerosos meios obtêm um maior destaque em detrimento do espaço “real” que se encontra em desagregação. O romance de Carlos de Oliveira é um texto que sofre de uma carência de expressão de informação e ao qual o leitor tem que dar uma atenção especial em termos de interpretação e ordenação de referentes. Sem a explicitude do discurso do narrador e com o recurso a estratégias do “fantástico” e da “ficção científica”, ao receptor é requerido um maior esforço de interpretação a fim de entrar neste universo de múltiplas visões de espaço. *Finisterra* é um texto minimalista, enigmático e obscuro, que se alimenta da obsessão pelo conhecimento e pela representação, ao mesmo tempo que nega informação ao receptor. Baudrillard refere modelos de real sem a existência do próprio real (cf.

BAUDRILLARD, 1991). Esse modelo não se aplica em relação a *Finisterra*, pois a dimensão real existe fora das paredes da casa familiar. Está fora da casa, mas pertence ao passado e está em estado de ruína. A construção de simulacros neste contexto de decomposição do espaço exterior tem tanto a ver com a busca pelo conhecimento como com um instinto incontrollável de preservação do espaço doméstico. Se o simulacro antepõe-se ao espaço exterior é porque o único vislumbre que se tem deste é o seu simulacro. E apesar de pretender ser uma reprodução/imitação do que é a realidade fora das paredes da casa através do ponto de vista de cada uma das personagens, o simulacro é, em *Finisterra*, uma pluralização de visões do mundo que converge num mesmo objectivo. O espaço exterior é retratado por um desenho infantil, uma fotografia, uma pirogravura e, finalmente, uma maquete. No caso do desenho infantil e da maquete as tentativas de reprodução parecem alterar a própria realidade, retratando uma dimensão espacial “às avessas”, com proporções *contra natura*, ou então dominadas por uma faceta fantástica.

Como lembra Eduarda Dionísio, no seu trabalho “*Finisterra: cálculos, sonhos, tentativas*” (DIONÍSIO, 1981), no reproduzir da realidade e da paisagem há uma distância marcada por instrumentos: a lente do pai, os óculos da mãe, a lupa que usada para melhor ver o desenho e decifrar os “papéis velhos”, os vidros da janela. O contacto com o real exterior não é directo, acabando os simulacros por se transformarem no único e “verdadeiro” real conhecido. A mediação dos utensílios ou o estado físico e psicológico das personagens vão condicionar a construção da representação que cada uma delas tem do espaço familiar. A criança, sofre de uma possível falta de vista — observa tudo com os “olhos piscos” — e em estado febril, “reproduz de cóp a paisagem” (OLIVEIRA, 2003:

9) através de um desenho. Não se trata de uma reprodução fiel, já que é também a criação de seres primordiais e a procura da reconstituição da génese do local, sendo as proporções naturais dos seres retratados alteradas:

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivo de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias. Procuram matar a sede na lagoa pouco maior que uma gota de chuva. Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber. (OLIVEIRA, 2003: 12)

Numa passagem que denuncia o uso de estratégias referentes à literatura do subgénero fantástico e delata o seu carácter metaficcional, a criança explica o desenho que faz ao convocar para um diálogo os protagonistas do desenho. O “jogo da verdade” é também o jogo da metaficção: o autor desvenda a obra e a obra acaba por se desvendar a si mesma para deleite dos seus leitores. O “jogo da verdade” é uma confissão. Os elementos do desenho ganham voz própria por ordem do seu autor. Temos aqui a noção que o autor comanda a sua obra e que é por ela totalmente responsável:

Expliquem-lhe, grãos de areia.

O quê?

O que acontece com o vento.

Estamos a dormir na duna, muito sossegados, a sonhar a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão. (OLIVEIRA, 2003: 16)

Os seres vivos e não-vivos representados no desenho são o fruto de um delírio febril, sendo a imagem mais próxima de um relato fantástico do que a representação de uma realidade paisagística. Os carneiros são maiores do que bois, os cavalos rastejam e as suas crinas ardem num fogo perpétuo, tal como as cabeças dos homens. É uma imagem do mundo às avessas, do domínio dos *impossibilia*. Representa igualmente a total subversão de uma noção de espaço e ao receptor do texto será pedido que interprete o delírio fantástico da criança febril. A sede que sentem os peregrinos de cabeça em chamas é a mesma sede que a criança sente devido à febre. “Aqui, real e encenação coincidem” (OLIVEIRA, 2003: 22).

O desenho ganha voz e acaba por ser o relato de sofrimento e de ruína. O desenho representa também o sofrimento pela devastação da terra, a amargura pelo exílio forçado e pela procura da salvação. Numa passagem com características de fábula falam os animais presentes no desenho infantil: os cavalos, os bois e os carneiros. Estes sofrem as marcas do fogo numa realidade distante, mas agora, no desenho, sofrem o fogo e a metamorfose da sua estatura. Aqui a preocupação pelas dificuldades sociais das classes mais necessitadas passa as suas fronteiras usuais. Não só é dada voz aos camponeses, mas também aos animais que são seus adjuvantes no dia-a-dia e fazem parte do seu modo de subsistência. O narrador procura captar as vozes primordiais do sofrimento do trabalho, como se a preocupação social tentasse capturar o conflito entre Homem e Animal e Homem e Natureza.

A tentativa de captar o espaço doméstico e familiar continua através do trabalho da mãe. A pirogravura “sugere uma gravura abstracta, repete com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem” (OLIVEIRA, 2003: 12). Num debate algo irónico em que a pirogravura se confronta com a fotografia, a mãe expressa a sua opinião formulando uma “teoria de representação do real”:

Quando lavro a fogo, na carneira de uma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areias, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido. Ponho de parte temas acessórios: imperfeição da máquina, semelhança (artificial) com o nosso olhar. Tem a realidade o fascínio dum tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos. O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber.

Aponta a almofada de carneira:

— Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa das coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido. (OLIVEIRA, 2003: 27-28)

Sem desprezar o diálogo do adulto com a criança (ou, mais precisamente, consigo próprio) ou as opiniões do pai acerca da fotografia e do rigor quase científico da representação fotográfica, esta é talvez uma das mais lúcidas reflexões acerca do real, dos instrumentos intermediários entre o real e a sua representação e acerca dessas mesmas representações. A representação não

pode desprezar a componente imaginativa, que altera o real; nem o sujeito, que sente e contamina com o seu sentir e com a sua imaginação, e nem mesmo a imperfeição e a parcialidade com que o sujeito se relaciona com o mundo. Essa imperfeição e essa parcialidade geram a multiplicidade de visões possíveis acerca da mesma realidade. A contaminação dá-se na modificação que o real sofre na sua representação e através do agente autor da representação — o sujeito. A sensação que o sujeito tem do real e a maneira como o imagina é agora o próprio real. No entanto, tanta lucidez em relação à capacidade de representação de um espaço acaba por dar lugar a uma resignação frustrada em tom de confissão: “(desisti de perseguir a realidade ou, melhor, cansei-me)” (OLIVEIRA, 2003: 77).

A realização da pirogravura é um espetáculo de quase horror e, ao mesmo tempo, traduz o esforço da autora para realizar o seu trabalho. Desde a escolha do animal até ao mau estado do instrumento, é visível o esforço de composição. Construir o simulacro é uma tarefa penosa, cheia de hesitações e dificuldades. Curiosa é a referência à metamorfose que se dá no desenho infantil, que vem agora interferir na construção da pirogravura. Quando o amigo da família sai para adquirir o cordeiro (sacrificial, como se a construção do simulacro fosse uma espécie de ritual para apaziguar algo de terrível), fala com os peregrinos que povoam o desenho infantil, e o animal que adquire é de dimensões estranhas — “maior que os potros e os vitelos” (OLIVEIRA, 2003: 120). Um cordeiro maior que um potro e um vitelo. O real que temos já não é o “verdadeiro” real, mas sim o olhar das personagens — real transformado, metamorfoseado pelos sujeitos, subvertido.

A ampliação fotográfica feita pelo pai pretende expressar rigor no retrato que faz da paisagem que se vê da janela. Se bem que o enquadramento é o mesmo,

falta-lhe porém a cor real e o tempo destingiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede ao fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos. (OLIVEIRA, 2003: 12)

A imagem fotográfica cai na indiferenciação, perdendo cores e contrastes. Os contornos vão desaparecendo, como se os elementos da paisagem tivessem perdido a forma e as cores naturais. A fotografia é a imagem da realidade, embora seja um ordenamento inverso do real com uma natureza imperfeita. O pai considera a fotografia como um ritual primordial, um começo, um ponto de partida para a obsessão familiar da captação da realidade e da preservação do espaço. Do vidro de garrafa até à lente fotográfica há um percurso na procura do rigor da representação e na procura de um rigor quase científico. Cálculos, sonhos, tentativas é o que move o Homem na sua busca de conhecimento — quase um método científico (cf. OLIVEIRA. 2003: 26). O desgaste da fotografia é um processo de adulteração e ruína presente em todo o texto, mesmo nas palavras das personagens, e permite que as fronteiras entre o espaço real e a representação do espaço se diluam. Ao longo do romance não se encontram marcadas as fronteiras entre as várias tentativas de representação da realidade, entre a própria realidade e as suas representações/simulacros, entre o sonho e a realidade e entre o mundo real e o “mundo às avessas” que nos apresenta personagens com atributos e poderes inumanos, num sentido de ironia

com a própria realidade e a condição humana. Mesmo os contornos entre a casa e paisagem sofrem um processo de dissolução pelo facto de a geleia da gisandra engolir tudo. Também as distinções entre o tempo passado e o tempo presente deixam de existir. A única fotografia que se encontra na casa é uma representação desbotada da paisagem. O resto foi destruído num misterioso ritual ou “cerimónia do fogo” (Oliveira, 2003: 113), como refere a criança que assistiu a tudo. Todos os movimentos do pai parecem meticulosamente calculados e premeditados, e a destruição parece inexplicável também devido à ausência de emoções: nem excitação nem fúria — apenas tristeza no olhar ou resignação porque nem sequer a ciência consegue reproduzir o real com total fidelidade. Os cálices de *brandy* ajudam no ritual de destruição das fotografias e acaba por ser a substância que funciona como anestesia, que ajuda a ultrapassar o desespero da ruína lenta. Entre a personagem e a sua obsessão de captura da realidade existe o agente de mediação — a bebida alcoólica que o mergulha num “sono”.

A construção da maquete é a última fase da obsessão familiar, quando nenhuma das outras tentativas parece resultar — a fotografia está em estado de decomposição e a pirogravura e o desenho infantil têm demasiada interferência da imaginação, da fantasia e do sentimento. Não resta mais nada ao adulto do que fazer uma derradeira tentativa. Uma maquete da paisagem, montada numa mesa de pinho antiga. A maquete é montada com todo o rigor pois o material para a construção é trazido do real exterior — “areia colhida nas próprias dunas” (OLIVEIRA, 2003: 57). A reprodução utiliza pedaços do objecto que pretende representar. Apesar da intenção de rigor, também aqui a imaginação e o implícito têm um papel importante na construção do simulacro:

As florestas (embora existam), subentendo-as por comodidade: teoricamente, erguem-se do soalho e alcançam a face inferior do tampo; este representa a camada argilosa do subsolo. Elementos que não se veêm, basta considerar-lhes a existência. Posso, claro está, imitá-los com suficiente naturalismo: lenha carbonizada na lareira e barro autêntico (o estrato geológico que separa dunas, ostras e árvores). Mas sinto-me cansado e o barro exige escavações morosas. Deixemos as coisas assim. (OLIVEIRA: 2003: 57)

A imaginação cumpre o seu papel para suprir as lacunas — para o que não é visível é possível usar a imaginação. A representação do espaço físico familiar funciona no regime do implícito e do subentendido. Para aquilo que não é visível basta o pensamento para o tornar real. O real torna-se teoria. Mas até a personagem está cansada desta procura incessante e infrutífera. Cansada de perseguir o real, a personagem trabalha com a imaginação e constrói a paisagem dentro da sua própria consciência. De repente, as dunas na maquete movem-se e o que estava apenas imaginado torna-se real na representação. A personagem depara-se com o ressurgimento de um tempo anterior, de um cenário de génese no qual se criam mundos paralelos e tempos paralelos. Fala-se de ficção científica, de “guerra dos mundos”, de “planetas-robôs” que defendem o solo primordial contra um sol destruidor — um combate entre o bem e o mal. Tudo isto acontece sem explicação, sem controlo:

Assisto (assistimos os dois) em silêncio à ressurreição das florestas, também silenciosa. Ralanti desfocado (imagem por imagem) e contudo nítido no conjunto. Examino a ideia (é-me imposta de fora: não fui eu a elaborá-la) duma catástrofe serena, planeada, às avessas, e isso assusta-me ainda mais. Exacerbando sentimentos comuns (espanto, medo), mas inserindo-se numa experiência nova (signos doutra lógica e doutra

realidade), a ideia insinua que estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém. (OLIVEIRA, 2003: 99)

Esta nova experiência de que a personagem fala é uma nova dimensão que foge ao seu controlo, uma imposição feita pelo simulacro. As representações anteriores dependeram, na sua maioria, dos seus autores, mas, neste caso, toda a metamorfose do espaço foge das mãos e das intenções do adulto. O sítio primordial, de génese, que se revelou na maquete, não foi previsto pela reconstituição da paisagem feita pelo adulto. Curioso é notar que as únicas reproduções que não são apenas reproduções e são, além disso, produtivas e criadoras, são as construídas pela dupla criança/adulto. Elas sofrem metamorfoses, tal como a paisagem que gradualmente se arruinou. No entanto, a restrição de informação está intensivamente marcada na maquete, enquanto que o desenho infantil se desvenda a si próprio através do diálogo, numa clara atitude metaficcional. A ideia de realidade paralela está bem presente quando a criança e o adulto se encontram numa intersecção de planos temporais — passado e presente.

No final do romance temos uma curiosa “nota final” que vem reforçar a ideia de metaficção, desta vez de uma forma mais explícita. Embora escrita na 3ª pessoa — mais parece uma nota de editor e não de um narrador consciente do seu estatuto de construtor textual — esta pequena consideração é importante pela sua natureza esclarecedora num romance onde predomina a restrição informativa. O seu carácter curioso reside também no facto de Carlos de Oliveira nunca ter feito

nada semelhante nos seus romances. A nota deixada aos leitores começa por declarar uma separação entre o autor e os vários narradores que o romance parece ter. As várias vozes que o texto possui conferem-lhe uma natureza dialógica, mas também muito confusa. O autor — também ele narrador — imita o adulto/personagem que tenta decifrar os “papéis dispersos” — e desta vez os seus. Este exercício de decifração e organização liga o autor às suas personagens através de um trabalho de ordenação, que pretende não só compor um romance, mas, em última análise, representar a realidade através do texto literário. Desde a reunião de velhos papéis, até à decifração e ordenação, e finalmente à escrita, esta nota fornece-nos alguns esclarecimentos acerca de influências e de intertextualidades — a citação de outros textos ou então a presença de textos anteriores do autor. Todos estes esclarecimentos fazem-nos entrar com a hipótese de uma intenção metaficcional de tipo mais explícito, dado que esta nota final é claramente um manual de construção de *Finisterra*, um comentário acerca das suas influências e inquietações e como este romance é o *alter-ego* de um outro anterior. Casas destruídas e famílias arruinadas física e economicamente parecem ser a obsessão do autor. Transparece uma certa arbitrariedade e caos na composição e no resultado final deste texto, pois o romance parece ser construído através da junção de fragmentos dispersos, escritos com certo intervalo de tempo. Por mais que o autor tenha querido transmitir uma ideia de rigor e organização na composição do romance, pois ordena com toda a cautela papéis velhos, manuscritos e dactilografados, tenta decifrá-los, tenta arrumá-los, mas nunca consegue pôr ordem no caos primordial da escrita. O trabalho final é uma das hipóteses, sem garantias, fruto de uma condição imperfeita que vive na indecisão e na arbitrariedade. Não se encontram todos os papéis, o romance fica incompleto,

faltam-lhe elementos (de novo a restrição de informação) — é uma obra aberta à participação interpretativa exterior. O autor é um ser relutante, talvez não muito disciplinado, apesar das suas tentativas em ordenar os papéis. O romance acaba por ter uma natureza fragmentária, sem fio condutor nem motivo. Apesar de tanta arbitrariedade, a “nota final” revela o autor como construtor consciente dele próprio e das suas falhas e o texto como um processo contínuo de construção. Se o texto do romance analisa o produto que são os simulacros da realidade e do espaço físico, o paratexto denuncia criticamente o processo de construção do romance. De acordo com Linda Hutcheon, o pós-modernismo desvenda o processo de composição em detrimento da valorização do produto final. Neste caso, o produto final é considerado um entre muitos possíveis, dentro de um espírito de fragmentaridade e arbitrariedade desvendado pelo processo. Que o romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, possua uma “nota final” delatando o processo de construção textual e a consciência desse mesmo processo quando, ao mesmo tempo, possui um enredo tão hermético, tão implícito e com recursos a estratégias dos subgéneros fantástico e ficção científica, leva-nos a afirmar o hibridismo deste texto em relação às tipologias de metaficção caracterizadas por Linda Hutcheon.

2.3 O romance *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, publicado em 1980, foi a obra de estreia da autora. É um texto desestabilizador, que focaliza temáticas fortes e incómodas, mesmo para uma sociedade saída de um regime político ditatorial e que começa a usufruir da liberdade por que tanto tinha esperado. A condição feminina, a violência de género, o isolamento rural e a extrema demagogia política que se seguiu à Revolução dos Cravos são as

temáticas abordadas neste romance de estreia de Lídia Jorge, denunciando que havia um lado mais negro por detrás da euforia da mudança do regime político. José Rodrigues de Paiva, no seu artigo “Revolução, Renovação: caminhos do romance português no século XX”, afirma que “a propósito da renovação da narrativa portuguesa centrada nos anos 70, *O dia dos prodígios* como representação fantástica da sociedade revolucionária é praticamente referência obrigatória” (PAIVA, 2008: 9). O recurso à fantasia, se bem que pretende, numa leitura superficial, tornar o texto mais apelativo devido ao carácter inefável dos acontecimentos, acaba por ser uma estratégia mais acutilante de denúncia e que marca as fronteiras entre a dimensão da brutalidade e a dimensão das vítimas dessa mesma brutalidade.

A acção começa com a descrição de um caso assombroso na aldeia de Vilamaninhos: uma cobra, pretensamente morta, ganha asas e voa perante o olhar de alguns habitantes da aldeia. O sucedido lança o caos na povoação e faz com que a população se junte para divulgar o caso da cobra voadora. A mulher que tenta matar a serpe revive com emoção as circunstâncias e como tudo termina de maneira admirável:

Mas aí, oh gente. A cobra fez duas roscas à volta da cana, saiu dela, e voando por cima dos nossos chapéus e dos nossos lenços, desapareceu no ar. Voou no ar. No ar como se fosse uma avezinha de pena. Oh família. Digam a verdade. Como se fosse uma avezinha de pena. Ninguém me deixe mentir. Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furtacores. (JORGE, 1997: 22)

A partir desta ocorrência toda a aldeia se alvoroça e toda a emoção se concentra em torno do caso da cobra voadora. Jesuína Palha, a ceifeira varonil que

tenta matar a serpente fala de um “pressentimento” que a mantém “desalmada” desde o dia anterior (JORGE, 1997: 22), como se tivesse conseguido prever o acontecimento. Os habitantes da aldeia afirmam que a visão da cobra não os vai deixar sequer descansados para comer devido à lembrança constante do animal esventrado: “A gente vai andando, e vê a bicha. Pranta-se o pé e acha-se a bicha. Toca-se a cara e sente-se a bicha” (JORGE, 1997: 24). O assombro é tanto que leva o grupo seguidores da ceifeira a percorrer a aldeia para contar o caso àqueles que não viram o que sucedeu. Passam em casa de Carmem Rosa e Carminha Parda, mãe e filha que vivem afastadas e criticadas pelo povo da aldeia devido a uma história antiga protagonizada pela mãe e que determinou a vida da filha. Estas, habituadas a serem desconsideradas pela gente da aldeia, não podem deixar de pensar “que inventaram esta figa de história para nos virem culpar” (JORGE, 1997: 24). A multidão dirige-se então a casa de José Jorge Júnior e de Esperança Teresa, casal de idosos que vivia só. Estavam os dois na sua letargia diária, quando ouviram o “barulho das pessoas estarecidas, que fugiam em direcção das suas casas, certas de terem assistido ao grande prodígio dos tempos modernos” (JORGE, 1997: 26). O acontecimento toma agora proporções de maravilha de tempos bíblicos, só possível de acontecer em tempos remotos e quando o divino se mistura com as vivências comuns:

Porque um bicho réptil voar de vísceras de fora, só deveria ter acontecido nos tempos bíblicos, muito e muito antigos. No princípio do mundo. Quando os animais ferozes falavam, e deus se escondia a fazer negaças atrás das moitas, e se transformava na fúria dos elementos e no sangue dos animais. Tudo isto para estupidificar os incrédulos. (JORGE, 1997: 26-27)

Um caso tão díspar como este só pode ser comparável aos sucessos da criação do mundo. O povo da aldeia não consegue explicar tamanha maravilha sem ser pela intervenção da mão divina, o que confere ao acontecimento um carácter fantástico. A partir daquele dia, o ramerrão da aldeia é sacudido e todos os pensamentos confluem na procura de uma explicação para o sucedido. Os pequenos dramas pessoais deixam de ter importância perante o estupendo caso da cobra voadora. Pássaro Volante, a quem fugiu a sua mula, quis carpir-se da sua má sorte, “mas a sua narrativa de desgraça não despertou ninguém. Isto é um pequeno sinal. Nós esperamos a decifração de um outro. Aqui sentados. E esta espera é uma luta. A verdadeira” (JORGE, 1997: 43). Cada uma das personagens se dá conta da sua própria mudança e de que houve um antes e um depois do acontecimento que envolveu a cobra (JORGE, 1997: 44-45; 61-62). Andam assombrados pela imagem do réptil ressuscitado e caminham pelas ruas da aldeia sempre com a lembrança do animal; pouco comem devido à lembrança do cheiro das vísceras. Visitam-se uns aos outros com verdadeiro interesse e até Jesuína Palha ronda a casa das Carminhas para se desculpar dos destemperos do passado. No fundo, “todos se encontravam diferentes” (JORGE, 1997: 38-39). Pouco a pouco, o assombro dá lugar à espera de que chegasse a explicação para o mistério da cobra. Todos aguardam impacientemente algum sinal: “sentiam o pressentimento. O pressentimento que antecede os grandes acontecimentos. Mas porque se vivia agora depois dos factos inexplicáveis, era muito mais intenso. Solene, às vezes doloroso” (JORGE, 1997: 44). Passam as estações, chega o Inverno e têm de esperar um pouco mais “porque começam a cair os verdadeiros frios” (JORGE, 1997: 77). Conscientes de que o que se passa com a cobra é algo

de único, sentem saudades da sensação de espanto e de união que por instantes se sentiu em Vilamaninhos:

E Jesuína Palha disse. Pensem antes nos dias que se seguiram ao voo da cobra. Andávamos emproados de ter visto a maravilha. Ninguém se insultava pelas ruas. E a gente julgava estar próximo o reino dos céus. E Manuel Gertrudes disse. Estar próximo o reino dos céus. Como assim? E Jesuína Palha disse. Ficámos varados, e por essa altura sentia-se o cheiro da alegria e da paz bafejar das bocas da gente. As coisas que aconteciam num dia. E Manuel Gertrudes disse. Espanto é uma coisa. Entretém a vida e faz com que os dias e as noites sejam mais curtos. (JORGE, 1997: 121)

O facto que envolve a cobra parece ter tornado os habitantes de Vilamaninhos mais conscientes de si próprios e das relações que tinham com os seus vizinhos. A expectativa em relação a um novo avistamento ou a uma explicação que possa resolver o mistério da cobra voadora torna os vizinhos mais unidos, mesmo que seja através de uma união de “espanto”, que “entretém a vida”. Há um antes e um depois do prodígio na rotina da aldeia e na consciência daqueles que esperam sinais de esclarecimento. Providência divina ou não, os vilamaninhenses parecem viver o seu “génese” particular, chegando à conclusão de que “agora mais que nunca é preciso sermos amigos, amarmo-nos uns aos outros, fazer uma frente comum” (JORGE, 1997: 37).

A palavra “pressentimento” é recorrente no discurso das personagens. Está presente nas palavras de Jesuína Palha, a heroína que testemunha na primeira pessoa o voo da cobra e nas palavras de outras personagens. Ao longo do texto domina a expectativa por algo ainda mais assombroso do que ver uma cobra a voar. De facto, por alturas da Primavera, chega a notícia de que “em Lisboa os

soldados fizeram uma revolução para melhorarem a vida de toda aquela gente” (JORGE, 1997: 161). E a revolução é um prodígio comparável aos milagres das Escrituras: “que só há música, flores e abraços. Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêm sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino” (JORGE, 1997: 162). A gradação da descrição feita por Maria Rebôla parte de uma dimensão normal de euforia perante uma mudança de regime político até se deter em acontecimentos que são do domínio do fantástico e até do sobrenatural. A Revolução do 25 de Abril, mudança há muito esperada em Portugal, reveste-se de uma aura de magia pela maneira como foi conduzida, por quem foi conduzida, sem choque de facções rivais nem derramamento de sangue. Um golpe de Estado feito com “música, flores e abraços”, onde aqueles que são obrigados a partir para salvar a vida podem agora regressar; se esta maravilha acontece, porque não poderão os cegos ver, os coxos andar e os manetas usar as mãos? Perante a visita iminente dos soldados que viriam falar à população, os habitantes de Vilamaninhos fervilham perante um novo milagre. Jesuína Palha espera ansiosamente uma explicação sobre o mistério da cobra, os vizinhos imaginam como serão os visitantes que “trazem ordem de parar em todos os sítios, e ouvir todas as queixas” (JORGE, 1997: 163). A imaginação da população de Vilamaninhos fantasia que vai ser visitada por seres superiores, com uma percepção fora do vulgar, que não se deixam afectar pelas coisas terrenas, um autêntico “cruzamento de duas raças”, “anjo com mulher ou homem com anja”, nas palavras de Pássaro Volante e Manuel Gertrudes (JORGE; 1997: 163). Jesuína Palha sabe o que há-de fazer, vai esperar que os visitantes falem por iniciativa própria da cobra, pois espera-se que eles sejam omniscientes e tenham explicação

para tudo o que acontece na aldeia: a cobra voadora, os noivos de Carminha Parda e a mula que fugiu a Pássaro Volante. Tudo tem finalmente uma explicação e é dada por aqueles que hão-de visitar a aldeia (JORGE, 1997: 164). Os vizinhos esperam, “calados”, pelo dia em que tudo vai ficar explicado (JORGE, 1997:165). Efectivamente, a aldeia é visitada. Jesuína Palha é a primeira a vislumbrar aquilo a que chama de “carro celestial”, tripulado por “anjos e arcanjos” e com “São Vicente por piloto”. Fala-se já da visita de “seres saídos do céu”, vindos de outras dimensões que não as terrenas. O assombro é total até que Macário remata que o que veêm é um “carro de combate” (JORGE, 1997: 186). Na verdade, é uma viatura de guerra, conduzida por soldados. O veículo vem enfeitado com bandeiras e flores e emite música através de um altifalante. É todo um cenário de estranheza, embora não fosse de natureza sobrenatural. A população está deslumbrada. O carro para no centro da aldeia e um soldado, “sem dúvida nascido numa terra muito diferente”, começa a falar sobre a revolução, sobre as mudanças que foram feitas e as que estavam ainda para vir (JORGE, 1997: 187). A população, que no início está muda de espanto, agora sente-se efusiva. O soldado fala em liberdade, declara o fim de todas as injustiças e em repartir os bens por todos de maneira equitativa. Começa então a falar do “ideal”, da “teoria”, da “hora dos humilhados e oprimidos”. Os homens de Vilamaninhos reagem: “quem são esses?” (JORGE, 1997: 189). À resposta de que são eles próprios, vilamaninhenses, os agrilhoados e sofredores, e que agora, desde o momento da revolução, são os “parceiros” da mudança e a “alavanca dos prodígios, Manuel Gertrudes indigna-se, pois se eles se conseguem defender das circunstâncias da Natureza, não se sentem de maneira alguma perseguidos ou limitados. O soldado, então, abre um estandarte em que se vê a cara de um homem, “cor de papoila, com

os olhos quase fechados”, “e uma barba pontiaguda” (JORGE, 1997: 189). Ao remate de Manuel Gertudes de que a figura se parece com Macário, mas muito mais penteado e cuidado, ou à resposta de Jesuína Palha de que a figura é São Francisco Xavier, o soldado esboça um sorriso condescendente e contraria as respostas, acabando por concluir que os homens e as mulheres que o escutam parecem “puros, bons, mas sem conhecimento de muita coisa” (JORGE, 1997: 190). Os soldados preparam-se já para ir embora quando Jesuína Palha lhes faz a pergunta crucial: “e a cobra?”. Os soldados não sabem responder, não sabem do que se tratava e Jesuína começa a contar a história da serpente a soldados emudecidos e pasmados (JORGE, 1997: 191). Perante a representação da cena feita por Jesuína, “com todos os gestos”, os soldados têm pouco a dizer a não ser que estavam satisfeitos porque “nesta terra ainda se gosta de milagres” (JORGE, 1997: 192). A viatura de combate arranca e segue caminho, deixando o povo de Vilamaninhos ainda mais perplexo, passando da euforia à desilusão. As respostas que procuram, não as têm. Os soldados trazem ainda mais dúvidas e incredulidade. O encontro entre o povo de Vilamaninhos e os soldados é “uma visão”, “uma experiência de júbilo mal rematado” (JORGE, 1997: 192-193). Macário, com lucidez e resignação, sentencia a solidão e a distância de Vilamaninhos em relação ao “mundo exterior”, que só lhes tinha trazido desilusão, violência e tristeza: “a gente devia só ouvir a gente. Não acreditar em nada além da gente. Sempre que damos ouvidos a outros, ou matam cães ou levam a esperança que a gente tem” (JORGE, 1997: 193). A visita dos soldados é a derradeira certeza que não há explicação para o fenómeno da cobra. Os habitantes da aldeia podem apenas confiar no seu modo de vida, nos ritmos da terra e das estações do ano e na sua maneira de reagir ao que parece não ter explicação. O

choque entre a rotina do povo de Vilamaninhos e os soldados, tão cientes do seu “ideal” é o confronto entre a ruralidade, tão dependente dos fenómenos da Natureza, e uma demagogia cosmopolita, tão ciosa da sua engrenagem social, política e burocrática. O golpe de estado é visto à distância pelos habitantes da aldeia como mais um assombro, como obra de uma entidade divina, que pode remediar tudo, até os defeitos do corpo. Quando são visitados pelos soldados, que lhes trazem uma “boa nova”, os habitantes de Vilamaninhos querem uma explicação para os seus assombros e males, mas, pelo contrário, obtêm um discurso estranho, vazio de respostas e pleno de ideais e de teorias políticas. O estandarte, em que se adivinha a figura de Lenine, só lembra às gentes de aldeia ou imagens de santos – marca da extrema religiosidade que sempre caracterizou as comunidades rurais – ou a parecença com um vizinho conhecido. Ao intitular as gentes da aldeia de “alavanca dos prodígios” os soldados equivocam-se, pensando que são inteiramente compreendidos. No entanto, os prodígios não são a justiça social nem os bens repartidos; são as manifestações da terra, são os assombros causados pelo clima, pelas pessoas e pelos animais. Segundo as palavras de José Luís Fornos, no seu artigo “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita”,

A ausência de respostas sugere, entre outros aspectos, dificuldades da razão revolucionária em explicar crenças seculares que cercam aquela comunidade rural. O fenómeno mágico, sinalizado pela cobra voadora, refere-se também à imagem de um Portugal mítico, à espera de forças miraculosas, capazes de salvar o país dos infortúnios; evoca a ressurreição do mito sebastianista em uma aldeia distante da capital portuguesa. (FORNOS, 2009: 60)

Os habitantes de Vilamaninhos poderiam ter tomado o voo da serpente como um prenúncio do golpe de Estado mas, pelo contrário, tomam os agentes da revolução como aqueles que iriam explicar o fenómeno da serpe voadora. A consciência do povo de Vilamaninhos é centrípeta, sempre procurando o centro, que é a sua aldeia e os seus habitantes. Estes esperam que o “mundo exterior” venha explicar os seus fenómenos e não o contrário. Mesmo aquelas que esperam que o “exterior” as venha libertar – Carminha Rosa e Carminha Parda –, acabam por se resignar à centralidade da aldeia. Carminha Parda, depois da triste ocorrência entre o sargento Marinho e os cães da aldeia, recusa o noivo e acaba por sucumbir à afeição de Macário, elemento que faz parte do universo da aldeia. A noção de centralidade que domina Vilamaninhos está bem perceptível na descrição de Branca Volante a bordar a figura de um dragão voador:

Mas no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos, colado às esferas pelas bordas da terra, cozida de quietude. Mansidão. No centro de Vilamaninhos fica a casa que lhe deixou o pai. No centro da casa fica a mulher bordando. Plantada no colo. Fica a colcha de linho cru, adasmascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. E a língua. A sedas vermelhas, reluzentes de fogo. Isso.

Para que Branca bordasse o dragão de língua de bordo doirado, no meio do rectângulo de pano cru adasmascado. (JORGE, 1997: 35)

A escala que se descreve desde os limites do lugarejo até à figura bordada exactamente no centro do tecido é um movimento de *zoom* cinematográfico que pretende evidenciar, simultaneamente, o bordado que cresce e que tem uma importância fulcral no núcleo familiar e comunitário e a noção de “centro” como alicerce do quotidiano de Vilamaninhos. A relação de Branca com

o seu bordado é uma das principais marcas do fantástico neste romance de Lúcia Jorge. A figura do dragão é construída com linhas coloridas e missangas, o que lhe confere um brilho metálico de réptil (JORGE, 1997: 90). Branca vai completando a figura e encontra-a “cada vez mais fantástica e mais real” (JORGE, 1997: 91-92). À medida que o trabalho avança, sente que a figura do dragão a domina e a qualquer momento ganha vida e se volta contra ela, que foi a que o criou: “este animal que bordo ainda vai sair do pano para me devorar a vida” (JORGE, 1997: 102). O trabalho de Branca fica marcado para iniciar a partir do dia em que se casou com Pássaro Volante e é a forma que o marido tem de vigiar os ócios da esposa e controlar-lhe o espírito pois, “o que se passasse no espírito nunca se poderia medir nem calcular” (JORGE, 1997: 35) e por isso tem que ser ocupado com trabalho doméstico. Se esses ócios são desmesurados, o trabalho doméstico fica comprometido e o bordado se completa, Pássaro sabe que tem que lembrar a esposa das suas obrigações através de “cinco dedos estampados na pele” (JORGE, 1997: 35). Gradualmente, ao mesmo tempo que se aproxima da conclusão do seu trabalho de bordado, Branca desenvolve uma afectividade peculiar em relação à figura desenhada a pontos, linhas e missangas. Os sentimentos tornam-se contraditórios entre a posse, a opressão e a repulsa, até que a colcha se torna parte integrante do futuro de Branca e surge como instrumento do seu poder de vidente. Quando está finalmente completo, Branca procura guardar o bordado e não sabe onde, nem como. Onde quer que tente guardar a coberta tinha sempre “a impressão de que não estava só” (JORGE, 1997: 155), como se o objecto tivesse vida e a observasse:

Se o tiro e o deixo numa cadeira, parece que o bicho e toda a colcha me vão no encaço dos pés, atrás, atrás de mim. Se a estendo debaixo dos colchões é como se de noite eu sentisse o seu vulto arquear as costas, e

ouço o rasmalhar das asas a querer afofar-se debaixo do peso do meu corpo. Se a estendo como coberta que é, fico com a casa cheia de luz cor de ferro polido. Fecho a porta do quarto e é como se o avejão. Estivesse ali postado, levantasse voo pela casa toda. (JORGE, 1997: 156)

Luciana da Silva Bezerra, na tese *Penélopes do Contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*, considera o acto de bordar como uma procura de liberdade interior em contraste com o ambiente de clausura e de violência que se situa no exterior (cf. BEZERRA, 2006). Branca, a “senhora do dragão”, desde o início do enredo começa a desenvolver uma extrema sensibilidade para captar e antecipar sons e sentimentos que vai além da capacidade humana. É um poder conferido por um “outro órgão” (JORGE, 1997: 67). O marido afirma que a sensibilidade de Branca é uma “falsa fantasia” e determina que será loucura ou tuberculose. As gentes da aldeia têm conhecimento do que se passa com Branca. Jesuína Palha acredita que o dom de Branca surge depois do assombro da cobra voadora; Macário relaciona de imediato a capacidade de vidência com a circunstância de estar a “bordar na colcha um bicho faroz” (JORGE, 1997; 89). Efectivamente, as visões de Branca vão sendo mais intensas quanto o seu trabalho de bordado vai avançando e consegue já antecipar os ritmos da Natureza e os desejos e angústias da sua própria família e da gente de Vilamaninhos (JORGE, 1997: 167). Enfim, e apesar da incredulidade inicial, também Pássaro Volante acaba por aceitar que as visões de Branca são um facto. No entanto, para o marido de Branca, a vidência terá outras implicações. Para um homem que se afirma pelo domínio físico e psicológico da esposa, a capacidade intuitiva de Branca é a derradeira humilhação. Sendo algo que ele não pode controlar, apesar da violência com que a trata, a capacidade de vidência da mulher

acaba por o diminuir como homem porque “ mesmo inchada de socos e pedindo perdões com a língua sempre ela havia de estar acima de si” (JORGE, 1997: 181). Pássaro Volante reconhece que a colcha que dera à mulher para ela bordar, como maneira de a controlar, foi algo que se voltou contra si próprio. Apesar da vida doméstica, dos filhos, do bordado, da violência e da humilhação, Branca

estará sempre adiante de mim, e eu atrás, atrás. Como uma sombra da sua pessoa. Sem conseguir ultrapassá-la. Nem a sombra do meu pai pode valer a um homem que, cheio de pasmo e dúvidas, só tem a certeza de que a mulher. Estando em casa, comendo, bebendo e dando de corpo como qualquer um. Pertence a um mundo que vai à frente dos outros vários passos no tempo. (JORGE, 1997: 182)

Os poderes de Branca agora manifestam-se com toda a naturalidade, como se ela tivesse nascido com eles. E enquanto o marido continua a ruminar em silêncio insultos e maneiras de a humilhar – sabendo perfeitamente que ela os intui –, Branca dá-lhe provas do seu poder acerca dos acontecimentos do passado (o canivete perdido), do presente (a mula e a serpente voadora) e do futuro (os destinos dos habitantes de Vilamaninhos e deles próprios, Branca e Pássaro) (JORGE, 1997: 204-208). Branca irá acabar a ver o futuro de quem a consultar, lado a lado com o dragão bordado.

Alguns dos críticos que analisaram este romance são unânimes na opinião acerca da relevância que *O Dia dos Prodígios* concede ao papel da mulher como vítima de uma sociedade dominada pelo masculino e à visão da ruralidade e do isolamento em contraste com a realidade cosmopolita. Paulo Nóbrega Serra afirma, na sua caracterização d’ *O Dia dos Prodígios* como realismo mágico, que “a magia do feminino que é retratada na escrita de autoria feminina surge como

uma das dominantes da ficção contemporânea, afigurando-se como uma estratégia de transfiguração e revalorização do papel da mulher na sociedade através da literatura” (SERRA, 2013: 222). Betânia Pessoa Lessa, na dissertação intitulada *Clarice Lispector e Lídia Jorge: Feministas ou femininas?*, enumera certas características presentes no romance de Lídia Jorge que evidenciam a tendência feminina do texto. A presença do fantástico, o contacto com a natureza e com o núcleo doméstico, a complexidade das personagens femininas nas suas relações com o tempo e com as personagens masculinas são marcas de uma escrita essencialmente feminina e até feminista (cf. LESSA, 2011). As opiniões são igualmente concordantes na ideia de que a obra de Lídia Jorge prima pelo factor da originalidade na estratégia de tratamento dos temas, ao afastar-se dos cenários cosmopolitas e retratar uma ruralidade profunda e isolada. A temática da mulher violentada está tratada de uma forma peculiar, pois as personagens vitimizadas, socialmente e fisicamente, terminam por escolher permanecer na sua posição, dentro da comunidade vilamaninhense. A sua forma de libertação não é de todo o abandono do agente de violência, mas o assumir do seu poder como mulheres. Para exemplificar, há o caso de Carminha Parda, que recusa o casamento com um militar, a possibilidade de sair de Vilamaninhos e de se libertar da violência social a que estava sujeita por ter nascido da relação ilícita entre a sua mãe e um padre. Carminha Parda acaba por aceitar a proposta de casamento de Macário e alcança a sua posição social através de uma união dentro do núcleo de Vilamaninhos. Branca Volante é o exemplo paradigmático, pois, além de recusar as investidas românticas do cantoneiro que a levaria da aldeia, assume a sua superioridade em relação ao marido violento através do dom da vidência. No final do enredo, Branca declara que a sua família será próspera devido ao seu dom, o que diminui

ainda mais o seu marido, que é afectado na sua masculinidade e na sua capacidade de prover o sustento da sua família. Estas duas mulheres têm possibilidade de escolha de um outro caminho mas, escolhem permanecer dentro do seu núcleo comunitário. A opção do fantástico como estratégia pode ter a ver com a vontade de destacar mais a essência feminina dentro do romance. As personagens que têm directo contacto com manifestações do foro do fantástico são femininas e, são elas mesmas, muitas vezes, o foco do fantástico. Jesuína Palha é a “matadora” da cobra que, depois de morta, ganha asas e voa. Esta personagem corajosa suspira por um animal ainda mais fantástico e feroz que ela possa matar e, assim, alcançar a fama de mulher superior. Branca Volante é a vidente que, acompanhada pela colcha com uma figura de dragão que ela própria borda, intui os ritmos da Natureza, o passado e o futuro dos homens e das mulheres.

O texto de Lídia Jorge é ainda um texto de subversão de temáticas. A temática do estatuto da Mulher e da Liberdade são tratados neste romance de uma forma lúcida. Como já evidenciámos anteriormente, a Mulher, neste romance, não procura um lugar de evidência fora da comunidade onde está enraizada. Quando Branca e Carminha Parda recusam homens que as levariam para fora de Vilamaninhos, elas recusam uma vida fora do círculo onde elas estão enraizadas. O sargento que propõe casamento a Carminho é de fora e o cantoneiro é um elemento em trânsito, não está nem dentro nem fora do núcleo de Vilamaninhos. Também a ideia de Liberdade, seja ela pessoal ou cívica, é tratada de maneira peculiar. Se a liberdade pessoal é conseguida através da consciência do poder que se tem e que é efectivado dentro do núcleo comunitário, a liberdade cívica é tratada de forma irónica. A chegada dos soldados não surte o efeito que deve porque, além de não trazerem qualquer explicação sobre o fenómeno da cobra

voadora, o objectivo de evangelização política e ideológica choca com a realidade rural. Ninguém na aldeia se sente “humilhado” ou “oprimido” enquanto tiver força para se defender dos perigos da Natureza. E a caricata cena da revelação do estandarte é a prova de que os referentes não são os mesmos para os soldados e para os habitantes de Vilamaninhos e que vivem ambos os grupos em mundos sociais e culturais diferentes. Esta subversão em relação aos temas, em relação ao que o receptor espera que sejam as escolhas das personagens e em relação ao uso do fantástico como factor de distinção do elemento feminino influi na natureza metaficcional do texto. Embora o elemento paratextual como epígrafe esteja presente e denuncie a presença e as estratégias de um narrador/autor, o “silêncio” do narrador durante o texto faz com que a atenção do leitor recaia sobre as personagens e as suas acções. A epígrafe, elemento paratextual, evidencia a importância das personagens e do seu discurso para a construção da história. O pequeno texto é um diálogo entre o narrador/autor e as suas personagens, onde se declara o estatuto ficcional do texto. As personagens mostram-se excitadas e denunciam algum caos, mas o narrador dispõe os discursos à sua vontade “para os que crêem nas palavras” (JORGE, 1997: 7) possam entender sem demasiado estranhamento.

IV.A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

IV. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

No capítulo de conclusão da obra *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. (HUTCHEON. 1988: 222-231), Linda Hutcheon insiste em sublinhar o carácter antinómico que caracteriza o Pós-Modernismo. Esta estrutura de paradoxo leva a que a obra de arte pós-modernista, seja um texto literário ou não, a destacar – através de um exercício de paródia – os mesmos cânones artísticos e ideológicos que pretende subverter. Como já vimos em outras partes deste trabalho e com outros tipos de texto metaficcional, as obras pós-modernistas não pretendem actuar fora do cânone, nem sequer existir fora do sistema social e político numa atitude de confronto explícito. O que a obra de arte pós-modernista parece fazer é subsistir num regime de duplicidade, pois se numa primeira leitura assume uma cumplicidade com a norma, na sua essência trabalha para subverter parodicamente os cânones e traz à luz os preceitos estabelecidos para os problematizar. O discurso paródico em relação à História é um retrabalhar irónico de uma herança formal e ideológica e um revisitar lúcido – não nostálgico nem saudosista – do passado.

Uma das acusações que se faz à tendência pós-modernista é um repúdio da História e, conseqüentemente, uma falta de sentido histórico devido a uma exacerbada ligação com a contemporaneidade. No entanto, e como bem lembra Linda Hutcheon, nos trabalhos pós-modernistas de âmbito literário consegue conjugar-se a auto-reflexividade com a capacidade de pôr em destaque os limites e os poderes do conhecimento histórico. Este tipo de textos Linda Hutcheon tipifica como “metaficção historiográfica”. A junção do metaficcional e do historiográfico faz com o leitor faça uma distinção entre os acontecimentos, passados numa dimensão real, e os factos, aos quais confere um sentido e uma

importância peculiares. Desse sentido ou destaque que se dá ao acontecimento, tornando-o num “facto”, surge um exercício de reconstrução e de conhecimento do passado através da atribuição de um “valor” muitas vezes afectivo. A paródia às convenções formais e aos métodos tradicionais de investigação histórica tal como a auto-reflexividade que distinguimos na metaficção historiográfica são características e, ao mesmo tempo, representam desafios à superação das limitações do texto literário. Ao tentar conjugar a História e a Literatura num mesmo texto literário – *id est*, afastado o texto da cientificidade que a análise histórica requer e imbuído de um sentido poético –, está a questionar-se as próprias fronteiras de uma obra literária, que se divide entre um discurso poético e outros discursos, nomeadamente o historiográfico. O pós-modernismo não é a negação do passado, mas representa a problematização da maneira como se pode conhecer o passado, já que para esse exercício epistemológico apenas possuímos vestígios de uma realidade.

1. A Ideia de História: *O Bosque Harmonioso*, de Augusto Abelaira.

1.1 A visão pós-modernista da História está bem patente nas novas linhas de romance histórico do século XX. A chamada “metaficção historiográfica”, segundo Linda Hutcheon, pretende exercer uma reflexão crítica sobre opiniões cristalizadas e universalmente aceites por sistemas institucionalizados. Seguindo o raciocínio da autora, com a ascensão da tendência pós-modernista não houve de todo uma perda do sentido histórico, político ou social. O “passado histórico” continua a estar presente nos exercícios literários

dos autores pós-modernistas. A “metaficção historiográfica” pretende ser uma re-problematização da História, do “facto” e da “personagem” históricos. Embora se questionem a “visão de centro” ou a perspectiva cultural oficial, não se pretende negar radicalmente conceitos, logo estes são apenas questionados e problematizados em direcção a uma nova perspectiva. O passado histórico é revisitado crítica e ironicamente, sem inocência ou ilusões chauvinistas. A acção de questionar e problematizar acaba por fazer surgir uma auto-consciência teórica integrada no próprio texto, onde se acaba por dissertar acerca da metodologia de investigação histórica, da noção de continuidade histórica e da linearidade narrativa.

Segundo Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica levanta a questão da possibilidade do conhecimento da História. A conjunção da ficção e da representação histórica surge como uma união positiva, pois não busca a anulação nem do carácter ficcional do texto, nem da referencialidade histórica. A procura de um conhecimento válido terá que ser feita com a plena consciência do carácter dialógico da tendência pós-modernista e com a ideia de que não se procura uma só “Verdade”, mas sim várias “verdades” provenientes de vários pontos de vista possíveis e válidos (HUTCHEON, 1988: 109). A representação da escrita da História e da procura de conhecimento segundo a perspectiva da metaficção historiográfica tendem a parodiar a metodologia do estudo e da análise histórica para demonstrar a falência das verdades absolutas e oficiais e destacar um novo ponto de vista.

1.2 O romance de Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*, publicado em 1982, é uma sátira à escrita da História e à metodologia de investigação do historiador. A questão da ironia presente no texto, denunciada

pelo uso da linguagem e pela procura da fama através do texto literário, é estudada por Lélia Parreira Duarte no artigo “O sentido (im)possível: a ironia em *O BOSQUE HARMONIOSO* de Augusto Abelaira” (DUARTE, 1990). A problemática da subversão da ideia de História relativamente ao texto de Augusto Abelaira é abordada por Maria de Fátima Marinho na sua obra de referência *O Romance Histórico em Portugal* (MARINHO, 1999). Ao longo do texto, o narrador vai reflectindo acerca do método de investigação, da ideia que tem da escrita da História, ao mesmo tempo que vai fazendo confidências sobre a sua vida privada e amorosa, confundindo a faceta pessoal com a faceta intelectual.

Arnaldo Cunha, o narrador, confesso professor medíocre e ilustre desconhecido, procura enaltecer-se perante as suas relações amorosas e de amizade escrevendo sobre um pretenso autor que viveu no século XVI, Cristóvão Borralho. Às suas mãos, em circunstâncias casuais e rocambolescas, chegam dois manuscritos que ele presume datarem do século XVI. Ao longo do enredo, Arnaldo Cunha emaranha-se no texto de Borralho, que tem por título *O Bosque Harmonioso*, na biografia panegírica de Borralho escrita por Gaspar Barbosa – intitulada *Vida Singular de Cristóvão Borralho, Cavaleiro em Humanidades* –, e nas anotações à margem da biografia que o narrador identifica como sendo datadas do século XVIII e feitas por um anónimo. Ora transcrevendo excertos do texto de Cristóvão Borralho que vai traduzindo do latim, ora comentando a biografia e as anotações setecentistas, Arnaldo Cunha tenta encontrar um método de estudo, mas acaba por conduzir a investigação de maneira caótica e fragmentária, não conseguindo concluir aquilo a que se tinha proposto.

Segundo Arnaldo Cunha, historiador em potência, o “Acaso” e o “Destino” são os motores da História. Conforme as suas palavras, “aos acasos da

História devem os dois manuscritos, depois de uma viagem de Herodes para Pilatos, durante quatrocentos anos, a sorte de virem parar às minhas mãos – neste caso, as do Homem escolhido pelo Destino” (ABELAIRA, 1987: 13-14). Em todo o seu percurso de investigação e resolução do mistério da autoria dos manuscritos, a História é tratada como uma entidade caprichosa, que se diverte a manipular factos e personagens: “a História, grande senhora, amante de mistérios, resolveu baralhar as cartas para se divertir connosco, seus servos” (ABELAIRA, 1987: 16). Confiante de que o “Destino”, o “Acaso” e a História conspiram juntos, o nosso narrador/historiador acredita que factos ou objectos são seleccionados em detrimento de outros, sendo a cronologia histórica uma verdadeira manipulação sem rigor ou imparcialidade. Segundo o narrador, não é possível estar na posse de todos os factos ou provas, o que leva a uma análise sempre parcial da parte dos historiadores. Se a História selecciona e manipula as informações que chegam à posse do investigador e, se este tem conhecimento de um facto e não de outro por responsabilidade do jogo viciado do passo histórico, o discurso de análise não pode ser totalmente verdadeiro ou rigoroso. O que o investigador terá que fazer é “estabelecer uma teoria do acaso” (ABELAIRA, 1987: 102) para contornar a selecção viciada que a História faz. A História terá então que ser desafiada e interpretada lucidamente, sempre com a ideia de que todo o conhecimento é parcial. O narrador começa então duvidar se não será ele também apenas um mero instrumento do Destino ou alguém com uma vontade própria, capaz até de “enganar” a História:

A História, seleccionadora avara de informações, fornecedora somente daquelas que mais lhe convém e melhor se ajustam à sua momentânea ideologia, terá acertado ao guardar para mim tais documentos, depois de os haver escondido durante séculos? Serei o homem certo no lugar certo, o homem de que se precisa, o homem insubstituível? Reacionária,

como é, encontrará a História em mim o reacionário perfeito? Não poderei pregar-lhe uma partida? (ABELAIRA, 1987: 37)

Quando as hipóteses de análise e confirmação da autenticidade dos manuscritos de Borralho e Barbosa parecem não ter fundamento documental e suscitar graves dúvidas, ao narrador surge-lhe a tentação de refazer ou corrigir o que a História lhe pôs nas mãos, omitindo parte dos factos ou documentos que não apoiam a sua teoria (cf. ABELAIRA, 1982: 116-117). Se a possibilidade do objecto de estudo ser uma falsificação de um autor mais recente começa a tornar-se uma realidade, destruindo por completo a base da sua investigação, o narrador/investigador justifica a sua tentação de ignorar intencionalmente certas circunstâncias acusando a História de ser a maior falsificadora pois, ao ocultar factos e objectos e revelar outros, produz o seu movimento contínuo e compõe a cronologia oficial de forma pouco ortodoxa. A “falsificação” pode ser considerada “produção de História” e ao “produzir” História muda-se o rumo ao futuro, não numa tentativa de legitimação, mas de correcção e criação:

Visão grandiosa: produzir história passada para forçá-la a modificar-se, a tornar-se outra! Na verdade, se os efeitos futuros resultam de causas antigas, alteradas essas causas teríamos efeitos diferentes! E então nascerá uma nova história, um novo passado, um novo presente e um novo futuro, produtos de outras causas. Ao contrário de Estaline que modificava o passado para legitimar o presente, o anotador do século XVIII modificara o passado para modificar o presente, para não o legitimar, para corrigi-lo. [...]

Visão grandiosa, insisto, mas visão comum a todos os ideólogos, historiadores ou não, quando reconstruíram os factos passados. Afinal, eles não procuram legitimar o presente, procuram, sim, criar outro

passado que pudesse condicionar de outra maneira o que depois veio (mas não veio) a acontecer. (ABELAIRA, 1982: 127)

Esta “visão” da História, baseada no princípio de causa-efeito, e possível de ser alterada numa intenção de correcção do futuro através de uma visão alternativa do passado é uma paródia denunciativa em relação aos regimes políticos que manipulavam os factos para melhor servirem a ideologia. Embora os romances históricos pós-modernistas não pretendam corrigir, omitir ou manipular, insistem em focar objectos e facetas de personagens que são esquecidos ou deixados propositadamente para trás pela História tradicional e oficial. O autor do romance histórico metaficcional também escolhe as facetas que quer focar e às quais dá um sentido privilegiado em detrimento de outras, através do seu poder de compositor do texto literário, tal como a História é referida no texto de Augusto Abelaira. No romance *O Bosque Harmonioso* a ironia e a paródia conferem ao texto uma nova maneira de “ver” o facto e o objecto histórico. Através do exercício paródico, é posta em evidência uma História que se quer científica e imparcial, para ser afinal desvendada como uma entidade caprichosa, manipuladora e falsificadora que, inteiramente pela sua vontade, dá a conhecer ou esconde elementos, influenciando o tempo futuro e adulterando toda a noção de rigor científico.

Arnaldo Cunha caracteriza-se a si próprio como professor e investigador preguiçoso e indisciplinado. Sofre de um compulsivo diletantismo, não se conseguindo concentrar seriamente numa única temática de estudo ou objecto. Segundo as suas próprias palavras,

Jamais nas minhas leituras levo qualquer assunto até ao fim, mesmo quando leio interessadamente uma obra sobre a Idade Média, passo imediatamente a um livro sobre biologia e ainda não o acabei e já estou debruçado sobre outro: a cultura hopi, por exemplo, ou a teoria da comunicação, um tratado de linguística ou um manual de astronomia. Impossível fixar-me. (ABELAIRA, 1982: 20)

Deste modo, sendo o investigador pouco disciplinado ou incapaz de se concentrar, a investigação sobre a vida e obra de Cristóvão Borralho adivinha-se caótica, fragmentária e pouco rigorosa, cheia de dúvidas e incertezas. O narrador/investigador procura usar a sua investigação para tentar superar a sua mediocridade e insignificância perante aqueles que o rodeiam. No entanto, não quer algo que possa requerer muito empenho, pois confessa faltarem-lhe a capacidade intelectual e o conhecimento científico. Para a Literatura faltam-lhe as competências, por isso prefere dar a conhecer e investigar a vida e obra de um autor desconhecido, o que lhe dará uma originalidade fácil. Confessa-se ele próprio “ignorante em música ou pintura ou arquitectura ou química, só a literatura [...] parece acessível — o domínio próprio de quem não sabe nada e não precisa de aprendizagem” (ABELAIRA, 1987: 22). E apesar de se acusar um dileitante sem grande brilhantismo intelectual, o narrador/investigador sente-se como um predestinado, como se tivesse sido escolhido pelo Destino e pela História para grandes feitos ou para desvendar grandes mistérios. O seu sucesso não será dependente da sua capacidade de reflexão perante o objecto de estudo, nem devido ao seu conhecimento sobre o tema. O narrador/investigador sente-se um instrumento de algo superior a ele próprio e talvez por isso, apesar de não se considerar dotado intelectualmente para trabalhos demasiado ambiciosos,

continue com a sua investigação quando se depara com alguns contratemplos que abalam os fundamentos do seu trabalho:

Sempre considerei inverosímil a existência se não me estivesse reservado um destino importante ou relativamente importante. Se não a legitimasse uma finalidade qualquer. [...] E quando apareceu o manuscrito de Cristóvão Borralho, percebi. Chegara a grande oportunidade. Ao folheá-lo, ocorreu-me que nunca até então rezeira a morte, pois não acreditava (mesmo sem pensar nisso) na possibilidade de morrer antes de o meu destino se cumprir, antes da grande descoberta. [...] Esta ideia: prolongar o mais possível a investigação, adiar o momento de a concluir, atrasar o instante em que me tornarei dispensável.” (ABELAIRA, 1987: 33)

O investigador confunde o seu estudo acerca da vida e da obra de Cristóvão Borralho com as peripécias emocionais da sua vida pessoal. A identificação de uma coisa com a outra é tal, que o investigador chega a afirmar que apenas enquanto durar a sua investigação, a sua vida tem um sentido e uma razão de ser. A investigação perde o seu carácter científico, disciplinado e rigoroso, para se tornar emocional e dependente de estados de alma. E acaba por ser lançada uma questão: será que o historiador pode distanciar-se verdadeiramente do objecto de estudo, ou um e outro coexistem para se reunirem no texto de análise histórica? O narrador/investigador cita alguns exemplos e questiona-se se “ Lucien Fèbvre quando biografou Lutero, separando-o de si, Huizinga ao falar de Erasmo, afastando-se também... Ou não? Limitaram-se a deitar fora as considerações pessoais, muito semelhantes a estas, que iam simultaneamente escrevendo com os livros? Ou até, quem sabe?, continuam nos livros, embora disfarçadas” (ABELAIRA, 1987: 45).

O narrador/investigador, no início do seu estudo, começa por avisar o leitor do seu caderno de impressões e notas que o manuscrito do século XVI da autoria de Cristóvão Borralho que chegou às suas mãos não possui nada de relevante a não ser a singularidade de expressar ideias precursoras em relação à sua época. O manuscrito não tem valor literário, a linguagem é corrente e não depurada. O texto de Borralho só chama a atenção do narrador/investigador devido às concepções que transmite, parecendo estar anacronicamente na vanguarda da sua época. Cristóvão Borralho seria um homem comum mas, ao mesmo tempo e sem se aperceber, um homem de ideias avançadas para a sua época:

Graças a uma imaginação um pouco arbitrária, mas engenhosa, sensível a alguns temas que somente séculos depois encontrarão o seu clima próprio e a sua fecundidade. Nem grande escritor, nem filósofo, nem cientista, mas um desses homens que embora sem génio criador, souberam entender a orientação dos ventos. Um jornalista de qualidade, diríamos hoje. (ABELAIRA, 1987: 6)

Através da sua investigação, Arnaldo Cunha vai listando paralelismos de pensamento entre Cristóvão Borralho e algumas figuras de cultura e pensamento ao longo da História. O manuscrito de Borralho aparece como precursor de pensamentos e teorias que só séculos mais tarde vão florescer, contrariando a mentalidade do século XVI. Segundo o seu estudo das notas à margem datadas do século XVIII, o narrador conclui que “o anotador detectou em Voltaire e Montesquieu meia dúzia de frases aparentemente traduzidas à letra do *Bosque Harmonioso*. Não fala de influências, fala de frases completas, plágios absolutos” (ABELAIRA, 1987: 62). Coincidência ou plágio? Apesar do primeiro

instinto ser a acusação de plágio, o narrador afirma com lucidez que qualquer investigador, se estiver determinado a isso, pode ver num texto o que mais lhe aprouver: “Se eu estiver virado para isso, pego em São Tomás e encontro lá esboçadas a teoria quântica, a relatividade, a dupla hélice, a filosofia marxista, etc. basta querer. Obras deste tipo existem às toneladas. Para muitos, estudar Descartes é descobrir precursores e quantos mais melhor. Num certo sentido, têm razão: nada nasce do nada.” (ABELAIRA, 1987: 63). Quanto mais vai avançando sua investigação, o narrador vai acumulando dúvidas acerca dos manuscritos e dos seus hipotéticos autores. Assalta-o constantemente a incerteza acerca da existência real dos autores dos manuscritos, nunca conseguindo comprovar através de fontes fidedignas que Cristóvão Borralho ou Gaspar Barbosa tivessem realmente vivido. Está limitado “pelo menos até à descoberta de novas fontes (o processo do Santo Ofício, por exemplo), [...] às informações de Gaspar Barbosa – informações por vezes irreconciliáveis com os factos, com o contexto histórico. E com alguns dados fornecidos pelo próprio Cristóvão Borralho na tessitura do *Bosque Harmonioso* – mas como interpretá-los, como distinguir a realidade da fantasia?” (ABELAIRA, 1987: 15-16). Todo o esforço da investigação teria sido em vão se os manuscritos fossem uma criação do anotador setecentista. O narrador/historiador começa a duvidar da legitimidade do seu estudo: “sinto-me desesperado. A soma de todo o meu esforço destina-se afinal ao caixote do lixo?” (ABELAIRA, 1982: 116). As dúvidas acerca da veracidade dos autores tornam-se tão fortes, que o narrador/investigador põe a hipótese de estes serem a criação de uma terceira entidade, alguém que anotou a biografia de Cristóvão Borralho escrita por Gaspar Barbosa e que viveu na segunda metade do século XVIII. A haver realmente um falsificador, também este confiou nos “acazos da História”,

seguro de que haveria quem encontrasse os manuscritos e os trouxesse a público (ABELAIRA, 1987: 129).

Esse homem de quem tudo ignoro, cujo nome nem sequer aparece registado no meu arquivo, cujas impressões digitais desconheço. E anotou de facto o manuscrito de Barbosa ou inventou-o, tal como também terá inventado Borralho e o próprio *Bosque Harmonioso*? (ABELAIRA, 1982: 113)

Se o objecto de estudo “não vale como literatura (que é a literatura?), não vale pelo estilo (um latim incorrecto)” (ABELAIRA, 1987: 115), mas apenas por sugerir, de forma anacrónica, ideias que o investigador acha precursoras, então, se for uma falsificação, qual o valor do texto? Nem as histórias das aventuras de Borralho são de um valor literário excepcional, especialmente porque, segundo o narrador, “em literatura as ideias já não fascinam ninguém, apenas os jogos de palavras contam, apenas vale a sensibilidade da medula que nem sequer ultrapassa o limiar dos sentimentos” (ABELAIRA, 1982: 115). O investigador acaba por pôr a hipótese de dar um novo rumo ao seu estudo e centrar as suas atenções na tese da falsificação. No entanto, há um problema: “faltam-me as qualidades do saber e do trabalho. [...] Ganhar a glória [...] denunciando falsificação, já se torna mais difícil, obriga a muito talento. Porque [...] só pode interessar o que debaixo da falsificação se esconde: as condições sociais e psicológicas que a explicam” (ABELAIRA, 1987: 129).

A falta de conhecimento do narrador põe em dúvida o avanço do trabalho. O narrador/investigador pensa em desistir, mas sente que o estudo dos manuscritos é a sua “vacina contra a morte” (ABELAIRA, 1987: 129). Mas como

pode o seu trabalho salvá-lo da morte, se os objectos de estudo são por si só uma falsificação? Por essa razão, talvez a morte ainda venha longe ou não esteja relacionada com estes manuscritos. As dúvidas constantes assustam o investigador. Arnaldo Cunha duvida do valor dos manuscritos e do risco intelectual que correu ao estudá-los (ABELAIRA, 1982: 130), duvida da intencionalidade do texto (ABELAIRA, 1982: 132), duvida até se teria sido o anotador setecentista a compor os textos e a ludibriar os futuros investigadores: “bem vistas as coisas, não se encontram no *Bosque* somente ideias do século XVIII, mas também do século XIX e até do século XX. Também do século XXI? Mesmo escrito no século XVIII, ele conservaria o carácter inovador em relação aos séculos XIX e XX: até algumas frases de Proust se encontram lá” (ABELAIRA, 1982: 137).

No processo deste jogo de hipóteses sobre autorias, falsificações e veridades, o narrador/investigador não deixa de ter a consciência de que é um mediador poderoso entre os manuscritos, os seus autores e o futuro leitor e, tal como a História que destaca caprichosamente acontecimentos em detrimento de outros, também o investigador escolhe os excertos que mais lhe agradam, deixando ocultas outras partes da obra. Os leitores conhecem apenas as referências que o narrador/investigador lhes fornece: “ não conhecem os textos originais, conhecem somente os breves resumos que lhes ofereço – e inevitavelmente transmiti a estes resumos um pouco do meu próprio tom, esse tom que dará às histórias de Borralho e de Barbosa uma unidade ilusória. Aguardem pois a publicação das obras, antes de formularem juízos definitivos” (ABELAIRA, 1987: 112).

No exercício crítico que faz dos três textos – manuscrito de Borralho, biografia escrita por Gaspar Barbosa e as anotações datadas do século XVIII – Arnaldo Cunha depara-se com algumas questões que se podem considerar como de análise textual. O narrador/investigador depara-se com o problema de distinguir entre a realidade e a ficção e a natureza polissémica dos textos. Segundo as palavras do narrador:

Procurar nela significados ocultos não reflectirá um preconceito moderno, revelador do profundo desconhecimento do que para o artista representa o puro prazer de contar (como aliás para um contador de anedotas)? Não será completamente absurda a tentativa de dizer por outras palavras o que não se pode dizer por outras palavras? Pomba quer dizer pomba, quer dizer paz ou não quer dizer coisíssima nenhuma? E ainda: encharcados de ciências humanas e de etologia, tenderemos talvez a ver nestes textos coisas que eles não querem nem podem querer dizer. Tendemos até a interpretá-los como sátiras, embora confusas. (ABELAIRA, 1987: 53)

A questão do manuscrito de Cristóvão Borralho ser uma colectânea de histórias que, muitas vezes, entram no domínio da pura ficção e não da crónica de acontecimentos reais da vida de Borralho intriga o investigador. O enunciador defende-se, pois julga “importante dar a conhecer aos leitores todos estes pormenores (embora pudesse omiti-los, parecem um tanto repetitivos) para que perfeitamente entendam os mecanismos da imaginação literária de Borralho. O poder da criação, por um lado. Mas também as capacidades de investigador. E eu não estou a escrever um romance, mas um trabalho erudito. Quem supõe ser um romance, que feche este livro” (ABELAIRA, 1987: 67-68). Apesar de querer manter o seu trabalho estritamente de natureza científica em relação à análise

histórica, sem contaminações de ordem literária, o narrador/historiador não pode deixar de questionar a natureza dos textos e as motivações dos autores, pois:

No domínio das artes as intenções dos autores nunca se mostram tão simples, eles ignoram o que querem, escrevem fábulas contraditórias e confusas cujos propósitos, mais do que serem o que parecem, apenas traduzem perplexidades. As fábulas não afirmam, interrogam o fundamento das coisas e negam certas conclusões que devemos logicamente aceitar se aceitarmos esses fundamentos. E os autores não dão respostas, esperam-nas. (ABELAIRA, 1987: 95)

O que contraria o narrador/investigador é a possibilidade do texto de Borralho ser uma ficção pitoresca e não um relato de viagens reais ou de experiências vividas realmente, o que transforma o manuscrito num texto literário.

Perdido em conjecturas e tentativas de explicar as origens dos manuscritos e a pertinência do seu estudo, o narrador/investigador deixa-se constranger perante a impossibilidade de provar as suas opiniões. Fazer depender o seu sucesso e a sua vida do estudo que faz dos manuscritos já não lhe parece tão lógico. As suas qualidades e o seu “destino excepcional” são parte integrante de si próprio e não estão dependentes do seu trabalho de investigação. E assim vai continuando *ad aeternum* a sua pesquisa, perdendo-se em hipóteses impossíveis de provar.

O texto de Augusto Abelaira, através da ironia e da paródia pós-modernista, convoca os demónios da investigação científica com que se defronta qualquer investigador. As questões da metodologia e das capacidades do investigador estão aqui denunciadas como um “mundo às avessas” da

investigação séria e rigorosa. Arnaldo Cunha é um investigador motivado por questões de prestígio social, mas que se confessa à partida medíocre, diletante e inapto para se concentrar numa investigação histórica longa e exigente. Os seus objectos de estudo – manuscritos que o investigador acredita datarem do século XVI, hipótese para a qual tem poucos fundamentos – chegam-lhe às mãos de forma casual, fora de um ambiente seguro de arquivo que os certifiquem. Ao longo do seu percurso vai-se emaranhando em hipóteses de análise e de crítica do texto de Cristóvão Borralho, apoiando-se na biografia de um contemporâneo de Borralho, Gaspar Barbosa, e nas notas à margem datadas do século XVIII. O narrador/investigador, carente de disciplina e de método, apoia-se na ideia de que a História evolui por uma questão de “acaso” e acredita que um certo determinismo tornou possível que os manuscritos inéditos viessem parar às suas mãos para que ele os tornasse públicos.

Esta antítese irónica da investigação académica pretende desmistificar, tal como a metaficção historiográfica, os preceitos oficiais da metodologia do trabalho científico e as verdades absolutas aceites pela Academia. Em relação a outras temáticas encontradas no romance, Lélia Parreira Duarte também destacou no texto de Augusto Abelaira o tema da peregrinação e dos relatos de viagens através da comparação com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões e com a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (DUARTE, 2010). O texto também foi estudado numa perspectiva mais apocalíptica por Carlos Machado (MACHADO, 2003) e por Luís Mourão (MOURÃO, 1996) que salientaram a ideia de fim ou de paralisia da História. Numa linha de análise mais de encontro à teoria de Linda Hutcheon, acreditamos que este texto, ao ironizar com o método de investigação tradicional e criar, através do modo como o narrador/investigador

trata os seus objectos de estudo, uma teoria do “acaso”, pretende privilegiar outras perspectivas de estudo e do conhecimento da História em detrimento de uma visão oficial.

2.Os “Ex-Cêntricos”: *Um deus passeando pela brisa da tarde*, de Mário de Carvalho.

2.1 A problematização da noção de Cultura institucionalizada e oficial, de Cultura universal e de Centro cultural, levou a que se contemplasse a possibilidade da existência de “periferias culturais” e de uma perspectiva “descentrada” ou “ex-cêntrica”. A pluralidade de realidades culturais permite, a partir daí, a noção de uma pluralidade histórica (cf. HUTCHEON, 1988: 58). Esta polémica acerca da “falência do centro” leva à aceitação de uma ideia de hibridismo e à valorização do que é local e periférico, em detrimento do universal e totalitário.

Nos anos sessenta do século XX vimos surgir grupos sociais até então marginalizados e silenciados devido à raça, género, orientação sexual, etnia ou classe. Numa acção de luta pelos seus direitos civis, ao mesmo tempo que pediam uma igualdade social, evidenciavam a sua individualidade e autenticidade através de um novo ponto de vista. A “ex-centricidade” existe em confronto com qualquer que seja a visão “centralizada”. No entanto, mesmo dentro de grupos marginalizados há uma consciência da diferença (HUTCHEON, 1988: 64). Para além disso, a perspectiva “ex-cêntrica” não existe sem o “centro” ao qual se opõe e que lhe é negado (HUTCHEON, 1988: 60).

It is clear that the protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history [...]. Even the historical personages take on different, particularized, and ultimately ex-centric status [...]. Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition of difference; “type” has little function here, except as something to be ironically undercut. There is no sense of cultural universality. The protagonist of a postmodern novel [...] is overtly specific, individual, culturally and familiarly conditioned in his response to history, both public and private. (HUTCHEON, 1988: 114)

Linda Hutcheon fala de uma perspectiva “ex-cêntrica” e de personagens “ex-cêntricas” quando quer designar uma visão e personagens que se recusam a seguir os caminhos mais institucionalizados e aceitáveis perante a sociedade. As personagens dos textos metaficcionalis historiográficos que focam o carácter da “ex-centricidade” são *outsiders* ou *misfits* em relação ao mundo em que se movem. No excerto que citámos no início deste capítulo, Linda Hutcheon fala de “ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history”, afirmando que estas personagens são tudo menos adequadas e não se comportam de maneira aceitável perante a sociedade ou o período histórico em que “vivem”. Digno de nota é que estas personagens podem ser já deveras conhecidas e ter uma imagem já cristalizada. Apesar disto, ganham uma densidade psicológica diferente, acusando emoções, medos ou questões que não conseguimos filtrar através dos livros de História. Também é digno de nota que há uma mudança de objecto de estudo ou de atenção — a História ou a ficção histórica deixa de ser um relato apenas de acções e personagens-chave, para se contemplar as massas sociais e os movimentos das classes desfavorecidas e ignoradas. As personagens privilegiadas pelos textos metaficcionalis historiográficos são elementos que

pertencem, na sua maioria, ao domínio do “ex-cêntrico”. O tipo de personagem que se assume como possuidora de características universais não tem importância na metaficção historiográfica, a não ser que sirva para fins paródicos. A metaficção historiográfica privilegia a diferença. As personagens-tipo desta tendência são figuras da periferia da sociedade, marginalizadas e silenciadas pela visão oficial da História. E se se trata de uma personagem histórica, reconhecida pela História de um país, esta assume um carácter “ex-cêntrico”, assumindo publicamente o seu papel na sociedade, mas, intimamente, é um inadaptado e psicologicamente complexo.

2.2 O romance de Mário de Carvalho, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, publicado em 1994, é um retrato do indivíduo inadaptado em relação ao estado social que lhe tocou viver. O texto, em forma de “livro de memórias” do enunciatador e de narrativa circular, levanta outra série de problemáticas: as questões recorrentes são as fronteiras do género literário e a discussão sobre o romance histórico pós-modernista, que não ignora o jogo entre o autor empírico e o leitor. A acção desenrola-se na época dos reinados dos imperadores Marco Aurélio Antonino e Lúcio Antonino Cómodo, mais especificamente referida pelo narrador “aos 213 anos da era de Augusto, 928 da fundação da Urbe” (CARVALHO, 2005: 29) quando se principia a enunciar o enredo, e tem como espaço privilegiado uma cidade do sul da Lusitânia, próxima de Vipasca, actual Aljustrel. O texto descreve os tempos conturbados de Lúcio Valério Quíncio como duúviro de Tarcis e a sua recusa em adaptar-se às exigências políticas e sociais de uma sociedade que vivia entre a aparência de uma romanidade justa e uma realidade de arrogância, injustiça e intolerância. Maria de Fátima Marinho e

Maria Alzira Seixo apontam o uso da ironia e da paródia pós-modernista como estratégias privilegiadas de reconstrução do passado e de subversão de convenções (MARINHO, 1996; MARINHO, 1999; MARINHO, 2005; SEIXO, 2001). Numa abordagem mais filosófica, histórica e sociológica em relação ao texto, Carla Carvalho Alves aponta a influência da tragédia clássica no enredo do romance (ALVES, 2010) e Natália Constâncio destaca uma ideia constante de “ruína” que transmite um tom disfórico ao texto (CONSTÂNCIO, 2007). Virgínia Soares Pereira e António Manuel Gonçalves Mendes apontam o confronto entre o mundo romano em declínio e o mundo cristão em ascendência, ambos com os seus respectivos valores e discursos em antagonismo e a ideia de homem público numa perspectiva estoica em conflito com o ideário cristão (PEREIRA, 2007; MENDES, 2012).

O retrato dos patrícios de Tarcisis surge como uma paródia de um Império vasto que não consegue acompanhar as mudanças religiosas e geopolíticas que se avizinham, refugiando-se na ideia da perenidade, tal como ilustram as palavras do senador Énio Calpúrnio em relação à iminente invasão dos bárbaros do Norte de África: “Ora, não há-de ser agora que Roma é vencida. Roma é eterna, como profetizou Virgílio...” (CARVALHO, 2005: 87). Lúcio Valério não saberá como satisfazer as exigências de uma cidade que se equilibra fragilmente entre a tradição romana imperial e as novas ideias religiosas e sociais. A tentativa de conciliar os ânimos dos habitantes de Tarcisis em relação aos cristãos e a manutenção das estruturas defensivas da cidade são as prioridades do duúviro, esquecendo-se de que o povo deve ser entretido com liberalidades fúteis, às quais Lúcio se recusa a sucumbir. Fiel aos seus princípios e sem adaptabilidade política ou diplomática, Lúcio mantém-se firme naquelas que acha

que devem ser as prioridades da sua conduta: “tudo deveria fazer, é certo, a bem dos interesses da cidade. Embora não tenha pedido quaisquer responsabilidades, fora educado para as aceitar e suportar em prol do bem público. Mas também me sentia obrigado, por normas não escritas, mas acessíveis a todos os homens de bem, a respeitar os limites do meu decoro íntimo”(CARVALHO, 2005: 112).

A personagem de Lúcio Valério Quíncio é uma figura em permanente conflito e angústia e representa o extremo em relação às restantes personagens do romance. Na verdade, este texto fundamenta-se no conflito entre extremos, seja de pensamento seja de acção. Mesmo Iunia Cantaber, que se mantém constante no fundamentalismo da sua recém-adquirida fé cristã e não sacrifica os seus princípios morais nem para salvar a vida, é o extremo de Lúcio, pois permanece sempre um mistério para ele e os seus diálogos são sempre de uma dureza inflexível, sem espaço para a dúvida. Neste jogo entre pólos antagónicos e no conflito entre o indivíduo inadaptado e aqueles que se adaptam ao que se espera deles, *id est*, entre Lúcio Valério Quíncio e outras personagens, destacamos Mara, a esposa, que se move no núcleo doméstico; Rufo Glicínio Cardílio, taberneiro, padeiro e filho de um liberto, que pretende subir na hierarquia da cidade; o grupo dos decênviros que, no fórum e na basílica, legislam em conjunto com o duúnviro, Aulo, o centurião e o senador Énio Calpúrnio; finalmente, Iunia Cantaber, viúva procedente de uma família de patrícios, que surge como a líder obstinada de um pequeno grupo de cristãos. Entre Lúcio Valério e estes pequenos núcleos desenvolvem-se interligações que vão fazer ressaltar ainda mais o carácter “ex-cêntrico” do duúnviro.

Mara, a esposa de Lúcio Valério, é a personificação do princípio do casamento romano *ubi tu gaius ego gaia*. Prudente e serena, Mara é a perfeita

matrona que suporta a queda do marido e o segue sem hesitações para o exílio, tal como o apoiou quando era duúnviro. Lúcio destaca-lhe a alegria e a lealdade constantes, no entanto, “sob aquela futilidade alegre e volátil, velam solidíssimos princípios, ancestrais, e uma recôndita lucidez que só se expõe quando motivos ponderosos a convocam” (CARVALHO, 2005: 14). Citando as palavras de Lúcio,

Se eu prescindisse, num acesso de loucura, dos meus princípios e abandonasse os cargos e renunciasse às honras, Mara acompanhar-me-ia para onde quer que fosse, ainda que para o destino mais nefando. Cumpriria o seu dever, sem uma hesitação, mas não deixaria de assinalar a quebra do meu, nem que fosse de uma maneira subtilmente simbólica: uma frase interrompida a meio, um gesto vago, um acesso breve de tristeza. A dedicação obrigatória da esposa seria assim sombreada pela censura discreta da filha do cidadão. O seu pai – pensava Mara sempre lá no fundo – aprovaria ou reprovava tal ou tal comportamento. E por aí media ela as suas aprovações ou reprovações. O afecto por mim era caso à parte, ditado pelo coração, não pela cabeça. (CARVALHO, 2005: 101)

A natureza de esposa romana, dedicada e subserviente, não apaga a natureza de cidadã, afeita aos valores e virtudes que o homem romano deve possuir e mostrar. O seu modelo é o próprio pai, o *paterfamilias* do núcleo familiar onde nasceu, não o seu marido, a quem deve agora extrema obediência. O seu pragmatismo, saber estar e saber ser cidadã romana afirma-se nos mais pequenos detalhes, seja a receber convidados em casa por ocasião do aniversário de Lúcio (cf. CARVALHO, 2005: 52), seja nas questões espirituais e religiosas. Na verdade, “limita-se a proceder como todos procedem, mas sem que atribua a isso significado de maior. A nossa porta, os nossos ferrolhos, a nossa casa, estão encomendados aos deuses competentes, que nem lembro bem quais são. Arde sempre um círio à soleira e uma lucerna fumeja no larário. Mara cumpre, imita,

passa a tradição” (CARVALHO, 2005: 53). É este mesmo pragmatismo que leva Mara a aconselhar Lúcio a passar uma noite num templo para tentar encontrar, através dos sonhos, alguma solução para as questões da cidade. Mara sabe que, mesmo que o marido não encontre as respostas que procura, os habitantes de Tarcisis divisarão neste gesto um acatar dos costumes sociais, uma adaptação às circunstâncias da vida de um magistrado romano. No entanto, o duúnviro recusa.

Dormir agora uma noite no templo poderia, talvez, constituir um acto político astuto, apto a devolver-me a simpatia da cidade. [...] Assim procederia eu, se fosse hábil, prudente e pérfido homem público. Mas o preço dessa acção – tornar-se-me-ia pesadíssimo, incomportável. Que teia de embustes teria eu mais de acatar ou de engendrar, e durante quanto tempo, para segurar este? (CARVALHO, 2005: 111-112)

Também noutras circunstâncias, nas vésperas da batalha com os bárbaros mouros que cercam a cidade, Mara se afirma como esposa: “era como uma investidura, lenta e solene, em que Mara talvez quisesse afirmar qualquer poder sobre mim, enquanto eu, lamentavelmente, não deixava de me interrogar sobre o que faria Iunia Cantaber, àquela hora” (CARVALHO, 2005: 231). E mesmo quando se confronta com a possibilidade de o marido nutrir sentimentos mais fortes por Iunia Cantaber, Mara mantém-se na sua posição de esposa, como se toda a questão que rodeava Iunia e os cristãos não passasse de uma contrariedade que mais tarde ou mais cedo desapareceria (cf. CARVALHO, 2005: 294). Ao mesmo tempo que se declara do lado do marido e indiferente ao destino de Iunia Cantaber, Mara usa o estratagema clínico usado pelo físico de Seleuco, rei da Síria (SILVA, 2004: 463), para comprovar o estado de confusão sentimental de Lúcio. Tranquila, pragmática, lúcida e consciente dos seus deveres a nível

social, Mara representa, no núcleo doméstico, o extremo de Lúcio Valério. A esposa do duúnviro figura o equilíbrio de emoções, em contraste com o espírito conturbado do magistrado.

Rufo Glicínio Cardílio, padeiro e taberneiro da cidade, filho de um liberto, é o antípoda social do duúnviro. Interesseiro, oportunista e astuto, Rufo é totalmente consciente de que para subir na hierarquia da cidade há que agradar ao povo e não agastar os patrícios. A relação entre Rufo Glicínio e Lúcio Valério será sempre marcada por uma animosidade da parte do magistrado para com o filho do liberto. O duúnviro depara-se com Rufo quando inadvertidamente entra na taberna deste último durante uma ronda noturna que fizera por Tarcisís (CARVALHO, 2005: 64-67). Rufo surge em pleno comício eleitoral na sua própria taberna, vestido com toga cândida (reservada aos candidatos a cargos públicos) e coroadado de flores, anunciando que se candidata a edil. Lúcio Valério, meio oculto e apenas acompanhado por um escravo, observa bem Rufo e constata-lhe os dotes de orador, com “a voz clara e as palavras sucediam-se-lhe sem esforços e sem hesitações [...], se bem que o discurso estivesse inçado de barbarismos e vulgaridades e o sotaque hispânico prevalecesse aqui e além contra o esforço de o ocultar” (CARVALHO, 2005: 65). Lúcio Valério choca-se com a declaração quase orgulhosa de

Que não falava grego, o Rufo...ao invés dos nobres de boas maneiras que não queriam ser compreendidos pela massa, enclausurados no luxo das suas mansões e nas malhas dos seus preconceitos. Ele, Rufo Glicínio Cardílio, o que conhecia bem era a linguagem do povo. Agenciara a sua fortuna à custa de esforço e diligência; não tinha vergonha de dizer que o seu pai fora um liberto, seu avô um escravo e que ele próprio trabalhava com as mãos. (CARVALHO, 2005: 65)

O taberneiro pretende fazer-se identificar com o povo denunciando as suas origens e censurando o recolhimento elitista dos patrícios, simbolizado pelo domínio de uma língua erudita e vedada aos que não tinham meios para a aprender. A multidão responde em apoteose e Rufo, sabedor do que agrada ao povo, oferece vinho e pão a todos os presentes. O estranhamento de Lúcio em relação ao que tinha visto é um começo de uma consciência de que ele próprio não se revê nos habitantes da sua cidade e desconhece totalmente as motivações do povo. Citando as palavras do duúnviro, “o nome do fornecedor do meu pão tinha-me sido até aí indiferente, nunca me havia ocorrido que a população fizesse noitadas e comícios até altas horas na sua taberna, nunca me passaria pela cabeça que um liberto se abalançasse à candidatura para edil, nem que a edilidade pudesse ser cobiçada pelas classes baixas” (CARVALHO, 2005: 68). O abismo entre as duas personagens, de origens sociais diferentes e com expectativas diferentes, acentua-se ainda mais quando Rufo Cardílio visita Lúcio Valério no pretório para anunciar oficialmente a candidatura a edil.

– É verdade que não sei grego. Mal sei escrever latim, também. Quando outro dia, ocultamente, me ouviste, eu falava às massas; queria que se identificassem comigo. Disse-lhes o que eles gostam de ouvir. Por isso valorizei a minha ignorância. O Povo é uma criança. Tu, que frequentaste aulas de retórica, saberás isso melhor do que eu... [...] Tenho uma qualidade decisiva que nunca faltou aos melhores romanos. Vontade, persistência, duúnviro! (CARVALHO, 2005: 93-94)

O excerto *supra* citado é a declaração de diferença de pontos de vista em relação à política e à sociedade. Enquanto Lúcio Valério, duúnviro de Tarcisus,

se afasta do sentir da plebe e se recusa a comprometer os seus princípios para agradar, Rufo Glicínio sabe astutamente como fazer para captar a benevolência dos habitantes da cidade. Até ao desenlace, a conduta de Rufo Glicínio Cardílio contrasta com a do magistrado no sentido de agradar às classes baixas e aos patrícios para que lhe fosse reconhecida a capacidade para exercer a edilidade. Fosse pela recompensa dada aos rústicos pela captura do mouro salteador, que excede em muito a dada pelo duúnviro (CARVALHO, 2005: 147), pelo processo público que instaura aos Cantaber e ao grupo de cristãos (CARVALHO, 2005: 207-208) ou pelo comportamento exemplar durante o cerco feito a Tarcisis pelos mouros (CARVALHO, 2005: 239; 241; 246; 248-249), Rufo destaca-se num sentido positivo aos olhos da cidade, enquanto Lúcio Valério se encontrava mais isolado e em desgraça aos olhos dos patrícios e do povo.

Lúcio Valério Quíncio encontra-se sozinho como magistrado de Tarcisis após a morte do outro duúnviro, Gaio Cecílio Trifeno, com quem partilha as funções. Trifeno, homem “jovial, expendedor, benévolo e amador de jogos” (CARVALHO, 2005: 29) é estimado pelos habitantes de Tarcisis e mantém uma relação cordial com o governador da província, Sexto Tigídio Perene, o que mostra “bom tacto, paciência e elasticidade de espírito” (CARVALHO, 2005: 29). A sua morte repentina é sentida pois “todos lamentaram o desaparecimento de um magistrado que provinha de boas famílias, era risonho, dado a despesas, amigo do governador e que ninguém odiava particularmente” (CARVALHO, 2005: 31). O testamento do duúnviro falecido contempla grande parte dos habitantes e das instituições da cidade, o que cimenta a estima que todos tinham por Trifeno. Lúcio Valério, por decisão unânime dos decênviros, fica responsável pelos dois mandatos, acumulando as funções do duúnviro falecido. Lúcio protesta, mas de

nada serve. O duúnviro lamenta o clima de comodismo que reina em Tarcisis: “os mais notáveis nada tomavam a sério; a plebe não tomava a sério os notáveis. E nesta leviana irresponsabilidade, todos se julgavam protegidos por uma grande redoma, diáfana mas sólida, velada por benévolos deuses guardiões” (CARVALHO: 2005: 32).

Lúcio Valério, que classifica a sua eleição para a acumulação de funções do duúnvirato como “pura comodidade”, “leviano egoísmo”, “ociosidade e pusilanimidade” da parte dos seus pares da cúria (CARVALHO, 2005: 44), é consciente dos perigos que rondam a cidade. A ameaça dos bárbaros é um facto contra o qual Tarcisis tem pouca defesa e que interessava mais o magistrado do que os rituais públicos ou religiosos que lhe competia presidir. Citando as suas palavras, “ vamos cumprindo as formalidades sem acreditarmos em nada, mesmo quando o sentido cívico nos leva a proceder como se acreditássemos” (CARVALHO, 2005: 49). A urgência dos preparativos para a defesa da cidade, perante a ameaça do desembarque dos bárbaros, multiplica o volume do trabalho do duúnviro e do centurião. Lúcio dedica-se totalmente à tarefa da protecção de Tarcisis mas, não tem plena consciência se consegue realmente “criar um sentimento de rebate entre os cidadãos ou se a maioria deles consideraria, ao contrário, sobremaneira exageradas as exigências do duúnviro” (CARVALHO, 2005: 74). Lúcio, sem dar muita importância à opinião do povo, vai levando avante o seu objectivo de reforçar a cidade perante um possível ataque bárbaro. No entanto, quando necessita de tomar decisões mais graves, os seus pares da cúria ignoram-no e escusam-se de comparecer à sua convocatória. Lúcio, na ausência dos decênviros, decide por si próprio a demolição das construções possuídas por Pôncio Velutio Módio, um dos decênviros mais influentes. Depois

de uma feroz troca de palavras com Lúcio e sem hipóteses de mudar a decisão do duúnviro, Pôncio barrica-se na sua mansão já meio demolida e suicida-se frente ao magistrado e ao centurião. O suicídio de Pôncio é uma marca de mudança desde o apoio unânime e absoluto dos decênviros até à destituição discreta e exílio de Lúcio. Apesar da ligeira consciência que tem do desagrado da cidade para com ele – “estaria eu a perder qualidades de cidadania? E foram, naquele instante, evocados alguns desvios, uns maiores, outros menores, do meu comportamento em relação ao que era lícito esperarem de mim” (CARVALHO, 2005: 139) –, Lúcio não se apercebe quão grave é a situação, continuando a exercer as suas funções de uma maneira quase autista (cf. CARVALHO, 2005: 155).

Nas questões de administração da *res publica* e da imagem que deve manter perante os cidadãos de Tarcisis, Lúcio Valério recebe as discretas sugestões da esposa, Mara, e os pareceres mais manifestos do senador Énio Digídio Calpúrnio e do próprio imperador Marco Aurélio Antonino, por quem Lúcio nutre uma grande admiração. O senador Calpúrnio, que exerce uma grande, mas recatada, influência nos assuntos de Tarcisis, aconselha o duúnviro em ocasiões críticas, como na questão com Pôncio Módio e na questão que envolve Iunia Cantaber e os cristãos. Énio Calpúrnio representa a voz da comunidade, do dever e da imagem que um magistrado deve projectar:

Devemos procurar o sentir do povo como os nautas procuram o sentido dos ventos. É preciso que eles vejam que comungamos de todas as vicissitudes da cidade. [...] Dizem-me que estás a isolar-te dos nossos concidadãos. Não recebes os clientes, incompatibilizas-te com a cúria, não frequentas as termas, nem o triclinio dos outros... [...] E o povo é como é. Está inquieto, dividido. Murmura-se, conspira-se. [...] É para o teu sentido de romanidade que estou a apelar. Acorda, homem! Apesar de tudo, nota, apesar de tudo, prefiro ver à frente desta cidade um cidadão bem-nascido

como tu, em vez dum filho de um liberto como Rufo Cardílio. Mas fixa bem: se Rufo defender melhor os interesses do povo, que seja Rufo, então.” (CARVALHO, 2005: 195-202)

Embora Lúcio intimamente reconheça que a razão está do lado do senador, continua no seu rumo valorizando mais a sua consciência e o sentido de justiça do que a opinião popular. No mesmo sentido de separação entre a imagem e o dever do homem público e a consciência do homem privado é a breve conversa que Lúcio Valério tinha tido com Marco Aurélio aquando da visita a Roma na comitiva de Tarcisus para agradecer as benesses concedidas pelo imperador. Marco Aurélio nota como Lúcio se abstem de apostar nos jogos que decorrem e se distingue pela sua moderação quando num ambiente em que até os mais recatados entravam numa histeria de sangue.

– Sabes? A sede de sangue é tão grande que, não podendo saciá-la nos anfiteatros, iriam saciá-la nas ruas. Se eu proibisse os espectáculos, voltaríamos talvez às guerras civis e às proscricções. Surgiriam outros céсарes. [...] As coisas são como são, Lúcio Quíncio. Suporta-as e abstém-te de indignação. Não se pode impor a cada cidadão um filósofo a seguir-lhe os passos. E, sendo, pelo que sei, um jovem promissor na tua cidade, nunca demonstres, por actos ou omissões, que estás longe do sentir do povo. Poderias romper um equilíbrio fixado na ordem natural das coisas em que as tuas convicções interviriam como um mero capricho pessoal, alheio e perturbador. [...] Deves estar a pensar como é que eu descobri que não apostaste. [...] Um outro dever do homem público é saber tudo o que se passa à sua volta. Não te esqueças. (CARVALHO, 2005: 193)

O debate interior de Lúcio, que prefere manter os seus princípios sem ter que se dividir entre homem público e privado, não aceita observações. A ideia

de justiça segundo Lúcio, sem reservas nem influências externas, leva à tolerância para com a seita cristã e um sentido de humanidade para com Arsenna, o salteador, o que contraria a vontade dos habitantes de Tarcisis, que exigiam castigo para os seguidores de Cristo e o suplício do fora-da-lei. O duúnviro, cujo primeiro dever é manter satisfeitos os cidadãos, parece pôr acima de tudo a sua consciência e os seus princípios, o que acaba por ser visto como, nas palavras de Marco Aurélio, “um mero capricho pessoal, alheio e perturbador” (CARVALHO, 2005: 193).

A controvérsia causada pelo culto cristão em Tarcisis e a tolerância mostrada nesta questão pelo duúnviro leva a que o povo e as instituições retirem o apoio a Lúcio Valério, levando-o, finalmente, ao exílio. O pequeno grupo de cristãos tem como bispo um sírio de nome Mílquion, mercador de frutos secos, e como crente mais fervorosa Iunia Cantaber, viúva e membro de uma das famílias mais destacadas de Tarcisis. As reuniões de culto têm lugar na casa de Máximo Cantaber, pai de Iunia. Lúcio é previamente informado da chegada do bispo à cidade (CARVALHO, 2005: 32; 35) e nota pelas paredes da cidade grafitos que representavam um peixe, símbolo adoptado pelos cristãos. Lúcio não dá importância ao facto e até o encara de forma pragmática: “o tal homem sírio, pretendo mercador de frutos secos, estava a cumprir bem o seu múnus. E havendo entre os trabalhadores da muralha adeptos do peixe, bom seria que aquelas figurações repetidas os animassem a trabalhar mais e melhor” (CARVALHO, 2005: 113).

Mais tarde, recebera queixas dos partidários de Rufo Cardílio, acusando os cristãos de boicotar os grafitos eleitorais do taberneiro (CARVALHO, 2005: 113-114); depois, uma carta anónima entregue no pretório

com a denúncia de que em casa de “*Máximo Sálvio Cantaber se praticam rituais obscenos, fundados na fornicção e na adoração de animais impuros*” (CARVALHO, 2005: 115, *itálico do autor*); a seguir, recebe a visita de representantes da comunidade judaica a distinguirem-se de tudo o que tivesse a ver com o culto dos cristãos (CARVALHO, 2005: 117-118) e, finalmente, o seu informador conta-lhe o que se murmurava na cidade acerca da seita: “que adoravam um deus único, cujo nome nunca pronunciavam, e que esse deus, de vez em quando, enviava um dos seus filhos para junto dos homens, como emissário. [...] Quanto às práticas: odiavam a humanidade, insultavam as estátuas e entregavam-se a ritos orgíacos em que a carne e o sangue estavam sempre presentes” (CARVALHO, 2005: 119).

Depois de anonimamente ter sido deixado um peixe à sua porta (CARVALHO, 2005: 124-125), o duúnviro decide ir a casa de Máximo Cantaber, onde surpreende uma cerimónia de baptismo improvisada nos jardins (CARVALHO, 2005: 130) e um grupo de pessoas que ora diante de uma estatueta de barro. Quem dirige o culto era o vendedor de frutos secos, Mílquion: “exibiu as palmas das mãos e começou a recitar um texto em grego. [...] Dos homens livres ali presentes poucos compreendiam o grego; dos escravos, nenhum. Mas o mercador de frutas prosseguia, monótono, como se o facto de a maioria não entender fosse em absoluto irrelevante, ou, quem sabe, conveniente” (CARVALHO, 2005: 131).

Entre os presentes no culto está Iunia Cantaber, filha de Máximo, que nota a presença de Lúcio (CARVALHO, 2005: 132). Desde esse momento, a perturbação do magistrado diante da filha de Máximo Cantaber é algo recorrente. O discurso fundamentalista e irredutível da viúva causa desconcerto em Lúcio,

não sabendo este explicar o porquê, apenas que sente “uma impressão de incomodidade, súbita, intensa, quase dolorosa” (CARVALHO, 2005: 150) sempre que a vê. Máximo Cantaber, alertado para as queixas e os distúrbios que provoca o culto que se mantém ali, desculpa-se com o desequilíbrio de Iunia, que sofre a morte da mãe e do marido e se deixa levar pelas palavras de Mílquion: “esse homem convenceu-a de que, depois do fim, os seres queridos podem permanecer vivos, em espírito, numa região qualquer das esferas. Iunia entregou-lhe de boa fé a ingenuidade dum espírito fragilizado pelos desgostos” (CARVALHO, 2005: 135). Máximo declara-se impotente perante a vontade da filha, apesar de considerar o cristianismo “uma religião grosseira, oportunista, imprópria de gente de bom nascimento, e que repudia os costumes familiares dos romanos” (CARVALHO: 2005: 136). Os encontros pontuais com Iunia desconcertam Lúcio, não sabendo este porque ela o antagoniza tanto. A presença de Iunia seduz o duúnviro, que provoca encontros onde discutem de forma cada vez mais alterada: “ao sair, pressentia, contrafeito, que não seria a última vez que um impulso qualquer, inesperado, irresistível, havia de arrastar-me até junto daquela mulher, como há pouco tinha acontecido. E isso não me deixada de bem comigo próprio” (CARVALHO, 2005: 170).

A ilusão de que poderia alguma vez decifrar a combatividade de Iunia para com ele e tentar que ela ouvisse a razão, leva Lúcio a experienciar uma espiral de sentimentos, desde o contentamento pela simples presença ao ciúme e ao despeito pelas atenções dela para com outros, que o fazem recriminar-se a si próprio por não ter a força de espírito suficiente para repudiar a influência que a viúva tem sobre ele (CARVALHO, 2005: 175; 210; 217-219). Apesar dos ensinamentos do cristianismo o deixarem indiferente e ter por esta religião o

mesmo sentimento de tolerância que tem pelas outras religiões estrangeiras, Lúcio Valério, no intuito de proteger Iunia Cantaber, acaba por ignorar os apelos dos cidadãos de Tarcisis para que castigue os cristãos. A sedução que Iunia exerce sobre ele provém da capacidade que ela tem de se manter fiel aos seus princípios: “eu não te odeio, duúnviro. Procura compreender que as minhas opções nada têm a ver com a tua pessoa. É de valores que se trata” (CARVALHO, 2005: 270). Iunia está perto de ser uma “ex-cêntrica”, uma personagem que pretende viver à margem da sociedade vigente e dominadora e que não sacrifica os seus valores ou crenças para agradar ou para se adaptar. É essa a sedução que emana dela. E quando o magistrado a tenta dissuadir do seu fundamentalismo e embrandecer o seu carácter, os argumentos do duúnviro não são mais do que a repetição do discurso razoável de Mara, Énio Calpúrnio ou Marco Aurélio a Lúcio Valério, que ele próprio se recusa a seguir. No entanto, Iunia Cantaber, apesar de se afirmar cristã, de clamar a humanidade do fora-da-lei Arsenna e exigir uma sepultura para o cadáver do mouro capturado, dá mostras de crueldade e indiferença para com os seus escravos ao manter o ostiário, um escravo já velho e fraco, acorrentado junto à entrada de sua casa (cf. CARVALHO, 2005: 128-129), e ao prometer de novo um castigo ao pobre velho por este não se ter apercebido de quem entrou na propriedade para envenenar os cães, “com a neutralidade própria de qualquer matrona a tratar de corriqueiros negócios domésticos” (CARVALHO, 2005: 164). Quando o duúnviro lhe menciona este facto, ela responde secamente: “estava a falar-te na Salvação e atiras-me com particularidades domésticas” (CARVALHO, 2005: 142). Esta crueldade não se pode equiparar à reacção de Lúcio que, ao encontrar um escravo seu entre os cristãos que foram presos, o manda de volta para casa com uma vaga ameaça de castigo, mas sem intenção de a cumprir.

Também o apurado sentimento de justiça que sobressai dos escrúpulos do magistrado e os constantes arrependimentos que sente depois de tomar decisões o distinguem da dureza obstinada de Iunia Cantaber. A consciência das responsabilidades que tem leva-o a sofrer estoicamente as críticas: “se o povo é por sua natureza vário e pusilânime, afeito às aparências das coisas e distraído de pensar e prever, compete ao magistrado suprir essas fragilidades de alma, já que à turba ninguém pedirá nunca as responsabilidades que ao magistrado toda a gente pede” (CARVALHO, 2005: 148). Apesar disto, a percepção que tem da responsabilidade perante os seus concidadãos não ultrapassa os escrúpulos que tem em recorrer à dissimulação apenas para agradar à vontade do povo. A declaração de pertença a uma sociedade e aos valores que emanam dessa sociedade – “sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, os meus gestos, os meus ditos, as minhas maneiras, a minha fleuma, o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade” (CARVALHO, 2005: 16) – que surge nos inícios das suas “memórias”, não invalida a quase repugnância para com certos gostos dos seus concidadãos – “ nestes jogos só vi sangue, mortandade. Nós, os Romanos, proibimos os sacrifícios humanos e, no entanto...” (CARVALHO, 2005: 192). Essa consciência simultânea de pertença e de marginalidade torna Lúcio Valério Quíncio uma personagem complexa e, segundo a noção de Linda Hutcheon, um elemento “ex-cêntrico”.

3. Intersecções entre o Passado e o Presente. *Lillias Fraser*, de Hélia Correia.

3.1 O confronto entre duas dimensões temporais, o passado e o presente, é uma das características da metaficção historiográfica. Este conflito dimensional é muito produtivo, pois não procura a anulação nem a submissão de uma dimensão em relação à outra, mas, pelo contrário, as duas interagem e interseccionam-se. Para reescrever ou representar o passado, a metaficção historiográfica sugere uma abertura ao presente (cf. HUTCHEON, 1988: 110), onde as marcas anacrónicas e anisocrónicas de intrusão do narrador são essenciais para conseguir uma perspectiva lúcida sobre acontecimentos e factos. Na verdade, está manifesta a impossibilidade de conhecer ou analisar o passado sem a perspectiva do presente.

3.2 *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, romance publicado em 2001, é um texto onde claramente o narrador se dispõe a jogar com a dimensão do passado e do presente e onde a História se convoca através do percurso de uma personagem, que se move por cenários de conflito e de catástrofe, seguida pelas intrusões do enunciadador.

O texto situa a personagem principal, *Lillias Fraser*, em espaços e momentos históricos diferentes. O romance inicia-se em Culloden, na Escócia, no ano de 1746, em vésperas da batalha que opôs o exército inglês à facção escocesa que apoia Charles Stuart, o Bonnie Prince Charlie. A menina, depois de ter tido uma visão que prevê a morte do pai, foge de casa e, sem se aperceber, escapa à chacina do campo de Culloden, onde os clãs são esmagados pela crueldade

inglesa. A partir daí, uma série de acasos de índole sobrenatural e terrena vão guiar a pequena Lillias, desde a guarda do clã MacIntosh, nas Terras Altas da Escócia, até Portugal, onde chega em 1751 e consegue sobreviver ao terramoto de 1755 e ao conflito da Guerra dos Sete Anos, que se intensifica em Portugal em 1762. Nestes dezasseis anos, com acontecimentos históricos como cenário de fundo, Lillias vai crescendo descuidada, mas sempre ciente da sua posição precária como membro do clã Fraser e como mulher que consegue prever como os outros vão morrer. Desde o dia de Culloden que é aconselhada a não falar, para não denunciar o seu sotaque escocês das Terras Altas, e ao longo do seu percurso vai-se retraindo, só usando a voz em raras exceções. O que denuncia a sua condição extraordinária é a cor do cabelo e dos olhos, que são extraordinariamente dourados, o que desconcerta quem a vê ou convive com ela.

Além de seguir o percurso de Lillias, a menina do clã Fraser, que escapa ao massacre de Culloden, o narrador, desde a sua perspectiva do tempo presente, vai tecendo considerações sobre o tempo passado, reflectindo sobre acontecimentos da História da Escócia e de Portugal no século XVIII, sobre os seus costumes e as suas gentes e nem sempre transmitindo uma visão positiva. A intersecção entre o presente e o passado e a visão do passado pelos olhos do presente parece-nos ser uma característica muito explícita neste romance que integramos na tendência pós-modernista de metaficção historiográfica. Através do jogo de anacronias e anisocronias e de uma focalização omnisciente, o narrador comunica com o seu receptor de maneira a que este tenha acesso a um contexto histórico e aos movimentos das personagens. O narrador foca-se no percurso de Lillias entre a Escócia e Portugal, nas suas visões e na relação da personagem principal com as outras personagens que vão surgindo ao longo do enredo; no

entanto, vai entretecendo comentários e contextualiza historicamente o percurso de Lillias, acabando por denunciar sinais de que essas observações são feitas a partir de um tempo presente. Ao comentar, por exemplo, as provocações perigosas do Padre Gabriel Malagrida ao Ministro Carvalho e Melo, o narrador faz uma ressalva que parece pautar todo o texto: “julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais” (CORREIA, 2003: 138). O intervalo temporal, se impossibilita um conhecimento total das circunstâncias históricas, também confere uma distância lúcida quanto à análise de acontecimentos. Nas palavras de Maria de Fátima Marinho, relativamente ao romance *Lillias Fraser*, “dado que é impossível o narrador abstrair-se da sua condição de sujeito de um tempo cronológico, com as suas crenças e formas de analisar os acontecimentos, é natural que o leitor (ou narratário) sinta toda a reconstituição como um jogo que ele é tentado a desvendar e no qual entra por prazer” (MARINHO, 2005: 238). O enunciador deste texto não se coíbe de deixar marcas do seu conhecimento histórico e da sua reflexão sobre a natureza das personagens através da manipulação de conceitos que domina de uma forma proléptica: “não existia, ao tempo, essa doença que havia de chamar-se romantismo e de ter por modelo a perdição” (CORREIA, 2003: 178). Ao focar-se sobre a execução da família Távora, o narrador lembra, com uma ironia triste, a reacção do povo de Paris perante a chacina da aristocracia francesa que se dá décadas mais tarde:

Às vezes penso que, na escura madrugada que precedeu a sua execução, se avistariam, no terreiro de Belém, onde soava o martelar do cadafalso e o povo já marcava o seu lugar, olhares iguais aos das mulheres que, em Paris, uns decénios mais tarde, tricotam com um afã doméstico os seus xales, enquanto viam trabalhar a guilhotina. Talvez até que, quando tudo terminou, uma mania das recordações tenha levado as que mais perto

estavam a estenderem as mãos para as molharem, e aos folhos das camisas, com o sangue que pingava da beira dos tabuados. (CORREIA, 2003: 193)

Similarmente, a entrada de Portugal na Guerra dos Sete Anos, assunto de disputa de terras na Europa Central e em que se levanta a questão da solidariedade entre famílias reais, é comentada pelo narrador com muito sarcasmo, reduzindo o conflito a uma “coisa entre reis” (CORREIA, 2003: 197) e que, para Portugal, os laços de sangue com Espanha não valem o sacrifício de “uma amizade com tradição de séculos e o apuro que se consegue nos tratados de comércio” (CORREIA, 2003: 197), que é o que une os portugueses à Inglaterra. Seja como for, a Guerra mal nos tocou e ainda bem, pois, como refere, de forma mordaz, o narrador, “o exército português, naqueles anos, achava-se em tal estado de desleixo que nem contra ciganos ganharia” (CORREIA, 2003, 197). É, porém, na referência que o narrador faz à sua viagem a Culloden, “um lugar de desperdício e tristeza” (CORREIA, 2003: 9), que o enunciador mais se denuncia pelo olhar que contempla a História desde o presente:

Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares. Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta. (CORREIA, 2003: 9)

O pesadume da História que emite aquele lugar contrasta com a leveza de espírito dos turistas que querem a todo o custo identificar-se com o que se

passou, mas não conseguem disfarçar a alegria por estarem num espaço que lhes confere alguma importância momentânea. O narrador distingue-se dos turistas e contempla o lugar à procura de uma explicação para a crueldade da batalha. Questiona-se acerca do “absurdo” do que se passou, da má estratégia que levou os escoceses a combater num solo perigoso, que os diminuía e abolia o efeito de surpresa da investida brutal dos clãs. Refere uma “vontade do desastre”, que mais parece um suicídio do que uma luta política por parte dos escoceses (CORREIA, 2003: 9-12). E, no meio de todo aquele cenário caricato de americanos à procura de antepassados, surge à narradora (que se assume agora como mulher) um grupo de homens, guerreiros escoceses ataviados para a batalha. Refugiada na cafetaria do museu, onde a História jaz estática, a narradora tem uma visão da História em movimento:

Então, vi-os chegar. Vi aquele bando de jovens montanheses. Caminhavam em direcção ao sítio da batalha com tal furor que não me admiraria se de repente levantassem os punhais. Vinham tarjados rigorosamente, com aqueles mantos coloridos que também acharam fim com a derrota em Culloden. [...] Nem mesmo a sua extrema juventude dava impressão de especial beleza. Mas toda a gente se chegou para os lados para que eles avançassem. Por momentos pensei que isso não era necessário, pois visitantes e guerreiros caberiam no mesmo espaço exactamente ao mesmo tempo, já que os segundos não passavam de visões. (CORREIA, 2003: 13)

A narradora extasiada observa de longe aquela breve manifestação da História a entrar num lugar onde reina a morte e a imobilidade. Não tem coragem de seguir de perto o grupo de jovens e este desaparece tão misteriosamente como surge. Foi como se um pedaço de passado, atravessando o presente, tivesse regressado ao lugar onde pertence. As marcas do século XXI, a internet, o museu,

a procura de uma referência ascendente familiar por parte de turistas provenientes de uma cultura com uma História breve, contrastam com um cenário marcado pela morte e com uma visão de um passado que continua vivo e a querer amalgamar-se com o presente.

O olhar da narradora, partindo do tempo presente, na viragem para o século XXI, com o material de que dispõe e que lhe permite reflectir sobre a época, fornece uma perspectiva que se apresenta irónica no retrato que faz dos acontecimentos. A capacidade de análise que possui em relação aos eventos faz com que, por vezes, admita uma “História alternativa”, onde põe a hipótese do que se passaria se os acontecimentos se conjugassem de maneira diferente. Quando, por exemplo, assume a sua perplexidade perante a decisão tomada pelos apoiantes de Charles Stuart de recuar às portas de Londres – “pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor” (CORREIA, 2003: 11) – e voltar para casa devido às saudades das Terras Altas. O retrato que a narradora faz da Escócia ante- e pós- Culloden está centrado no absurdo das decisões dos clãs, num sentimentalismo que não se coaduna com o rigor da guerra, na coragem desperdiçada dos escoceses, na sordidez da personagem de Charles Stuart e na crueldade desnecessária dos ingleses no campo de batalha, instigada pelo Duque de Cumberland (CORREIA, 2003: 17-19). O horror da matança está bem perceptível na imagem da morte a percorrer o campo de Culloden, admirada “de que a façam ainda trabalhar e de que as tréguas para a recolha dos cadáveres não sejam respeitadas por ali” (CORREIA, 2003: 18). A euforia assassina do exército inglês deve-se tanto às ordens do Duque de Cumberland como a um orgulho ferido pelas vitórias anteriores dos escoceses, que aos ingleses tem um sabor amargo de humilhação por: “não terem vencido um

só recontro desde que tudo havia começado. Nessa mesma cidade de Falkirk, onde William Wallace fora derrotado séculos antes, Charles triunfara, embora não soubesse tirar todo o partido do triunfo. (CORREIA, 2003: 29)

As várias “alternativas” que se apresentam para explicar a crueza dos ingleses, que até leva com que se desrespeite o costume de deixar o vencido recolher os seus mortos, contrastam com a pobre estratégia dos homens de Charles Stuart, que desprezam a importância que a propaganda pode ter num conflito bélico. A incompreensão mútua entre o príncipe Stuart e os clãs impede que houvesse uma verdadeira relação de admiração entre os súbditos e o pretendente. A chistosa história da fuga, com o Bonnie Prince Charlie a conseguir sair da Escócia disfarçado de criada irlandesa, não contribui em nada para a manutenção do mito. E, mais tarde, o retrato sórdido de um homem embriagado e traído, “abandonado por toda a gente que lhe foi fiel e tropeçando em salas meio vazias, com o pichel na mão, pedindo vinho” (CORREIA, 2003: 17), não inspira ninguém a lutar por causas perdidas. A metamorfose torpe afasta aqueles que ainda reagem ao ouvir o nome de Charles Stuart, mas agora se “deparavam com um velho informe a quem o vício transtornava a voz” e de imediato mostram que “tinham aprendido a lição”, “fazendo ver como estavam servidos de aventuras” (CORREIA, 2003: 17).

Depois do desastre de Culloden, a narradora vai acompanhando Lillias através das várias residências e famílias por onde passa, sempre afastada pelo seu aspecto desconcertante e por um certo prenúncio de desgraça que emana. Desde a guarda de Lady Anne MacIntosh, a quem é guiada pelo espírito da mãe (CORREIA, 2003, 30) e que lhe impôs o silêncio, à guarida interesseira da viúva Davidson, que julga Lillias uma filha bastarda de Lord MacIntosh (CORREIA,

2003, 45) e, mais tarde, à custódia de Aileen e Frances Connelly (CORREIA, 2003: 60) que da Escócia a levariam para Portugal, a menina, sempre silenciosa, mudou de mãos e de nome como se fosse um animalzinho de companhia ou proveito, constantemente abandonado por se considerar inadequado. Sempre negligenciada, apesar da guarda das mulheres MacIntosh e do dinheiro despendido por Lord MacIntosh (CORREIA, 2003: 45), a criança cresce alheia ao trato social, apenas reagindo ao seu apurado instinto: “o silêncio e a má vontade que a rodearam quase toda a infância haviam-na levado a não crescer como deviam crescer as raparigas sem fortuna. Nada aprendera. Cultivara a prudência, mas apenas porque não encontrara simpatia. A linguagem da sobrevivência, essa, fazia-se entender sem escrúpulo” (CORREIA, 2003: 96)

Esta natureza quase animal contrasta com uma sensibilidade demonstrada pelas visões de morte que tem desde criança. A primeira visão, que salva a vida de Lillias ao afastá-la de casa no dia da batalha de Culloden (CORREIA, 2003: 5-6), vai ser a primeira de uma série de visões de morte e de catástrofe que a defendem das circunstâncias da natureza e despertam nela alguma piedade por aqueles que ela vê morrer. A narradora, que em prolepse refere a visão anterior ao terramoto de Lisboa, em 1755, sublinha a resignação com que Lillias encara o seu dom:

Acabaria por acostumar-se e quando, anos depois, em Portugal, viu abater-se uma cidade inteira, levantou-se em silêncio do enxergão, fechou a trouxa e foi dormir para o jardim, sem avisar ninguém daquilo que iria passar-se mais à frente, de manhã. Pensou que, se falasse, criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes de o terramoto os provocar. Estava, nessa altura, com quinze anos, mas aprendera a ser tão avisada que a precaução já lhe cortava o meio da testa com vincos próprios da maturidade. (CORREIA, 2003: 5)

Na verdade, Lillias tem a “percepção da inutilidade do seu dom” (CORREIA, 2003: 49). Consegue fazer a distinção entre a dimensão do presente e a dimensão do futuro, mas, por instinto de auto-preservação, mantém-se em silêncio, mais por medo de “desvendar a falsidade da mudez, a sua linguagem das montanhas” (CORREIA, 2003: 49) do que pela vontade de avisar aqueles que iriam morrer. A sua capacidade de antecipar a História pessoal de cada um é algo que guarda para si, pois revelar o segredo só resultaria na antecipação brutal da fatalidade. As visões são também um factor de reacção em Lillias, pois activam o seu carácter humano devido aos sentimentos de pena e ternura sentidos em relação aos que, num futuro que Lillias não consegue balizar, vão desaparecer (CORREIA, 2003: 78-79). As visões da morte de Frances Connelly (CORREIA, 2003: 64-65), de Soror Theresa (CORREIA, 2003: 79), do Padre Gabriel Malagrida (CORREIA, 2003: 138-139) e mesmo a visão do terramoto de Lisboa (CORREIA, 2003: 80-81) despertam um sentimento de horror, perda e, ao mesmo tempo, absoluta impotência e irremediabilidade em confronto com o instinto animal de sobrevivência simbolizado pela fuga e pelo silêncio. A narradora reflecte sobre as visões, o silêncio e as fugas de Lillias assumindo-se a autora de tais conclusões: “fui eu, não ela, quem relacionou a visão do seu pai dilacerado com a corrida que a salvara dos ingleses. Para Lillias foram coisas separadas.” (CORREIA, 2003: 84). Posteriormente, quando há um interstício nas visões de Lillias e esta relaciona esta pausa com o início brutal da sexualidade nas noites passadas em Mafra, a narradora contradiz a personagem referindo que apesar do contacto sexual que tem com homens no Convento, nas circunstâncias de fuga ao terramoto, ainda continua a ver “o auxiliar do escultor Giusti a erguer-se no ar,

com o pescoço preso na corda, ao mesmo tempo que fazia rir Cilícia deitando-se, meio nu, sobre o seu ventre” (CORREIA, 2003: 133).

A narradora, através do jogo com o tempo e da sua perspectiva narrativa consegue reconstruir uma imagem de Portugal da segunda metade do século XVIII. Aspectos como o terramoto de 1755 e o efeito que tem no país, a acção do Ministro Carvalho e Melo – mais tarde Conde de Oeiras e depois Marquês de Pombal – perante a catástrofe e perante as classes sociais ou a opinião que os estrangeirados e os estrangeiros tinham do país são contemplados pela narradora sem rodeios e com um olhar lúcido de quem tem a posse de conhecimento de mais dois séculos. Lillias chega a Portugal em 1751, trazida pelas Connelly, destinada a ser criada de Mary Martin, sobrinha de Aileen Connelly, casada e estabelecida em Portugal. Desprezada mais uma vez, é entregue por Mary a um convento de freiras católicas inglesas (CORREIA, 2003: 74). Depois de um período calmo e protegida por Soror Theresa, Lillias tem a visão que antecipa o terramoto e foge do convento. O terramoto de Lisboa, acontecimento catastrófico que destrói grande parte da cidade, introduz outra mudança na vida de Lillias e uma mudança radical na vida portuguesa. O abalo do terramoto é terrível e a narradora compara o movimento da terra com a fúria de um animal ferido, “qual um touro varado por petardos numa arena” (CORREIA, 2003: 85) ou com um cenário infernal, pois mesmo diante de Lillias se abre “uma enorme goela” onde fumegava “lama negra” e “o enxofre vinha directamente arremessado do inferno” (CORREIA, 2003: 85). A narradora, de forma irónica antecipa opiniões sobre as causas sobrenaturais do terramoto, o que faz destacar o fanatismo e o obscurantismo da época, seja por parte de católicos, seja por parte de protestantes:

Muitos iriam realmente interpretar aquelas convulsões como revolta moral da natureza, ante os pecados que os humanos andavam cometendo. Muitos acharam que o bom Deus do Papa castigava Lisboa pela sua submissão aos heréticos ingleses. Equivalente enlevo punitivo ocupava os jornais dos protestantes. Tinham sido poupados quase todos, contando entre eles menos de cem vítimas, porque em boa verdade aquele desastre se dirigia apenas aos papistas, como um solene aviso do Senhor. (CORREIA, 2003: 85)

Efectivamente, o povo português é dado a interpretações sobrenaturais e a castigos divinos, o que leva ao êxito de personagens históricas como o jesuíta Gabriel Malagrida que, com as suas explicações sibilinas e punitivas do terramoto, consegue juntar uma horda de seguidores entre o povo, que teme a justiça divina, e entre a nobreza, que, mais que temer o castigo de Deus, teme a influência do Ministro Carvalho e Melo exercida sobre o rei D. José. O terramoto e a desgraça que se segue desperta reacções contraditórias num povo lisboeta em fuga da capital. Nas palavras da narradora, “onde a deriva dos caminhos convidou gente estranha a matar-se por comida ou pelo brilho de um anel meio enterrado, ali também os corpos, libertados pela desordem que reinava sobre tudo, tiveram estranhas generosidades” (CORREIA, 2003: 108). A mortandade causada pelo terramoto obriga a acções prontas, como a desinfecção dos escombros com cal viva, para prevenir as pestes e impedir que os cães procurassem os cadáveres. Citando a narradora, “se alguém ouviu gemer os soterrados e se benzeu ao despejar os caldeirões, isso não sei. Calculo que o momento não se compadecia com minúcias” (CORREIA, 2003: 120-121). Se as circunstâncias obrigam a grandes e pequenas crueldades, já arraigada no povo está a crueldade para com os animais, demonstrada pela seguinte observação, em tom de censura, feita pela

narradora em relação à maneira como se tratavam os gatos: “ninguém podia dar-lhes alimento, para que a fome constante os incitasse a caçarem os ratos que abundavam, por causa das estrumeiras e ruínas. Cortavam-lhes as caudas em pequenos para assinalar a condição doméstica. Mas isso nada era, num país que enchia com explosivo as bandarilhas e ria, ao vê-las rebentar no touro” (CORREIA, 2003: 145-146).

Na caracterização do povo português a narradora utiliza os termos “sonolência”, “fraqueza”, “anemia” ou “fatalidade” para depois rematar, assumindo a sua opinião na primeira pessoa: “há quem, como eu, entenda que se trata da sábia resistência ao frenesim. Cada homem sentado filosofa, conversa com a enxada que pousou” (CORREIA, 2003: 161). Este retrato de um povo asténico contrasta com a acção da figura do Ministro Carvalho e Melo. Figura controversa, já por si próprio a merecer um romance, Sebastião José de Carvalho e Melo surge nesta história como um indivíduo enérgico que, sem hesitações, pretende levantar o país do choque sofrido pela destruição do tremor de terra. Citando a narradora, “no dia imediato, o ministro deu ordens. Homens válidos foram arrebanhados pelas tropas e levados de volta para a cidade. As forcas levantaram-se e os meirinhos julgavam e puxavam pelas cordas com eficácia nunca vista em Portugal” (CORREIA, 2003: 87). A prontidão com que actua é referida pela narradora como “dedicação de um pai severo” (CORREIA, 2003: 128), que educa ao mesmo tempo que disciplina. O ministro manda que se mate a fome aos afectados pelo terramoto, mas não descarta a justiça para evitar abusos. A narradora refere isso mesmo, pois os lisboetas “por muito que fugissem com os olhos, os que comiam nos ajuntamentos não conseguiam ignorar os enforcados cobertos pelos corvos que voltavam. Mas havia um conforto, uma justiça que

fazia acalmar a multidão” (CORREIA; 2003: 128). E é com algum sarcasmo que a enunciadora se refere às ordens dadas à nobreza para que contribuíssem no esforço de recuperação da cidade. Conforme as disposições do ministro, “a fidalguia tinha que abrir as portas e de ceder criados e cavalos” (CORREIA, 2003: 128). Nesta época começa o braço de ferro entre a alta nobreza e Sebastião de Carvalho e Melo, que viria a durar o resto do reinado de D. José e manter as grandes famílias portuguesas num sobressalto constante. Nas palavras da narradora, “ o ministro sorria toda a vez que um homem da nobreza obedecia. Consta que, aos que fugiram, deu ele ordens de jamais regressarem do exílio, pois talvez outro susto os aguardasse e lhes rompesse os fracos corações” (CORREIA, 2003: 128). A desmistificação do terramoto por parte do ministro, que sempre recusa a hipótese de uma causa sobrenatural ou de um castigo divino, atrai também a inimizade do clero, especialmente da Companhia de Jesus. Naqueles dias de assombro e desespero, a figura do Padre Gabriel Malagrida é o pólo antagónico do ministro. A narradora descreve o jesuíta como um fundamentalista, para quem a pregação é um combate sem tréguas e sem lugar para a diplomacia. Aparece como uma figura enérgica, mas “terrível, semelhante a um cadáver que se levantasse” (CORREIA, 2003: 138). O povo segue-o pelas ruas e a nobreza apoia-o (CORREIA, 2003: 138-139), um pouco por temor religioso, mas mais ainda por o jesuíta atacar abertamente o ministro. Este ataque vigoroso é referido pela narradora como uma provocação intencionada e pouco inteligente, a fim de criar um efeito de espectáculo que arrebatasse ainda mais o público:

De certo modo, o ódio do ministro servia de alimento ao seu espectáculo. Condenava-o pelo culto da razão, pelo empenho com que atribuíra o terramoto a causas naturais e agora reerguia uma cidade das cinzas em que o Mal a mergulhara. Levou até o seu descaramento a ponto de

mandar deixar-lhe em casa panfletos que escrevia, a insultá-lo. (CORREIA, 2003: 138)

Este jogo de forças acaba com a prisão do padre Malagrida e a sua execução pública. A sua fama de santo, confirmada pelo povo devido à morte da mãe do rei que ocorre na mesma hora em que é preso (CORREIA, 2003: 190), e o apoio constante de uma nobreza humilhada e ressentida não evita a sua morte nem o que viria a seguir para a Companhia de Jesus. Temendo a punição do ministro pelas provocações e afrontas, “os jesuítas, pressentindo uma catástrofe, escondiam as pratas consagradas em covas, nos celeiros dos conventos e tornavam as prédicas ligeiras. E, aos poucos, as igrejas resignavam-se a franquear a porta à população que queria ouvir cantar italianos e que, só por um resto de decência, não acotovelava os seus fidalgos” (CORREIA, 2003: 191). A ordem social está às avessas por intermédio das directivas do ministro. O povo, satisfeito com a justiça de um ministro que despreza os pretensiosismos da alta nobreza e premeia a vontade de trabalho de uma burguesia disposta a subir na escala social, disfruta de entretenimentos que antes lhe estavam vedados. O poder e a influência do ministro Carvalho e Melo parece não ter limites e, apesar de se querer mostrar muito tolerante, “os que chegavam tinham que passar, antes de mais, pelo seu beija-mão” pois, “no seu salão, ainda mais austero depois do terramoto, começavam e abortavam carreiras” (CORREIA, 2003: 157). Os que chegam à antecâmara do ministro, em busca de algum cargo ou benesse, não podem deixar de deitar um olhar de reprovação, como refere ironicamente a narradora, aos “reposteiros de estamemha com que o ministro se afirmava igual aos pobres” e que Sebastião Carvalho e Melo “obrigara o rei e a família a vestirem burel, como sinal

de compaixão pelos súbditos” (CORREIA, 2003: 157). A actuação do ministro, que flagela a Companhia de Jesus e questiona a nobreza, ao olhar do estrangeiro, faz com que Portugal se assemelhe à “antecâmara para o culto da Razão” (CORREIA, 2003: 154).

A imagem que o estrangeiro e o estrangeirado têm de Portugal está muito vincada neste romance, especialmente quando a narradora introduz na história a personagem de Jayme Mendões, filho de Cilícia. Jovem turbulento e desordeiro, Jayme é enviado muito novo pela mãe para a Holanda, a fim de evitar males maiores em Portugal. Patrocinado pelo dinheiro da mãe, introduz-se nos meios intelectuais do Norte da Europa que, na época, fervilham com a ideologia das Luzes. O terramoto e a ruína de Cilícia, que a impede de enviar dinheiro ao filho, obrigam Jayme regressar a Portugal e a procurar a família. A personagem de Jayme Mendões é o retrato do estrangeirado, intelectual e revolucionário, que facilmente se entusiasma por questões políticas, filosóficas e sociais. Não é sem ironia que a narradora traça o modelo desses jovens:

Radiosos e cheios de segredos, cruzavam os caminhos da Europa. Na rota deles achavam-se os banqueiros com as cartas das mães, que receavam tanto a política como os males venéreos, e devemos dizer que com razão. Naquele impulso de libertação que, à força do trabalho dos filósofos, ia encontrando um deus e um fundamento, o frenesim erótico tirava um não inconstante benefício. A terrível beleza de uma ideia que crê na sua própria santidade punha uma distinção naquela gente. (CORREIA, 2003: 156)

Jayme regressa a Portugal com o compromisso de entregar um relatório aos prussianos sobre a realidade portuguesa, promessa essa que nunca

cumprir. A narradora refere que, passados os primeiros entusiasmos, Jayme se deixa envolver no conforto familiar e se torna “mole e desatento” (CORREIA, 2003: 163). A natureza paradoxal da realidade portuguesa talvez fosse difícil de explicar pois, apesar da direcção da governação do ministro parecer ser o progresso, “o povo prosseguia na sua escuridão, boçal, medroso, vendo exercer-se aquele poder, como já vira e tornaria a ver o seu contrário. A grandiosidade das reformas gerava a mesma espécie de estranheza que a colecção zoológica do rei” (CORREIA, 2003: 164). Jayme acaba por se desencantar e perder o entusiasmo revolucionário. Na verdade, o poder do ministro embrandecia através do medo as vontades mais enérgicas. A narradora, num anacronismo irónico, imagina uma mudança social em que “os membros da nobreza se curvassem, doídos de pavor como de cólica, e que a classe dos servos levantasse a cabeça, ao som de um «ça ira» qualquer. Porém, a criadagem definhava, temendo, ela também, a própria sombra” (CORREIA, 2003: 173). Jayme, que se entedia facilmente sem a emoção da discussão filosófica e depois de um *affair* mal sucedido com uma condessa vingativa, acaba por deixar Lisboa e os cuidados da mãe sem grandes remorsos: “nem o falhanço do trabalho de espião, de que haveria contas a prestar, o levava a temer-se da viagem. Aos prussianos, que só queriam resultados, Jayme relataria a situação *de visu*. Falaria de um país cujo tecido velho e requeimado não aguentaria os esticões a que o primeiro-ministro o submetia” (CORREIA, 2003: 182).

A Guerra dos Sete Anos, que mobiliza a Europa desde 1756 até 1763, traz até Portugal a ajuda inglesa, que se traduziu na vinda de uma série de oficiais a fim de coordenar o exército português e reforçar os territórios de fronteira entre Portugal e Espanha. A narradora parte das impressões dos oficiais para descrever

o estado lastimoso do país. Com o tom de sarcasmo que caracteriza as suas intrusões, refere, para destacar o estado miserável das nossas forças militares, que “quando o coronel O’Reilly cá entrou para, em nome de Espanha, declarar que começavam as hostilidades, os soldados saíram-lhe ao encontro, de mão estendida para pedirem esmola. Eram um bando tal de maltrapilhos que o irlandês julgou que o assaltavam e lamentou que o brilho dos galões atraísse a miséria dessa gente” (CORREIA, 2003: 197). O conde de Lippe, Guilherme de Schaumburg-Lippe, general prussiano convidado pelo conde de Oeiras para vir a Portugal a fim de reformar o exército português e as estruturas militares por todo o país, acaba por concluir que “era mais trabalhoso instruir gente que entendia o serviço militar como uma patuscada nas adegas do que formar recrutas sem passado” (CORREIA, 2003: 198). A narradora relata pormenores que definem o trato social dos oficiais portugueses ao revelar que “o conde chegou mesmo a ensinar como deviam comportar-se à mesa, sem cuspirem, e usando guardanapo” (CORREIA, 2003: 198). A Guerra dos Sete Anos, no território de fronteira entre Portugal e Espanha, não passa de pequenas escaramuças sem grande importância e de provocações sem consequências. A narradora refere a estagnação que se vive no forte de Almeida, em 1762:

Aliás, toda a praça se esgotava em alertas escusados. Era certo que os castelhanos se mostravam ao alcance de um tiro de mosquete. Mas pareciam cavaleiros a passeio, com plumas e coletes de veludo. Na fortaleza, entrava-se e saía-se, mantendo oxigenado o corpo militar. Correr-se-ia mesmo um certo risco de ver a soldadesca a desleixar-se, se não a retesassem os britânicos. Os chefes sacudiam os chicotes, significando algumas intenções. Teimavam contra o sangue português, que gosta de aplicar-se em zaragatas mas boceja à ideia da batalha. E obrigavam à disciplina e a certos preceitos de higiene que os inferiores achavam absurdos. (CORREIA, 2003: 217)

As perspectivas críticas de análise do romance *Lillias Fraser* são variadas. Há estudos que privilegiam a afirmação feminina da personagem principal (BISHOP-SANCHEZ, 2004). Há outros trabalhos que fazem ressaltar a pertença a uma tendência ficcional denominada “Realismo Mágico” e que destacam a personagem principal como agente do “mágico” e do “sobrenatural” (BRANCO, 2008; SERRA, 2013). Há críticas que incidem sobre a perspectiva da descrição da catástrofe e da ruína (PEREIRA, 2006) e outros que salientam uma natureza carnavalesca que desencadeia uma acção de deformação da personagem, da dimensão ficcional e da linguagem (CARMO, 2012). Finalmente, há estudos que destacam um enlace entre a História e a Literatura como estratégia de recuperação da memória colectiva (JAMEL, 2010) e outros que denunciam um jogo ficcional entre a tentativa de reconstituição do passado e o olhar do presente representado pelas intrusões do narrador (MARINHO, 2005). A predominância de intersecções entre o passado a ser reconstituído e o presente que se denuncia através das intrusões da narradora é a perspectiva de análise que defendemos aqui. O quadro histórico é construído pela narradora, que desvenda a sua condição de mulher do seu século e o seu ponto de vista irónico, lúcido e desassombrado em relação às personagens e aos acontecimentos. É através dessa perspectiva de presente que a reconstituição histórica é bem conseguida, pois o poder de análise provém de um conhecimento acumulado através de um intervalo de dois séculos e meio. Se não é possível entrar na absoluta intimidade do passado, a ficção preenche as lacunas usando o conhecimento que o enunciador tem desse passado e a imaginação que é apanágio do texto literário. *Lillias Fraser* é um romance que contém em si próprio e joga com três dimensões temporais. O passado é

reconstituído por uma narradora que existe numa dimensão presente e a personagem principal, Lillias, vive entre o seu presente – que é o passado da enunciativa e do receptor – e o futuro antecipado pelas visões.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O contexto da Pós-Modernidade, caracterizado pela omnipresença tecnológica, pelo alcance da comunicação a nível global, pelas novas formas de economia e por novos modelos de conhecimento e difusão cultural, conduziu a uma resposta artística a essas mudanças sociais, económicas e políticas que se denominou Pós-Modernismo.

O Pós-Modernismo literário distingue-se por uma tentativa de subversão de modelos literários anteriores através de jogos de estratégia de construção narrativa, de violação da linearidade temporal, de fragmentação diegética e de uma auto-reflexividade. Opera-se, simultaneamente, uma mudança no estatuto do narrador, que acusa a sua autoria em relação ao texto e aos recursos que utiliza, e uma alteração no papel atribuído ao leitor que é responsabilizado em relação ao texto literário, exercendo uma acção interpretativa, crítica e co-criativa. A académica canadiana Linda Hutcheon, na obra *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (HUTCHEON, 1984), através da análise de um *corpus* literário numeroso e global, estabelece uma noção de “metaficção” como um texto que inclui comentários sobre a sua própria construção ou identidade linguística. Linda Hutcheon define tipologias metaficcionais que distinguem entre uma metaficção mais explícita, que valoriza a estrutura narrativa e tematiza abertamente a construção do texto, e uma metaficção em que os processos auto-reflexivos são implícitos. O primeiro tipo – a metaficção *overt* – confia numa parceria explícita entre o narrador e o leitor para que o texto se efective; o segundo tipo – a metaficção *covert* – baseia-se num jogo metaficcional que faz uso de estratégias habituais em sub-géneros literários como a literatura policial ou a literatura fantástica. O tipo *covert* de metaficção também procura a participação

do receptor, mas fá-lo de uma forma tácita, pois espera-se que o leitor tenha um conhecimento prévio das convenções sem necessitar de ser informado acerca da estratégia de construção do texto.

O nosso estudo da metaficção tipo *overt* de modo diegético privilegiou as estratégias de intrusão do narrador e a relação estabelecida entre este, o texto literário e o leitor. Os romances analisados – *O Delfim*, de José Cardoso Pires, *O Triunfo da Morte*, de Augusto Abelaira e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho – são representativos de três momentos distintos no percurso do romance pós-modernista português do século XX. As três narrativas podem ser vistas como uma evolução da metaficção explícita com a valorização da estrutura da diegese. O que, para José Cardoso Pires, em 1968, é contenção e experimentalismo, para Augusto Abelaira, em 1981, é ironia, sátira e subversão e para Mário de Carvalho, em 1995, é continuidade, divertimento e explicitude. Para o narrador d'*O Delfim*, o enredo do crime serve de subterfúgio para uma dissertação sobre a construção do texto literário e para os comentários irónicos sobre literatura e sobre o estatuto do autor. A sua faceta de compositor do texto é denunciada explicitamente pela montagem de cenários e pela subversão da linearidade temporal através de avanços e recuos na diegese. No discurso do narrador distingue-se igualmente uma consciência explícita perante o texto como uma construção, perante as estratégias de composição diegética e perante o papel social representado pela literatura. A presença de documentos, tais como o caderno de apontamentos do escritor, a *Monografia do Termo da Gafeira*, da autoria do Abade Agostinho Saraiva e o *Tratado das Aves*, as referências constantes a outros autores e a uma multiplicidade de géneros textuais, bem como o diálogo com Tomás Palma Bravo sobre a literatura policial denunciam uma

intencionalidade metaficcional de valorização da narrativa como estrutura em detrimento de um enredo linear. A relação do enunciador com o seu receptor é desvendada pelas interpelações e confidências, sendo o leitor convocado a decifrar e a ordenar o universo fragmentário posto à sua disposição.

Em *O Triunfo da Morte* e em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, os narradores, apostando num tom trocista, sempre dispostos a tornar a leitura do texto num exercício irónico, lúdico e pedagógico, objectivam excitar a inteligência crítica do leitor. O romance de Augusto Abelaira apresenta-se mais satírico e caótico e é composto por uma mancha gráfica de fragmentos. O seu enredo comporta uma dimensão fantástica, uma vez que é a história de um homem com o poder de provocar a morte. No entanto, em surdina metaficcional, a narrativa levanta questões ligadas ao papel da escrita e do escritor na sociedade, à relação entre o enunciador/escritor e os seus receptores. O narrador vai compondo um texto que incita à arbitrariedade, à fragmentação e à violação da linearidade da diegese. Confere também uma importância declarada e gradual ao seu leitor num movimento de materialização e personificação, desde existir apenas como uma entidade abstrata até se transformar numa mulher igualmente possuidora do poder da morte. Esta mutação progressiva representa a cedência que o narrador vai fazendo ao seu receptor, conferindo-lhe os mesmos poderes de composição que possui em relação ao texto literário.

Relativamente ao romance de Mário de Carvalho, observa-se uma consolidação da natureza metaficcional e das estratégias do Pós-Modernismo literário. A narrativa é uma consideração sobre a relação entre a dimensão do real empírico e a dimensão ficcional, sobre o papel da literatura como objecto de arte e sobre o poder e os limites da linguagem. O narrador apresenta-se, no início, como

um compositor, colocando as personagens em cena e controlando o enredo, no entanto, vai perdendo o seu poder, relativizando o seu estatuto. Através de constantes intrusões, denuncia uma forte consciência acerca do poder da linguagem como instrumento da composição literária e um cuidado em relação à preservação da sua língua materna. Veicula também a ideia de que os registos de língua são parte importante na criação e caracterização das personagens. Levanta igualmente a questão dos referentes, da verosimilhança e da confusão entre realidade intra-texto e a realidade empírica. Relativamente ao leitor, está plenamente consciente de que o texto deve constantemente envolvê-lo e captá-lo para que entre no universo da construção literária. Neste sentido, procura constantemente simplificar o estilo e não se alargar em virtuosismos linguísticos entediantes.

A escolha e a análise destes três romances vai ao encontro da ideia de uma gradual tomada de consciência e abertura à tendência metaficcional pós-modernista e ao uso de recursos e estratégias metaficcionais para construção do texto literário.

O estudo do tipo *covert* de modo diegético levou à escolha de romances que, além de possuírem auto-reflexividade metaficcional, se integrassem em sub-géneros literários cujas estruturas possuam características ou convenções definidas imediatamente reconhecíveis pelo receptor.

As obras analisadas segundo os parâmetros de metaficção *covert* de modo diegético estabelecidos por Linda Hutcheon apresentam-se complexas e destacam-se pelo carácter híbrido que comportam. Apesar de possuírem um tipo de metaficção implícita que é indiscutível, os romances parecem possuir um “segundo texto” que os acompanha e que desvenda o trabalho de escrita, de

organização e estruturação do texto e os pensamentos e motivações do narrador-autor. A questão do paratexto é elucidativa da complexidade destas obras. Se o “texto principal” se rege por preceitos de uso e subversão de estruturas e categorias da narrativa, tal como Linda Hutcheon prescreve, o “segundo texto” desvenda-se explicitamente através de notas finais, apêndices, epígrafes ou comentários em discurso directo dirigidos aos receptores dos textos.

A caracterização de metaficção *covert* de modo diegético concretiza-se, nestes romances, tal como previsto pelo modelo de Linda Hutcheon, através do uso subversivo da estrutura da narrativa e do efeito de estranhamento em relação ao tratamento das categorias – neste caso, a descrição do espaço e o estatuto das personagens. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires, temos o uso paródico da estrutura de conto/fábula para que se torne mais vincado o facto de o narrador-contador de histórias querer transmitir uma mensagem moral. O tom irónico e coloquial que domina torna o texto acessível e lúdico. A subversão do espaço concretiza-se através da criação de um país alternativo, o “Reino dos Mexilhões”, que funciona como metáfora de um Portugal dominado pela ditadura, e da referência à Cidade dos Doutores, que o receptor reconhece de imediato como a cidade de Coimbra. A categoria tempo é igualmente tratada de uma forma subversiva, havendo uma indeterminação temporal, sem balizas definidas. A consciência da linguagem como instrumento de disciplina social e de repressão está muito marcada neste texto através da obsessão da personagem Imperador em extirpar o factor polissémico das palavras. O romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, que foca as tentativas múltiplas de descrever e preservar um espaço à beira da destruição, transmite-nos a ideia de que toda a descrição do espaço real é mediada por factores externos e internos. A tentativa familiar de preservação de

um espaço transforma-se numa obsessão pela representação em detrimento da dimensão real exterior que se encontra em estado de ruína iminente. Todas as tentativas de representação do espaço familiar surgem como a visão particular de cada uma das personagens em relação ao espaço familiar e unem-se num objectivo comum de preservação de uma realidade espacial. É também através das representações que se mostra a faceta fantástica do romance, ao construir um mundo “às avessas” a partir de um desenho infantil e um cenário de génese planetária a partir de uma maquete .Os romances *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, e *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge subvertem o estatuto das personagens e perturbam as expectativas do leitor. O primeiro, estruturado em forma de romance policial, tem por personagem o investigador Elias Santana, Chefe de Brigada da Polícia Judiciária. O seu desempenho ao longo do enredo é cada vez mais sombrio e até perverso, porque serve diligentemente um regime que promulga a opressão e a violência. O leitor espera que a personagem do investigador esteja conotada com a honradez de carácter e com atitudes nobres e transparentes, numa visão maniqueísta do Bem (representado pelo investigador do crime) contra o Mal (representado pelo autor do crime). No entanto, a simpatia do leitor dirige-se para os autores do crime, pois estes acabam por ser as vítimas de um sistema político em crise, subjugados de igual maneira pelo Estado e por conspiradores contra o Estado. O distúrbio das expectativas do leitor em relação à personagem do investigador leva à problematização do subgénero e da natureza do texto literário. A hipótese que se põe de que o investigador talvez tivesse levado a cabo uma investigação paralela e pudesse existir um segundo relatório de investigação, conduz a uma ideia de hibridismo entre tipos de metaficção. Finalmente, o romance de Lídia Jorge confunde de maneira perturbadora a noção

que o leitor tem de emancipação feminina e a vontade de a mulher se afirmar na comunidade. A narrativa foca a questão da violência doméstica e da segregação moralista, fazendo um retrato da ruralidade algarvia de meados dos anos setenta do século passado. Duas mulheres, uma delas, violentada pelo marido, e outra, segregada por ser filha de um padre, escolhem ficar na comunidade e assumir o seu papel, apesar de terem hipóteses de sair do círculo opressor. Os elementos do fantástico – a cobra voadora, a colcha bordada e as visões de Branca Volante – transformam-se em factores de emancipação e poder relativamente à opressão social que as mulheres sofrem no círculo fechado de Vilamaninhos.

No nosso estudo de romances portugueses que acreditamos possuir as características que Linda Hutcheon enumera para definir “metaficção historiográfica”, decidimos privilegiar os que problematizam a História e a construção do romance histórico, os que têm como personagens elementos “ex-cêntricos” ou inadaptados em relação à sociedade e ao período histórico. Também privilegiámos narrativas que apresentam anomalias, violações ou intersecções em relação à categoria “tempo”.

Na sua obra *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, de 1988, Linda Hutcheon reitera a natureza contraditória e fragmentária da tendência pós-modernista. No entanto, a autora chama a atenção para o inveterado sentido histórico que a tendência expressa e que se traduz numa ampla produção literária a nível do romance. A metaficção historiográfica relaciona directamente o texto metaficcional com a historiografia através de uma acção de reconstrução crítica e meditativa do passado e de uma problematização irónica e paródica da História. A possibilidade de um conhecimento histórico, o papel dos indivíduos ou classes sociais ignorados pela historiografia tradicional e a presença de um ponto de vista

do tempo presente quando se narra o tempo passado são as questões recorrentes da metaficção historiográfica.

O romance de Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*, publicado em 1982, trata satiricamente a questão da metodologia da análise histórica. Ao examinar dois manuscritos que acredita datarem do século XVI, o narrador do romance vai-se deparar com uma série de contratemplos que o impedem de concluir a sua investigação. A impossibilidade de comprovar a autenticidade dos seus objectos de estudo leva a toda uma série de explicações e hipóteses sem que nenhuma delas possa ser realmente verificada. Através de um exercício de paródia pós-modernista, é posto em relevo o método de pesquisa histórica tradicional. No entanto, e devido ao carácter um tanto diletante do investigador/narrador, o processo de investigação resulta caótico pela falta de disciplina e pela confusão entre a intimidade e as aspirações pessoais do pesquisador e o rigor de um trabalho de investigação histórica. O recurso à paródia neste romance pretende fazer lembrar que não é possível um conhecimento total do acontecimento histórico, pois o historiador não possui todos os dados que lhe permitem uma confirmação categórica. Sendo assim, todo o conhecimento histórico não passará de uma hipótese. O narrador/investigador enuncia a sua peculiar “teoria da História” ao afirmar que a História é uma entidade caprichosa que manipula e escolhe os acontecimentos que pretende revelar, funcionando o “Acaso” e o “Destino” como os principais motores do seu movimento.

A falência das noções de “centro” cultural e de Cultura Universal leva a que seja dada uma grande importância às culturas de periferia e de carácter minoritário. A ideia de hibridismo cultural e da cultura como um *melting-pot* levou igualmente a privilegiar as questões de raça, género, orientação sexual e

classe social em detrimento de uma unidade cultural centralizada e institucionalizada. Os textos metaficcional historiográficos dirigem o seu foco para as personagens inadaptadas em relação às suas obrigações perante a sociedade em que se inserem. O romance de Mário de Carvalho, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, publicado em 1994, é o relato de um indivíduo inadaptado em relação às exigências da classe social e do sistema social e político em que se insere. A personagem principal e narrador, Lúcio Valério, resguarda-se na sua tentativa de exercer a magistratura com justiça e de definir prioridades em relação ao que a cidade necessita de imediato – a defesa contra os ataques bárbaros – em detrimento da organização de divertimentos ou da cedência aos pedidos dos patrícios. A recorrente recusa de Lúcio Valério de comprometer a sua consciência ou os seus princípios conduz a um conflito que irá acentuar a natureza “ex-cêntrica” do magistrado. De destacar é também a ideia de conflito entre o “homem público”, que se adapta às exigências sociais e se integra, e o “homem privado”, que mantém os seus princípios e a sua consciência segundo os seus valores. Lúcio Valério surge então como um ser desequilibrado, procurando fazer passar o universo íntimo para a esfera social, resultando num estranhamento e numa inadaptação.

A representação do acontecimento histórico pelo romance metaficcional historiográfico levanta a questão da análise do passado a partir de um ponto situado no presente. O romance *Lillias Fraser*, da autoria de Hélia Correia, publicado em 2001, delata esse jogo entre dimensões temporais a partir do percurso da personagem principal que se move no século XVIII e da intrusão de uma narradora que se assume como uma mulher do século XX ou XXI. A enunciadora denuncia a sua condição de existência no presente e tece comentários

acerca de um tempo passado e de acontecimentos que marcaram a história da Escócia e a história de Portugal durante o século XVIII. A sua capacidade crítica e o seu conhecimento em relação ao passado permite que a narradora jogue com as inúmeras possibilidades de uma “História alternativa”. Através de recursos e estratégias narrativas como as anacronias (analepses e prolepses), as anisocronias (sumários e resumos) e a focalização onisciente, aliados com a distância temporal que lhe permite um conhecimento privilegiado, a narradora permite-se uma análise irónica e desenganada do tempo passado.

Apesar da ocasional resistência em aceitar a caracterização de “pós-modernista” e de “metaficcional”, parece claro que existe uma tendência pós-modernista em Portugal desde a publicação do romance *O Delfim*, em 1968. Esta tendência, que coexiste com outras, não se impondo como uma corrente literária homogénea, ostenta um carácter de hibridismo quando se trata da sua explicitude ou implicitude, ou da importância conferida às estruturas ou à linguagem, o que lhe confere originalidade, riqueza e complexidade literárias. Em relação à metaficção historiográfica, os textos são mais subservientes às características definidas por Linda Hutcheon, fazendo uso da paródia num sentido de problematização e da validade do conhecimento histórico, destacando os elementos “ex-cêntricos” na procura da diversidade de pontos de vista artísticos e culturais e jogando com as dimensões de tempo na procura de uma re-avaliação do acontecimento histórico a partir de um ponto de vista do presente.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ABELAIRA, Augusto, 1981, *O Triunfo da Morte*, 2ª edição, Sá da Costa Editores, Lisboa

ABELAIRA, Augusto, 1987, *O Bosque Harmonioso*, 2ª edição, Edições O Jornal, Lisboa

CARVALHO, Mário de, 1996, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 3ª edição, Editorial Caminho, Lisboa

CARVALHO, Mário de, 2005, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, 11ª edição, Editorial Caminho, Lisboa

CORREIA, Hélia, 2003, *Lillias Fraser*, Mediasat, Lisboa

JORGE, Lúcia, 1997, *O Dia dos Prodígios*, TV GUIA Editora, Lisboa

OLIVEIRA, Carlos de, 2003, *Finisterra*, 6ª edição, Assírio e Alvim, Lisboa

PIRES, José Cardoso, 1997, *O Delfim*, 15ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa

PIRES, José Cardoso, 1999, *Dinossauro Excelentíssimo*, 7ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa

PIRES, José Cardoso, 2007, *Balada da Praia dos Cães*, D. Quixote, Lisboa

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1 Pós-Modernidade, Pós-Modernismo e Metaficção

2.1.1 Bibliografia em Suporte de Papel

BAUDRILLARD, Jean, 1991, *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água, Lisboa

CALINESCU, Matei, s.d., *As Cinco Faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Kitsch. Pós-Modernismo.*, Vega Editora, Lisboa

FOKKEMA, Douwe, s.d., *Modernismo e Pós-Modernismo. História Literária*, Vega, Lisboa

GASS, William, 1971, *Fiction and The Figures of Life*, Nonpareil Books, Boston

HOFFMAN, Gerard, 2005, *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Rodopi, New York

HUTCHEON, Linda, 1984, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York

HUTCHEON, Linda, 1989, *Uma Teoria da Paródia*, Edições 70, Lisboa

HUTCHEON, Linda, 1996, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London

HUYSSSEN, Andreas, 1984, "Mapping the Postmodern" in NICOL, Brian (ed.), 2002, *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh

ISER, Wolfgang, 1980, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore

JAMESON, Fredric, 2002, *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Editora Ática, São Paulo

McCAFFERY, Larry, 1982, *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh

MOURALIS, Bernard, 1992, *As Contra-Literaturas*, Almedina, Coimbra

SONTAG, Susan, 2004, *Contra a Interpretação e Outros Ensaio*s, Gótica, Lisboa

WAUGH, Patricia, 1996, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, London

WAUGH, Patricia, 1996, *Postmodernism. A Reader*, Arnold, London

WOODS, Tim, 1999, *Beginning Postmodernism*, Manchester University Press, Manchester

2.1.2 Bibliografia Online

HASSAN, Ihab, 2000, “From Postmodernism to Postmodernity: the local/global context”. Disponível online em <http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm> (26-02-2014)

2.2 Sobre o *corpus* analisado

2.2.1 Bibliografia em suporte de papel

AA. VV., *Relâmpago. Revista de Poesia* nº 11 (número dedicado a Carlos de Oliveira), Outubro de 2002

ARNAUT, Ana Paula, 2002, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Almedina, Coimbra

BEBIANO, Rui, 2000, “Sobre a história como poética” in *Revista de História das Ideias*, volume 21, Instituto de História e Teoria das Ideias – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

CABRAL, Eunice, 1999, *José Cardoso Pires. Representações do Mundo Social (1958-82)*, Edições Cosmos, Lisboa

CONSTÂNCIO, Natália, 2007, *Ruínas e incertezas em Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde de Mário de Carvalho*, Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Lisboa

DIONÍSIO, Eduarda, 1981, “*Finisterra*: cálculos, sonhos, tentativas” in *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 13, Lisboa

DUARTE, Lélia Parreira, 1989, “Criação e ironia em Borges e Abelaira” in *Colóquio/Letras*, nº 109, Maio-Junho

Duarte, Lélia Parreira, 1990, “O sentido (im)possível: a ironia em *O BOSQUE HARMONIOSO* de Augusto Abelaira” in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 25, nº2

FALCON, Francisco J. Calazans, 2000, “História e representação” in *Revista de História das Ideias*, volume 21, Instituto de História e Teoria das Ideias – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

GUSMÃO, Manuel, 1981, *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Seara Nova / Comunicação, Lisboa

LEPECKI, Lúcia, 1988, *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Caminho, Lisboa

LOPES, Silvina Rodrigues, 1990, *Aprendizagem do Incerto*, Litoral Edições, Lisboa

MACHADO, Carlos, 2003, *Entre a Utopia e o Apocalipse. Augusto Abelaira e o fim da História*, Angelus Novus, Coimbra

MARINHO, Maria de Fátima, 1996, “O Sentido da História em Mário de Carvalho” in *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas XIII*, Porto

MARINHO, Maria de Fátima, 1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto

MARINHO, Maria de Fátima, 2005, “Um deus passeando pela brisa da tarde” in PETROV, Petar (org.), 2005, *O Romance Português pós-25 de Abril*, Roma Editora, Lisboa

MARINHO, Maria de Fátima, 2005, *Um Poço Sem Fundo. Novas reflexões sobre Literatura e História*, Campo das Letras, Porto

MARINHO, Maria de Fátima, 2008, “As Máscaras do Passado” in *Limite*, nº2, s.l.

MARTELO, Rosa Maria, 1998, *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Campo das Letras, Porto

MOURÃO, Luís, 1996, *Um Romance de Impoder*, Angelus Novus, Coimbra

OLIVEIRA, Marcelo G., 2012, *Modernismo Tardio. Os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Edições Colibri, Lisboa

OLIVEIRA, Marcelo G., PETROV, Petar (org.), 2012, *As Vozes da Balada. 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães de José Cardoso Pires*, e-book, CLEPUL, Lisboa

PEREIRA, Paulo, 2006, “Contar contra a Ruína. *Lillias Fraser*, de Hélia Correia” in FERREIRA, António Manuel, PEREIRA, Paulo (coord.), *Escrever a Ruína*, Universidade de Aveiro, Aveiro

PESAVENTO, Sandra Jatahi, 2000, “Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura” in *Revista de História das Ideias*, volume 21, Instituto de História e Teoria das Ideias – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

PETROV, Petar, 1995, “Tendências Realistas na Ficção de José Cardoso Pires” in *Actas do 4º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Edições Lidel, Lisboa

PETROV, Petar, 2000, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Difel, Lisboa

PIRES, José Cardoso, 1999, *E Agora, José?*, 2ª edição, Publicações D. Quixote, Lisboa

PIRES, Maria João, 1999, “Descontinuidades do Tempo e da História na Pós-Modernidade: Breve Abordagem” in *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, XVI, Porto

PUGA, Rogério Miguel, 2006, *O essencial sobre o romance histórico*,
Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa

REAL, Miguel, 2001, *Geração de 90. Romance e Sociedade no
Portugal Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto

ROCHA, Clara, 1982, recensão crítica de *O Triunfo da Morte*, in
Colóquio/Letras, n.º66, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SANTOS, João Camilo dos, 1987, *Carlos de Oliveira et le Roman*,
Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris

SEIXO, Maria Alzira, 1986, *A Palavra do Romance. Ensaios de
Genologia e Análise*, Livros Horizonte, Lisboa

SEIXO, Maria Alzira, 1994, “Narrativa e Ficção — Problemas de
Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo” in *Colóquio/Letras*
n.º 134, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

SEIXO, Maria Alzira, 2001, *Outros Erros. Ensaios de Literatura*,
Edições Asa, Porto

SEIXO, Maria Alzira, s.d., *Para um Estudo da Expressão do Tempo
no Romance Português Contemporâneo*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda,
Lisboa

SERRA, Paulo Roberto Nóbrega, 2013, *O Realismo Mágico na obra
de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, tese de doutoramento policopiada e
apresentada à Universidade do Algarve para a obtenção do grau de Doutor em
Literatura

SERRA, Paulo, 2008, *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa:
O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e O meu Mundo não é deste Reino, de João
de Melo*, Edições Colibri, Lisboa

SILVESTRE, Osvaldo, 1994, *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Angelus Novus, Braga/Coimbra

SIMÕES, Maria João, 2006, “Atrevidas e desbordantes: as personagens em Mário de Carvalho” in REIS, Carlos (coord.), 2006, *Figuras da Ficção*, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra

VIEIRA, Agripina Carriço, 2002, “Temas e variações na escrita de Augusto Abelaira”, in *Colóquio /Letras*, nº161/162, Julho/Dezembro 2002

2.2.2 Bibliografia Online

ALVES, Carla Carvalho, 2010, “Vestígios do trágico em Mário de Carvalho” in *Revista Navegações*, v. 3, nº 1. Disponível online em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7187>> (17-03-2014)

ARNAUT, Ana Paula, 2012, “O processo criativo em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*” in SILVA, Maria de Fátima, BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (coord.), 2012, *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, e-book publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível online em <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/138/4/ebook_ensaios_sobre_mario_de_carvalho.pdf> (10-03-2014)

BEZERRA, Luciana da Silva, 2006, *Penélopes do Contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lídia Jorge*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível online em http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp001687.pdf > (17-03-2014)

BRIDI, Marlise Vaz, 2005, “Modernidade e Pós-Modernidade na ficção portuguesa contemporânea”. Disponível online em <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Asus/Os%20meus%20documentos/Downloads/998-2634-1-PB.pdf>> (17-03-2014)

FORNOS, José Luís Giovanoni, 2009, “Lídia Jorge: territórios da paixão e da escrita” in *Abril* – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº 2. Disponível online em http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/005_jose%20luis%20fornos.pdf> (17-03-2014)

GARCÍA, Maria de Jesus Fernández, “La novela del dictador Salazar: *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires” in *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII/2000, 123-142. Disponível online em <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Asus/Os%20meus%20documentos/Downloads/Dialnet-LaNovelaDelDictadorSalazar-58994.pdf>> (13-03-2013)

GARCÍA, Maria Jesus Fernández, 2008, “Dictadores de novela: Franco y Salazar en la narrativa contemporânea española y portuguesa” in *Limite*, nº 2, pp. 159-186. Disponível online em <<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Asus/Os%20meus%20documentos/Downloads/Dialnet-DictadoresDeNovela-2976436.pdf>> (13-03-2014)

LEPECKI, Maria Lúcia, 2004, “ Delfins, corvos e dinossauros: intersecções discursivas em José Cardoso Pires” in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 202-207, 1º sem. . Disponível online em <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta14/Conteudo/N14_Parte01_art18.pdf> (13-03-2013)

LESSA, Betânia Pessoa, 2011, *Clarice Lispector e Lídia Jorge: Feministas ou femininas?*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Utreque para a obtenção de grau de Mestre em Estudos Portugueses. Disponível online em <<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/210466>> (17-03-2014)

MARTINS, José Cândido de Oliveira, 2012, “Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance” in SILVA, Maria de Fátima, BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (coord.), 2012, *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, e-book publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível online em <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/138/4/ebook_ensaios_sobre_mario_de_carvalho.pdf> (10-03-2014)

MENDES, António Manuel Gonçalves, 2012, “Cultura Clássica em *Um deus passeando pela brisa da tarde* de Mário de Carvalho” in SILVA, Maria de Fátima, BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (coord.), 2012, *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, e-book publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível online em <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/138/4/ebook_ensaios_sobre_mario_de_carvalho.pdf> (17-03-2014)

NIEDERAUER, Sílvia Helena Pinto, 2008, "*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* ou O simulacro da narrativa na pós-modernidade". Disponível online em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/5633>> (10-03-2014)

PAIVA, José Rodrigues de, 2008, “Revolução, Renovação: caminhos do romance português no século XX”. Disponível online em <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/01_artigo_jose_rodrigues_d_e_paiva.pdf> (17-03-2014)

PEREIRA, Virgínia Soares, 2007, “Da caducidade dos impérios: o caso de Roma” in Revista *Diacrítica*, nº 21/2. Disponível online em <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_21-2.pdf> (17-03-2014)

PETROV, Petar, 2003, “O Realismo e os “Realismos” da obra de José Cardoso Pires” in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 282-293, 1º sem.. Disponível online em <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte02_art07.pdf> (13-03-2014)

ROCHA, Clara, 2003, “A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade” in *Revista Ipotesi - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 - pag 29-39 - jul/dez. Disponível online em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/3-A-mem%C3%B3ria-liter%C3%A1ria-da.pdf>> (13-03-2014)

SILVA, Helenice Nazaré da Cunha, 2007, *A rede de palavras e a máscara de Imperador em Dinossauro Excelentíssimo*, Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível online em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9699@1> (13-03-2014)

SILVA, Maria de Fátima, 2004, “Tradição clássica no auto de Camões *El-Rei Seleuco*” in *Revista Humanitas*, nº 56. Disponível online em <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas56/19_Maria_de_Fa_tima.pdf> (17-03-2014)

3. BIBLIOGRAFIA GERAL DE ÂMBITO TEÓRICO

AA. VV., 1997, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, s.l.

ALVES, Margarida Brito, 2012, *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*, Edições Colibri/IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa

AMARAL, Fernando Pinto do, 1991, *O Mosaico Fluído. Modernidade e Pós-Modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Assírio e Alvim, Lisboa

AMARAL, Fernando Pinto do, 2004, “Narrativa” in MARTINHO, Fernando (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Instituto Camões, Lisboa

ANDERSON, Perry, 2005, *As Origens da Pós-Modernidade*, Edições 70, Lisboa

ANGENOT, Marc (dir.), 1995, *Teoria Literária*, Publicações D. Quixote, Lisboa

APPIGNANESI, Richard, GARRATT, Chris, 1997, *Pós-modernismo para principiantes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa

ARISTÓTELES, 2004, *Poética*, tradução de Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

BARRY, Peter, 2002, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester

BASSNETT, Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell Publishers, Oxford

BERMAN, Marshall, 1989, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*, Edições 70, Lisboa

BLOOM, Harold, 1991, *A Angústia da Influência. Uma teoria da Poesia*, Edições Cotovia, Lisboa

BLOOM, Harold, 2002, *O Cânone Ocidental*, 3ª edição, Temas e Debates, Lisboa

BROOKE-ROSE, Christine, 1986, *A Rethoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, Cambridge

BUESCU, Helena, DUARTE, João Ferreira, GUSMÃO, Manuel (org.), 2001, *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Publicações Dom Quixote, Lisboa

BYATT, A.S., 1998, “Memory and the making of fiction” in FARA, Patricia, PATTERSON, Karalyn (ed.), *Memory*, Cambridge University Press, Cambridge

CANDIDO, Antonio, *et alii*, 2004, *A Personagem de Ficção*, Editora Perspectiva, São Paulo

CARRILHO, Manuel Maria, 1992, *Rhétoriques de la modernité*, Presses Universitaires de France, Paris

CARTELLE, Enrique Montero, INGELMO, Maria Cruz Herrero, 1994, *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporânea*, Ediciones del Orto/Universidad de Huelva, Madrid

CEIA, Carlos, 1996 “Sobre o Pós-Modernismo na Cultura Portuguesa” in *Vértice* nº 71, Março / Abril

CEIA, Carlos, 1998, *O que é afinal o pós-modernismo?*, Editora Século XXI, Lisboa

CEIA, Carlos, 2007, *A Construção do Romance*, Almedina, Coimbra

- COELHO, Eduardo Prado, 2004, *Situações de Infinito*, Campo das Letras, Porto
- COLLINI, Stefan, 1993, *Interpretação e sobreinterpretação*, Editorial presença, Lisboa
- CRUZ, Gastão, 1999, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Relógio d' Água, Lisboa
- CUNNINGHAM, Valentine, 1994, *In the Reading Gaol – Postmodernity, Texts and History*, Blackwell Publishers, Oxford
- CURRIE, Mark (ed.), 1995, *Metafiction*, Longman, London
- DIOGO, Américo António Lindeza, 1993, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*, Edições Cosmos, Lisboa
- DOLEZEL, Lubomír, 1990, *A Poética Ocidental*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- EAGLETON, Terry, 1997, *The illusions of postmodernism*, Blackwell Publishers, Oxford
- ECO, Umberto, 1991, *Porquê O Nome da Rosa?*, Difel, Lisboa
- EMINESCU, Roxana, 1983, *Novas Coordenadas no Romance*, Biblioteca Breve, ICALP, Lisboa
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (coord.), 2005, *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*, Almedina, Coimbra
- FERNANDES, Maria da Penha Campos, 1995, *Mimese Irónica e Metaficção. Para uma Poética Pragmática do Romance (Contemporâneo)*, Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura apresentada à Universidade do Minho (exemplar policopiado), Braga

GARE, Arran, 1996, *Postmodernism and the environmental crisis*,
Routledge, London

GERBOD, Françoise, GERBOD, Paul, 1986, *Introduction à la vie
Littéraire du XXe Siècle*, Bordas, Paris

GIBSON, Andrew, 1996, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*,
Edinburgh University Press, Edinburgh

GIDDENS, Anthony, 2005, *As Consequências da Modernidade*, Celta
Editora, Oeiras

GOULART, Rosa Maria, 2001, *Literatura e Teoria da Literatura em
Tempo de Crise*, Angelus Novus, Coimbra

GUIMARÃES, Fernando, 1989, *A Poesia Contemporânea Portuguesa
e o fim da Modernidade*, Editorial Caminho, Lisboa

GUIMARÃES, Fernando, 1996, “Pós-Modernismo” in MACHADO,
Álvaro Manuel (org.), 1996, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Presença,
Lisboa

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, 2001, *Art in Theory. 1900-1990.*
An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishers, Oxford

INGARDEN, Roman, s.d., *A Obra de Arte Literária*, Fundação
Calouste Gulbenkian, Lisboa

JAUSS, Hans Robert, 1993, *A Literatura como Provocação*, Vega,
Lisboa

JAY, Paul, *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to
Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca

JÚDICE, Nuno, 2005, *O Fenómeno Narrativo do Conto Popular à
Ficção Contemporânea*, Edições Colibri, Lisboa

- KAISER, Gerhard, 1989, *Introdução à Literatura Comparada*,
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- KAISER, Wolfgang, 1985, *Análise e Interpretação da Obra Literária*,
Arménio Amado, Editora, Coimbra
- KERMODE, Frank, 1998, *A Sensibilidade Apocalíptica*, Edições
Século XXI, Lisboa
- KRAUSS, Werner, 1989, *Problemas Fundamentais da Teoria da
Literatura*, Caminho, Lisboa
- KUMAR, Krishan, *From Post-Industrial to Post-Modern Society*,
Blackwell Publishing, Oxford
- LEPECKI, Maria Lúcia, 1979, *Meridianos do Texto*, Assírio e Alvim,
Lisboa
- LÉVY, Pierre, 2000, *Cibercultura*, Instituto Piaget, Lisboa
- LOPES, Óscar, MARINHO, Maria de Fátima (coord.), 2002, *História
da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, Edições Alfa, Lisboa
- LOURENÇO, Eduardo, 1994, *O Canto do Signo. Existência e
Literatura (1957-1993)*, Editorial Presença, Lisboa
- LUCY, Niall (ed.), 2000, *Postmodern Literary Theory. An Anthology*,
Blackwell Publishers, Oxford
- LYOTARD, Jean-François, 1989, *A Condição Pós-Moderna*, Gradiva,
Lisboa
- MACHADO, Álvaro Manuel, 1984, *A Novelística Portuguesa
Contemporânea*, 2ª edição, Biblioteca Breve, ICALP, Lisboa

MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri, 1981, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Edições 70, Lisboa

MAFFESOLI, Michel, 2001, *O Eterno Instante. O Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*, Instituto Piaget, Lisboa

MARIN, Louis, 1994, *De la Représentation*, Gallimard/ Le Seuil, Paris

MATTELART, Armand, NEVEU, Érik, 2006, *Introdução aos Cultural Studies*, Porto Editora, Porto

McHALE, Brian, 2001, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London

MELO, Alexandre, 2002, *O que é a globalização cultural?*, Quimera, Lisboa

MORÃO, Paula, 1995, “Estudos Literários e Literatura Portuguesa. Tópicos sobre o presente e o futuro” in *Vértice* nº 64, Janeiro / Fevereiro

MOURÃO, Luís, 2003, *Sei Que Já Não, e Todavia Ainda*, Angelus Novus, Coimbra

NAVEIRO, Juan Carlos, 2002, *El fin del siglo posmoderno*, Ediciones del Serbal, Barcelona

NUNES, Maria Teresa, 1982, *A Poesia da Presença*, Seara Nova / Comunicação, Lisboa

PORTOGHESI, Paolo, 1999, *Depois da Arquitectura Moderna*, Edições 70, Lisboa

RAMOS, Ana Margarida, 1999, *As Portas do Cerco ou a viagem pelas fronteiras do romance, do tempo e da história*, Principia, Cascais

REAL, Miguel, 2001, “Romance: Balanço de um Século” in *Vértice* n° 102, Setembro-Outubro

REAL, Miguel, 2011, *O Pensamento Português Contemporâneo. 1820-2010*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa

REAL, Miguel, 2012, *O Romance Português Contemporâneo*, Caminho, Lisboa

REIS, Carlos, 1992, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª edição, Almedina, Coimbra

REIS, Carlos, 2001, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª edição, Almedina, Coimbra

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, 1998, *Dicionário de Narratologia*, 6ª edição, Almedina, Coimbra

RICARDOU, Jean, 1967, *Problèmes du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, Paris

RODRIGUES, Urbano Tavares, 1981, *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*, Moraes Editores, Lisboa

RUBIM, Gustavo, 2003, *Arte de Sublinhar*, Angelus Novus, Coimbra

SANTOS, Boaventura Sousa, 2002, *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 8ª edição, Edições Afrontamento, Porto

SANTOS, Rogério, 2007, *Indústrias Culturais. Imagens, Valores e Consumos*, Edições 70, Lisboa

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, 2001, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto Editora, Porto

SCHOLÉS, Robert, 1979, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana

- SCHOLLES, Robert, 1991, *Protocolos de Leitura*, Edições 70, Lisboa
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, 1973, *Teoria da Literatura*, 3ª edição, Almedina, Coimbra
- SIM, Stuart (ed.), 2005, *The Routledge Companion to Postmodernism*, 2nd edition, Routledge, London
- SMART, Barry, 1993, *A Pós-Modernidade*, Publicações Europa-América, Mem Martins
- SOUSA, Maria Leonor Machado de *et alii*, 2003, *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Edições Colibri, Lisboa
- STRINATI, Dominic, 1998, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London
- TADIÉ, Jean-Yves, 1990, *Le Roman au XXe Siècle*, Editions Belfont
- VARGA, A. Kibédi, s.d., *Teoria da Literatura*, Editorial Presença, Lisboa
- VIÇOSO, Vítor, 2011, *A Narrativa no Movimento Neo-Realista. As Vozes Sciais e os Universos da Ficção*, Edições Colibri, Lisboa
- VIEIRA, Cristina da Costa, 2008, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Edições Colibri, Lisboa
- YLLERA, Alicia, 1979, *Estilística, Poética e Semiótica Literária*, Almedina, Coimbra
- YVANCOS, José María Pozuelo, 1993, *Poética de la Ficción*, Editorial Sintesis, Madrid

