

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ARDIS DA PALAVRA CERCEADA:  
O DISCURSO TÁTICO**

**Processos de significação em romances portugueses da década de 60**

**TESE DE DOUTORADO**

**Adriana Monfardini**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2011**



**ARDIS DA PALAVRA CERCEADA:  
O DISCURSO TÁTICO**  
**Processos de significação em romances portugueses da década de 60**

**Adriana Monfardini**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em  
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Doutor em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2011**

M742a Monfardini, Adriana

Ardis da palavra cerceada : o discurso tático: processos de significação em romances portugueses da década de 60 / por Adriana Monfardini. – 2011.

172 p. : il. ; 30 cm

Orientador: Pedro Brum Santos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2011

1. Literatura 2. Processos de significação 3. Discurso narrativo 4. Interdito 5. Política I. Santos, Pedro Brum II. Título.

CDU 869.0-31

869.0-31.09

Ficha catalográfica elaborada por Simone G. Maisonave – CRB 10/1733  
Biblioteca Central da UFSM

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Tese de Doutorado

**ARDIS DA PALAVRA CERCEADA:  
O DISCURSO TÁTICO**  
**Processos de significação em romances portugueses da década de 60**

elaborada por  
**Adriana Monfardini**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Doutor em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**



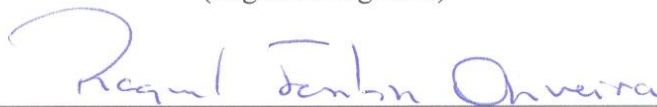
Pedro Brum Santos, Dr.  
(Presidente)



José Luiz Foureaux de Souza Júnior, Dr. – UFOP  
(Primeiro Arguidor)



José Luís Fornos, Dr. – FURG  
(Segundo Arguidor)



Raquel Trentin Oliveira, Dr. – UFSM  
(Terceiro Arguidor)



Andrea do Roccio Souto, Dr. – UFSM  
(Quarto Arguidor)

Santa Maria, 05 de dezembro de 2011.



Dedico este trabalho  
àquelas pessoas que mais me incentivaram e  
colaboraram, cada uma à sua maneira, para que,  
apesar das quedas e tropeços,  
eu prosseguisse:

Antônia,  
Amanda, Béatrice, Edinara,  
Daniel.





## **Agradecimentos**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de bolsa pelo período de um ano;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, pelo empenho em viabilizar este doutorado;

À Profa. Dra. Sílvia Carneiro Lobato Paraense, que respondeu pela orientação deste trabalho em suas primeiras etapas, por tudo o que com ela aprendi – sobre a literatura, as pessoas e a vida;

Ao Prof. Dr. Pedro Brum Santos, que, tendo assumido a orientação já na etapa final, contribuiu de forma extraordinária para a realização e defesa deste trabalho;

Aos professores do programa, especialmente ao Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava, pelo incentivo e diálogo sempre proveitoso;

Aos professores que participaram da Banca de Qualificação – Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior, Prof. Dr. Gerson Roani, Profa. Dra. Eni de Paiva Celidônio e Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira – pelas importantes contribuições;

A todos os que, de alguma forma e dentro de suas possibilidades, ajudaram a levar a cabo esta empreitada – funcionários, colegas, amigos.



## **Agradecimento não convencional**

À minha grande amiga Maina Mendes,  
que me legou este valioso ensinamento:  
“Albarda-se o burro à vontade do dono”.



[...]

- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

(Manuel Bandeira)



## RESUMO

Tese de Doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ARDIS DA PALAVRA CERCEADA: O DISCURSO TÁTICO** **Processos de significação em romances portugueses da década de 60**

Autor: Adriana Monfardini  
Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos  
Santa Maria, RS, 05 de dezembro de 2011

Neste estudo examinamos formas de produção e disseminação de sentidos em dois romances portugueses da década de 60 – **Maina Mendes** (1969), de Maria Velho da Costa, e **A noite e o riso** (1969), de Nuno Bragança. Produzidas num período ditatorial, as obras selecionadas apontam para esse contexto, ainda que sem referi-lo diretamente, atuando como um delicado instrumento de combate. Para tanto, esses romances se utilizam de recursos que se apoiam em variados processos de significação, por meio dos quais revelam, de forma sinuosa e não raro cínica, uma realidade que não poderia ser referida e muito menos criticada explicitamente. A análise que realizamos focaliza esses processos, de modo a observar de que maneira eles atuam como deflagradores de um nível subtextual de matiz político, contribuindo para a configuração do que chamamos “discurso tático”. A análise proposta busca apoio em estudos literários e linguísticos, como também em algumas formulações teóricas das ciências sociais.

Palavras-chave: processos de significação; discurso narrativo; interdito; literatura; política.





## **ABSTRACT**

Tese de Doutorado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ARTIFICES OF THE FENCED WORD: TACTICAL DISCOURSE Processes of meaning in portuguese novels of the 60s**

Author: Adriana Monfardini  
Advisor: Prof. Dr. Pedro Brum Santos  
Santa Maria, RS, December 5, 2011

In this study, we examine ways of production and dissemination of meanings in two portuguese novels of the 60s – **Maina Mendes** (1969), by Maria Velho da Costa, and **A noite e o riso** (1969), by Nuno Bragança. Produced in a dictatorial period, these works point to this context, although not mentioning it directly, acting as a delicate instrument of combat. To this end, these novels utilize resources that rely on different processes of signification, through which they reveal, in a sinuous and not rarely cynical way, a reality that could not be referred to and much less criticized explicitly. The analysis carried out focuses on these processes in order to observe how they act as triggers of a subtextual level of political nuance, helping to configure what we call “tactical discourse”. The proposed analysis is supported by literary and linguistic studies, as well as some theoretical formulations from the social science.

Keywords: processes of signification, narrative discourse, interdict, literature, politics.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
-------------------	-----------

### **PARTE I: TEXTOS E CONTEXTO**

<b>1 DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
1.1 Condicionantes sócio-históricas	21
1.2 Implicações estético-literárias	26
1.3 Arte “boa” e arte “má” – padrão e desvio	29
<b>2 PRODUÇÕES DESVIANTES NUM CONTEXTO PADRONIZADOR</b>	<b>33</b>
2.1 <i>Maina Mendes</i>	34
2.1.1 A história	34
2.1.2 A narrativa	35
2.1.3 As personagens, vozes em confronto	40
2.2 <i>A noite e o riso</i>	47
2.2.1 A história	47
2.2.2 A narrativa	49
2.2.3 A trajetória da personagem e a configuração do espaço	53

### **PARTE II: ARDIS DA PALAVRA CERCEADA**

<b>3 DOS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO</b>	<b>61</b>
3.1 Processos de apagamento	65
3.1.1 Processos de silenciamento	65
3.1.2 Processos de suspensão/interrupção	69
3.2 Processos de substituição	72
3.2.1 Processos metafóricos	73
3.2.2 Processos metonímicos	76



<b>3.3</b>	<b>Processos de subversão</b>	<b>78</b>
3.3.1	Processos de inversão	78
3.3.2	Processos de desconexão	81
<b>3.4</b>	<b>Processos de inflação</b>	<b>86</b>
3.4.1	Processos de expansão	86
3.4.2	Processos de repetição	89
<b>4</b>	<b>DISCURSO TÁTICO (OU DO DISCURSO POSSÍVEL)</b>	<b>91</b>
4.1	A eloquência do silêncio em <i>Maina Mendes</i>	92
4.2	Na noite, a transgressão do riso	105
<b>5</b>	<b>TEXTOS E SUBTEXTOS (EXCURSO ANALÍTICO)</b>	<b>115</b>
5.1	<i>Maina Mendes</i> : diálogo e(m) silêncio	115
5.1.1	A estruturação dialógica do discurso em <i>Maina Mendes</i>	115
5.1.2	Ensaando o diálogo efetivo	123
5.2	<i>A noite e o riso</i> : a revolta transvestida	130
5.2.1	Sexualidade, política e a escrita da revolta	130
5.2.2	N <sup>a</sup> <i>noite e [n]o riso</i> , a revolta em variadas formas	131
<b>6</b>	<b>ESTÉTICA DO DESVIO</b>	<b>143</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>159</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>165</b>
	<b>OUTRAS OBRAS CONSULTADAS</b>	<b>169</b>



## INTRODUÇÃO

Portugal, anos sessenta; um país sob o jugo da ditadura, um tempo de palavras cerceadas. Observam-se já os prenúncios do fim do salazarismo, que por isto mesmo resiste, recrudescendo a censura. Intelectuais opõem-se ao regime e à condução de questões políticas, mas não sem sofrer represálias. Obras científicas ou literárias, quando abordagens de questões morais ou políticas contrariam os desígnios do governo, têm sua circulação obstada. O campo artístico de um modo geral, assim como a imprensa, sofre sérias restrições. Em épocas de repressão, não se pode fazer e nem mesmo dizer tudo...

O que fazer se a liberdade é cerceada? Deslocar o campo de atuação, os modos, os meios. É assim que o texto literário se torna um campo prolífico de combate, e a palavra, a arma: através das sutilezas da escrita é possível dizer o que não pode ser dito, ainda que seja com o recurso extremo do silêncio – afinal, o que não se diz também significa. É assim que, por exemplo, no romance **Maina Mendes** (1969), de Maria Velho da Costa, a mudez é feita protesto. A contenção imposta converte-se em forma protestatória de estar no mundo e, no campo do fazer literário, em forma subversiva de escrita.

A exploração da potencialidade revolucionária da linguagem não é algo incomum no campo literário. A título de exemplo, citamos o ruidoso caso de **Novas Cartas Portuguesas** (1972), romance cujas escritoras – Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – foram levadas a julgamento devido à “imoralidade” e à “pornografia” de certos trechos. Na verdade, o livro – revolucionário em vários aspectos: na forma, na escrita plural, no conteúdo – critica a sociedade patriarcal e repressora, não deixando de questionar vários aspectos da realidade sócio-política (a guerra colonial, a emigração etc.). Trata-se da utilização consciente da linguagem como instrumento de luta – uma luta bastante explícita, não velada.

Mas o que dizer de textos anteriores, que empreenderam a mesma luta, só que de maneira muito mais sutil? É desses textos, que fazem da contenção, do silêncio e da dissimulação o seu meio de expressão, que ora nos ocupamos. Nossa questão: Como esses textos significam para além do que dizem explicitamente? De que recursos eles se servem?

Essas e outras questões se foram colocando durante nossa pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação intitulada **Construções identitárias em Maina Mendes de Maria**

**Velho da Costa.** Nessa pesquisa, observamos, entre outras coisas, como personagens submissas/submetidas conseguem burlar uma ordem imposta sem, no entanto, opor-se frontalmente a ela. Adotando posturas que a ordem vigente prescreve, essas personagens o fazem, todavia, de uma forma que subverte os postulados dessa mesma ordem, ou seja: seguem a lei, mas de um modo que leva a atingir objetivos opostos. Vimos, por exemplo, como a personagem Maina Mendes assume seu lugar marginal e se utiliza da sonegação da palavra à mulher (imposição social) e faz do mutismo (exacerbação da norma) um protesto sem palavras. Da mesma forma, o filho de Maina, Fernando Mendes, utiliza-se do direito à palavra (concedido pela sociedade) para legitimar não a ordem, mas aquilo que a subverte. A palavra do varão dá voz aos que não têm voz, ou não têm voz legitimada dentro do sistema falocêntrico da sociedade patriarcal. Também a cozinheira e ama de Maina Mendes, Hortelinda, de uma forma ainda mais sub-reptícia, assume o seu lugar para ocupá-lo não com a passividade e submissão que se espera da serviçal, mas, ao contrário, para fazer dele um lugar de geração: é Hortelinda, com sua força nutriz, quem *amanha o cardo – é o seu grão que Maina cuspirá ao redor*<sup>1</sup>.

Ao tentarmos estabelecer uma relação entre a parcimônia das falas de personagens no plano diegético e o caráter dialógico do plano discursivo, fomos pouco a pouco levados ao contexto sócio-político, do qual o romance poderia ser uma representação, em certa medida, alegórica. Assim, tanto a mulher submetida por um sistema patriarcal, como a nação submetida por um sistema ditatorial, todos, independentemente da disciplina imposta pela lei, podem encontrar meios de subverter a ordem pré-estabelecida. Para tanto, utilizam-se daquilo mesmo que lhes é imposto (neste caso, trata-se de posturas exigidas social ou politicamente) para fazer outra coisa, instaurando antidisciplinas que acabam por solapar o sistema.

Mas essas considerações sobre o romance suscitaram também outras reflexões. Colocaram-nos questões acerca da própria economia interna do romance. Os procedimentos adotados pelas personagens não estariam fornecendo pistas sobre o funcionamento do próprio romance na qualidade de instrumento de denúncia?

Palavras não ditas, diálogos não efetivados, mudez, cerceamento, censura. Tudo isso, que está presente em **Maina Mendes**, nos leva a pensar em *como* um romance que se constrói sobre o “calamento”, sobre o silêncio, sobre a não interlocução entre suas personagens, pode falar tanto; *como* o romance pode dizer, através do silêncio, o que não pode ser dito. Comparado a **Novas cartas portuguesas**, que levou suas escritoras a julgamento, no nosso

---

<sup>1</sup> As palavras destacadas são do romance.



entender, **Maina Mendes** diz muito mais, e vai muito mais fundo do que o romance posterior; e, no entanto, não chegou a incomodar a incauta censura. Por quê? Que artifícios, artimanhas o romance usa para poder dizer tanto dizendo tão pouco explicitamente, ou dizendo o que parece ser outra coisa?

Talvez possamos pensar essas questões a partir de De Certeau<sup>2</sup>, retomando um conceito que já havíamos utilizado em nosso trabalho de mestrado: o conceito de *tática*. Em **A invenção do cotidiano** (1994), De Certeau procura observar as maneiras pelas quais os consumidores/usuários se apropriam de bens culturais e produtos impostos por uma ordem dominante, segundo interesses e regras próprias, desvirtuando os usos previstos. O autor lembra que, num espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural, existe uma disciplina e uma rede de vigilância que pretende coordenar os movimentos dos indivíduos dentro deste espaço. Entretanto, os procedimentos populares “jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (p. 41). O espaço é, assim, reapropriado através de práticas que assumem “formas sub-reptícias”, adotadas pela “criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos [...] nas redes da «vigilância»” (p. 41). Esses procedimentos instituem uma “antidisciplina”, que acaba metamorfoseando a lei mediante uma forma de consumo não prescrita, realizada através de práticas cotidianas minúsculas e silenciosas.

Segundo nos parece, é se utilizando desse mesmo procedimento tático que o romance de Maria Velho da Costa diz o que diz quase em silêncio, sem ofender a ordem. O que nas personagens é dissimulação, fingimento, distorção, no discurso romanesco, converte-se em ambiguidade, polissemia, opacidade. Em nossas análises, vimos que na narrativa estão disseminadas várias imagens, palavras que remetem a outras realidades, ou seja, elementos cujo sentido não é unívoco, podendo ser interpretados em diferentes planos de significação.

Exemplo disso são os sonhos, os espaços que representam situações, as próprias personagens, que podem ser consideradas representativas de um grupo maior, de um segmento social ou da própria nação como um todo. Vimos que a trajetória das personagens, o seu processo de constituição individual, de certo modo, reflete o processo de construção da identidade nacional; observamos que ambos os processos se desenvolvem de maneira similar. Mas, se considerarmos o contexto ditatorial em que o romance (como obra) se insere, podemos dizer que o discurso narrativo (ou o seu autor implícito) se utiliza dos mesmos procedimentos táticos observados com relação às personagens.

---

<sup>2</sup> DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Trad. Efraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. [*L'Invention du quotidien. 1 Arts de faire*, 1. ed. 1990]

Dessa forma, um romance de matiz psicológico revela-se de fato um romance histórico, como bem o caracterizou Lindeza Diogo em estudo sobre a obra<sup>3</sup>. Mas não só isso. Servindo-se das táticas necessárias à circulação de discursos num contexto em que o exercício da plena liberdade é obstado, o romance não apenas apresenta uma reflexão acerca da realidade nacional – presente e passada – como também aponta possibilidades futuras, chamando a atenção para um processo lento, mas irreversível de abertura à diversidade e à escuta de outras falas. O ensaio dessas pontes de diálogo que o romance promove é já um posicionamento contra o pensamento hegemônico e o discurso monológico.

O que observamos na análise de **Maina Mendes** pode, sem dúvida, ser observado em maior ou menor escala em outros romances da mesma época. Num contexto de repressão, o receio de sofrer cortes ou represálias leva os escritores a recorrerem a uma linguagem metafórica, ambígua, cifrada, por meio da qual não raro se estabelece uma rede de significações subjacentes à trama discursiva, como se por trás da história (diegese) outra história estivesse sempre sendo contada, num tom muito baixo, quase inaudível – um ruído, talvez como a única forma de ultrapassar o silêncio imposto.

Assim, as obras produzidas nesse período, apesar de raramente fazerem referência ostensiva aos problemas sócio-políticos, são fortemente marcadas pelo contexto de origem. A própria ausência de certos temas já é significativa: uma lacuna é sempre um espaço perceptível, ainda que vazio. A par disso, chamam a atenção os processos metafóricos, ou desviantes de um modo geral, que são por si só um convite à cumplicidade do leitor, que é solicitado a todo o momento a preencher as lacunas do texto.

Considerando a profusão dessa ficção metaforizada, indicial, transgressora, sobretudo nos anos finais da ditadura em Portugal, julgamos pertinente um exame das formas de expressão e significação ao mesmo tempo sutilíssimas e revolucionárias exploradas nos romances desse período. Tendo, pois, como campo de estudo o discurso narrativo, interessou-nos examinar os recursos expressivos utilizados na ficção portuguesa da década de 60 para disseminar sentidos e contornar interditos. Nossa atenção se voltou, de maneira específica, para o que designamos genericamente como *processos de significação*, formas de dizer e significar que se apóiam em diferentes recursos retóricos, como o silêncio, a metáfora, a ironia, entre outros. Esses processos foram examinados em dois romances do período: **Maina Mendes** (1969), de Maria Velho da Costa e **A noite e o riso** (1969), de Nuno Bragança.

---

<sup>3</sup> DIOGO, Américo António Lindeza. *Massa és, missa serás*. Disponível em: <[ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/mainamen.htm](http://ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/mainamen.htm)>. Acesso em: 31 mai. 2003.

Para além de sua representatividade dentro da literatura portuguesa, os referidos textos foram selecionados também por constituírem, segundo nossa compreensão, uma amostra que, embora pequena, evidencia uma tendência da ficção contemporânea: a utilização de recursos típicos da linguagem poética. A leitura desses textos nos coloca sempre frente a um problema: a insuficiência das categorias tradicionais de análise (e mesmo das mais recentes) como instrumentos capazes de ajudar a compreender e explicar o funcionamento desses romances. A leitura se quer circular, não mais linear; os sentidos se condensam em poucas palavras, as frases se fragmentam, e é preciso atentar nos paralelismos verbais, nas construções metafóricas, para estabelecer relações de sentido mais seguras. Em outras palavras: assim como na poesia, o texto assume um caráter desviante, o significante chama (ainda mais) a atenção sobre si mesmo, revelando-se em sua opacidade.

A relevância de um estudo acerca dos processos de significação utilizados por essa ficção apóia-se na possibilidade de, através de sua compreensão, poderem se desenvolver modos de abordagem do texto que sejam mais eficientes e adequados às formas narrativas contemporâneas. Além disso, acreditamos que esses processos, além de requintar as técnicas narrativas tradicionalmente empregadas, guardam potencialidades revolucionárias que podem ultrapassar o âmbito literário – daí a importância suplementar de seu estudo.

O texto que segue está organizado em duas partes, que de certa maneira refletem o caminho trilhado para o desenvolvimento desta pesquisa. Na primeira parte – Textos e Contexto –, apresentamos, em primeiro lugar, um panorama sócio-histórico da década de 60 em Portugal, no intuito de contextualizar as obras em questão e compreender que espécie de condicionamento as produções literárias da época sofreram naquela conjuntura. Para esse trabalho de contextualização, recorreu-se à pesquisa bibliográfica.

Em seguida, procedemos à análise das obras numa escala macroestrutural, utilizando, para tanto, os instrumentos da análise estrutural da narrativa. Nessa primeira abordagem, procurou-se observar o modo de organização dos romances no que diz respeito ao tratamento de seus elementos estruturais. Cada romance foi analisado separadamente, ressaltando-se os aspectos julgados mais importantes em cada obra. Assim, em **Maina Mendes**, por exemplo, enfatizamos a construção das personagens, e em **A noite e o riso**, a configuração do espaço. Foi a partir dessas análises prévias – daquilo que elas nos permitiram perceber – que nossa atenção se voltou para os processos que examinamos na sequência. Por essa razão, esse estudo mais geral dos textos antecede a teorização e a análise pormenorizada apresentadas na parte seguinte.

Na segunda parte – Ardis da palavra cerceada –, descrevemos os processos de significação identificados nos romances, buscando o aprofundamento de reflexões teóricas a eles vinculadas. Da teorização acerca dos processos, passamos à análise microestrutural das obras, onde observamos o funcionamento dessas construções linguístico-discursivas que permitiram não só a construção e disseminação de sentidos através de diferentes recursos, mas principalmente a sua camuflagem na trama narrativa. Finalmente, no último capítulo da segunda parte, propomos uma reconsideração dessas obras tendo em vista a estética peculiar que nelas se evidencia, estética esta fortemente ancorada nos recursos expressivos por nós analisados.

**PARTE I**  
**TEXTOS E CONTEXTO**



# 1 DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

[...] nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela.  
(Theodor W. Adorno)

Independentemente do enfoque teórico adotado, difícil é ignorar ou menosprezar o fato de que as produções literárias, como qualquer produção artística, estabelecem com a sociedade em que têm origem uma relação de mútua interferência: a obra de arte sofre a influência do meio – social, político, econômico, cultural –, assim como também o influencia. Mesmo que não faça referência alguma ao contexto, uma obra sempre guarda marcas que permitem intuir que espécie de sociedade a produziu. De outro lado, o conhecimento dessa sociedade também pode lançar luzes sobre os sentidos possíveis<sup>1</sup> de uma obra.

Portanto, para apreender de maneira mais ampla a significação de uma obra literária, é preciso mais do que a simples leitura e compreensão do texto na sua materialidade linguística. A leitura “imaneente” é, sem dúvida, um necessário ponto de partida, mas certamente não basta quando o que se pretende é desvelar possíveis intenções escusas dos autores em seus textos<sup>2</sup>. Nesses casos, o conhecimento das condições de produção<sup>3</sup> das obras é de grande valia. No caso específico da presente pesquisa, a contextualização torna-se realmente imprescindível, na medida em que nossos objetos de estudo – os processos de significação – apoiam-se no mais

---

<sup>1</sup> Aqui talvez valesse a pena retomar a distinção entre *sentido* e *significação* proposta por Eric Donald Hirsch Jr. (ver: **Validity in interpretation**, 1967, e **The aims of interpretation**, 1976). O *sentido* de uma obra se encontra no próprio texto; é aquilo que efetivamente é dito. A *significação* tem a ver com o valor assumido pelo que é dito; pressupõe a relação entre sentido e situação. Sentido e significação podem coincidir quando da recepção primeira do texto, mas podem afastar-se com o decorrer do tempo, em recepções posteriores, à medida que as situações se alteram. Tratando da questão da intencionalidade no texto literário, Antoine Compagnon, em **O demônio da teoria**, explica os conceitos usados por Hirsch nos seguintes termos: “O *sentido*, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: «O que quer dizer este texto?» A *significação* designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: «Que valor tem este texto?» O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita.” (2003, p. 86).

<sup>2</sup> Não é nosso foco aqui discutir a validade das teses intencionalistas ou imanentistas para a interpretação do texto literário, mas não podemos ignorar a relevância do papel do autor para a compreensão das obras em questão, até porque, neste estudo, partimos de uma ideia de sistema (de comunicação) em que autor e leitor interagem por meio da obra. Neste sentido, adotamos a postura de Antonio Candido, para quem a arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana” que pressupõe a presença e constante inter-relação de três elementos – autor, obra e público – que formam assim uma “tríade indissolúvel” (**Literatura e sociedade**, 2000, p. 38).

<sup>3</sup> Adotamos aqui uma noção simplificada de “condições de produção” como a conjuntura (extratextual) que permite, ou impede, o surgimento de determinada produção (textual) em dado momento histórico.

das vezes em não-ditos, abrindo lacunas no texto que só podem ser preenchidas (significadas) a partir de elementos extratextuais.

Os dois autores cujas obras selecionamos fazem parte da chamada “Geração de Abril”, expressão usada por Maria de Lourdes Netto Simões<sup>4</sup> para designar a geração de escritores que vivenciou o período de gestação e eclosão da Revolução dos Cravos, bem como seus desenvolvimentos. Conforme Netto Simões, em suas primeiras produções, essa geração recorre a eufemismos e metáforizações, utilizando uma “linguagem cifrada e ambígua” como forma de burlar a censura e “ultrapassar o silêncio” (1998, p. 210). A produção literária dessa geração de escritores é, portanto, visivelmente marcada pelo seu contexto de origem e pelas transformações observadas no campo sócio-histórico e político.

Todavia, não queremos dizer com isso que os romances estudados – **Maina Mendes** (1969), de Maria Velho da Costa, e **A noite e o riso** (1969), de Nuno Bragança – constituem um mero reflexo da realidade em que se inserem seus autores. É importante esclarecer que em momento algum pretendemos tomar as obras como *espelhos*. Apenas não ignoramos que todo objeto artístico, todo ato de criação – assim como todo ato ilocutório – é marcado pelo seu contexto de origem. Dessa forma, entendemos que as narrativas examinadas guardam pistas que podem nos levar a compreender melhor as condições de sua produção, o que, em contrapartida, ajuda a esclarecer aspectos relacionados à produção de sentidos nesses textos.

Não sendo este um estudo histórico ou sociológico, o que se pretende aqui é tão somente oferecer um panorama do momento histórico e cultural que, de modo mais ou menos evidente, deixa-se entrever na produção literária do período. No presente capítulo, tratamos, pois, de aspectos sócio-históricos que, segundo nosso julgamento, constituem fatores de certo modo condicionantes das produções examinadas, no sentido que, se não regularam totalmente, interferiram nas possibilidades do dizer/fazer, ao mesmo tempo em que abriram caminhos para novas formas de expressão.

---

<sup>4</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Para não dizer que não falei dos cravos. 1960-1990: o contexto histórico-cultural português*. In: **As razões do imaginário**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Editus, 1998.



## 1.1 Condicionantes sócio-históricas

As duas obras selecionadas como *corpus* deste estudo foram publicadas nos fins dos anos 60, uma década marcada por intensa conturbação social e política. Importa lembrar que Portugal vinha suportando um regime ditatorial desde 1926 e que, depois de quarenta anos de fechamento político, era de se esperar que sinais de insatisfação por parte da população começassem a se tornar mais evidentes. Se, de um lado, os portugueses buscavam formas de manifestar seu descontentamento com a situação, do outro, o regime respondia com o incremento das estratégias usadas para garantir a manutenção do poder, servindo-se para tanto de seus principais instrumentos: a propaganda ideológica, a censura e a polícia política. Assim, os primeiros sinais de extenuação do regime tiveram como corolário justamente o recrudescimento dos mecanismos de repressão.

É importante atentar para o fato de que a censura cumpria um papel fundamental no contexto do regime ditatorial, constituindo inclusive um dispositivo de proteção do sistema, como bem salienta Cândido de Azevedo<sup>5</sup> em obra dedicada ao exame da censura durante a ditadura salazarista:

A importância da Censura para a ditadura residia, desde logo, naturalmente, no facto dos principais dirigentes do regime e, em primeiro lugar, o próprio Salazar, terem consciência de que a sua governação não resistiria à livre análise e crítica dos seus opositores. Daí a complexa e ampla teia censória que criaram, o carácter vago de seus critérios de actuação, a imprevisibilidade da sua intervenção, e o enorme poder discricionário que colocaram nas mãos dos censores. Por tudo isso, a Censura havia de tornar-se rapidamente, como foi o caso, num aparelho fundamental de acção política, a ponto de chegar a ser evidente para muitos portugueses que a Censura se constituía, sem margem para dúvidas, numa das traves-mestras do regime saído do movimento de 28 de Maio de 1926, e como tal se ter mantido até a revolução de 25 de Abril de 1974. (1999, p. 16-17)

Na verdade, o aparelho de propaganda e de enquadramento político-ideológico do Estado Novo era constituído por vários órgãos e instituições<sup>6</sup>, em meio aos quais a censura era

---

<sup>5</sup> AZEVEDO, Cândido. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**: Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiofusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999.

<sup>6</sup> Seriam eles: a Censura institucionalizada – a Censura à Imprensa, os Gabinetes de Leitura (destinados à censura literária), a Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos; - o Ministério da Educação Nacional, por intermédio da Junta Nacional de Educação (JNE), do Conselho Permanente de Ação Escolar (CPAE), da Mocidade Portuguesa (MP) masculina, da Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), da Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN) e da Associação dos Chefes de Família (ACF); o Ministério do Interior e da Guerra, através da Direção-Geral de Censura, dos Governadores Civis, da polícia política (PIDE/DGS), da Legião Portuguesa do Exército; o Ministério das Corporações e Previdência Social, pela via das Casas do Povo, Casas de Pescadores, Sindicatos Nacionais e Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT); e a

apenas mais um. No entanto, a atividade censória desempenhava uma função estratégica, ao garantir a concretização de dois objetivos cruciais para a sobrevivência do regime, quais sejam: salvaguardar a recriação propagandística e apologética da realidade do país forjada pelos ideólogos da ditadura, e assegurar o condicionamento das consciências e comportamentos. Conforme Azevedo, “no quadro da «Política do Espírito»<sup>7</sup> desenvolvida pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)”, a censura proporcionava à ditadura um meio de “obter mentalidades acomodadas” a um regime no qual a realidade (oficial) portuguesa atingia “contornos de ficção” (1999, p. 23-24).

Bem se vê que promover e manter uma imagem irreal de toda uma nação não deveria ser tarefa fácil. Daí a importância da ação da censura no sentido de proteger o regime do olhar crítico e opositor daqueles que, porventura, pudessem ver nas mazelas do país motivos suficientes para uma reavaliação (e possível alteração) do estado das coisas. Era necessário, pois, cegar ou, em última instância, calar os que, apesar do verniz com que se lustrava a realidade, pudessem ver e ousassem denunciar o que esse mesmo verniz tentava encobrir. Assim, através da propaganda política e da censura sobre todas as formas de livre expressão e circulação de informações e ideias, o ditador Antônio Salazar logrou transformar Portugal num país virtual:

Isto é: Salazar, através do recurso à Censura, foi capaz de fazer, como por um golpe de magia, com que, sobrepondo-se ao país real, se afirmasse e prevalecesse, por muitos anos, uma imagem de ficção, mas oficial, de um Portugal virtual, que pouco tinha a ver com o País real que os portugueses conheciam bem, com o País vivido, no dia-a-dia, difícil – muitas vezes mesmo, extremamente difícil –, no exercício das mais diversas actividades de carácter intelectual, administrativo, braçal ou fabril. Obviamente, nesse Portugal virtual não havia fome, nem situações de extrema miséria, nem falta de assistência médica e hospitalar, nem pessoas a viver em barracas, nem mortalidade infantil, nem analfabetos, nem desemprego, nem exploração, nem sequer suicídios... porque os censores lá estavam para cortar ou proibir tudo isso. (AZEVEDO, 1999, p. 26-27)

Essa “ficção” portuguesa deu azo a inúmeras manifestações críticas por parte de escritores e intelectuais, que viam nessa “criação” o claro propósito de embotar a consciência da população com vistas a torná-la aliada e até mesmo defensora do regime. Já na década de 40, Hipólito Raposo, em **Amar e servir – história e doutrina**, falava do que ele chamou a “República da Ilusitânia”, nos seguintes termos:

---

Presidência do Conselho, através do Secretariado da Propaganda Nacional, do Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, da Secretaria de Estado da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), da Direção dos Serviços de Turismo e das «Casas de Portugal». (AZEVEDO, 1999, p. 55-56)

<sup>7</sup> Expressão com que se designa a formulação doutrinária concebida e posta em prática por Antônio Ferro, quando esteve à frente do SPN/SNI, entre os anos de 1932 a 1949.

Nesse estranho país dos paradoxos e antíteses, por misteriosa feitiçaria das cifras e dos cifrões, da adição de parcelas negativas resultam somas ou totais positivos; os naturais vêem e sentem quadros de inferno onde aos forasteiros se revelam miragens do paraíso. (*apud AZEVEDO, p. 25*)

Naturalmente, o livro foi proibido pela censura, como o foram também tantos outros em que a dura realidade do país se deixava entrever, fosse através de um exame crítico, de um estudo científico, ou de uma simples representação romanesca. Assim, criava-se literalmente um país, segundo o entendimento de que “politicamente só existe o que se sabe que existe”.

Falar da década de 60 em Portugal implica, portanto, falar de distorções, de cerceamento de liberdades, de represálias a insubmissões e, eventualmente, de penalizações extremas. A marcar esse período, temos ocorrências como: a extinção em 1965 da Sociedade Portuguesa de Escritores; a apreensão de obras; a perseguição e/ou prisão de escritores e intelectuais; as sanções a editoras, livrarias e jornais; a repressão a manifestações populares contra o governo ou contra os princípios por ele preconizados; a obstrução à livre circulação da informação, mediante a censura de notícias passíveis de afetar a reputação de governantes ou de denegrir a imagem de Portugal forjada pela propaganda salazarista<sup>8</sup>. Tais procedimentos repressivos e/ou coibitivos podem dar uma ideia da dificuldade que especialmente escritores e intelectuais encontravam para defender suas posições, sobretudo quando elas se opunham frontalmente ao regime.

A rigor, as publicações não-periódicas, incluídas aí as obras literárias, eram submetidas apenas à censura *a posteriori*. Esta era feita depois da publicação das obras, por censores membros do chamado Gabinete de Leitura. Equipes do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)<sup>9</sup> eram especialmente incumbidas de proceder à fiscalização das obras, o que faziam mediante visitas às editoras e livrarias. Para tal trabalho de vistoria, contava-se também com a colaboração da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

Embora a literatura ficcional, a princípio, não estivesse obrigada à avaliação prévia para poder publicar-se, alguns escritores, desafetos do regime, foram condenados a submeter

---

<sup>8</sup> Na obra **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**, de 1999, o jornalista e escritor português Cândido de Azevedo traz inúmeros exemplos dessas ocorrências. Na referida obra, além de abordar o papel da censura no período ditatorial e sua influência sobre o cenário cultural português da época, o autor traz uma série de depoimentos de autores e intelectuais que vivenciaram esse período e sofreram os efeitos da censura. Remetemos, pois, à leitura dessa obra para informações mais pormenorizadas a respeito das ocorrências por nós referidas.

<sup>9</sup> O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) passou a se chamar, em 1945, Secretariado Nacional de Informação, Turismo e Cultura Popular, geralmente designado simplesmente como Secretariado Nacional de Informação (SNI). Em 1968 foi transformado na Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), que, depois do 25 de Abril de 1974, deu origem à Secretaria de Estado da Comunicação Social.

suas obras a essa forma de censura, tal como ocorria com a imprensa. Essa situação foi experienciada, por exemplo, por autores como Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes, cujas obras eram consideradas perniciosas para a ordem pública.

Jornais e revistas eram criteriosamente analisados pelos censores e passavam por um longo e oneroso processo até conseguir o beneplácito para circular no país. Muitas vezes, os óbices eram tantos que chegavam a inviabilizar as produções. Lembre-se, a propósito, que nenhum número de jornal ou periódico era liberado sem passar pela censura, de modo que o tortuoso – e torturante – processo se repetia a cada nova edição. Tudo isso servia, em última análise, para inibir tentativas de burlar ou infringir as normativas do governo, uma vez que, havendo cortes, esses não poderiam ser perceptíveis, o que, para reacomodar as matérias, obrigava a refazer, nesse caso, todo o trabalho de editoração, podendo atrasar ou mesmo inviabilizar a saída de um dado número ou volume. Tratava-se de um condicionamento de ordem econômica em última instância, pois os procedimentos da censura ameaçavam com possíveis prejuízos financeiros as empresas que não se adequassem ao sistema.

Actuando com severidade discriminatória sobre determinado jornal ou sobre uma determinada editora, a Censura desencadeava uma série de reflexos nos circuitos de distribuição que perturbavam a curva financeira da empresa e reduziam sua influência de mercado. Prosa retalhada, recomposições, paginação a modificar, demoras na concessão de vistos, cortes de anúncios comerciais, tudo isso ia sobrecarregar os custos de produção e provocava atrasos na saída das edições. (CARDOSO PIRES<sup>10</sup>, *apud* AZEVEDO, 1999, p. 97)

Essa ação da Censura sobre as empresas – notadamente jornais e editoras – tinha duplo efeito: se por um lado impedia a livre circulação das informações, deixando a população ignorante acerca da realidade dentro e fora do país; por outro, fazia dobrar a pressão sobre os escritores, pressão que passava a ser exercida também pelos editores, no sentido de moderar o dizer e adequá-lo ao conveniente, em termos políticos e econômicos, tanto para o Estado quanto para as próprias empresas. Os escritores, assim, conviviam com pelo menos três níveis de censura: a institucionalizada, a exercida pelos superiores dentro das empresas e finalmente a autocensura.

Claro está que, se manifestações por escrito eram vedadas, na prática, elas nem sempre podiam ser impedidas. O que acontecia era que, ocorrida uma manifestação popular – estudantil, trabalhista etc. –, a menção ao acontecimento era terminantemente proibida nos meios de comunicação, ou sua referência era deturpada, com o patente objetivo de desfigurar junto à opinião pública o caráter das manifestações, não raro denegrindo a imagem dos

---

<sup>10</sup> PIRES, José Cardoso. *Técnica do golpe de censura*. In: **E Agora José?** 1977.

manifestantes. O mesmo ocorria com qualquer manifestação vinda da parte de opositores do governo.

No caso de as opiniões ou ações contrárias à boa ordem pública ultrapassarem o limite considerado tolerável pelo Estado, entrava em cena um outro órgão de extrema importância no contexto da ditadura salazarista: a PIDE, polícia política que ali estava justamente para garantir que essa ordem fosse respeitada. Segundo Azevedo,

A PIDE e a Censura reflectiam, na realidade, aspectos distintos, mas complementares, de uma mesma política repressiva: quando o raio de acção da polícia do espírito, a Censura, cessava, lá estavam os braços da PIDE/DGS para prosseguirem a tarefa, até onde entendesse necessário, pelos meios que muito bem queria e sem considerações de ordem legal nem de respeito pelos direitos fundamentais do homem e do cidadão. Os tribunais salazaristas ocupavam-se do resto. (1999, p. 313)

Em linhas gerais, essa situação se manteve mesmo durante o governo de Marcelo Caetano, apesar dos bons augúrios da “Primavera Marcelista”. Ao assumir o comando da nação em setembro de 1968, Marcelo Caetano sinalizou com uma possível (e esperada) abertura política, o que, juntamente com a modernização econômica e social que parecia iniciar-se, criou a expectativa de uma verdadeira reforma do regime em Portugal. A “primavera”, no entanto, não durou mais que dois anos, e, se houve algum movimento efetivo para a desopressão do sistema, o certo é que a grande reforma tão esperada não chegou a acontecer de fato. Em lugar da reforma, o que ocorreu mesmo, depois de um curto período de uma suposta liberalização, foi o recrudescimento da censura.

No que tange especificamente à liberdade de Imprensa, Azevedo (1999) assinala que não foram constatadas mudanças substanciais, embora, pelo menos nos primeiros meses do novo governo, fosse “notório o propósito da Censura em *aparentar* uma certa abertura” (p. 456, grifo nosso). Ao que parece, o que se verificou foi muito mais uma mudança de atmosfera do que uma mudança de fato; ainda aqui se observa um discurso oficial que na prática não encontra confirmação. Conforme a avaliação de Azevedo, “O discurso de *abertura política* do regime, da *primavera marcelista*, servia para consumo público. Não servia como linha de rumo nem do Governo marcelista nem dos Serviços de Censura. A esse nível, a realidade era outra.” (1999, p. 458. grifos do autor).

Como já tivemos ocasião de anotar, essa dependência do regime em relação à censura se explica e justifica: uma vez que os dados da realidade não permitiriam ao governo angariar pontos junto à população, a alternativa era forjar dados mais compensatórios ou, na impossibilidade de fazê-lo, impedir que os dados verdadeiros viessem a público. Esse era o

papel da censura. Claro está, portanto, que a situação do país não era das mais satisfatórias, como já pudemos observar; claro está também que essa constatação era desfavorável ao governo, que por isso mesmo a reprimia. Se pela mídia não era possível dizer o que não interessasse ao governo, não restavam tantas alternativas assim; afinal, como dar a conhecer a realidade de um país a seus habitantes (e como mobilizá-los), senão pelos meios de comunicação disponíveis? É justamente aí que a literatura do período entra a desempenhar também este papel.

## 1.2 Implicações estético-literárias

Se a censura desempenhou um papel crucial durante a ditadura salazarista, a literatura, por sua vez, teve um papel de não menor relevância no sentido de viabilizar a comunicação a que o regime punha obstáculos. Com efeito, a comunicação “literária” entre autores e público-leitor constituiu uma importante opção face à dificuldade (e às vezes mesmo à impossibilidade) de fazer circular as ideias e informações que interessavam à população.

É certo que os acólitos de Salazar não eram alheios a essa potencialidade da literatura (e das artes como um todo), de modo que logo os ideólogos da ditadura acharam por bem utilizar esse poderoso instrumento a favor do regime. A própria criação, já em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) muito contribuiu para que o governo, através da atuação desse órgão nos espaços da cultura, supervisionasse e controlasse o desenvolvimento não só do jornalismo e da publicidade, mas também da literatura e das artes em geral. Lembre-se, a propósito, que o SPN/SNI atuava na fiscalização e censura de todas as formas de expressão públicas, e além disso tinha em vista, como assinala Henrique Esteves<sup>11</sup>, “a manipulação da informação interna e externa, [...] assim como a dinamização da acção de divulgação dos valores políticos, ideológicos e culturais do Estado Novo junto da população em geral e entre os artistas ou intelectuais, servindo de mediador entre o regime e os mesmos” (2005, p. 6). Assim, o principal objetivo do SPN/SNI era justamente auxiliar o governo a estabelecer o espírito nacionalista que daria suporte ao regime. Segundo Esteves,

---

<sup>11</sup> ESTEVES, Henrique Nuno Heliodoro. **Chicotes com gatilho, peixes-fracos e censura literária no Estado Novo**. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras / Programa em teoria da literatura, Lisboa, 2005.

A criação do S.P.N. é reveladora da percepção que o regime salazarista tem da relevância política que o domínio da informação representa. Quer isto dizer que, tal como na Alemanha nacional-socialista e na Itália fascista, também o regime português depressa se apercebe do poder revolucionário da publicidade e da propaganda assim como da importância da sua utilização por via da informação e da cultura, nomeadamente através dos seus agentes – rádio, cinema, cartazes, imprensa periódica e arte no geral – enquanto divulgadores eficazes de propaganda política, acção ideológica e mobilização das massas populares. (2005, p. 7-8)

É assim que, dentro da chamada *política do espírito*, iniciou-se um estudado movimento de fomento cultural e de propaganda do regime, que assumia como missão “defender” a inteligência, a literatura e as artes portuguesas de influências espúrias que impediriam o florescimento de uma cultura genuinamente nacional. Para cumprir tal missão, era mister estimular o desenvolvimento da cultura numa direção pré-definida, a qual iria, naturalmente, ao encontro dos pressupostos do regime. Esse direcionamento da cultura – e sua promoção – encontrava-se em perfeito acordo com o projeto, não menos importante, de criação e divulgação, dentro e fora do país, de uma imagem de Portugal que convinha ao regime.

Como assinala Cândido de Azevedo (1999), a SPN revelou-se um instrumento particularmente apropriado para a criação de “formas de mentalidade adaptadas ao poder”, apoiando-se para tanto no fomento à cultura:

Durante vários anos, sobretudo até meados da década de 40, o SPN foi, de igual modo, relativamente eficaz no estabelecimento de formas de diálogo e colaboração com muita gente ligada às artes e aos espectáculos. As conferências; as exposições de arte moderna; os prémios literários; as bibliotecas ambulantes de cultura popular; os prémios destinados a recompensar os filmes e os artistas portugueses; os cinemas ambulantes; a aposta na arquitectura moderna, nos museus, na recuperação de monumentos; a intensa utilização da Emissora Nacional; a edição, em grande escala, das mais diversas publicações de divulgação cultural, histórica, turística e política, todas de forte carga ideológica; o recurso ao teatro e, em particular, ao cinema (áreas que controlou largamente, através da produção própria e de políticas de concessão de subsídios e de atribuição de prémios) abriram, durante mais de uma década, um amplo espaço de manobra político-cultural e ideológica ao regime. (p. 158)

Com efeito, essa *política do espírito*<sup>12</sup> vigorou com força até 1949, ano da saída de António Ferro do então SNI. Contudo, os pressupostos que embasaram suas ações mantiveram-se por todo o período ditatorial, o que pode ser facilmente constatado mediante o

<sup>12</sup> “Eram três as bases deste programa. A primeira consistia no uso da cultura como meio de propaganda; os movimentos culturais deviam ser orientados no sentido de glorificar o regime e o seu chefe. A segunda foi a tentativa de conciliar as velhas tradições e os antigos valores com a modernidade daquele tempo, articulando uma ideologia nacionalista de nautas, santos e cavaleiros com as ideias modernistas e futuristas de António Ferro e seus parceiros. Em terceiro e último lugar, e tendo em linha de conta o referido anteriormente, o programa cultural do regime procurava estabelecer uma cultura nacional e popular com base nas suas raízes e nos ideais do regime.” (CITI – Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas. **Estado Novo/Cultura**. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/politica/25\\_de\\_abril/cultura.html](http://www.citi.pt/cultura/politica/25_de_abril/cultura.html)>. Acesso em: 01 maio 2011.)

exame dos pareceres dos censores, em cujas apreciações (mesmo nos estertores da ditadura) se evidencia o magistério de António Ferro e sua *política do espírito*<sup>13</sup>.

Henrique Esteves (2005) assinala que, mesmo com a saída de António Ferro da direção do SNI, o “novo” ciclo da propaganda do regime foi de “controlo cerrado da rádio, do cinema, da imprensa, do teatro, de um modo geral, da produção cultural do país”, sendo “acentuada a marca imprimida pela *Política do Espírito* na criação do ideal de portuguesismo defendido pelo Estado Novo e que conhecerá o seu fim em 1974 com a queda do regime” (p. 10-11).

Note-se que, mesmo durante a vigência assumida da *política do espírito*, a cultura privilegiada foi, notadamente, a popular, sendo o incentivo à cultura erudita muito limitado, quando não sumariamente vetado às massas. Sobre isso, Carlos Fontes<sup>14</sup> salienta que:

A grande promoção cultural de António Ferro centrou-se contudo em volta da **cultura popular**, que tinha nas **romarias, arraiais e feiras** a sua expressão mais genuína. À sua volta procurou criar uma grande encenação não apenas para os estrangeiros, mas sobretudo para consumo interno. Uma vasta equipa de artistas e intelectuais [...] ao longo dos anos sob os motivos mais diversos foi pacientemente re-elaborando as grandes manifestações populares em termos plásticos mais modernos, apresentado-as em seguida como expressões genuinamente populares. Fragmentos de memórias locais são pretexto para a **criação de tradições** centenárias. A confusão entre o falso e o autêntico era total. A promoção da cultura erudita junto do povo foi neste contexto limitadíssima, pois a mesma correspondia a um desvio à integração do povo numa cultura popular que se lhe apresentava como exaltante. (grifos do autor)

Como se pode depreender da citação acima, parece mesmo que, atendendo aos desígnios da *política do espírito*, “a cultura deste tempo pretendia ser simples, de modo a distrair o povo e não o fazer pensar naquilo que, segundo os membros do governo do Estado Novo, não era da sua competência”<sup>15</sup>.

A despeito de todos os esforços para a efetivação do projeto governamental, com a saída de António Ferro da direção do SNI, a política cultural do regime arrefeceu e, apesar de a censura ter continuado a agir, o fim da *política do espírito* permitiu a Portugal uma diversificação um tanto maior no campo cultural. Sobretudo a partir dos anos 50, a literatura portuguesa desenvolveu-se sobremaneira, assumindo muitas vezes um viés radicalmente oposto à política cultural do governo. Por volta da década de 60, o “Estado Novo abandonou

<sup>13</sup> Ver: AZEVEDO, Candido de. **Mutiladas e proibidas**: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Caminho, 1997. Nessa obra, o autor apresenta inúmeros pareceres censórios relativos a obras literárias, analisando os critérios (ou falta de critérios) da censura do Estado Novo.

<sup>14</sup> FONTES, Carlos. **A matriz de António Ferro**. Sessão “Política”. Disponível em: <<http://acultura.no.sapo.pt/page8Matriz.html>>. Acesso em: 01 maio 2011.

<sup>15</sup> CITI – Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas. **Estado Novo/Cultura**. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/politica/25\\_de\\_abril/cultura.html](http://www.citi.pt/cultura/politica/25_de_abril/cultura.html)>. Acesso em: 01 maio 2011.



de vez a sua vertente cultural, de apoio aos artistas e aos seus projectos, adoptando uma postura de mera censura contra todas as actividades criadoras” (CITI, 2011).

### 1.3 Arte “boa” e arte “má” – padrão e desvio

Se considerarmos o fato de que a *política do espírito* e seus pressupostos fundamentaram, de modo mais ou menos evidente, a atuação da censura literária durante todo o período ditatorial, perceberemos facilmente que existia, por trás dos “critérios” dos censores, uma clara ideia do que seria uma literatura (e arte em geral) conveniente ao regime, e de quais seriam as obras a imputar como desviantes dos padrões pré-estabelecidos. Podemos mesmo identificar aí concepções dicotômicas de arte/literatura: arte engajada/não-engajada, arte pró-sistema/contra-sistema; arte politizada-politizante/estetizada-estetizante; arte nacional-local/transnacional-cosmopolita.

A arte que interessava ao regime deveria ser necessariamente engajada, pró-sistema, portanto, politizada e politizante<sup>16</sup> e de caráter marcadamente nacional(ista). Segundo Esteves, essa *Arte Nacional* teve como vértices o tradicionalismo e o modernismo, combinando “os temas e os motivos da arte popular portuguesa com as novas técnicas de expressão artística” (2005, p. 12-13).

A utilização política de uma arte dita nacional encontra o seu campo de acção na defesa consciente e sistemática dos princípios morais e espirituais legados pelo cristianismo assim como na divulgação dos alicerces político-ideológicos do regime. Como tal, pondo em prática o plano cultural delineado pela *Política do Espírito*, o S.P.N. e, posteriormente, o S.N.I. deverão ser o garante da criação de uma atmosfera propícia ao florescimento de uma *Arte Saudável*. (ESTEVES, 2005, p. 13)

Note-se que, para o regime, interessava uma arte que tornasse clara ao receptor “a noção de *Equilíbrio* e de *Ordem* defendidos pelo estado, tanto na vida como na arte” (ESTEVES, 2005, p. 13).

Neste contexto, é natural que as primeiras directivas e indicações sejam dirigidas para o interior da comunidade intelectual, tornando claras, desde logo, quais as linhas orientadoras a seguir no tratamento temático de futuras criações artísticas e culturais. Assim, todas as declarações públicas, artísticas ou não, são avaliadas pelo

<sup>16</sup> No sentido em que era tributária de concepções políticas – no caso, as do ideário salazarista – e não no sentido de estimuladora de uma verdadeira consciência política.

grau de semelhança ou afastamento em relação à noção de *Cultura Nacional* imposta pela *Política do Espírito*. (ESTEVES, 2005, p. 14)

Deste modo, os artistas e escritores se vêem entre duas alternativas: ou encaixam suas obras no projeto estatal, tendo, nesse caso, apoio irrestrito do governo; ou assumem postura diversa, o que será entendido como atitude contrária aos desígnios do regime, independente de qual seja a postura adotada – política ou apolítica. Em vista do necessário encaixe político (pró-regime) estimulado pelo governo, qualquer produção que não fosse laudatória do salazarismo ou da “realidade” por ele forjada seria considerada perniciosa.

Assim, toda produção intelectual ou artística daqueles que não aceitavam a função de “funcionários públicos do Estado Novo”, recusando-se a servir de propagadores dos ideais artísticos e políticos do governo, era cuidadosamente analisada, censurada ou simplesmente obliterada da cena cultural, conforme já assinalamos. Num contexto de totalitarismo homogeneizante, a atividade desses escritores, artistas e intelectuais, até por sua potencialidade revolucionária, assumia foros de ação criminosa<sup>17</sup>.

A uma *arte nacional* – oficial e oficiosa – contrapunham-se, por um lado, os escritores em franca oposição ao sistema, e por outro, os movimentos que defendiam a *autonomia da arte*, tomando o valor estético como único critério válido para o ajuizamento das obras. Os primeiros transferiam a luta política para o campo da escrita. Através da abordagem de temas sociais, políticos, religiosos e morais, davam voz a um descontentamento crescente em relação ao regime, denunciando em suas obras a realidade, que todos conheciam, mas que o discurso oficial insistia em esconder. Os segundos afrontavam os princípios nacionalistas da política estatal, à medida que encaravam a arte como “um mundo à parte, sem ligações à política e bastando-se a si própria no sentido em que busca em si mesma a sua finalidade e razão de ser” (ESTEVES, 2005, p. 18).

É de se notar, no entanto, que nenhuma dessas posições é politicamente inócua. Ainda que os escritores de orientação estetizante buscassem produzir obras desvinculadas da realidade social, o próprio modo como eles se situavam ante a imposição de determinado padrão artístico era já uma postura política, de forma que sua obra, pela rebeldia e insubmissão a certos valores, carregava já uma forte carga de contestação – constituía um desvio à norma. Dessa forma, querendo ou não, conscientes disso ou não, os artistas, independentemente da posição que ocupassem nessa arena de luta, não podiam evitar o papel

---

<sup>17</sup> Veja-se, a propósito, a observação de António Ferro em relação à posição a ser adotada pelos artistas “nacionais”: “A nossa posição está, portanto, marcada: Inquietos, sim, mas não viciosos! Artistas mas não criminosos!” (FERRO, *Prêmios Literários (1934-1947)*, 1950, p. 24, *apud* ESTEVES, 2005, p. 17).

(político) que sua obra desempenharia no meio social, pois, como bem salienta Esteves (2005, p. 19): “Num país onde é o próprio estado que politiciza a arte e toda a produção intelectual, a existência da chamada arte livre e amoral é impossível. Tudo possui teor político e deve ser julgado como tal.”

Com efeito, o que se observa avaliando o melhor da literatura do período, são obras com forte conotação política, a par do evidente trabalho de cunho estético que nelas se efetua. Trata-se de uma literatura inquieta, em busca de redescobrir-se pela exploração de caminhos outros, negando todo o pré-estabelecido, mas não se furtando a um papel que também é seu: comunicar, dado que só se realiza enquanto obra quando atinge o seu destino, o leitor. Fechado o círculo autor–obra–leitor, torna-se possível, não raro por vias sinuosas e obscuras, a comunicação obstada de tantas formas pelo sistema. Os escritores dessa época, sujeitos que buscam comunicar através de uma cortina de imposturas e imposições, acabam por produzir uma linguagem literária carregada de desvios – uma literatura desviante, enfim.



## 2 PRODUÇÕES DESVIANTES NUM CONTEXTO PADRONIZADOR

[...] na literatura lê-se sempre mais do que a literatura, embora deva-se dizer bem depressa que só é mais do que literatura porque a intensidade com que se trabalha os valores da linguagem, isto é, o que é próprio da literatura, leva à problematização radical dos demais valores – filosóficos, psicológicos, sociais, históricos – veiculados pela literatura.  
(João Alexandre Barbosa)

Neste capítulo, apresentaremos análises prévias das duas obras selecionadas para este estudo. O propósito aqui é tão somente observar o modo de organização desses romances no que se refere à construção do universo diegético e aos recursos narrativos utilizados<sup>1</sup>, de modo a que se possa compreender melhor o funcionamento e a significação desses romances.

Embora o fim último deste trabalho seja o exame dos processos de significação acionados nos textos, esta primeira abordagem mostrou-se imprescindível, uma vez que lidamos com narrativas complexamente estruturadas, nas quais a representação “mimética” da realidade<sup>2</sup> cede espaço a uma espécie de representação “discursiva”. Neste tipo de representação, a realidade é configurada de maneira fragmentária; em lugar de um mundo acabado, temos antes um discurso (ou discursos) sobre um mundo cujos limites são difíceis de estabelecer. A reflexividade do romance, nesse caso, é de outra natureza: não o reflexo do mundo, mas a reflexão sobre um mundo.

Perante narrativas de tal modo construídas, o leitor/analista, antes mesmo de chegar às mais profundas camadas de significado, é obrigado a fazer um esforço de compreensão para recompor, em primeiro lugar, a superfície do texto, o universo diegético. A simples leitura dessas obras, por si só, já se impõe como um desafio. Tendo isso em conta, estas nossas análises preliminares, de caráter macroestrutural, cumprirão aqui, um duplo objetivo: permitir uma melhor compreensão dos romances estudados, e servir de base para a análise microestrutural que se efetuará na sequência.

---

<sup>1</sup> Para o exame da organização dos romances, utilizamos sobretudo as categorias de análise estabelecidas por Gérard Genette em **Discurso da narrativa**, bem como a distinção que ele faz entre *história/diegese*, *narrativa* e *narração*, termos propostos para designar respectivamente: “o significado ou conteúdo narrativo”; “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si”; e “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (1976, p. 25).

<sup>2</sup> Apoiamo-nos na distinção entre romances “realistas” ou “miméticos” e romances “modernos”, mais ou menos nos termos em que os distingue Anatol Rosenfeld, no texto *Reflexões sobre o romance moderno (Texto/Contexto, 1969.)*. O romance mimético representaria um mundo cujos contornos seriam mais bem definidos, criando a ilusão de cópia da realidade, enquanto o romance moderno prescindiria dessa ilusão, dando a conhecer o mundo representado através de elaborações discursivas complexas e não refletoras.

## 2.1 *Maina Mendes*<sup>3</sup>

### 2.1.1 A história

Os eventos narrados no romance recobrem três gerações de uma família da burguesia portuguesa, tendo como personagem central Maina Mendes, cuja vida é apresentada desde a infância até a velhice. O período abarcado pelo romance vai de fins dos oitocentos até a década de 60 do século XX. A história se passa em Lisboa, mas se confina no ambiente familiar burguês da época. Embora a narrativa se volte a aspectos pessoais das personagens principais, não deixa de tocar em questões de ordem sócio-política, econômica e cultural.

A história se inicia pelos fins do século XIX, durante a infância de Maina Mendes, uma menina alheia ao meio ao qual pertence e cuja única companheira – a única pessoa a quem devota afeto e reconhecimento – é a cozinheira da casa, a rude Hortelinda. Punida pela mãe por ter feito um gesto obscuro, Maina Mendes sofre uma convulsão, após o que entra num estado de mudez voluntária. Deixa o mutismo quando o primo Ruy Pacheco, a quem estima, retorna de batalhas em solo africano. Mais tarde, casa-se, por livre escolha, com Henrique, um rico industrial, por quem ela não tem qualquer afeição. Um filho varão é o único fruto desse casamento infeliz, que de resto não dura muito. Farto das excentricidades e dos costumes rudes da esposa, Henrique decide divorciar-se dela. À mesma época, Hortelinda adoce e morre, causando o desespero de Maina Mendes, que, depois disso, tranca-se com o filho num quarto e com uma pistola do marido dispara três tiros pela janela. É então internada por cinco anos como doente mental, ficando o filho, Fernando Mendes, com o pai. Maina Mendes retorna a casa quando Fernando já conta oito anos. Henrique morre dois anos depois.

Fernando Mendes reaparece, na segunda parte do romance, já na meia idade, como um indivíduo psicológica e emocionalmente atormentado que busca auxílio na psicanálise. É através de suas falas ao psicanalista que se tem acesso à sua história e a parte da história de Maina Mendes e demais personagens. Assim são relatados episódios como as temporadas de férias com o amigo de juventude, Hermínio, que vem a morrer de tuberculose; o encontro da futura esposa, Cecily, em Londres, estando ele em estudos na Europa; o casamento, a vida familiar e profissional; o nascimento da filha Matilde, o seu desenvolvimento; os cuidados com a mãe já velha.

---

<sup>3</sup> COSTA, Maria Velho. **Maina Mendes**. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977. (Os trechos citados do romance serão referidos apenas pela indicação da página.)

Ao final da história, na terceira parte do romance, tem-se notícia do suicídio de Fernando, ao mesmo tempo em que Matilde, que se encontra em viagem, anuncia o seu retorno. O romance finda focalizando a rotina de espera da anciã Maina Mendes.

### 2.1.2 A narrativa

A narrativa divide-se em três partes, intituladas, respectivamente: “A mudez”, “O varão”, e “Vaga”, e estas se subdividem em blocos (capítulos sem titulação), todos antecedidos por epígrafes. A primeira e a segunda parte da narrativa constituem-se cada uma de doze blocos; a terceira, de dois. As epígrafes, trechos de poemas de autores diversos, de várias nacionalidades, e muitos deles ligados ao movimento surrealista, desempenham um papel relevante no texto, podendo-se, através delas, antever temas/motivos que serão desenvolvidos na narrativa<sup>4</sup>.

Atentando na divisão e intitulação das partes, é possível perceber que a primeira e a segunda apresentam certa homologia: as duas ocupam uma extensão mais ou menos aproximada; ambas têm 12 blocos; ambos os títulos constituem sintagmas nominais compostos por artigo definido mais substantivo; e, quanto ao desenvolvimento da história, os fatos narrados na segunda parte retomam ou esclarecem muitos dos da primeira.

Já a última parte do romance não apresenta a mesma estruturação: subdivide-se em apenas dois blocos, os quais ocupam uma extensão muito reduzida na narrativa. O título apresenta outro diferencial: “Vaga” carrega uma indeterminação que não se observa nos outros dois títulos, indeterminação essa atestada não só pela ambiguidade do termo – não é possível saber se se trata de um substantivo (onda) ou de um adjetivo (vazio) – como também pela ausência de qualquer determinante. O conteúdo diegético também apresenta uma dissimilaridade em relação ao restante da obra: nada “acontece”<sup>5</sup> na última parte; o romance termina tão vago como o título de sua parte final.

---

<sup>4</sup> Além disso, elas revelam um aspecto bastante saliente na obra de Maria Velho da Costa: o diálogo com a tradição literária que a escritora efetiva em vários níveis: através da paródia, da estilização, da citação, etc. As epígrafes constituem citação explícita do cânone ao qual a autora sempre recorre, seja para dele se alimentar e também alimentá-lo, seja para subvertê-lo, fugindo assim ao esquema redutor de uma “literatura nacional”, voltada exclusivamente para si mesma, isolada das demais.

<sup>5</sup> Pensamos aqui em funções cardinais, entendidas como aqueles acontecimentos que impulsionam o desenrolar da história, conforme o exposto por Roland Barthes em. *Introdução à análise estrutural da narrativa* (BARTHES et al., **Análise estrutural da narrativa**, 1976).

Pode-se dizer, então, que a história se desenvolve de fato nas duas primeiras partes, as quais, apesar das homologias, contrastam entre si em vários aspectos, o que aliás os títulos já sugerem. Confrontando-se os substantivos que compõem cada um dos títulos, pode-se observar que, ao contrário do substantivo “varão”, “mudez” não designa um ser, ou um indivíduo, mas uma situação, uma condição vivenciada pelo indivíduo. A presença do artigo definido indica que o termo que ele acompanha já foi nomeado ou já é conhecido. Daí depreende-se que essa “mudez” consiste em uma condição já dada, previamente determinada. Tais elementos apontam para aquilo que de fato se verifica na primeira parte da narrativa. No nível da história, tem-se uma personagem principal cuja voz praticamente não é ouvida, e que em dado momento de fato emudece. Mesmo depois de voltar a falar, suas falas são exíguas, assim como as das demais personagens femininas. Essa situação é, pois, sugerida já pelo título.

Já o substantivo “varão”, além do gênero distinto, apresenta uma diferença também quanto à natureza: concreta em oposição à natureza abstrata de “mudez”. Enquanto este último substantivo designa um estado, o primeiro designa o próprio sujeito, evidenciando assim um caráter ativo. Esse caráter ativo de fato se verifica no momento em que o sujeito assume o controle da narrativa. Assim cada um desses substantivos – “mudez”, feminino e designativo de uma condição, e “varão”, masculino e de valor ativo – antecipam e resumem aspectos desenvolvidos em cada uma das partes, da mesma forma que o final em aberto da narrativa já está anunciado na indeterminação do último título.

A primeira parte – “A mudéz” – é a mais fragmentada do romance, devido, principalmente, a mudanças de foco e alterações na linha temática. Embora haja uma certa linearidade – já que os eventos apresentados são sucessivos cronologicamente –, há também elipses temporais entre um bloco e outro, o que pode, às vezes, dificultar o encadeamento dos segmentos narrativos. A cena e a pausa descritiva dominam a narração; sequências de sumário praticamente não são observadas. Isso torna a narrativa mais lenta, lentidão que, de certa forma, é compensada através das elipses, que constituem verdadeiros saltos na história. As durações diegéticas que essas elipses ocultam variam, até chegar à grande elipse temporal que separa as duas primeiras partes da narrativa. Embora não se possam precisar os períodos elididos, uma vez que não há datação explícita, podem-se situar os primeiros cinco blocos no período da infância de Maina Mendes, as elipses recobrando espaços temporais de dias, semanas ou meses. Entre o quinto e o sexto bloco há uma elipse temporal de maior amplitude, pois se passa imediatamente da infância à adolescência da personagem – o que de certa forma justifica o sumário verificado no sexto bloco. Daí em diante, os períodos elididos se ampliam



gradualmente, de modo que é possível relacionar essas elipses – espaços vazios, mutismo da própria narrativa – com o gradual alheamento da personagem principal e sua taciturnidade crescente.

Na primeira parte há também um maior número de personagens atuantes<sup>6</sup>: Maina Mendes, a mãe, o pai Álvaro Mendes, o primo Ruy Pacheco, o marido Henrique, a cozinheira Hortelinda, a serviçal Dália, o médico da família. Todas elas pronunciam-se em discurso direto em algum momento do romance, e duas delas assumem a instância narrativa: Henrique, no sétimo, nono e décimo primeiro blocos; e Hortelinda, no último. Nesses blocos ocorre o direcionamento do discurso das personagens a uma segunda pessoa – Maina Mendes. Nos demais blocos o narrador é extradiegético-heterodiegético. A focalização, entretanto, é, na maior parte tempo, interna, como no primeiro, segundo, terceiro e quarto blocos, por exemplo, em que a perspectiva adotada é a de Maina Mendes, ou no quinto, em que se observa uma espécie de fluxo de consciência de Ruy Pacheco. Desse modo, temos acesso à consciência das personagens de maneira mais ou menos direta, por meio de suas próprias falas ou pensamentos. Pode-se dizer, portanto, que, quanto ao modo de representação, nessa parte do romance, temos uma narrativa mais mimética, em função da predominância da cena e da focalização interna, verificando-se, no que se refere à distância narrativa, uma proximidade maior em relação aos fatos narrados, mesmo nos blocos em que há mediação do narrador extradiegético-heterodiegético.

O tempo verbal que predomina na primeira parte é o presente: os eventos vão acontecendo concomitantemente à narração, numa narração simultânea. As anacronias observadas são completivas, como a maior parte das analepses; ou iterativas, como nos casos em que se verificam, num mesmo segmento, analepses e prolepses que remetem a aspectos ou fatos recorrentes, constituindo, assim, segmentos de narrativa iterativa. No primeiro caso, o tempo verbal utilizado é ainda o presente, o recuo temporal sendo marcado por outros elementos, como pronomes, advérbios ou palavras que denotem recuperação de fatos através da memória. Nos casos em que ocorrem concomitantemente analepses e prolepses, observa-se o uso do tempo futuro, juntamente com elementos que indicam continuidade. Esses segmentos normalmente dão conta de aspectos relacionados ao caráter/personalidade das personagens.

Entre a primeira e a segunda parte do romance – “O varão” –, há, como já foi mencionado, uma grande elipse temporal que abrange mais de quarenta anos. De um modo

---

<sup>6</sup> Consideramos “atuantes” as personagens que agem no presente da narrativa, e não aquelas que figuram no discurso de um narrador segundo, como acontece na segunda parte do romance.

geral, as elipses da primeira parte são retomadas através das analepses da segunda. Assim, centrada em Fernando Mendes, que assume a voz narrativa, a segunda parte retoma muitos pontos da primeira, ao mesmo tempo em que dá continuidade à história. Há que se observar, entretanto, que a narrativa aqui se desdobra em dois níveis: o diegético e o metadieético.

No nível diegético, encontra-se a personagem Fernando Mendes, que se pronuncia em discurso direto, enquanto indivíduo submetido à análise psicanalítica. Além desse sujeito que fala, nesse nível encontra-se também o analista que o escuta. Sua presença, no entanto, é apenas pressuposta, pois em nenhum momento esse interlocutor toma a palavra. O tempo é o da enunciação; a narração é, portanto, simultânea, e o tempo verbal utilizado é o presente.

No nível metadieético, encontra-se a história narrada por Fernando, que se converte em narrador intradieético-homodieético. Nesse nível, todas as personagens são apresentadas, pois, do ponto de vista subjetivo de Fernando Mendes, através de cuja visão são filtradas todas as informações. A narração aqui é ulterior, e o tempo verbal utilizado é o pretérito, embora se observe, em várias passagens, o deslizamento para o tempo presente, quando a personagem/narrador parece transportar-se para o passado, presentificando, assim, os episódios rememorados.

Na segunda parte do romance verifica-se, portanto, uma “deslinearização” da narrativa, provocada pelos avanços e recuos no tempo da história que a narração aleatória de Fernando promove. As analepses, que constituem o nível metadieético, têm aqui sobretudo função completiva. Ao lado dessa “deslinearização”, temos a uniformidade no que diz respeito ao foco narrativo: é apenas através da visão de Fernando que a história é contada, sendo a focalização interna, quando a personagem fala de si mesmo, mas externa quando fala das demais personagens.

Considerando-se os dois níveis separadamente, pode-se dizer que o primeiro apresenta, quanto à distância narrativa, o máximo de proximidade, uma vez que se pode considerar toda a segunda parte do romance como uma grande cena dialogada, sem mediação de narrador extradiegético. Já o segundo nível, completamente narrativizado, apresenta o máximo de distanciamento. As poucas passagens em que se verifica o discurso relatado consistem em frases, em discurso direto, que Fernando reproduz através da memória. A única personagem cujo discurso não é filtrado pelo narrador é Matilde, que, através de uma carta e de uma redação escolar, é apresentada sem mediação. Todas as demais informações são mediadas pelo narrador, cujo distanciamento dos fatos – inclusive dos que ele mesmo vivenciou – se dá em função do tempo transcorrido entre o vivido e o narrado.

Na última parte do romance – “Vaga” –, no primeiro bloco, registra-se a nota de falecimento de Fernando Mendes; entre os dois parágrafos que compõem a nota, intercala-se uma carta de Matilde ao pai. Já o segundo bloco consiste numa descrição detalhada, feita por um narrador extradiegético, com narração simultânea e focalização interna: a perspectiva adotada é a de Maina Mendes. Grosso modo, pode-se dizer que, na última parte da narrativa, a história é suspensa – nada acontece: a nota refere o que já aconteceu, a carta anuncia o que está para acontecer, e o último bloco representa a espera do acontecimento.

De um modo geral, podemos dizer que, apesar das obliterações de falas e do monologismo das personagens, a forma dramatizada, a cena, predomina no romance, pois mesmo na segunda parte, quando há maior incidência de segmentos puramente narrativos, estes se apresentam através do diálogo entre o narrador-personagem e o analista, seu interlocutor. A referência a uma segunda pessoa é também frequente: em todas as partes em que há narrador intradiegetica-homodiegetica, há o direcionamento do discurso a um interlocutor, mesmo que este esteja ausente. Isso nos leva a considerar que o romance obedece a um modo de construção dialógico, segundo o qual cada personagem que toma a palavra dirige-se sempre a uma outra, com quem dialoga. Esse tipo de construção se reflete no discurso narrativo, que se organiza de maneira contrapontística, opondo/justapondo tempos, espaços e discursos diversos.

Tomemos como exemplo apenas o primeiro bloco da primeira parte do romance, em que se pode observar com considerável clareza essa construção opositiva. O texto começa com a descrição do espaço – a sala – em que se encontra Maina Mendes. Entre esse primeiro parágrafo e o seguinte há um espaçamento. O segundo parágrafo, sem maiores transições, inicia: “No quarto...”, e apresenta a mãe de Maina Mendes (veremos que estas duas personagens adotarão posturas divergentes no romance). Num terceiro parágrafo, separado do anterior também por um espaçamento, voltamos à sala, de cujo espaço se alude ao que acontece na cozinha, onde está Hortelinda (“Os arranques da mãe chegam à sala quase intactos. Maina Mendes sabe que [...] a Hortelinda secou as mãos [...] e caminhou da cozinha para aquelas massas fluidas”, p. 25). Maina e Hortelinda são personagens bastante próximas, o que no entanto não é explicitado diretamente. No quarto parágrafo, temos ainda a descrição da sala. Mas o parágrafo seguinte começa: “A rua...”, estabelecendo a oposição entre os espaços descritos. Segue-se a cena em que Maina observa um rapaz da rua através do vidro da janela – “O rapaz sem sapatos, que prende ali a arreata...” (p. 26). A descrição se estende por mais um parágrafo. A caracterização do rapaz é feita em oposição a Maina Mendes, embora entre eles se verifiquem afinidades. Já no parágrafo seguinte, aparece uma figura oposta à do

rapaz: “No passeio de lá, da capelista [...] sai uma mulher...” (p. 26); veja-se também a contraposição de espaços (“ali” e “lá”). No oitavo parágrafo temos a oposição rua – sala. E o último culmina com a oposição da própria personagem Maina Mendes ao espaço doméstico.

Isso vale também para o encadeamento dos blocos, entre os quais não se observa qualquer transição. Assim os espaços, os tempos vão se contrapondo uns aos outros, da mesma forma que vão se alternando os assuntos, os modos de representação do discurso (do discurso narrativizado para o relatado), os focos e as vozes narrativas – abruptamente, às vezes desconcertando, por instantes, o leitor.

Uma outra forma de oposição ocorre no quinto bloco, onde os fragmentos que representam a visão de Ruy Pacheco sobre a guerra se intercalam no diálogo com os tios, em franca oposição à visão destes. Mesmo que não haja aqui uma referência explícita à segunda pessoa (ou a outra visão), o modo de organização desses fragmentos, como se fossem turnos de fala, realçam o seu caráter dialógico. O diálogo, no entanto, só se formaliza no romance a partir do quinto bloco, através da inserção do discurso direto das personagens ou da narração em primeira pessoa com referência à segunda – como as falas de Henrique e Hortelinda, que se dirigem a Maina Mendes, ou as falas de Fernando Mendes, dirigidas ao analista, ou ainda as cartas de Matilde, endereçadas ao pai –, revelando o caráter dialógico do discurso narrativo, o que, de resto, se verifica, de uma maneira geral, em todo o romance.

### 2.1.3 As personagens, vozes em confronto

O exame pormenorizado das personagens e das relações que estabelecem entre si e o meio já foi realizado em estudo anterior<sup>7</sup>, onde verificamos, mediante a análise das personagens do romance, como o processo de construção da identidade, individual e coletiva, ali se configura. A análise evidenciou o caráter dialógico do discurso narrativo, onde vozes díspares se distinguem, tanto nas relações interpessoais quanto no seio do próprio indivíduo. Além disso, a contraposição de vozes e o questionamento de referências hegemônicas foram aspectos observados não só no nível individual mas também no coletivo. Na presente pesquisa, retomaremos algumas considerações feitas a partir da análise efetuada naquela ocasião, sem, no entanto, explicitar aqui, detalhadamente, todos os passos dados. Para esse detalhamento, remetemos à leitura do referido estudo.

---

<sup>7</sup> MONFARDINI, Adriana. *Construções identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa*. Dissertação – Mestrado em Letras/UFSM. Santa Maria: UFSM, 2006.

De um modo geral, as personagens em **Maina Mendes** podem ser agrupadas de maneira a formarem conjuntos em oposição. Esses conjuntos são representativos de ideologias ou consciências díspares, denotando um quadro de heterogeneidade e conflito dentro do espaço abarcado pelo romance. Uma primeira distinção pode ser feita entre as personagens femininas e as masculinas; todavia, mesmo dentro desses dois grupos, verificam-se oposições.

Entre as personagens femininas, identificamos duas atitudes opostas: a conformação e a rebeldia. Excluída desde sempre do centro do poder, a mulher se constrói a partir da margem. Mas essa marginalidade, em algumas personagens, assume um caráter diferenciado: deixa de ser simplesmente o espaço dos destituídos de poder e passa a ser um espaço de resistência, não mais imposto, mas exigido. Entretanto, essa rebeldia não marca todo o segmento excluído (no caso, o das mulheres). Há, portanto, uma franca oposição no romance entre um tipo de personagem que está conformada ao seu papel social<sup>8</sup>, e por isso mesmo não tem consciência de sua marginalidade, e um segundo tipo que não se amolda ao papel social que lhe é imposto e que, consciente de sua posição marginal, assume-a numa atitude de confronto e diferenciação em relação aos padrões estabelecidos<sup>9</sup>.

A análise das personagens femininas mostra ainda que há diferentes formas de conformação ou inconformação diante da realidade circundante. Maina Mendes, por exemplo, pode ser considerada um elemento destoante no meio em que vive, devido ao não cumprimento do papel social que lhe cabe na sociedade. A não-ocupação do lugar próprio constitui, para essa personagem, uma tática de resistência frente a uma ordem instituída<sup>10</sup>. Maina aceita a sua marginalidade, mas fazendo dela um espaço de diferenciação e de subversão das imposições. Desse modo, a subtração do direito à palavra é convertida em mudez voluntária, assim como é voluntária a sua exclusão do convívio social. Desse modo, Maina se nega a praticar o jogo das convenções – em que a mulher é necessária como

---

<sup>8</sup> Segundo Peter Burke, o papel social é “definido com base nos padrões ou normas de comportamento que se esperam daquele que ocupa determinada posição na estrutura social” (**História e teoria social**, 2002. p. 71).

<sup>9</sup> Desde já esclarecemos que as personagens consideradas no romance não são excluídos sociais; ao contrário, são elementos que possuem um papel social dentro da ordem instituída. No romance, as personagens estão marginalizadas não pelo fato de estarem à margem do sistema, sem uma função social definida, mas pelo fato de essa função ter um valor secundário dentro desse sistema.

<sup>10</sup> Isso contribui para a construção de uma “identidade de resistência”, que é definida por Manuel Castells como aquela “criada por atores sociais que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos” (**O poder da identidade**, 1999. p. 24).

presença figurativa, mas não atuante –, entrando em choque com as regras estabelecidas, segundo as quais à mulher não é permitido jogar, mas muito menos sair de campo.

Já o inconformismo de Hortelinda assume características diferentes. Ela também ocupa sua posição marginal como espaço de resistência, mas nesse caso não há omissão explícita quanto ao papel social: a cozinheira está na cozinha, no *seu* lugar. No entanto, é dali que ela dissemina o “seu grão”, através da senhora que “amanhou”, menos senhora que seguidora. É, assim, na relação com Maina Mendes que se dá o inusitado: a ligação que se verifica entre elas rompe com a norma vigente, não condizendo com o padrão de comportamento normalmente observado entre patrão e empregado.

O conformismo também se manifesta diferentemente na mãe de Maina Mendes e em Dália: enquanto a primeira se ocupa em manter a ordem familiar, perfeitamente ajustada ao seu papel, a serviçal se mostra insatisfeita com sua posição na escala social, almejando a ascensão; mas em nenhum momento há uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade. Dália não pretende mudar a ordem das coisas; deseja apenas ascender, pela mão de um homem que assim deseje, a uma posição mais confortável, ainda que igualmente marginal e secundária. Ambas se caracterizam, portanto, pela passividade, pela submissão. As próprias atividades com que se ocupam em momentos de distração (o bordado, o crochê) são marcadas pela quase inércia. Mesmo no caso de atividades de utilidade prática, como a organização da casa, essa se apóia na necessidade de deixar ou recolocar as coisas nos seus devidos lugares, limpas e certas. Esse cuidado em pôr no lugar, em conter, se estende também aos cuidados com a aparência pessoal, o que pode se verificar no asseio da mãe de Maina Mendes.

Os dois pares analisados representam, respectivamente, duas maneiras diferentes de se inconformar e conformar à realidade, cada uma das personagens podendo ser igualmente contraposta a outra. Observando Maina Mendes e a mãe, vemos que elas são essencialmente diferentes, assim como Hortelinda e Dália. Veja-se, por exemplo, o descompasso de Maina com relação às convenções: a personagem não demonstra vaidade, nem asseio, nem qualquer preocupação quanto à sua imagem pessoal. Esse despojamento voluntário de Maina Mendes marca sua recusa a esse papel ornamental imposto à mulher. Registre-se, porém, que, enquanto a atitude de Maina implica uma consciência crítica acerca de sua real condição, na mãe, “o pensamento ali não é” (p. 24), evidenciando que não há consciência acerca dos atos já involuntariamente praticados, de tão repetidos e solidificados no hábito. Em oposição à “mansidão” da mãe vemos a “ira” da filha. Também o ódio a Dália nutrido por Maina é significativo dessa ira contra a falta de consciência feminina diante de sua realidade social.

A cozinheira e a serviçal por sua vez, embora pertençam ambas a uma classe social e economicamente desfavorecida, diferem radicalmente quanto ao seu caráter. Contrariamente à terna e servil Hortelinda – a “serva ancestral” –, Dália é marcada pela cobiça e pela hipocrisia burguesa, pois é à “imagem e semelhança de seus patrões”. No que se refere à cobiça de Dália, o que à primeira vista poderia parecer um impulso da serviçal no sentido de uma mudança, revela-se, na verdade, como conformidade com o que é imposto às mulheres: a submissão e a passividade. Dália não é agente de seu destino, por isso espera que “a tornem” dona; a decisão é masculina, e à mulher cabe a atitude passiva da espera. Neste aspecto, Dália é tão “cordata” quanto a mãe de Maina Mendes, pois aspira não à independência e autonomia feminina, mas simplesmente à ascensão a esse “lugar medido” que cabe às mulheres.

Enquanto a mãe e a serviçal vinculam seus destinos à proteção masculina, Maina e Hortelinda renunciam a essa proteção em favor de sua autonomia. Contudo, para ser “sem dono”, é preciso renunciar a todas as convenções e talvez, como Maina Mendes, chegar à loucura, ao espaço em que impera uma outra ordem, que jamais obedece à ordem legítima. O silêncio de Maina é também uma outra ordem de discurso. Tanto a loucura como o silêncio não podem ser dominados ou manipulados, podendo, por isso mesmo, ser utilizados como táticas de resistência. Desse modo, usando o silêncio, Maina Mendes não contraria a norma imposta, mas a subverte: faz do silêncio imputado à mulher um uso que distorce a sua função própria, transformando-o em protesto sem palavras. É pelo silêncio que Maina se afirma. Diante de uma sociedade em que a mulher é figura ornamental e sem voz, Maina Mendes, obedecendo à norma até o extremismo da mudez, chama a atenção para a posição marginal e secundária da mulher dentro da estrutura social. A figura de Maina representa, assim, mesmo permanecendo à margem, um espaço de resistência que sinaliza a necessidade de uma tomada de consciência crítica frente à realidade incontestável da exclusão da mulher.

A antidisciplina instaurada por Maina Mendes renderá frutos mais tarde, na figura de Matilde, que antes de si teve não só a avó, mas também a mãe. É importante assinalar a diferença do último par de personagens femininas – Cecily e Matilde – em relação aos demais. As duas, ao contrário do que ocorre com Maina e sua mãe, não se contrapõem uma à outra: não há hostilidade por parte da primeira, nem cerceamento por parte da segunda; ambas circulam nos mesmos espaços (a praia, a sala onde se contam histórias), acompanhadas por Maina, sem animosidade ou ruptura entre elas; ao invés de confrontação, há cumplicidade.

Considerando as personagens Maina, Cecily e Matilde, podemos perceber uma linha de progressão que vai da ira contida sob um mutismo protestatário (Maina); passa pelo gozo inconsequente da liberdade (Cecily); e chega na consciência crítica aberta e livremente

expressa (Matilde). Nesse percurso, Cecily adquire importância não só pela atitude não-erceadora em relação à filha, mas sobretudo pelo fato de representar o elemento externo (Cecily é inglesa), a alteridade que irá intervir na constituição híbrida de Matilde.

Entre as figuras masculinas do romance também se podem observar discrepâncias quanto à postura assumida diante da realidade, embora a diferença aqui apareça marcada mais no discurso que nos atos. De um modo geral, podemos situar essas personagens ou no lado da norma, ou no lado da contestação. No primeiro grupo, encontraríamos personagens como Álvaro Mendes, o médico e Henrique; e no segundo, personagens como Ruy Pacheco, Fernando Mendes e Hermínio. Atente-se para a representatividade dos primeiros: Álvaro Mendes representa a alta burguesia; o médico representa o conhecimento científico; e, por fim, Henrique representa os industriais. Já os outros não têm a mesma notabilidade: Ruy é um soldado raso, sem nenhuma proeminência; Fernando Mendes, um industrial decadente, psicologicamente desequilibrado; e Hermínio, um boêmio tuberculoso. O primeiro grupo é representante da ordem instituída e apresenta uma postura tradicional; o segundo efetua a contestação da ordem e se caracteriza por uma consciência mais crítica diante dos fatos. O tipo de relação que estabelecem com o elemento feminino também varia de acordo com a concepção – tradicional ou contestatória – que cada grupo encarna. Os homens do primeiro grupo desenvolvem uma relação de confronto com as figuras femininas marcadas pela rebeldia, relação essa caracterizada pelo exercício estratégico do poder deles e pela resistência tática delas<sup>11</sup>. Já o segundo grupo abre espaço para a interação e para o diálogo, o que permite às vozes femininas ecoarem para fora de seus círculos, alterando pelas bases a ordem vigente.

Diferentemente do que ocorre entre as figuras femininas, as personagens masculinas representantes de concepções assimiladas a uma visão oficial, conservadora, patriarcal, ou lógico-científica (o médico, Álvaro e Henrique) não encontram em nenhuma outra figura masculina uma decidida contraposição. O que se verifica é uma reflexão sobre essas concepções (Ruy, Fernando e Hermínio), com uma gradativa aproximação à postura assumida por aquele grupo feminino desviante da ordem vigente. Com Ruy Pacheco, temos primeiro o espanto diante do absurdo da guerra, o que, se ainda não é consciência crítica, é já uma inquietação frente à realidade. Em seguida, vemos um sujeito reflexivo, mas cindido – Fernando, que interioriza o conflito entre duas ordens opostas, a do pai e a da mãe, embora não consiga superar a primeira, nem se inserir na segunda. E finalmente a figura masculina

---

<sup>11</sup> As noções de procedimento *estratégico* e *tático* são tomadas de Michel De Certeau, e serão melhor examinadas na última parte deste trabalho.



mais desviante, Hermínio, que é quase um teórico social e que apresenta afinidades tanto com Maina quanto com Cecily, e por extensão também com Matilde.

Se atentarmos nas relações homem–mulher, veremos que ocorre um movimento de gradual aproximação, com uma crescente interação entre os dois lados. Nessa interação observa-se a insurgência do feminino como elemento preponderante, enquanto que o masculino pouco a pouco vai perdendo espaço. Se observarmos a atuação das personagens masculinas no romance, veremos que as quatro primeiras – o médico, Álvaro Mendes, Ruy Pacheco e Henrique – aparecem ativamente somente na primeira parte; Fernando, Henrique e Hermínio aparecem na segunda, mas os dois atuam somente no nível metadieético; e na última parte, nenhum deles aparece. Percebemos, assim que o romance vai gradativamente se esvaziando da presença masculina, cujo discurso vai declinando do relatado ao narrativizado, até o afastamento total.

Quanto ao posicionamento dos homens com relação ao centro ou à margem do sistema, verifica-se também um comportamento diferente do das mulheres: todas as figuras masculinas ocupam o primeiro espaço, mesmo quando contestam a ordem vigente. Já entre as personagens femininas não ocorre o mesmo: Maina, Hortelinda e Cecily são elementos marginais, e é sempre a partir do ajuizamento masculino que elas são situadas num pólo positivo ou negativo.

O comportamento de Maina Mendes, por exemplo, é considerado anormal pelos médicos e também por Henrique. A atitude rebelde é assim neutralizada pelo estigma da loucura, como uma forma de dizer que as transgressões da ordem não podem ser aceitas dentro do sistema vigente. Relegar ao espaço da loucura é uma forma de marginalização e, mais do que isso, de silenciamento, uma vez que as palavras do louco não são consideradas num mundo onde impera o pensamento lógico.

Os hábitos de Hortelinda, dada a influência que têm sobre Maina Mendes, são vistos como fatores de corrupção das “boas maneiras” burguesas, e a negatividade que a personagem assume em vista disso, patente no discurso de Henrique, faz dela um elemento danoso à sociedade. O “dono” do lugar que ela, por assim dizer, invade e “infesta” arroga-se o direito de impugná-la e impeli-la à marginalidade.

Cecily, por sua vez, ainda que não tenha encontrado franca oposição às suas atitudes, é vista pelo marido como uma mulher inconsequente, desviada do padrão de esposa esperado (exigido) pela sociedade, que, se não a marginaliza completamente, a vê com condescendência cedida por consideração ao marido.

Em todos os casos, é a aceitação dos homens (representativos também do senso comum) o que determina o lugar das mulheres e a consideração que elas merecem ou não. A loucura, a má influência, a inconsequência são fatores de marginalização quando vistos sob uma ótica falologocêntrica. Porém, esses mesmos fatores podem revestir-se de um outro valor. O louco, por exemplo, em certos contextos, pode aparecer imbuído de um poder visionário ou de uma capacidade de enxergar além do real sensível. Nesse sentido, o louco (ou anômalo) pode ser visto como um ser dotado de uma sabedoria superior ou como aquele que está muito à frente do seu tempo e por isso não pode ser compreendido nem aceito. Veja-se, a propósito, a impressão causada por Maina, já anciã, em um dos psiquiatras que a atendera:

O último chegou mesmo a interrogá-la e a interessar-se muito particularmente pelo caso, dando-lhe tratamento de grande dama lúcida e apenas com o toque de dolência que se reserva aos inválidos idosos. ‘Por que não nos diz como se sente, minha senhora?’, ao que ela volveu com a ironia paciente de quem já muito o repetiu, ‘albarda-se o burro à vontade do dono’, palavra com que lapida o que definitivamente não parece interessar-lhe e que eu já conhecia, mas que deixou o rapaz interdito e com muitas questões a pôr-me sobre minha mãe. (p. 189)

Observe-se que, ao ouvir o bordão, herdado de Hortelinda e sempre repetido por Maina (“albarda-se o burro à vontade do dono”), o jovem médico impressiona-se com o que, nas palavras serenas da anciã, parece ser antes o alheamento do sábio que o do louco. A percepção dessa espécie de sabedoria ou lucidez é patente em personagens como Hermínio, que designa Maina como “a Justa”, e Cecily, para quem Maina não era louca (“she’s not mad”).

Também Fernando Mendes, à medida que vai desenvolvendo sua reflexão sobre o passado, passa a considerar de modo diferente a loucura da mãe, a anomalia do amigo e mesmo a inconsequência da esposa, a ponto de contestar a visão científica sobre a alienação. Veja-se a altercação com o analista a respeito da suposta loucura da Maina; contra a opinião do médico, Fernando defende que haveria domínio da mãe sobre os dados da realidade: “Ah, acha então que a alienação, como diz, não é sobrevivência nenhuma, mas antes desistência? Que a perturbação mental é retirada que o sujeito não comanda? [...] Mas oiça, ela sempre escolheu quem deveria morrer e quem não. [...]” (p. 220).

No momento em que a contestação começa a partir de figuras masculinas, ela passa a ser aceita também nas femininas. Matilde, apesar de sua postura contestatória, é uma figura “avassaladoramente amável” (p. 220) para o pai, que não a relega à margem, mas, ao contrário, deixa-se “destronar” pela filha. Para Fernando, Matilde revela-se o *seu* sentido, aquilo que o “prosegue”. Desse modo, o que segundo uma visão conservadora deve ser rechaçado e reputado como desvio da norma, vileza, ou loucura, quando observado sob uma

ótica que aceita o diferente ou mesmo o marginal, pode mesmo ser tomado como parâmetro possível de ser seguido. Assim, o elemento transgressor da ordem pode ser visto como uma possibilidade (e mesmo uma necessidade) de se apreender a realidade de diferentes maneiras, abrindo espaço para outras perspectivas.

## 2.2 *A noite e o riso*<sup>12</sup>

### 2.2.1 A história

Descrevendo a trajetória, da infância à idade adulta, de um sujeito em construção, **A noite e o riso** configura-se como um romance de aprendizagem – aprendizagem da escrita e pela escrita –, e não é gratuita a estreita relação que se estabelece na narrativa entre o ato de escrever e o de andar/“nadar” pela cidade: o que o sujeito nos conta é justamente a sua trajetória pelo espaço urbano até chegar à escrita e, por intermédio desta, ao fundo de si mesmo. Por isso podemos colocar em paralelo estes dois elementos: o papel, espaço onde se vasculham os dados que atuam na composição do ser; e a cidade, espaço de peregrinação e descoberta, motivo deflagrador e ao mesmo tempo ponto de chegada dessa incursão pela escrita.

No que se tange estritamente ao conteúdo diegético, podemos dizer que a história, passada em Lisboa entre as décadas de 40 e 60, inicia-se na primeira infância do protagonista, quando contava ele cinco anos, e se estende até a idade adulta, englobando dramas familiares e pessoais comuns ao percurso vivencial de um indivíduo de classe média-alta, filho de uma tradicional família portuguesa. Os valores morais e religiosos pautam a atuação dos familiares sobre a criança, que, todavia, parece um tanto infensa às coerções do grupo. A natureza desviante do menino inspira cuidados, que incluem desde abluções com água benta “para impedir a ação dos maus espíritos” (p. 47), a complementar a catequese doméstica, até a instrução com um Professor de Cultura Mental, incumbido de velar pela inteligência da criança, que, segunda a família, “corria o grave risco de se interessar por coisas inquietantes” (p. 48).

---

<sup>12</sup> BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1977. (Os trechos citados do romance serão referidos apenas pela indicação da página.)

No entanto, o menino se rebela, como se rebelará também no Colégio interno para onde é enviado. Se em casa o protagonista se debatia contra a beatice e o pseudomoralismo da família, no colégio o sujeito se defronta com não menores entraves. Ali, os valores religiosos dividem espaço com os saberes “doutorais”, a cuja vacuidade os alunos respondem ora com letargia, ora com estupefação. Além disso, os constrangimentos sofridos pelos internos tornam o ambiente insuportável para os espíritos insubmissos, que se associam em uma ação clandestina de caráter subversivo. Episódios que envolvem infração, julgamento e punição do protagonista culminam com sua fuga, viabilizada por um terremoto que põe abaixo a estrutura do Colégio.

Na segunda parte do romance, o protagonista reaparece já adulto, em exílio, e “treinando-se” no campo da escrita. É então que ele retoma episódios de sua juventude, configurando, em narrativas mais ou menos fragmentárias, os tipos urbanos e as situações vivenciadas na cidade de Lisboa. Neste segundo momento, desenvolvem-se, por conseguinte, duas linhas de atuação: a ação de escrever empreendida pelo protagonista/escritor, e a ação das personagens que ele reanima ao registrar as memórias que delas guarda. Apesar de se apresentar como escritor – criador/inventor de mundos, portanto –, o protagonista recria sua própria história de vida, embora, em algumas passagens, de forma francamente ficcionalizada.

É neste ponto do romance que ficamos sabendo como se dá, para o protagonista, o afastamento do mundo esterilizado – e estéril –, que era o seu, na direção da liberdade e desregramento da “Lisboa autêntica”. É do consórcio com os populares, e com a malta de boêmios e artistas com quem privará em sua juventude, que advém o aprendizado dos modos e meios para atuar nesse espaço, que daí para frente será o seu, agora por livre escolha:

Podia uma de duas: ou refugiar-me atrás de noções pias e, assim, escorado, olhar aquela malta inquietante como quem despreza um bando de perdidos; ou recorrer a esforços inventados para tomar o rumo oposto. Tive o instinto do vital. Isto é: havia aquela gente e o seu mundo: pois cabia-me chegar ao ponto de não me acantonar, sonso, mas de alinhar. (p. 119)

A partir desta opção da personagem, são muitos os sucessos em que toma parte. Entanto, entre as histórias narradas, assume especial relevo o caso de amor entre o protagonista e a personagem Zana, que parece ser a mola propulsora de toda a narrativa. De fato, a segunda parte do romance inicia-se com a reconstituição do início do relacionamento, cuja trajetória vai sendo apresentada até a morte da personagem. Zana é uma espécie de iniciadora do protagonista (nas artes de viver e de escrever), e é a ela que o narrador/escritor

se dirige ao longo da narrativa, entremeando-a com reflexões acerca da vida (incluindo sua dimensão social e política), do amor e da escrita.

Já na última parte do romance, de natureza marcadamente heteróclita, instaura-se uma ruptura a partir da narração de histórias envolvendo personagens e situações inusitadas, devido à extrema banalidade ou despropósito das cenas. De qualquer maneira, apesar do aparente despautério, tem-se, ainda aqui, um exercício de escrita de um narrador/escritor que parece enfim ter concluído um processo de dissociação: o escritor se “descola” do mundo criado, produzindo histórias das quais o anterior protagonista não participa.

Em resumo, o que temos nesse romance é uma personagem central que, além de narrador, é também “autor”. Veja-se o que o próprio narrador/autor observa a respeito disso, já na segunda “Nota”:

[...] verifico: tenho feita parte duma espécie de livro. Perpassa o Editor: Quando o resto? A pergunta dele. Digo-lhe um prazo, pobre diabo de mim com tanto rabo por esfolar, próprio.  
Ah, mas que esfolo, tomem lá: (p. 107)

O que acompanhamos ao longo da narrativa é justamente esta “ação” que constitui a entrada no domínio da escrita e a construção do universo romanesco; vemos, assim, o protagonista a se “ensaiar” como escritor e a desvelar seus processos criativos e inquietações daí decorrentes, utilizando-se, para tanto, dos dados de sua própria história.

### 2.2.2 A narrativa

Estruturalmente, **A noite e o riso** é uma obra marcada pela fragmentação e pela variabilidade. Essa característica se revela, por exemplo, na organização desigual das três partes em que se subdivide o romance – os três “painéis” –, bem como na constituição variada dos capítulos dentro de cada “Painel”. O caráter não linear da narração é outro elemento que evidencia a fragmentariedade da obra. Não há entre um episódio e outro uma relação lógico-causal, e a narrativa, via de regra, não obedece à ordem cronológica dos fatos. As histórias são ambientadas na cidade de Lisboa, mas o lugar de onde fala o narrador é outro. Trata-se de um sujeito exilado cujo ato enunciativo se faz presente na narrativa, na qual plano do enunciado e plano da enunciação se alternam e se entrecruzam constantemente. Também o estilo é variado, assim como a perspectiva adotada. O romance, vazado numa linguagem sem pejos e

sem peias, encontra nesse aspecto a sua força, combinando humor escrachado e fina ironia, numa prosa vibrante e conscienciosamente crítica.

O primeiro “Painel” é composto de 20 fragmentos de variada extensão, ordenadamente numerados, nos quais o narrador, autodiegético, relata episódios de sua infância. Apesar das várias informações acerca de sua vida familiar e escolar, a personagem não é designada por nome próprio nem aqui, nem no restante da narrativa.

Os fragmentos deste “Painel” se ocupam basicamente dos primeiros passos da “instrução” do protagonista, da educação doméstica à educação formal, até a ocorrência do terremoto que põe abaixo o “Colégio”, propiciando assim a sua fuga para a “Cidade-Rua”. A perspectiva adotada é artificialmente infantil, o que confere um tom de inocente ironia ao discurso do narrador. Vejam-se alguns exemplos:

Lembro-me de que um moço de talho chamado Isaac fazia sempre cócegas à mesma criada e no mesmo sítio. (p. 46)

Tendo aprendido que coçar-se entre as pernas é sintoma de masculinidade (porque não havia macho humano adulto por mim visto que não o fizesse, pensativamente) lancei dedos a tal gesto para impressionar a minha tia, mas ela não gostou. (p. 47)

A narrativa, nesta primeira parte, acompanha a ordem cronológica dos fatos e assume um ritmo relativamente acelerado, também em função da utilização de sumários e do discurso narrativizado, embora haja também diálogos. A perspectiva se mantém a mesma, assim como o ritmo da narração e o tom assumido pelo narrador.

O segundo “Painel”, que recobre a maior parte da narrativa (184 páginas, enquanto o primeiro e o terceiro ocupam 38 e 19, respectivamente), é composto por nove capítulos, de constituição também variada, intitulados, respectivamente: “O Impotente”; “Raul”; “Sanctus”; “Simão C. C.”; “Gaspar”; “Tomás”; “Luísa Estrela”; “Zana”; “Primeiro Assalto”. Este “Painel” conta ainda com quatro “Notas”, que se destacam do texto inclusive pela utilização de fonte tipográfica diversa (menor e em itálico), e que se interpõem entre o primeiro e o segundo capítulo, entre este e o terceiro; no meio do capítulo “Luísa Estrela”, e entre este e o seguinte.

Esses capítulos, como os nomes próprios nos títulos já sugerem, concentram-se sobre as diferentes personagens com quem o protagonista travou contato em suas incursões pela Cidade. Os sucessos narrados são entrecortados pelas reflexões do narrador acerca da “faina da escrita”, motivo fundamental de todo o romance. As “Notas” fazem referência explícita ao ato da escritura do romance, ao espaço da enunciação, à situação de exílio, funcionando também como pontos de paragem ao longo desse árduo e extenso percurso que é o processo

da escrita. É como se o narrador/escritor usasse esses pontos para tomar fôlego e então continuar: “Paro o escrever. Sinal vermelho, travão a fundo e alto aqui. Retopo-me. O essencial: tomar o pulso ao meu minuto actual – escrevente, obscuro, forcejante.” (p. 185, terceira “Nota”).

A narrativa, neste segundo “Painel”, não acompanha a linearidade da história. O que se observa, nestes capítulos, é o relato de episódios mais ou menos fragmentários, que não seguem necessariamente uma ordem cronológica, embora todos remetam ao passado do protagonista, diferentemente das notas, que referem o presente da enunciação.

Com relação à instância narrativa, nesta parte do romance, observa-se, até o penúltimo capítulo, um narrador autodiegético que frequentemente se refere a uma segunda pessoa – às vezes a personagem Zana, às vezes o leitor. Já no último capítulo o narrador se impessoaliza, adotando a terceira pessoa, e em lugar do “eu”, designativo do narrador nos capítulos anteriores, surge a personagem “o homem”, igualmente não identificada por nome próprio. A narração em terceira pessoa é utilizada também numa passagem do capítulo “Luísa Estrela”, quando nos é dada a conhecer a vida pregressa dessa personagem, num relato que se destaca da narrativa também graficamente, por se apresentar de forma recuada, ocupando apenas a metade da página. Neste relato, o narrador se apresenta como heterodiegético, afastando-se e “apagando-se” da história narrada pela utilização de um modo de apresentação dos fatos eminentemente dramático, inclusive com recurso a notações cênicas.

A omissão no nome do protagonista não deixa de ser um aspecto notável no romance, visto que todas as demais personagens e figuras referidas ao longo da história são nomeadas, havendo mesmo uma manifesta preocupação do narrador em dar nome a tudo, já que, conforme seu entendimento, “nada existe para uma pessoa antes de por ela nomeada” (p. 199). Assim, o narrador vai designando, perfazendo a catalogação das coisas do mundo, sua nomenclatura: “Ele usava nome, Sancho” (p. 85); “O nome que o cheiro da moça tinha no meu arquivo: *Confirmação*” (p. 121); “O nome da Luísa Estrela tem suas raízes na estridência” (p. 158), etc.

Note-se que essa necessidade de nomear está estreitamente relacionada com a busca pelo (auto)conhecimento empreendida pelo protagonista:

Porque há o *nome*, obstáculo de espanto enorme, Chave total das portas por abrir sobre o saber que basta.

Cada um de nós, humanos tem o seu. E desconhece a maior parte dele. Assim o alicerçamos, preparando o seu completamente (coisa que anjos e sábios nunca adivinharão em que consiste, exactamente). (p. 158)

Dessa forma, o *nome* torna-se a porta de entrada para o conhecimento das coisas, embora não as explique completamente. O nome *próprio* – leia-se “identidade” – tem que ser descoberto por inteiro, completar-se, para só então constituir-se em algo nomeável. O nome designa o *ser*, a *essência*, o que *é*; assim, enquanto este ser não se encontra definido, não pode ser nomeado. Por isso o protagonista não tem nome – é um sujeito em construção, cujas inquietações ele mesmo “rotula” como “ganas de *ser*, e diferentemente” (p. 186). Ora, se não *é* ainda, não há nome que lhe caiba, até porque aquilo que o define enquanto sujeito não é de natureza substantiva, mas processual – ele se define pela ação de escrever. Isto, todavia, não lhe é dado saber de pronto: “Como podia eu saber, então, que escrever viria a ser meu nome [...]?” (p. 185). Feita esta descoberta, o sujeito se volta para o processo da escrita.

O último “Painel” abre-se com uma espécie de nota (“Escrevo isto debaixo de um freixo que por acaso é um pinheiro seco”, p. 257), à qual se seguem 16 fragmentos, de variada extensão e ordenadamente numerados, tal como os da primeira parte, mas aqui sem qualquer relação entre si no que tange ao conteúdo diegético. Desaparecem também as personagens que figuram nos dois “painéis” anteriores. A narração é ainda em primeira pessoa, mas este narrador não se identifica com o anterior, e o que é relatado parece não ter maior importância, uma vez que a narrativa afigura-se como impulsionada pelo simples ato de narrar, seja lá o que for. O discurso narrativo assume um tom e um andamento peculiar, numa linguagem vazada em repetições e redundâncias, de cariz pseudo-filosofante, um pouco à maneira de Alberto Caeiro. Aliás, essa referência literária é perceptível também pela clara alusão ao poema “O guardador de rebanhos”: “Eu a quem também chamo Guardador de Porcos. [...]” (p. 282). Acompanhando a linha de desenvolvimento seguida no romance, parece ser este o momento em que narrador e personagem cedem lugar, enfim, ao “escritor”.

Com relação ao modo de apresentação dos fatos, verifica-se no romance um relativo equilíbrio entre o discurso narrativizado e o relatado, de tipo dramático. No entanto, a forma de apresentação cênica é explorada ao extremo em algumas passagens, em que o narrador se ausenta e a narrativa assume feição teatral. Isso acontece, por exemplo, no capítulo “Raul” e no já referido “Luísa Estrela”. Além disso, o narrador lança mão de variados registros – notas, cartas, anotações, ilustrações –, incorporando-os ao texto narrativo.

Quanto à linguagem, importa realçar o emprego reiterado de certos recursos expressivos, tais como o jogo de palavras, a paronomásia, o desvio lógico, a personificação etc. Além desses recursos estilísticos, é recorrente na narrativa o uso de expressões que remetem ao mundo animal: mesmo as personagens são designadas, muitas vezes, por nomes de bichos ou têm suas atitudes assimiladas às deles. Sua própria movimentação no espaço –



como animais lutando pela sobrevivência no grupo – sinaliza o tratamento dessas personagens como espécies de uma fauna urbana.

### **2.2.3 A trajetória da personagem e a configuração do espaço (a fauna urbana)**

De um modo geral, o romance registra uma dupla busca por parte do protagonista: a busca do conhecimento, de si mesmo e do mundo como um todo, e, a par disso, a busca do “tom” próprio que lhe permita, através da escrita, o “registro duradouro” de tudo isso. Para tanto, é necessário que o sujeito apreenda o espaço à sua volta, descubra a verdade das coisas e das pessoas que estão ao seu redor; como um viandante, que anda pelo mundo vendo, ouvindo, experimentando, ele vai e depois retorna para contar o que aprendeu, tal como os antigos narradores.

Assim, quando logra chegar ao domínio da escrita, é o espaço de sua peregrinação que o sujeito reconstitui. Esse espaço é a cidade de Lisboa, com todos os elementos de sua “fauna” urbana, fonte de aprendizado entre homens e “bichos”. A trajetória da personagem perpassa os principais pontos da capital – bairros, avenidas, ruas, largos, praças, monumentos, estabelecimentos, tudo devidamente nomeado e situado. Sobressai, na maior parte da narrativa, a movimentação noturna pelos bares, danceterias, lupanares, espaços por onde a “malta” de boêmios e contraventores circulam. É entre esses grupos que a personagem irá consumir sua “instrução”.

Logo no primeiro “Painel” se destacam dois espaços: o espaço institucional (a família, a escola e mesmo o círculo da alta sociedade), e o espaço licencioso da rua, a Cidade (em maiúscula). “Cidade”, aqui, é o espaço aberto e vivo, a rua por onde se pode “nadar” como num rio que flui, e onde se trava conhecimento com as mais diversas espécies: “Pela poeirenta rua deslizavam carros, volumes, carteiros e toda sorte de animais. Como um rio, o barulho do que na rua decorria se raspava de encontro aos muros da que, agora, era a minha casa.” (p. 45).

Nesse sentido, a Cidade se opõe ao espaço institucional, fechado, regrado, cujo modelo mais acabado é o Colégio, com seus doutores, chefes, seções, preceitos e regras: “Doutor de Exercícios Corporais”, de “Hábitos Suíços”, de “Sociabilidade Superestrutural”, “Chefe Máximo do Pessoal Mínimo”, “Mensurador de Rentabilidade de Mesuras”, “Secção de Problemas Pessoais”, “Tribunal do Colégio”; mesmo os alunos, açoitados pela

“insuportabilidade do Colégio”, instituem os seus órgãos de resistência: o “Comitê Secreto de Arreda Estuporação”.

Fugindo do Colégio (e de casa) como de um inferno ou prisão, o protagonista inicia sua peregrinação pelas águas moventes da cidade, e é logo no seu primeiro momento como “peixe solto ao mar” que o sujeito trava conhecimento com outra espécie de “vultos”, francamente contraposta aos “Altos Vultos” que arrostara no Colégio:

Estava eu atravessando [uma ponte] e vi uma fogueira com um molho de gente acorçada em volta. Hesitei mas fui interpelado: [...] Avancei e fui acolhido com uma explosão de gargalhadas. Que fuligem e cabelo desgrenhado eram os aspectos mais salientes da minha aparição. [...] Olhando os circundantes, vi-me rodeado por pessoas de quase todas as idades, sexos e graus de desalinho. Vi mais: na encosta em cuja base ardía o lume a que se aqueciam, cozinhando ocasionais mixórdias, amontoava-se um conjunto de cabanas de ferro – obviamente o bairro em que viviam. Alguns momentos de conversa bastaram para me informar do essencial acerca deles: tratava-se de baixos vultos [...]. (p. 70)

A partir daí, o sujeito dá início a suas andanças pela Cidade. Um primeiro e mais íntimo confronto com essa realidade para ele até então desconhecida, dá-se quando de sua catequização junto a crianças pobres:

Aos meus olhos esparvoados por veludos, o desvairamento das crianças ditas populares foi um disparo de canhão batendo em cheio num museu de porcelanas. Certa Lisboa veio-me assim: um sacerdote, ou uma senhora de antepassados convenientes, debitando Dogmas a um cardume de rapazes loucos por que chegasse a hora em que, findas as aulas a sexos separados, o encontro com as catecúmenas nos corredores do velhíssimo edifício permitisse o desporto, ainda incipiente, do apalpão à tripa forra. (p. 118)

Em meio a esta instigante fauna, o sujeito se afigura como um bicho estranho ao ninho, que deve se adaptar a um *habitat* que, a princípio, não seria o seu. É de livre escolha que ele se decide por essa adaptação. Todavia, sua instrução nessa área não se dá sem esforço:

Depressa percebi: para me entender com esta, para mim nova, espécie de pessoas, eu carecia da mais sumária iniciação na bronca. Humanismos. Voltando a casa, repensava o visto e o ouvido, esforço aplicado a reter o que ensinasse a navegar águas desconhecidas. [...] A toda hora e transe eu procurava não esquecer aquelas palavras e modos de as juntar que eram a única moeda convertível em intercâmbio humano no país madragante. (p. 118)

O móvel que passa a conduzi-lo é (aparentemente) apenas a necessidade de “alinhar” com aquela fauna humana/urbana que ele pouco a pouco vai descobrindo: “Rondava eu a salobridade da Baixa, noites de buscar sozinho o conhecimento de locais de chungaria, e como neles se dança, de sempre a sempre. Móbil imediato: impressionar os colegas de liceu,

lutar contra a calibração de anjinho” (p. 123). Nesses ambientes, onde o decoro não tem lugar, mas onde as atitudes são, no entanto, plenas de verdade, o protagonista conhece as figuras que formarão o seu círculo social: a “malta” composta por jogadores, prostitutas, artistas, boêmios, gente livre em geral.

Tendo travado conhecimento com esses excêntricos “animais”, o protagonista busca deles aprender os hábitos e os modos de sobrevivência, percebendo logo que o mundo se divide em caças/presas e caçadores/predadores. A condição de caçador (ou, na pior das hipóteses, a condição de caça capaz de esquivar-se), não sendo nele inata, precisa ser adquirida através do convívio com essas espécies de gentes – peritas na arte da sobrevivência – cujas maneiras ele assimila. Seus “professores” são, inicialmente, os bandos de “garotos perdidos” (as crianças “populares”) e, posteriormente, a “canalha estudantil”, a “malta”, os companheiros de tropelias noturnas, entre os quais alguns merecem destaque.

Simão Cara de Cão, o que “vivia qual um peixe, livre da gravidade” (p. 125) e se movia com “uma rapidez de cão com dentes no currículo” (p. 125), é dos tipos mais respeitados pelo narrador:

Esse Simão foi mestre ao ter-me mostrado que ele nunca fora ensinado. A partir de então inaugurou-se em mim um cochichar de plano, logo praticado. E comecei a dar-me as aulas de ter musculatura e artes para usá-la contra corpo adverso. Vi gente esfuziante de bravata acocorar-se lesta a um mero aceno do C.C. [...]. Só presenciei desfeita desse gatão canino na noite dos americanos<sup>13</sup> [...]. Mas mesmo essa derrota física cantou de galo. Não tanto porque tinham sido três a um, mas porque o episódio não lhe injetou susto perdurável. “Com meia orelha, um gajo ouve metade das putices” – eis o comentário que eu lhe ouvi, o único. (p. 126)

Luísa Estrela, “rata” criada pela viela, onde cedo aprendera as “ancestrais sapiências no lutar” (p. 163), é a mulher cujo instinto libertário converte-se em sina implacável: por querer ser livre, paga o preço do seu destino. A vida martirizada de Luísa (e, a despeito de suas dores, sua persistência em viver) é focalizada em detalhe pelo narrador. Luísa encarna a rebeldia e a insubmissão que servem de exemplo ao protagonista.

É interessante observar que a constituição dessas personagens está intimamente condicionada pelo meio no qual elas deitam raízes. Essa relação entre o ser e o espaço que o constitui é explicitada pelo narrador quando este se propõe a explicar o caráter de Luísa Estrela, por exemplo:

---

<sup>13</sup> Episódio em que Simão luta contra três marujos americanos, ocasião em que teve o lóbulo de uma das orelhas cortado.

O nome de Luísa Estrela tem suas raízes na estridência. Contida nos espaços estreitíssimos, irregulares, da Alfama. Que nasceu rente as ameias do Castelo, descendo em zigue-zagues multiformes até morrer à beira-rio.

Para compreender Luísa Estrela ante Luísa Estrela será de grande utilidade costear Lisboa a bordo dum saveiro, sentindo nos cruzados remos as correntes que resistem, o remoinhar e contra-remoinhar que as marés desenham no Estuário. [...] (p. 158-159)

Finalmente, Zana, o *outro* a quem o sujeito se une para ser um só, o ponto de convergência, o centro do perfeito entendimento, é a mulher intelectual-revolucionária que se propõe a lutar pela escrita (*por e através da*). Segundo esta personagem, “há um lugar na vanguarda da luta pela lucidez que só a prosa ocupa” (p. 246). É Zana quem desperta no protagonista esse mesmo impulso da escrita, que havia sido reprimido na sua primeira infância. Com a perda da companheira, o sujeito se defronta com o “primeiro assalto” da morte, que, pela escrita, ele consegue derrotar.

Esse grupo se opõe a um outro círculo: a alta sociedade lisboeta, contra a qual o narrador dirige o seu desprezo. Ao descrever os “Bailes de Lisboa-sur-hauteurs”, revela “a verdadeira dança” que ali se desenrola: a dança dos interesses, da hipocrisia mal velada, da supremacia do dinheiro, mesmo sobre a honra.

Um baile. Isso mesmo: vestir comprido, *debuts* à mão valsante de uns pais ou tios, importantes bêbados e tal. Chegara já atado de aborrecimento, muleteando-me na esperança (chocha) de alguns álcoois gratuitos compensarem o que antevia como uma velada de atractivos rarefeitos. [...] Fazer amigos e arranjar noivados estratégicos: tal era a verdadeira dança, por trás daquela que, então, só me indignava porque roçar-se era quanto o decoro vigente propunha à maioria. (p. 187)

Deste círculo, o narrador destaca a figura de Julinho Rato, um novo rico que o protagonista achincalhará num desses bailes, por intermédio de Luísa Estrela, sua amiga, prostituta de profissão.

Tenho símbolo afixado na memória acerca deles: Julinho Rato [...]

Julinho, o Rato, fora nascido assim: um pai enriquecido a expensas dos Totalmente Eleitos. Que semelhante pai vivesse à margem da circulação mundana festejante só tinha um motivo aceitável: má consciência mútua de agiota e agiotados. [...]

O certo: ia caber ao Rato Filho [...] estabilizar o apelido em zonas onde se menstrua azul-turquesa. (p. 189)

Numa noite de pré-carnaval no Grêmio, estava o protagonista já enfasiado, quando decide tomar um ar à rua e ali encontra Luísa. Antes de seguir na companhia da amiga, pede-lhe “um favor”, que ela cumpre de boa vontade. Chegando-se à janela do Grêmio, ela derrama sobre Julinho Rato os mais “formidáveis” insultos:

Os brados dela: bode enlouquecido a disparatar numa farmácia. Por todos os olhares, vidros partidos. E o Júlio a desfazer-se em cacós, provetas da sua dignidade trambolhando, uma após outra.

Luísa Estrela. Vejo-a. eternizável por esses berros de justiça prática, atirados pela seteira que a viela nessa noite abriu sobre as salas, onde a seiva dum país é belamente fornicada.

Até à data de hoje, foi o momento mais revolucionário que Lisboa-a-despistada ofereceu às minhas sedes. E nele ancoo o meu porvir. (p. 192)

Em resumo, podemos dizer que, dentro da cidade de Lisboa, verifica-se, portanto, uma evidente contraposição entre dois espaços: o espaço do decoro e da contenção (e também da hipocrisia), que comporta a família, a igreja, a escola e todos os espaços frequentados pela parcela “bem educada” da sociedade; e o espaço da descompostura e da liberdade: a rua, a viela, a Cidade. O primeiro é o lugar do regramento; o segundo, o da insubordinação. A esses espaços correspondem diferentes grupos humanos: os que obedecem ao padrão e os que se desviam ou se insurgem. É a esses últimos que o protagonista se alinha, seguindo o magistério de Zana, para quem a boémia era “o único ponto de reunião possível para aqueles de nós em que a sociedade dá com os pés porque não quer o que nós, vivos, lhe traremos: a modificação, inevitavelmente” (p. 249).

\*\*\*

A análise estrutural das obras procurou ressaltar, em cada uma delas, os elementos sobre os quais as narrativas se apoiam, ou seja, os elementos estruturais que são nelas mais intensamente explorados. Assim, enfatizamos, em **Maina Mendes**, a construção das personagens através do discurso – delas mesmas, do narrador extradieético-heterodieético, e das várias personagens que assumem a instância narrativa. Já em **A noite e o riso**, o espaço é o elemento cuja configuração narrativa representa dos mais ricos campos de análise.

Embora voltadas para a formalização/organização do discurso narrativo, estas análises nos permitiram observar aspectos recorrentes nos dois romances, aspectos cujo exame procuramos aprofundar nas análises subsequentes. Em ambos os romances aparece o silêncio ou dificuldade de comunicação entre as personagens; em ambos, o presente se apresenta como algo problemático e as personagens são/estão perturbadas por alguma razão – são personagens em *busca de* ou *à espera de* –; nas duas obras há alusão a algum tipo de estagnação; há também a preocupação com o futuro e a tentativa de retorno ao passado como alternativa para

compreender o presente; em ambos os casos, a narrativa parece ser o recurso escolhido para dar sentido às trajetórias das personagens.

Nos dois romances percebemos também um tom fortemente contestatório, partindo-se sempre de situações particulares para, em seguida, estender a reflexão crítica a contextos mais amplos. Assim, a situação da mulher, em **Maina Mendes**, serve à reflexão sobre papéis sociais impostos, ao mesmo tempo em que reflete a situação da nação como um todo. Igualmente, em **A noite e o riso**, as peripécias do narrador-personagem suscitam a reflexão sobre as convenções sociais, sobre a necessidade de se posicionar frente ao que está posto como necessário ou obrigatório, questionando os condicionamentos que pesam sobre as personagens.

Dessa forma, as duas obras partem de situações ou problemas aparentemente particulares, individuais, para abordar, tangencialmente, questões de ordem coletiva, social. Esse tangenciamento, no entanto, nos raros pontos em que essas questões são abordadas mais explicitamente, assume ele próprio uma importante significação: aponta para a dificuldade, experienciada por autores da época, de abordar as questões espinhosas do seu tempo e, ao mesmo tempo, para a necessidade de fazê-lo. Como dizer o que não pode e todavia precisa ser dito? Como esses romances, contornando a interdição, dizem, nas entrelinhas, o que não se lhes permite dizer às claras? De que ardil eles fazem uso? São essas as questões que procuraremos responder mediante o exame dos recursos linguísticos utilizados para disseminar sentidos interditos, recursos aos quais, neste trabalho, chamamos *processos de significação*.

**PARTE II**  
**ARDIS DA PALAVRA CERCEADA**





### 3 DOS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO

Touchar nos tabus da língua, redistribuindo suas categorias gramaticais e remanejando suas leis semânticas é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos [...].  
(Julia Kristeva)

Vários pesquisadores já apontaram, em romances portugueses da década de 60, a utilização recorrente de uma linguagem metafórica, que muitas vezes ultrapassa o nível da palavra, mesmo o da frase, e acaba por abarcar todo o universo diegético, como se este representasse, de forma alegórica, toda uma situação não referida diretamente, mas apreensível pelas relações de analogia que se estabelecem entre mundo ficcional e mundo exterior. Muitas vezes as estruturas são homólogas, ainda que as histórias narradas não guardem nenhuma relação aparente com o contexto histórico externo. O mesmo se verifica nos dois romances por nós selecionados.

Outro aspecto verificado diz respeito aos processos de silenciamento ou suspensão do dizer. Muitas vezes, fatos, ideias, situações são apenas mencionadas, ou tão somente sugeridas, sem que se proceda ao desenvolvimento desses tópicos nos textos. Nesse caso, o significativo é obliterado, mas o significado é mantido através da teia de relações que se estabelecem entre os muitos elementos dispersos no texto, de modo a garantir a produção de sentido.

Também a ironia e o humor se fazem presentes nas obras analisadas – a ironia em ambos os romances, o humor em **A noite e o riso**. O que se tem então é um processo de inversão (ou subversão) de sentidos: utilizam-se formas de expressão com significado oposto ao sentido que se pretende criar; ou se procede à quebra de expectativa, criando situações inusitadas ou ridículas. Nesses casos, o exagero de algumas formulações contribui para salientar o aspecto irônico, cômico ou absurdo do que é apresentado.

Essas formulações discursivas que recorrem ao silêncio, à metáfora, à ironia, entre outros recursos, atuam de modo a permitir a veiculação e circulação de sentidos, de maneira mais ou menos patente, mas sempre sinuosa, por entre a trama narrativa. Por isso, mais do que formulações puramente retóricas, essas formas de dizer são procedimentos, modos de agir, de significar. São esses procedimentos que, no presente trabalho, designamos sob o nome de *processos de significação*, os quais, apoiando-se em procedimentos linguísticos, logram significar para além do efetivamente dito.

Da mesma forma que as obras de nosso *corpus* podem ser caracterizadas como produções desviantes no contexto padronizador em que tiveram origem, parece-nos possível incluir todos esses procedimentos (ardis) linguísticos dos quais essas obras se utilizam na categoria de *desvios*, entendendo-se *desvio*, aqui, como um procedimento que se afasta do *padrão*, seja em que nível for: linguístico/gramatical (morfológico, sintático, semântico), estilístico, discursivo.

A noção de *desvio* foi amplamente utilizada no âmbito da retórica, e é justamente dessa ciência/arte que derivamos muitos dos conceitos utilizados em nossas análises. Na sua **Retórica Geral**<sup>1</sup>, Jacques Dubois e seus colaboradores voltam-se para o estudo das *figuras*, reaproximando, na senda de outros estruturalistas, linguística e poética. Ao revigorar os estudos retóricos, partem do postulado de que “a literatura é antes um uso singular da linguagem”, e a teorização acerca desse uso constitui “o primeiro objeto de uma retórica geral, e, quem sabe, generalizável” (1973, p. 23).

Repensando a retórica em termos estruturais, os pesquisadores do *Groupe  $\mu$*  nos oferecem valiosos instrumentos de análise, que podem ser utilizados para o exame das figuras na palavra ou na frase, bem como em contextos mais amplos, como o texto narrativo – o que, aliás, é demonstrado na última parte da referida obra, dedicada ao estudo das figuras da narração. Destacaremos aqui tão somente algumas noções e categorias estabelecidas por esses pesquisadores que servirão de base para nossas formulações posteriores.

Se as figuras retóricas são procedimentos que operam sobre a linguagem *modificando-a*, importa, antes de tudo, definir o ponto a partir do qual essa modificação se torna perceptível, ou seja: o ponto em que uma formulação deixa de ser *normal*<sup>2</sup> e assume caráter *desviante*. Essa distinção entre norma e desvio, no entanto, não é tão fácil de determinar, dado que o considerado normal é já uma convenção, e as convenções se alteram com as circunstâncias. Assim, um discurso desviante pode, num momento seguinte, tornar-se padrão. Diante dessa dificuldade, os pesquisadores de Liège estabeleceram que o procedimento normal – chamado por eles de *grau zero*, e por nós de *padrão* – seria aquele que atende à expectativa do leitor: “o grau zero de uma posição determinada é o que o leitor espera nessa posição” (p. 55). Parece claro aí um pressuposto: o de que o leitor, ainda que “espere” por um procedimento desviante num dado texto, terá sempre em mente o que seria o procedimento padrão, a partir do qual o desvio é percebido.

<sup>1</sup> DUBOIS, Jacques et al. **Retórica geral**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros [Coord. Geral da trad. Massaud Moisés]. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1974. [*Rhétorique générale*. 1. ed. 1970]

<sup>2</sup> *Normal* no sentido de *conforme a norma*, segundo um *padrão pré-definido*.

Num sentido *retórico*, o desvio é, pois, qualquer “alteração notada do grau zero”, desde que vise a “efeitos poéticos”<sup>3</sup> (p. 62). Esses desvios dão origem às *metáboles*, termo que designa “todo tipo de mudança de um aspecto qualquer da linguagem” (DUBOIS et al., 1973, p. 39). As metáboles classificam-se de acordo com o(s) nível(is) de articulação sobre o(s) qual(is) operam – nível fônico, lexical, sintático, semântico, lógico etc. –, distribuindo-se, assim, por diferentes domínios: o plástico, o sintático, o sêmico, o lógico.

Classificando as metáboles segundo o domínio ao qual pertencem, os pesquisadores de Liège definem quatro grupos: a) os *metaplasmos*, “que agem sobre o aspecto sonoro ou gráfico das palavras e das unidades de ordem inferior à palavra” (p. 51); b) as *metataxes*, “que agem sobre a estrutura da frase” (p. 51); c) os *metassememas*, que atuam sobre os sememas<sup>4</sup>; e d) os *metalogismos*, “que modificam o valor lógico da frase” (p. 52). Sobre cada um desses domínios operam-se diversas modalidades de desvios – operações retóricas – que podem ser: *substanciais*, quando suprimem elementos (supressão) ou os acrescentam (adjunção); ou *relacionais*, quando se limitam a alterar a ordem dos elementos implicados no processo (permutação).

Note-se que o quadro das metáboles organizado pelos autores apresenta esses desvios numa progressão que vai do campo da gramática ao da lógica, partindo do código em direção ao referente. Os dois primeiros – os metaplasmos e as metataxes – atuam no nível da expressão, enquanto os metassememas e os metalogismos, no do conteúdo. Entre essas metáboles, as que mais nos interessam são justamente as duas últimas, sobretudo os metalogismos, que operam no campo do conteúdo (e da lógica) e remetem a um exterior, sem o qual a mensagem não pode ser decodificada adequadamente.

Apoiando-nos nessas categorias da retórica, mas não nos restringindo a elas, propomos uma categorização dos processos de significação identificados nas obras em análise, levando em conta apenas o *modo* como as operações se efetuam sobre a linguagem. Trata-se de uma adaptação do modelo teórico proposto pelos retóricos para análise desses procedimentos discursivos num contexto mais amplo – o texto narrativo. Podemos mesmo falar em

---

<sup>3</sup> A noção de “poético” é aqui compreendida conforme os postulados de Roman Jakobson (no texto *Linguística e poética*), de quem os autores tomam emprestado o conceito de *função poética*, apenas substituindo *poética* por *retórica*. A função poética (ou retórica) é a que permite perceber nos signos linguísticos antes o seu significante que seu significado. Conforme Jakobson, a função poética promove “o caráter palpável dos signos” (**Linguística e comunicação**, [s/d], p.128).

<sup>4</sup> No âmbito dos estudos da composição semântica da palavra (análise sêmica), *semema* é a unidade composta de *semas* (traços semânticos) que tem por correspondente formal o lexema (DUBOIS et al., **Dicionário de linguística**, [s/d], p. 534).

ampliação ou extensão do modelo, dado que muitos procedimentos que incidem, segundo os autores, no nível lexical ou frásico, são observados por nós no nível textual/discursivo/narrativo.

Assim, entendemos que os processos de significação por nós identificados se poderiam dividir em quatro grandes grupos: os *Processos de Apagamento*, que englobariam o *silêncio* e a *suspensão*; os *Processos de Substituição*, que abarcariam a *metáfora* e a *sinédoque/metonímia*; os *Processos de Subversão*, que dariam conta da *ironia* e do *humor*; e finalmente os *Processos de Inflação*, que abrangeriam a *digressão/desenvolvimento* e a *repetição*. Todas essas metáboles se originam, na verdade, de um único procedimento: o movimento de desvio em relação ao padrão estabelecido, o que de resto é uma marca das obras da chamada literatura “má” do período, cujos autores, como já salientamos, assumiam também uma posição desviante em relação ao sistema que lhes era imposto.

Abaixo, apresentamos um quadro geral desses processos, de nossa autoria, lembrando que, em nossas análises, todos (ou quase todos) os procedimentos levam em conta o fator contextual, de modo que podem ser situados no âmbito dos metalogismos. Por isso não fizemos a separação dos níveis afetados (morfológico, lexical, sintático, semântico, lógico), mas tão somente a distinção dos tipos de operação. Na sequência, abordaremos os quatro grupos de processos (operações gerais e processos específicos), a fim de explicitar em que sentido compreendemos cada ocorrência particular.

<b>QUADRO GERAL DOS PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO</b>		
<b>OPERAÇÃO GERAL</b>	<b>PROCESSOS ESPECÍFICOS</b>	<b>OCORRÊNCIAS PARTICULARES</b>
APAGAMENTO	Silenciamento	elipse, silêncio, subentendido
	Suspensão	reticência, índice
SUBSTITUIÇÃO	Metaforização	metáfora, alegoria
	Metonimização	metonímia, sinédoque
SUBVERSÃO	Inversão	ironia, antífrase
	Desconexão	humor, chiste, cômico
INFLAÇÃO	Expansão	digressão, desenvolvimento, índice
	Repetição	repetição, reiteração, paralelismo

### 3.1 Processos de apagamento

Os processos de apagamento, como a própria designação já sugere, operam pela supressão ou omissão de elementos – palavras, frases, sequências narrativas, temas etc. – em parte ou em sua totalidade. Quer isso dizer que o apagamento pode ser total, redundando em silêncio absoluto; ou parcial, quando ocorre tão somente a menção ou sugestão de algo que, no entanto, não será desenvolvido textualmente. De qualquer forma, um e outro são significativos – o silêncio e a suspensão – porque sinalizam uma lacuna, cujo preenchimento deverá se fazer em consonância com outros elementos expressos no texto. Assim, o silêncio e a suspensão – no nível em que os examinamos – só podem ser verificados se levarmos em conta o contexto – interno (o texto narrativo como um todo e os índices que nele estão dispersos) e externo (o contexto sócio-cultural a que o texto alude).

Apesar de se apoiarem no mesmo princípio (o apagamento), o silêncio e a suspensão consistem em processos distintos: este último indicia o que todavia não será dito; enquanto o primeiro exige do leitor um mais acurado trabalho de análise para apreender o que foi suprimido, pois, nesse caso, não há indiciamento explícito – o que não significa, entretanto, que não haja indiciamento algum. Como já dissemos, o silêncio se faz notar justamente porque existem outros elementos que fariam esperar ou supor aquilo que foi silenciado. Podemos mesmo dizer que também o silêncio, tal como a suspensão, é indicial (porque significativo) e, ao mesmo tempo, é tornado notável justamente pela atuação dos índices.

#### 3.1.1 Processos de silenciamento

Linguisticamente falando, a supressão total de um termo resulta naquilo que, no âmbito das figuras retóricas, é chamado *deleação*. Estendendo esse conceito a outros domínios – sintático, semântico, narrativo etc. –, teremos então a elipse, o subentendido, o silêncio, estes dois últimos aplicados sobretudo a campos temáticos.

Como figura gramatical, a elipse promove o apagamento de algo que não se faz necessário para a compreensão da mensagem. Diferentemente do que ocorre na reticência, que corresponde a “um inacabamento da frase, de tal modo que esta se vê amputada de uma parte de seu sentido”, na elipse, “a informação é preservada, a despeito da incompletude da

forma” ((DUBOIS et al., 1974, p. 104). O mesmo nem sempre se verifica quando se trata de uma elipse narrativa<sup>5</sup>, pois, se muitas vezes se omite uma sequência de fatos por ser menos importante ou facilmente deduzível, outras vezes, porém, suprimem-se trechos fundamentais para o desenrolar da história<sup>6</sup>. Nesse casos, o segmento elidido não está pressuposto ou subentendido, mas constitui, sim, uma lacuna no plano diegético que a narrativa não preenche<sup>7</sup>.

Já o silêncio, no modo como o compreendemos neste estudo, atua principalmente sobre temas ou palavras que a eles remetem. É uma figura que permite dizer mais com menos. Assim, a utilização do silêncio constitui importante recurso em situações nas quais o que se pretende dizer não é permitido ou não é conveniente. Com esse recurso, efetua-se uma economia no código, enquanto que o referente acaba sofrendo uma inflação: justamente por não se referir a nada explicitamente, o silêncio abre o leque das possibilidades que o discurso não reduz por meio do dizer.

[...] o silêncio opera uma supressão total de signos. Entretanto, casualmente, abre caminho à conjectura e permite, acidentalmente, por parte do decodificador, uma adjunção, se não de signos, ao menos de semas, dentre os quais o silêncio não obriga a escolher. (DUBOIS et al., 1974, p. 188)

Veja-se que, uma vez articulada a palavra (semema), esta se erige como suporte de um conjunto de semas. Na ausência desse suporte linguístico, é o contexto que fornece as bases para que o processo de adjunção de semas se efetue de modo a permitir a apreensão do sentido. O silêncio, assim como os demais metalogismos, “tem por critério a referência necessária a um dado extralinguístico” (DUBOIS et al., 1974, p. 177). O valor dessas metáboles (os metalogismos) é, portanto, circunstancial, já que, como assinalam os pesquisadores de Liège, “na maioria dos casos, o silêncio não desvela o que pretende dizer senão mediante a consulta ao referente” (p. 181). Note-se a propósito que nem sempre o silêncio será uma metábole:

Somente o será se se tratar de uma omissão e só será compreensível como metalogismo se a omissão não impedir considerar o que poderia ser dito. Seu sentido “próprio”, se ainda se pode falar desse modo, depende pois, essencialmente, da situação ostensiva que impõe. (DUBOIS et al., 1974, p. 181)

<sup>5</sup> A elipse caracteriza “a velocidade infinita”, “em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história” (GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 1976, p. 93).

<sup>6</sup> Mantemos a distinção, proposta por Gérard Genette em **Discurso da narrativa**, entre história (diegese), narrativa (discurso narrativo) e narração.

<sup>7</sup> Note-se, no entanto, que às vezes uma elipse é preenchida por uma analepse que toma lugar num momento posterior da narração. Nesse caso, não há apagamento de fato, mas apenas deslocamento.

Assim, é o contexto que pode indicar qual sequência foi obliterada no discurso; é, pois, no contexto que se devem buscar os elementos necessários para reconstituí-la.

Se adotarmos a perspectiva da semântica da enunciação, em Ducrot<sup>8</sup>, por exemplo, veremos que algo semelhante ocorre com os subentendidos, que podem ser aproximados ao silêncio à medida que se fundam igualmente num apagamento: “o subentendido reivindica a possibilidade de estar ausente do próprio enunciado e de só aparecer quando um ouvinte, num momento posterior, refletir sobre o referido enunciado” (1987, p. 20-21). Segundo Ducrot, o subentendido é um sentido que se extrai do enunciado quando da sua enunciação, sentido este não incluído na significação literal do enunciado. Para o autor, diferentemente do pressuposto, que é ligado ao enunciado e é um produto do componente linguístico,

o subentendido, ao contrário, resulta de uma reflexão do destinatário sobre as circunstâncias de enunciação da mensagem e deve ser captado, através da descrição linguística, ao final de um processo totalmente diferente, que leve em conta, ao mesmo tempo, o sentido do enunciado e suas condições de ocorrência e lhes aplique leis lógicas e psicológicas gerais. (1987., p. 24-25)

Da mesma forma que o silêncio, o subentendido representa uma espécie de defesa para o emissor da mensagem, à medida que confere ao receptor a responsabilidade pela interpretação. Isso ocorre porque sempre existe, em enunciados que veiculam subentendidos, “um sentido literal do qual tais subentendidos estão excluídos”, de modo que este sentido “externo” ao enunciado parece ser um acréscimo semântico, extralinguístico. Como salienta Ducrot, é sempre possível proteger-se por trás do sentido literal das palavras e deixar ao interlocutor a responsabilidade pela sua interpretação. Segundo o autor, é desta possibilidade que advém toda a vantagem do subentendido (1987, p. 19).

Podemos chegar à mesma constatação se analisarmos a questão do ponto de vista da pragmática discursiva. Dominique Maingueneau<sup>9</sup>, ao tratar do subentendido, também chama a atenção para a vantagem de se apoiar o dizer em implícitos: “a passagem pelo implícito permite atenuar a força de agressão de uma enunciação, descarregando parcialmente o enunciadador de tê-la dito” (1996, p. 94). Nesse caso, o subentendido assume o valor de litotes; no entanto, deve-se observar, conforme adverte Ducrot, que “o ouvinte procura por uma litotes apenas quando a utilização de um enunciado mais forte apresentaria alguma coisa deslocada, inconveniente, repreensível” (1987, p. 22). Pela advertência de Ducrot, podemos

<sup>8</sup> DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987. [*Le dire et le dit*, 1. ed. 1984]

<sup>9</sup> MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. [*Pragmatique pour le discours littéraire*, 1. ed. 1990]

facilmente concluir que a apreciação do ouvinte implica o conhecimento do contexto extralinguístico: é necessário que ele conheça o referente para decidir se caberia ou não a utilização de um “enunciado mais forte”. Pode-se presumir daí que o “subentendido intencional”, como lhe chama Maingueneau, é um recurso a ser usado em situações em que emissor e receptor partilham do mesmo conhecimento acerca do referente, de modo que os sentidos suprimidos no enunciado do primeiro possam ser facilmente acrescentados pelo segundo no momento mesmo da enunciação. Assim, ao utilizar um enunciado de significação latente, “o enunciador provoca a decifração no co-enunciador” (1996, p. 94).

Esse caráter provocativo (diríamos convocatório) do subentendido é propriamente o que o diferencia do pressuposto. Segundo Ducrot, “a pressuposição é parte integrante do sentido dos enunciados. O subentendido, por sua vez, diz respeito à maneira pela qual esse sentido deve ser decifrado pelo destinatário. (1987, p. 41). O receptor, convocado a decifrar a mensagem e desvendar-lhe os subentendidos, obriga-se a efetuar um trabalho de análise sobre o enunciado, desenvolvendo um raciocínio que deverá levar em conta algo mais do que o efetivamente expresso pelo emissor:

O raciocínio do ouvinte [...] deve então ser reconstituído como segue: Meu interlocutor não tinha o direito de dizer (2a); assim, se ele disse (2), que representa o enunciado admissível que mais se aproxima de (2a), existem possibilidades de que tenha pensado (2a). (DUCROT, 1987, p. 22)

Ducrot considera aqui a presença de dois enunciados, o proferido e o hipotético (latente), cujos sentidos se distinguem unicamente por uma diferença de grau. Mas há outra possibilidade: a de se proferir um enunciado *aparentemente* sem sentido. Nesse caso, o receptor deve partir do pressuposto de que o emissor respeita as “leis do discurso”<sup>10</sup> e que, portanto, não diria algo improcedente. A partir daí, o receptor é levado a buscar o significado oculto na mensagem cifrada pelo emissor. Esse mesmo procedimento é válido para o contexto de comunicação “literária”, em que o leitor parte da pressuposição de que tudo na obra, pelo fato mesmo de estar ali, tem certamente algum sentido.

Assim, para além da possibilidade de servir como recurso defensivo, o subentendido, quando capturado, também pode atuar como elo entre os interlocutores, que dessa forma se tornam cúmplices.

---

<sup>10</sup> As “leis do discurso”, conforme Ducrot, ou “máximas conversacionais”, conforme Grice, são o conjunto de princípios (normas tácitas) que regulam o funcionamento discursivo nas situações comunicativas. Entre essas “leis”, encontram-se os princípios da cooperação, da pertinência, da sinceridade, da informatividade, da exaustividade, da modalidade. (MAINGUENEAU, 1996, p. 115-129.)



Como a decodificação dos subentendidos é uma atividade complexa que supõe um grande domínio no manejo da linguagem, o convite feito ao leitor ou ao espectador para resolver pequenos enigmas, preencher ele mesmo as falhas do enunciado, pode ser um meio de estabelecer convivência valorizante com eles. Nesse caso, os parceiros usufruem de sua sutileza comum e da identidade, que é seu correlato. (MAINGUENEAU, 1996, p. 94)

### 3.1.2 Processos de suspensão/interrupção

A suspensão, como figura retórica (um metalogismo, na concepção de Dubois e seus colaboradores), consiste numa ruptura provisória do discurso, enquanto que a reticência<sup>11</sup> (ou aposiopese) seria uma ruptura permanente. Com a primeira, o elocutor interrompe o fluxo discursivo para o retomar mais adiante; com a segunda, ele simplesmente cala, omitindo o que se esperaria que dissesse. Ambos os procedimentos constituem processos de apagamento, assim como o silêncio, uma vez que: “Nos três casos, o código não é alterado, mas propriamente eliminado” (DUBOIS et al., 1974, p. 188).

A diferença é que, no caso do silêncio, nada é dito, e o sentido se constrói a partir de referência externa, ao passo que, nos casos de suspensão ou interrupção, o que é dito pode ser (e normalmente é) suficiente para pressupor o que foi omitido. Assim, estes dois últimos processos, se não prescindem totalmente, sem dúvida dependem menos do contexto exterior (ao discurso) para significar.

Podemos dizer, então, que a suspensão e a reticência de certa forma apontam para aquilo que omitem, fornecendo, portanto, uma pista, um indício daquilo que foi eliminado no discurso. Nesse sentido, podem ser associadas ao que, em semiologia, é chamado *índice*, noção que foi aproveitada por estruturalistas como Roland Barthes<sup>12</sup> para explicar certas funções narrativas<sup>13</sup>. Nos termos de Barthes, *índice* é uma unidade de conteúdo que remete “a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história” (1976, p. 31).

<sup>11</sup> Do latim *reticentia, ae*, que significa “silêncio do que se deveria dizer”. O verbo latino *reticere*, de onde deriva *reticentia*, significa precisamente “calar, não dizer”. (CRETILLA Jr.; CINTRA. **Dicionário latino-português**, 1956.)

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. [*L'analyse structurale du récit*, 1. ed. 1966]

<sup>13</sup> Para Barthes (1976), tudo na narrativa é funcional, tudo tem um sentido, uma razão de ser. Dividindo-se a narrativa em unidades mínimas de significação, chega-se ao que Barthes denomina *funções*. Numa narrativa, verificam-se duas classes de funções: as de caráter distribucional, às quais é reservado o nome de *funções* propriamente ditas; e as de caráter integrativo, chamadas *índices*. Entre as primeiras, encontram-se dois tipos de funções: os *núcleos* e as *catálises*. Já entre as funções indiciais, distinguem-se os *índices* propriamente ditos e os *informantes*.

Possui caráter integrativo e, para compreendê-lo, precisamos passar a um nível superior ao das funções (para o nível das personagens ou o da narração), pois é somente nesses níveis que um índice pode se esclarecer<sup>14</sup>.

[...] os índices, pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às «funções» propriamente ditas, eles remetem a um significado, não a uma «operação»; a sanção dos índices é «mais alta», por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito [...]. (BARTHES, 1976, p. 31)

Atente-se para a última observação a respeito dos índices (“por vezes mesmo virtual, *fora do sintagma explícito*”) e se perceberá por que os inserimos na classe dos processos de apagamento. Com efeito, o *índice* propriamente dito é aquele que remete a uma informação implícita, *não manifesta* linguisticamente no discurso; enquanto que os *informantes* (outro tipo de função indicial) fornecem os dados de maneira direta. Sobre essas duas funções indiciais, Barthes explica o seguinte:

Os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não o têm, pelo menos ao nível da história: são dados puros imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito [...]. (BARTHES, 1976, p. 34)

Destas duas funções, a que mais nos interessa é naturalmente o índice propriamente dito, pois é a partir dele que se podem indexar informações sem explicitá-las no discurso. Da mesma forma que os demais processos de apagamento, o índice omite o significante e mantém o significado. Muitas vezes, diz menos, justamente para poder dizer mais. Outras vezes, no entanto, inflaciona o discurso, com um excesso de sinais a apontar para uma mesma ideia que poderia ser sintetizada em um único segmento de função informativa. Nesse caso, a um informante “apagado” corresponde uma profusão de índices: trata-se de uma substituição inflacionária (retomaremos este ponto na abordagem do último grupo de operações – os processos de inflação).

Em vista dessas particularidades do índice, se poderia objetar que, com base na proposta de Dubois e seus colaboradores, que prevêem três operações básicas – a supressão, a adjunção e a permutação –, o processo de indiciamento narrativo se enquadraria melhor nas operações de supressão-adjunção, já que suprime um dado, mas coloca em seu lugar outros

<sup>14</sup> Em sua proposta de análise estrutural, Barthes (1976) destaca três níveis de descrição sobre os quais a análise da narrativa deve incidir: o nível das funções (grosso modo, seria o eixo da história, mas não só), o das ações (personagens e suas inter-relações) e o da narração (discurso).

elementos, a partir dos quais se pode chegar ao dado suprimido. Assim, na adaptação dessa proposta ao caso que nos ocupa, o índice deveria ser tomado como um processo não de apagamento, mas de substituição. De fato, o índice se aproxima dos processos metonímicos (considerados neste trabalho como processos de substituição), uma vez que põe em cena elementos que guardam relação com o aspecto não mencionado. Barthes, por sua vez, refere o carácter metafórico do índice, ao chamar a atenção para o fato de que sua sanção se dá no eixo paradigmático (da seleção), enquanto a das funções propriamente ditas se dá no eixo sintagmático (da combinação): “as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices* *relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser” (BARTHES, 1976, p. 32).

Uma e outra concepção – a de que os índices apresentam propriedades da metonímia/sinédoque e a de que guardam parentesco com a metáfora – são, na verdade, não excludentes, mas complementares. Com efeito, o índice, como *operação* linguística/narrativa, se apoia num processo metonímico, ao expressar, ao invés da coisa em si, algo que está de algum modo vinculado a ela, algo que é como uma extensão sua. Por outro lado, no nível da *significação*, ou seja, no nível das funções, o índice só pode ser compreendido como marca, sinal representativo de algo, e que *substitui* esse algo discursivamente. Nesse sentido, ele sai do eixo da contiguidade – onde se efetuam as operações metonímicas – e passa para o da similaridade, onde se realizam as operações metafóricas.

Se o índice participa, portanto, da natureza da metáfora e da metonímia, por que afinal o situamos no âmbito dos processos de apagamento? Poderíamos inverter a questão: dado que a metáfora e a metonímia/sinédoque também se assentam sobre apagamentos (no caso da sinédoque, no apagamento de uma parte da coisa; e no caso da metáfora, na omissão de um dos termos da comparação que a embasa), por que não situamos também estas figuras entre os processos de apagamento?

Em primeiro lugar, é preciso dizer que não trabalhamos com processos “puros”; entre as operações por nós examinadas (apagamento, substituição, inversão, inflação), mais de uma pode coexistir em um mesmo processo. Daí que nossa classificação necessariamente se apóie nos traços mais marcantes de cada processo e também no efeito que dele decorre. Assim, o índice – ponto em questão aqui – pode ser compreendido dentro de diferentes grupos, segundo o modo pelo qual o processo se realiza.

Como processo de apagamento, consideramos aqui apenas os índices que funcionam por meio da omissão de informações diretas e que fornecem, em lugar delas, parcos sinais, ainda que suficientes, para inferir o dado não explicitado, procedendo assim a uma economia

no código. Além dessa espécie de índice, há pelo menos mais uma, que consideraremos entre os processos de inflação.

### 3.2 Processos de substituição

A rigor, todos os processos por nós analisados poderiam ser considerados operações de substituição, uma vez que todos eles, de alguma maneira, operam pela substituição de um elemento por outro(s). Todavia, no tipo de processo que caracterizamos especificamente como “de substituição”, além de os dois elementos – o que substitui e o que é substituído – apresentarem valor equivalente, o substituto é normalmente uma formulação de caráter figurativo, que pode ser situada no âmbito dos tropos.

Como figura retórica, o tropo (do grego, *trópos*: volta, desvio, mudança, translação) se constitui a partir da translação de sentido de uma palavra para outra, que passa assim a ser empregada em sentido diferente do que lhe é próprio (MOISÉS<sup>15</sup>, 1974, p. 502). No entanto, os tropos *strictu sensu*, compreendidos tão somente como translação do sentido de palavras, não nos interessam aqui. Da definição retórica aproveitaremos a noção de *desvio* e de *translação*, mas consideraremos os processos metafóricos e metonímicos num espectro mais amplo, como operações passíveis de abarcar mesmo a totalidade de uma obra.

Partindo desta definição, aproximamo-nos de concepções que consideram a metáfora e a metonímia como “estruturas caracterizadoras de dois tipos poéticos – a poesia de associação pela contiguidade, de movimento dentro de um só mundo discursivo, e a poesia de associação pela comparação, conjugando uma pluralidade de mundos” (WELLEK; WARREN<sup>16</sup>, [s/d], p. 241). Nesse caso, metáfora e metonímia (respectivamente figuras de semelhança e figuras de contiguidade) podem ser apreendidas como processos de formulação discursiva, e não simples e topicamente retórica. Essas figuras estruturantes orientam o modo como a linguagem literária – o discurso narrativo, no nosso caso – se organiza para produzir sentidos. É sobre essas figuras que recairá nossa atenção: sobre essas construções substitutivas, que configuram “o discurso «oblíquo», que fala por metonímias e metáforas, parcialmente comparando

<sup>15</sup> MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

<sup>16</sup> WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 4. ed. Trad. José Palla e Carmo. Europa-América: Biblioteca Universitária, [s/d]. [*Theory of literature*, 1. ed. 1948]

mundos, precisando seus temas mediante a transposição deles noutras construções idiomáticas” (WELLEK; WAREN, [s/d], p. 230).

### 3.2.1 Processos metafóricos

Os processos metafóricos são naturalmente assim por nós designados porque se apoiam na *metáfora*, figura cuja definição não é, de maneira alguma, ponto pacífico entre os estudiosos. Muitas vezes, o tropo é compreendido num âmbito muito restrito (o da palavra), reservando-se a designar as translações que atuam por analogia. Outras vezes, é considerado como um procedimento de amplo espectro, abarcando praticamente todos os processos imagísticos. Além disso, a metáfora é comumente situada na base de vários outros processos, como a alegoria (metáfora distendida), e o símbolo (metáfora cristalizada)<sup>17</sup>. Em vista disso, sentimos a necessidade de retomar algumas noções concernentes à metáfora de modo a explicitar em que medida entendemos a metaforicidade verificada nos romances analisados.

O conceito aristotélico de metáfora como “transposição do nome de uma coisa para outra”<sup>18</sup> pode ser tomado como ponto de partida, mas não é suficiente para explicar o fenômeno por nós estudado. Mais proveitosas serão as reflexões feitas por Costa Lima<sup>19</sup> em seu estudo sobre a metáfora, no qual o autor procura desmistificar a ideia de que esta seria simples elemento de ornamentação da linguagem. Partindo da concepção aristotélica, Costa Lima lança luzes sobre o conceito, mostrando que, mesmo para Aristóteles, a metáfora consiste num *transporte* que afeta tanto a ordem da expressão quanto a do conhecimento. Costa Lima concentra-se, portanto, no que ele considera as duas funções da metáfora: servir à “eficiência expressiva” e à “produção cognoscitiva” (1989, p. 124).

É justamente essa potencialidade expressiva e cognoscitiva o traço da metáfora que nos interessa destacar. Deixaremos de lado, pois, o seu caráter ornamental e nos concentraremos na capacidade que esse tropo tem de expressar o que em outras palavras não poderia ser expresso. Nesse sentido, a metáfora pode recobrir uma lacuna originada por uma

<sup>17</sup> É certo que essas definições, bastante correntes, de alegoria como metáfora distendida e de símbolo como metáfora cristalizada, são demasiado simplistas e não esclarecem a contento os processos implicados na alegoria e no símbolo. Retomaremos estas noções ao final deste tópico.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].

<sup>19</sup> LIMA, Luiz Costa. *Metáfora: do ornato ao transtorno*. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

impossibilidade da linguagem dita “própria”, ou ainda, conforme sugerimos, por uma restrição contextual.

Considerada dessa perspectiva, a metáfora assume uma dimensão subversiva, pois ela permite driblar os limites do dizer – do dizer possível ou permissível. O exame de seus usos e funções pode, assim, revelar algo sobre o contexto histórico-social de ocorrência dessa figura, pois, como afirma Edward Lopes em seu estudo sobre a metáfora<sup>20</sup>,

todos esses discursos sociais são retoricizados, guardando nas marcas dos seus desvios e das suas figuras o conflito intertextual do dito e do interdito, do sentido autorizado e do subversivo, da palavra “própria” e da “imprópria”. (1986, p. 4)

Lopes justifica assim o exame desse tropo nos dias atuais, defendendo um movimento de retorno às “bases ideológicas do discurso enquanto manifestação vigiada dos saberes problemáticos” (1986, p. 4). Segundo o autor, é nesse contexto que o estudo de figuras como a metáfora adquire significado.

Aqui, o Retórico perde sua função puramente ornamental para se deixar ler como a prática significante que, subjacente ao “dito” prescrito ou consentido, opera a manifestação, na figura, do “interdito”. O retórico faz-se, assim, por conseguinte, uma categoria semiótica inerente à dimensão mítica das mensagens, onde o tropo se ergue como a face visível de uma invisível ideologia que, com as marcas do desvio da norma que a engendra, constrói a sua máscara de presença oculta. (1986, p. 4-5)

É sobretudo nesse sentido que entendemos a potencialidade cognoscitiva da metáfora: como elemento que permite conhecer aquilo que subjaz ao discurso e que, no entanto, o condiciona. Afinal, ainda que a metáfora seja, conforme asseverou Aristóteles, um enigma, este enigma funciona como um dispositivo gerador de conhecimento. Como bem lembrou Costa Lima, retomando o filósofo grego,

se a transferência metafórica só é exitosa quando se deixa reconhecer como um enigma velado, que isso pode significar senão que nela se identifica... um efeito de conhecimento? Pois não pode haver reconhecimento de enigma onde não se identifica uma informação cognoscitiva que antes não se tinha. (1989, p. 151)

Desse modo, a metáfora cumpre uma função que ultrapassa o puramente retórico, ornamental, e alcança um valor pragmático. Além de veicular uma informação, possibilitar um conhecimento, a metáfora atende a necessidades comunicativas e pode ser pensada também como instrumento de reconhecimento entre escritores/leitores. Nesse sentido, a sua identificação e compreensão permite que se estabeleça uma espécie de cumplicidade entre os

---

<sup>20</sup> LOPES, Edward. **Metáfora**: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

interlocutores. É essa a ideia sugerida por Ted Cohen, no ensaio intitulado *A metáfora e o cultivo da intimidade*<sup>21</sup>. Para Cohen, ao utilizar uma metáfora, o falante envia uma espécie de “convite” ao ouvinte: um convite para que ele se empenhe em desvendar a linguagem, em explorar o próprio pensamento do falante, para poder alcançar o sentido de suas palavras, o qual não está propriamente nas palavras em si. Isso equivale a dizer que, nessa perspectiva, o sentido de uma metáfora é eminentemente contextual. Ao aceitar o convite e desvendar o conteúdo metafórico, o ouvinte se torna cúmplice do falante, e se estabelece então um “ato cooperativo de compreensão”.

O senso comunitário íntimo resulta não apenas da consciência compartilhada de que um convite especial foi oferecido e aceito, mas também da consciência de que não é qualquer um que poderia fazer o convite e aceitá-lo. Em geral, e com algumas restrições óbvias, deve ser verdadeiro que todo uso literal da linguagem é acessível a todos os falantes de uma língua. Porém o uso figurado pode ser inacessível a todos, menos àqueles que compartilham o mesmo conhecimento, as mesmas crenças, intenções e atitudes. (COHEN, 1992, p. 15)

É certo também que a metáfora apresenta um caráter condensativo e sintetizador: uma única palavra pode condensar – e normalmente o faz – uma gama de sentidos correlacionados, constituindo, por assim dizer, o nó de uma ampla rede de significação. Identificar esse nó e reconhecer as diversas linhas que se comunicam nessa rede de sentidos é tarefa do ouvinte – ou, no nosso caso específico, do leitor dos romances que se constroem com base em processos metafóricos amplos.

Veja-se que, no que toca a este último aspecto, a metáfora se aproxima do subentendido, pois, como vimos, os enunciados contendo subentendidos também dirigem ao interlocutor uma espécie de “convite” e permitem que se estabeleça entre emissor e receptor a mesma relação de cumplicidade. Mais uma vez se manifesta aqui o caráter “impuro” dos processos por nós analisados. A metáfora poderia, sem dúvida, ser considerada dentro do grupo de figuras que operam por apagamento, dado que “apaga” um termo da comparação implícita que a embasa. No entanto, o termo mantido funciona como substituto *visível*: a metáfora suprime um elemento, mas coloca outro em seu lugar. Além disso, como já dissemos, a diferença consiste sobretudo na natureza do substituto: simbólica, figurativa, no caso do elemento metafórico; e linguisticamente ausente, no caso dos subentendidos e índices tratados no item anterior.

---

<sup>21</sup> COHEN, Ted. *A metáfora e o cultivo da intimidade*. In: SACKS, Sheldon. **Da metáfora**. São Paulo: Pontes, 1992.

### 3.2.2 Processos metonímicos

No presente estudo, mais do que as possíveis diferenças entre as figuras particulares, interessa-nos a diferenciação entre processos básicos. Por isso nos furtaremos a maiores distinções entre metonímia e sinédoque<sup>22</sup>, considerando a ambas simplesmente como processos metonímicos, dado que operam da mesma forma sobre o eixo sintagmático, estabelecendo relações de contiguidade, independentemente da direção que tomem – do mais abrangente ao mais particular, ou vice-versa. Esta é, com efeito, a concepção adotada por Roman Jakobson<sup>23</sup>, para quem um desenvolvimento metonímico do discurso ocorre quando um tópico leva a outro por uma relação de contiguidade.

Procurando entender este processo, recorreremos novamente à **Retórica geral**, que nos oferece algumas indicações importantes acerca do funcionamento das operações metonímicas. Jean Dubois e seus colaboradores situam a metonímia e a sinédoque (assim como a metáfora) no grupo dos metassememas, metáboles que substituem o conteúdo de uma palavra por outro. Embora não nos restrinjamos, em nosso estudo, ao âmbito da palavra, entendemos que o funcionamento desses processos dá-se de maneira semelhante no nível lexical e discursivo/narrativo.

Primeiramente, os pesquisadores salientam que a marca do desvio efetuado pelo tropo poético consiste numa tensão que sinaliza a distância entre dois sememas – o substituído e o substituinte – de modo que o primeiro continue presente, ainda que de modo implícito.

Para que se perceba essa marca, é preciso necessariamente colocar-se num plano sintagmático, isto é, partir de um contexto linguístico e/ou extralinguístico. Se ainda é válido dizer que o metassemema pode limitar-se a modificar o conteúdo de uma só palavra, é preciso acrescentar, para que fique completo, que a figura só será percebida numa sequência ou frase. (DUBOIS et al., 1974, p. 137)

Uma vez percebido pelo receptor (ouvinte ou leitor), o desvio passará por um processo de redução. O “erro voluntário”, que constitui o desvio, é percebido no plano sintagmático, mas sua “correção” se dá no plano paradigmático. Dessa forma, independentemente de se

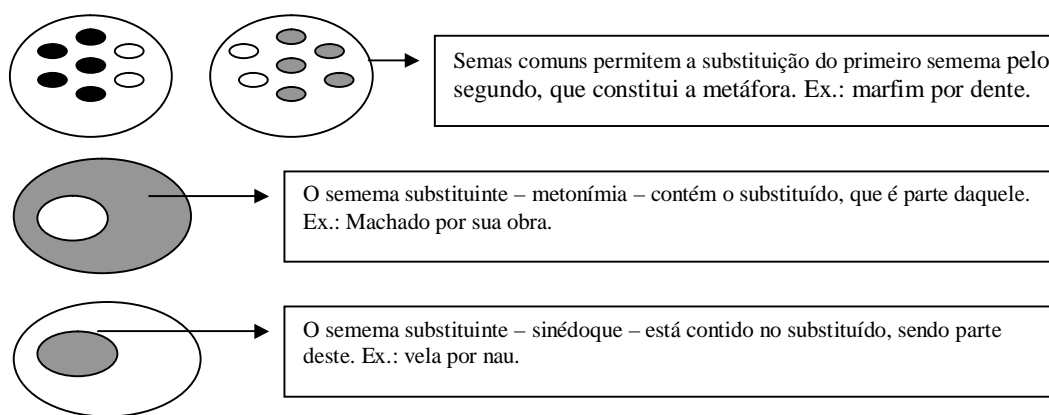
<sup>22</sup> Jean Dubois e seus colaboradores trazem uma distinção entre metonímia e sinédoque proposta por Du Marsais que talvez esclareça um pouco mais o funcionamento dessas duas figuras: “[na metonímia] a relação que existe entre os objetos é de tal ordem que o objeto do qual se toma o nome subsiste independentemente daquele do qual extrai a ideia, e com ele não forma absolutamente um conjunto (...) ao passo que a ligação que se verifica entre esses objetos, na sinédoque, supõe que os objetos formem um conjunto como o todo e a parte”. (DU MARSAIS, **Des tropes**, 1830, p. 87, *apud* DUBOIS et al., **Retórica Geral**, 1974, p. 166.)

<sup>23</sup> JAKOBSON, Roman. *Os dois aspectos da linguagem e os dois tipos de afasia*. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, [s/d].



tratar de uma metáfora ou metonímia, a redução do desvio só se efetuará no momento em que se proceder à substituição, no eixo paradigmático, do termo desviante pelo termo “próprio”.

No que toca especificamente aos processos metonímicos, há que se observar algumas diferenciações importantes em relação aos metafóricos. Se na constituição da metáfora temos dois termos independentes, cujos traços semelhantes constituem um espaço interseccional que permite a tomada de um pelo outro, na metonímia e na sinédoque, ao contrário, os termos em jogo encontram-se como que “contidos” um no outro, estabelecendo entre si uma relação direta. Podemos visualizar esses processos nos diagramas abaixo<sup>24</sup>:



Veja-se que, no caso da metáfora, os termos não têm, a princípio, nenhum ponto de contato. No exemplo dado (marfim por dente), a coincidência de apenas um traço (a cor) viabiliza a translação de sentido: se o dente *parece* marfim por ter a mesma cor, então, pode ser assim chamado. A relação que se dá é, portanto, analógica. Já na metonímia e na sinédoque não há analogia alguma: a obra é de fato produto de seu autor; a vela é de fato parte da nau. A relação aqui é lógica.

Como a distinção entre metonímia e sinédoque não é essencial para a compreensão dos processos e dos efeitos por nós analisados, utilizamos neste estudo uma definição que engloba, sob a mesma designação, ambas as figuras: os processos metonímicos são aqui compreendidos como aquelas operações que efetuam a substituição de um termo por outro que represente algo com o qual a coisa representada pelo primeiro estabeleça contato. Nas narrativas observadas, isso se dá sobretudo pela utilização de elementos que representam uma parte constituinte de um todo.

<sup>24</sup> Os diagramas são de nossa autoria.

### 3.3 Processos de subversão

Um processo de subversão se dá quando se mantém um determinado termo, modificando-lhe o valor (de positivo para negativo, ou vice-versa). Nesse caso, o significante não se altera, mas se subverte o significado. Todavia, essa subversão não se processa sempre da mesma maneira: em certas operações de fato ocorre a substituição de um sentido pelo seu oposto, mas esse caráter opositivo do substituto não é obrigatório. É possível subverter o significado de uma asserção não pela inversão de seu sentido literal, mas pela adunção de significados não previstos, ou pela simples desconexão entre o significado esperado e o produzido. Entendemos que essas duas operações se verificam, respectivamente, nas formulações irônicas e nas humorísticas, e por isso chamaremos às primeiras “de inversão” e às segundas “de desconexão”, ainda que em ambos os procedimentos se opere uma subversão do sentido.

#### 3.3.1 Processos de inversão

Um processo inversor por excelência é a ironia. Nos domínios da retórica, esta é a figura com que se diz o contrário do que se pensa, estabelecendo-se um contraste entre o sentido literal de um enunciado e seu significado contextual. Aparenta-se, portanto, com a antífrase, que consiste em designar algo pelo emprego de um termo cujo significado é o oposto ao da coisa designada. Salienta-se aqui o papel do contexto, fundamental para que se estabeleça o real sentido da asserção. Se o referente não for conhecido pelo receptor da mensagem, esta correrá o risco de ser tomada de forma literal, e o dito irônico se perderá pela não percepção da incoerência entre o sentido da formulação usada e o caráter da coisa nomeada.

Nos limites de um texto literário, em que o “contexto” é igualmente “textual”, esse tipo de incoerência pode ser indicado pela caracterização prévia do referente. Ao dizer, por exemplo, de uma personagem, que ela é piedosa, depois de ter mostrado, através de suas ações, que ela não o é, obviamente o narrador estará usando do expediente da ironia. Assim, um procedimento irônico pode se fazer notar pelo desacordo entre a informação dada sobre uma personagens e suas ações, ou, em outras palavras, pela incongruência entre aquilo que é

dito e aquilo que é mostrado pelo narrador. Também se pode identificar ironia em segmentos em que há evidente exagero, mostrando um descompasso entre a coisa descrita ou narrada e a impressão que ela produz (ou a sua expressão, pois o narrador pode se expressar de maneira contrária à impressão que de fato teve). De qualquer maneira, a ironia nunca será compreendida sem que se leve em conta um contexto maior, ou seja, jamais poderá ser percebida no espaço restrito da palavra ou da frase isolada.

Por essa razão, Jean Dubois e seus colaboradores situam a ironia no campo dos metalogismos, os quais, independentemente da forma que assumem, têm “por critério a referência necessária a um dado extralinguístico” (1974, p. 177). Isso quer dizer que o metalogismo é circunstancial – não se pode entendê-lo sem consultar ou sem conhecer o referente. Essa consulta deverá levar, necessariamente, à constatação da incoerência entre o dito e o verificado. Se, por qualquer razão, isso não ocorrer, o metalogismo se tornará inócuo.

[...] para patentear o eventual metalogismo, impõe-se convocar a realidade, confrontar os signos e seu referente. Para verificar o metalogismo, torna-se necessário, além disso, assegurar-se de que os signos não fornecem uma descrição fiel do referente. (DUBOIS et al., 1974, p. 186)

Podemos dizer assim, que o metalogismo, nas palavras dos pesquisadores de Liège, “impõe uma falsificação ostensiva”, ou ainda “se inscreve em falso contra a verdade-correspondência” (1974, p. 185). Nesse caso, o desvio efetuado por essa metábole consiste na transgressão da relação normal (lógica) entre o conceito e o referente: “A norma aqui evocada é aquela de uma linguagem verídica e de uma verdade-espelho” (p. 187).

Entre os metalogismos, os pesquisadores do Groupe  $\mu$  destacam, além da ironia, a antífrase e a denegação. Para estes retóricos,

A antífrase e a ironia procedem por negação simples. Determinam-se pela impertinência da relação entre o contexto ou o referente, de um lado, e o sentido aparente da figura, de outro lado. Uma vez assinalados, basta, para conferir à figura seu sentido real, tomar as palavras no sentido oposto ao que parecem ter e que têm efetivamente, no código visado. (1974, p. 196-197)

Já a denegação opera de uma forma um pouco diferente. Próxima da preterição, que consiste em afirmar que não se tratará um assunto, quando na verdade dele se está a tratar, a denegação é uma declaração que afirma a falsidade de um fato que é verdadeiro, ou, em outras palavras, é a negação que permite ao receptor vislumbrar, pelo negativo, a ideia que embasa a asserção e que representa a verdade dos fatos. Num contexto psicanalítico (os retóricos de Liège assinalam mesmo que a figura decorre de uma “retórica do inconsciente”),

a denegação opera abaixo do nível da consciência do emissor; nesse caso, o falante não compreende o que essa formulação significa, uma vez que ela sinaliza precisamente a repressão de um desejo. No entanto, parece-nos possível o uso consciente dessa figura quando o desejo é reprimido em função de coerções externas, não subjetivas. Numa situação desse tipo, o falante pode optar pela denegação justamente para poder expressar de alguma maneira o que a conjuntura social obrigaria a recalcar.

Saindo do domínio das figuras retóricas, podemos destacar ainda um tipo de ironia que constitui um componente fundamental de certas obras literárias, sobretudo a partir do Romantismo: a chamada “ironia romântica”. Em estudo sobre a incidência do humor e da ironia na literatura, Lélia Parreira Duarte<sup>25</sup> aborda esse tipo de ironia, observando que esta amplia e complexifica o fingimento inerente à ironia retórica ao acrescentar-lhe a autoironia. A ironia romântica promove um falseamento: por meio dela, é facultado ao escritor construir um mundo “falso” como se fosse verdadeiro, ao mesmo tempo em que se permite ao leitor perceber a “falsidade” da mensagem, ou seja, perceber que aquilo que se diz não corresponde à realidade propriamente dita.

Veja-se que, independentemente de constituir um expediente puramente retórico ou um procedimento de elaboração literária, a ironia funciona como uma “estrutura comunicativa” (DUARTE, 2006) que envia ao leitor um convite, assim como o fazem outros processos por nós já analisados.

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar. [...]

A ironia é, portanto, uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. (DUARTE, 2006, p. 19)

As observações de Lélia Duarte sobre a ironia vão ao encontro daquilo que já foi exposto a partir das considerações de Jean Dubois e seus colaboradores. Não é à toa que essa metábole foi abordada pelos retóricos no domínio dos metalogismos, que atuam justamente sobre o “significado puro, não submetido a nenhum constrangimento ou limitação de ordem linguística” (1974, p. 51). De fato, a percepção da ironia pressupõe um trabalho cognitivo aplicado às relações lógicas, e não à língua, pois, como já salientamos, os processos metalógicos afetam não o código, mas a relação (lógica) deste com o referente.

<sup>25</sup> DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

### 3.3.2 Processos de desconexão

Se sentimos a necessidade de enveredar por esse caminho espinhoso que é o exame do humor, é porque, em **A noite e o riso**, este é um processo por demais evidente, de modo que não poderíamos deixar de tratá-lo neste estudo. A tarefa de analisar e explicar os procedimentos que geram o riso já foi assumida por vários estudiosos, de diferentes áreas, sem que se conseguisse esgotar a questão. Isso vale dizer que os estudos sobre o humor, ou sobre o riso que ele produz, não foram ainda concluídos a contento, até porque, a variedade de aspectos que o fenômeno comporta – penso – inviabiliza uma tal conclusão. Com efeito, o humor pode ser considerado em diversos domínios – das artes em geral ou fora delas –, articulando-se, não raras vezes, com outros processos, como a ironia, a paródia, a caricatura etc.

Como não é nosso objetivo encetar, e menos ainda concluir, um estudo sobre o humor ou sobre o riso, nos restringiremos aqui a abordar a questão do ponto de vista que nos interessa: o da funcionalidade do humor como processo de significação. Para tanto, partiremos de uma definição bastante simples do que seja um procedimento humorístico, considerado, para fins deste estudo, qualquer procedimento suscetível de provocar riso. É certo que essa “definição” é por demais subjetiva, uma vez que o mesmo aspecto que para uma pessoa pode ser risível, para outra pode não o ser. Tentaremos mitigar essa dificuldade, identificando alguns traços que parecem ser recorrentes nos processos humorísticos em geral. Neste sentido, o ensaio de Henri Bergson<sup>26</sup> sobre o cômico pode fornecer uma considerável contribuição.

Para Bergson, o risível advém de uma espécie de desvio em relação a um estado ideal (que a vida e a sociedade nos exigem, segundo o autor), que é o estado de “certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela” (1980, p. 18). Dessa forma, o estado “normal” (por ser o exigido socialmente) é aquele em que atuam duas forças complementares: a tensão e a elasticidade; enquanto que o estado desviante seria aquele em que essas forças encontram-se relaxadas, resultando ou em distração/inconsciência ou em rigidez/automatismo. A esse desvio a sociedade responderia com o riso, que seria uma forma de correção da postura desviada. Nas palavras de Bergson, o riso é uma espécie de “gesto social” que, pelo temor que inspira,

---

<sup>26</sup> BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Zahar, 1980. [*Le rire*, 1. ed. 1899]

reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (p. 19)

Veja-se que, para Bergson, o riso tem uma função social e responde a exigências da vida em sociedade – exigência de atenção constante e maleabilidade. Por isso todo automatismo ou rigidez parecerá, na opinião do autor, como risíveis, na medida em que sinalizam um “desvio da vida na direção da mecânica” (p. 26).

Em seu ensaio, Bergson examina os fatores de comicidade em diferentes domínios: das ações, das palavras e do caráter. Com relação ao primeiro – a comicidade das ações/situações –, o autor destaca que: “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica.” (p. 42). O autor destaca ainda alguns processos usuais da comédia clássica, como a repetição, a manipulação e a combinação<sup>27</sup>, para em seguida examinar esses mesmos processos em atuação sobre as personagens. Segundo o autor, “Os caracteres exteriores (reais ou aparentes) que distinguem o vivo do simples mecânico são a mudança contínua de aspecto, a irreversibilidade dos fenômenos e a individualidade perfeita de uma série encerrada em si mesma” (p. 51). O avesso disso resulta em três processos que Bergson chama: repetição, inversão e interferência de séries<sup>28</sup>.

No capítulo em que trata especificamente da comicidade de caráter, Bergson reitera que se torna cômico qualquer um que manifeste um “enrijecimento contra a vida social” ou, em outras palavras, que “siga automaticamente o seu caminho sem se preocupar em fazer contato com outros” (p. 72). Assim, também aqui, o cômico advém de uma rigidez ou automatismo que, no que diz respeito ao caráter, sinaliza uma espécie de insociabilidade. Decorre daí que todo caráter cujo traço fundamental seja o automatismo – independentemente de ser bom ou mal – será risível. Aquilo que se repete inconscientemente, e que pode ser imitado, é justamente o que permite, na opinião de Bergson, a construção de tipos, que seriam personagens cômicas por excelência. O tipo funciona como um esquema no qual qualquer um

<sup>27</sup> Esses processos são explicados pelo autor pela analogia com três brinquedos/brincadeiras infantis: o boneco de mola (que repete o mesmo movimento a despeito do esforço de contenção que se lhe aplique), o fantoche de cordões (que parece agir livremente quando na verdade é manipulado por alguém), e a bola de neve (que, partindo de um ponto insignificante, procede a um progressivo acréscimo que resulta em algo importante tanto quanto inesperado).

<sup>28</sup> A repetição consistiria na combinação de situações simétricas, que se repetem em diferentes ocasiões. A inversão se dá quando ocorre uma situação em que os papéis das personagens se invertem. A interferência de séries ocorre quando uma situação “pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (p. 54).

poderá se inserir, e, segundo o autor, o objetivo da comédia é precisamente descrever esses tipos gerais e expô-los diante de nós.

Enquanto esses processos dizem mais respeito às formas do teatro, aqueles que interferem na comicidade das palavras estão mais diretamente relacionados com o nosso objeto de estudo, dado que se verificam na própria linguagem. Trata-se aqui de examinar, no dizer de Bergson, não “o cômico que a linguagem exprime”, mas “o que ela cria”. Ao estudar a comicidade das palavras, Bergson a relaciona, no entanto, com a comicidade das situações, das quais aquela seria tão somente a projeção no campo da linguagem. Assim, Bergson estabelece três “leis fundamentais” segundo as quais se dá a “transformação cômica das proposições”: “uma frase se tornará cômica se ainda tiver sentido mesmo invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes, ou enfim se a obtivermos transpondo a ideia a uma tonalidade que não é a sua” (p. 64).

Na verdade, a atenção de Bergson está mais voltada para a comicidade do caráter, já que, em sua concepção, “o riso tem uma significação e um alcance sociais” e “o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” (p. 71). Desta forma, seu estudo não nos fornece elementos suficientes para explicar os processos humorísticos no âmbito específico da linguagem. Essa explicação encontraremos de maneira mais detalhada na obra que Sigmund Freud<sup>29</sup> dedicou ao estudo dos chistes e sua relação com o inconsciente. Embora essa relação não nos interesse aqui, a primeira parte da obra, que trata justamente da técnica verbal dos chistes, pode nos ajudar a compreender os processos de caráter humorístico que verificamos em nosso *corpus*.

Lembramos, todavia, que, embora reconheça nos chistes e no humor espécies (ou subespécies) do cômico, Freud os distingue (aos três) em vários aspectos. O cômico, o humor e o chiste seriam meios de obtenção ou restabelecimento de um prazer perdido, mas o prazer por meio deles obtido deriva da economia de elementos diferentes em cada processo: de uma economia na despesa com a ideação, no caso do cômico; com o sentimento, no caso do humor; e com a inibição, no caso do chiste. Esses processos diferenciam-se também no que diz respeito à sua localização psíquica: no pré-consciente, no caso do humor e do cômico; e no inconsciente, no caso dos chistes. Com relação às condições de sua realização, eles igualmente se distinguem: a produção e recepção do chiste envolve necessariamente três pessoas – a pessoa que o cria, a pessoa que é objeto do chiste e aquela com quem o autor o partilha; já o cômico se satisfaz com duas pessoas – aquela em quem o cômico se manifesta e

---

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1. ed. 1905]

a que o constata; por fim, o humor pode se realizar em uma única pessoa, capaz de experimentá-lo em si mesma, sem a necessidade de comunicá-lo.

Como já indicamos, nosso objetivo aqui não é distinguir esses processos em suas especificidades, mas é tão somente compreender como se constroem e que efeitos de sentido têm as formulações que provocam riso. Por isso nos limitaremos a elencar algumas das técnicas de construção dos chistes identificadas por Freud em seu estudo, e que, segundo nos parece, guardam similaridades com processos de significação por nós observados.

A primeira observação de Freud em relação aos chistes é que muitos deles se constroem por um procedimento de abreviação que consiste em condensar em uma só palavra composta ideias que, a princípio, teriam que ser expressas em várias palavras; daí a designação desse processo como “condensação com formação de substituto”. Este substituto pode ser também uma palavra levemente modificada de modo que se lhe agreguem outros sentidos.

Outra forma de abreviação consiste na utilização do mesmo material verbal de várias maneiras diferentes. Nesse caso, uma expressão pode ser repetida de forma fragmentária ou unificada, ou com alguma modificação, ou ainda com sentido pleno ou esvaziado. A esse processo Freud chamou “uso múltiplo do mesmo material verbal”. Uma subclasse desse último procedimento seria o uso do duplo sentido, que permitiria usar o mesmo material enviando a dois sentidos diferentes, o que também constituiria uma espécie de condensação.

A condensação com formação de substituto e o uso múltiplo do mesmo material verbal são recursos que enformam os chamados “chistes verbais”. No entanto Freud arrola muitas outras espécies de chistes, que ele chama “conceptuais”. Estes operam com base em um desvio em relação ao curso normal (lógico) do pensamento, desvio esse passível de se dar por variados processos: deslocamento de ênfase (muda-se o tópico da asserção); raciocínio falho (sofisma ou automatismo); unificação (agenciamento de ideias desconexas); uso do absurdo; representação pelo oposto (comparação); representação indireta (por alusão ou analogia).

Embora a atenção de Freud esteja voltada para as relações entre o processo de criação do chiste e o funcionamento do inconsciente, ele não deixa de notar que essas formas de humor podem cumprir também uma função social. Os chistes (no caso do chiste hostil ou obsceno) “tornam possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo tornara inacessível” (p. 121). Dessa forma, constituem uma válvula de escape à repressão dos impulsos que sofrem as pessoas submetidas ao processo civilizatório. Por meio do chiste, é possível, por exemplo, ridicularizar alguém ou uma situação que não poderia ser atacada



aberta ou conscientemente; assim, “o chiste evitará as restrições” (p. 123) sociais ou psíquicas. Esses chistes, chamados “tendenciosos”, são, na opinião de Freud,

especialmente utilizados para possibilitar a agressividade ou a crítica contra pessoas em posições elevadas que reivindicam o exercício da autoridade. O chiste assim representa uma rebelião contra tal autoridade, uma liberação de sua pressão. (p. 125)

Com efeito, essa espécie de chiste, assim como outras formas do cômico e do humor, tem, na maioria das vezes, um efeito “diminuidor”, dado que a pessoa que o sofre – o alvo do dito chistoso – é frequentemente deslocada de uma posição superior para uma inferior ou é reduzida em sua importância. Dessa maneira, o humor, e o riso que dele advém, não apenas descontra, descomprime, mas ridiculariza, dessacraliza, desmistifica. Em função desse aspecto do humor, Charles Lalo<sup>30</sup>, em sua **Esthétique du rire**, chega a propor uma equação que sintetiza a ocorrência do riso estético: “Contraste + Dégradation = Dévaluation”. Segundo o autor,

La condition nécessaire et suffisante pour qu'il y ait rire esthétique, c'est la synthèse du contraste et de la dégradation : ce qu'on peut nommer une dévaluation ; le passage d'un terme à un autre avec perte de valeur ; dans le contrepoint d'une oeuvre quelconque, la résolution d'une dissonance entre deux voix sur la note inférieure. [...] Il n'y a donc pas de sentiments, d'idées, d'êtres ou choses que soient risibles par nature. Mais toutes les dévaluations contrepointées de toutes ces données le sont. (1949, p. 33)

Para os fins a que nos propomos, talvez pudéssemos tentar uma fórmula ainda mais sintetizadora, que lograsse abarcar os principais aspectos destacados por cada um dos três autores acima referidos. Essa fórmula teria como elemento central a *desconexão*, entendida aqui como a ruptura com um padrão considerado adequado num determinado contexto. Se analisarmos as considerações de cada autor consultado, veremos que a ideia de desconexão está de alguma forma presente em todos os procedimentos que levam ao riso. Essa desconexão consistiria, como dissemos, numa inadequação, ou numa incoerência, que frustraria a expectativa do leitor à medida que ofereceria a ele uma opção de nível inferior a que seria conveniente para a situação. Assim, numa linha “normal” de raciocínio ou de comportamento, a desconexão representaria uma espécie de conexão indevida, uma vez que, na tentativa de combinação entre dois termos, no caso dos processos humorísticos verbais, o termo que se apresenta para conectar-se com o primeiro é sempre algo logicamente não conectável.

<sup>30</sup> LALO, Charles. **Esthétique du rire**. Paris: Flammarion, 1949.

### 3.4 Processos de inflação

A operação efetuada por essa última classe de processos consiste em um acréscimo, uma adjunção de termos, que promove um “inchamento” do discurso – daí esses procedimentos serem por nós chamados “de inflação”. Sob esta designação, reunimos figuras como a repetição, a digressão e figuras de desenvolvimento de um modo geral. A inflação discursiva promovida por essas metáboles pode cumprir diversas funções dentro do texto: reprisar uma situação ou ideia, acrescentar informações paralelas, expressar diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto, ou mesmo desviar a atenção do tópico principal. Como se vê, aqui também consideramos as figuras retóricas em contextos mais amplos; por isso, ao invés de abordá-las em particular, optamos por inseri-las em dois grupos de processos: os de repetição e os de expansão. Normalmente, os processos de repetição atendem às funções de reforço ou reformulação, enquanto que os processos de expansão (digressão e desenvolvimentos em geral) não raro atuam no sentido de congestionar o discurso ou de desviar o foco de atenção.

#### 3.4.1 Processos de expansão

A digressão e as figuras de desenvolvimento<sup>31</sup> também foram abordadas por Jean Dubois e seus colaboradores em sua **Retórica Geral**, no capítulo dedicado às metataxes (figuras que agem sobre a estrutura da frase). Ao tratar das metataxes que operam por adjunção – justamente as que nos interessam aqui –, os autores chamam a atenção para o seguinte problema: como definir um grau zero da frase, a partir do qual um desvio possa ser percebido, se não há, a princípio, um limite para as combinações sintagmáticas?

A competência que eu possuo da Língua me ensina que, desde que bem formulada, uma frase não conhece obstáculos a sua expansão. Por outro lado, no tocante à *performance*, minha experiência me adverte que uma frase onde, por exemplo, numerosos relativos se imbricam segundo um esquema complicado, corre o risco de “encalhar”, seja no curso da emissão, seja no curso da recepção. (1974, p. 99)

---

<sup>31</sup> Dubois e colaboradores apontam como figuras de desenvolvimento: a expleção, a enumeração, a acumulação, a aposição etc. Em nossas análises, não faremos distinção entre digressão e desenvolvimento.

Os autores dão a entender que, em última instância, o que determinará se um procedimento de expansão constitui ou não um desvio será o seu efeito sobre o leitor (lembrese a propósito, a definição de grau zero proposta pelos pesquisadores do *Groupe  $\mu$* ). Parece-nos que esse tipo de procedimento – pelo menos nas narrativas que analisamos – será percebido como desvio apenas no momento em que promover uma espécie de desorientação do leitor, ou seja, quando provocar a sensação de que se perdeu o “fio da meada”, sensação que pode ser transitória ou persistente, dependendo da extensão do desenvolvimento efetuado. Esse tipo de perturbação pode ocorrer em função de um simples retardamento do comentário de um tópico principal<sup>32</sup>. Nesse caso, acrescentam-se tantos tópicos intermediários que o leitor encontra dificuldades para manter o foco.

Num contexto mais amplo – não o da frase, mas o do texto narrativo como um todo –, esse tipo de desenvolvimento pode se realizar pelo encaixe de sequências narrativas de importância periférica, que não contribuem diretamente para a progressão da linha central da história. Essas sequências constituem o que Barthes chama *catálises*, funções que fornecem “notações subsidiárias, que se aglomeram em torno de um núcleo [...] sem modificar-lhe a natureza alternativa”<sup>33</sup> (1976, p. 32). Nesse sentido, elas podem saturar o discurso pela interpolação de sequências secundárias entre duas funções cardinais (núcleos). Nas palavras de Barthes, as catálises “não fazem mais do que «preencher» o espaço narrativo que separa as funções-articulações” (p. 32).

Também as funções indiciais podem inflacionar o discurso, embora estas desempenhem um papel diferenciado na narrativa. Como já vimos, os índices atuam no nível da significação, de forma que a inserção de um índice, mais do que a de uma simples catálise, contribui para a configuração, por exemplo, do caráter de uma personagem ou de toda uma situação. Às vezes, mesmo uma catálise pode assumir valor indicial, como foi assinalado por Barthes em seu já referido estudo: uma ação qualquer pode indiciar algo sobre a personagem que a executa.

Pode-se objetar, no entanto, que, numa narrativa, tudo “indicia” alguma coisa, afinal, as ações, sendo nucleares ou não, sempre nos dirão algo significativo sobre quem as praticou.

---

<sup>32</sup> Os conceitos de “tópico” e “comentário” aqui utilizados correspondem aos de “tema” e “rema”: o tópico (ou tema) é o “constituente imediato (sintagma nominal) a respeito do qual se diz alguma coisa”; o comentário (ou rema) é “a parte do enunciado que acrescenta algo de novo ao tema, que dele ‘diz algo’, que informa sobre ele” (DUBOIS et al., **Dicionário de linguística**, p. 118, 581).

<sup>33</sup> O “núcleo” (ou função cardinal) é a unidade narrativa referente a uma ação que abre, mantém ou fecha “uma alternativa consequente para o seguimento da história” (BARTHES, 1976, p. 32).

Previendo talvez essa objeção, o próprio Barthes defende sua classificação das funções com argumentos que julgamos pertinentes também para a categorização por nós proposta:

As catálises, os índices e os informantes têm com efeito um caráter comum: são *expansões* em relação aos núcleos: os núcleos [...] formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes; esta armadura dada, as outras unidades vêm preencher segundo um modo de proliferação em princípio infinito: sabe-se que isto é o que se passa com a frase, feita de proposições simples, complicadas ao infinito com duplicações, preenchimentos, recobrimentos, etc.: como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável. (BARTHES, 1976, p. 35-36)

Veja-se que a observação de Barthes está de desacordo com aquela feita por Dubois e seus colaboradores, para quem “uma frase não conhece obstáculos a sua expansão”. Além disso, a aproximação entre frase (ou categorias verbais) e texto narrativo não é incomum: lembre-se que Gérard Genette<sup>34</sup> faz o mesmo em seu **Discurso da narrativa**, partindo do pressuposto de que toda narrativa é “a expansão de um verbo” (1976, p. 29). De fato, as similaridades são evidentes: da mesma forma que uma oração é constituída por termos essenciais, integrantes e acessórios, podendo eventualmente compor períodos compostos com a adjução de tantas orações coordenadas e subordinadas quantas aprouver ao falante, também a narrativa pode partir de um núcleo básico e se expandir indefinidamente. Os termos essenciais, únicos absolutamente indispensáveis para que haja oração, corresponderiam, assim, às funções cardinais de que nos fala Barthes. Todo o resto constituiria elementos de expansão do núcleo.

Entretanto, aqui é necessário explicitar a distinção que fazemos entre duas espécies de índice: aquele que reduz a extensão das formulações verbais, e aquele que as distende. O primeiro tipo foi tratado entre os processos de apagamento (suspensão), sendo uma espécie de índice que aponta para o que poderia ser tratado sem o desenvolver. Já segundo tipo é uma espécie redundante em certa medida, mas ao mesmo tempo dissimuladora, porque aponta para um sentido por meio de um emaranhado de formulações verbais que às vezes mais confunde que esclarece.

Esse tipo de expansão discursiva exige um leitor atento, disposto a participar do jogo que o texto propõe: um jogo de mostra-esconde no qual o leitor deve tentar manter o foco que o texto busca dissimular; deve ainda rejeitar a focalização de tópicos desimportantes (que o texto às vezes parece ressaltar) para assim poder chegar ao sentido, não oculto, mas certamente embaralhado no enredamento de elementos meramente inflacionários que ali estão

---

<sup>34</sup> GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976. [*Discours du récit*]

aparentemente com o único objetivo de desviar-lhe a atenção. O texto, nessas condições, joga com o leitor como se lhe lançasse um desafio: encontrar o mais importante em meio a uma profusão de informações secundárias ou paralelas, sempre com o risco de perder-se nas inúmeras veredas abertas pelo discurso.

### 3.4.2 Processos de repetição

As repetições merecem ser consideradas com atenção especial, uma vez que, nas narrativas, elas podem desempenhar as mais diversas funções, incidindo sobre unidades como fonemas, vocábulos, sintagmas e frases, mas afetando também diferentes elementos estruturais, como tempo, espaço, personagem, narrador, história.

O processo de repetição é sobremaneira destacado no terreno da poesia, enquanto que, no domínio da prosa, ele é normalmente desconsiderado. No entanto, também nas produções romanescas esse procedimento se faz presente, e nos mais variados níveis. Nos textos que analisamos, por exemplo, observamos o uso de aliterações em mais de um momento, com efeitos que muito se aproximam dos alcançados pela linguagem poética *stricto sensu*. Reiteraões de palavras e paralelismos de vária ordem também foram observados.

Um tipo de repetição mais frequentemente abordado no campo da prosa é a recorrência de motivos. O termo “motivo” foi utilizado por Tomachevski<sup>35</sup> e também por Wolfgang Kaiser<sup>36</sup> para designar “unidades temáticas indecompostas” nas narrativas, num sentido muito próximo do que assumem as “funções” identificadas por Vladimir Propp nos contos populares russos. Poderíamos até mesmo aproximar alguns “motivos” destacados por Tomachevski das “funções” elencadas por Barthes. Um motivo seria “uma situação típica” dotada de “força motriz” (KAYSER, 1985, p. 57); ou seja, um motivo aponta para um desenvolvimento narrativo.

No entanto, a noção que nos interessa aqui é mesmo a utilizada no campo da lírica, onde o termo “motivo” designa uma “situação significativa” que está relacionada não com o desenvolvimento de uma ação, mas com uma “vivência” (KAYSER, 1985, p. 59). Essa

---

<sup>35</sup> TOMACHEVSKI, Boris. *Temática*. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

<sup>36</sup> KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura**. Tradução de Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra, Portugal: Arménio Amado, 1985. [*Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1. ed. 1948]

concepção de motivo como algo relativamente estático, mas significativo, nos leva ao conceito de Leitmotiv, que, nos domínios da literatura, remete à recorrência de certas situações ou ao aparecimento repetido de determinados objetos que adquirem significado especial na obra (KAYSER, 1985). Nesse caso, o termo repetido assume uma conotação emblemática, na medida em que se torna veículo de sentidos que o Leitmotiv condensa e ao mesmo tempo propaga ao longo da narrativa.

Outra forma de repetição (também mais frequentemente tratada nos domínios da lírica) são os paralelismos, que se podem observar na caracterização de personagens, na descrição de ambientes e mesmo na disposição das sequências narrativas. Assim, duas personagens podem ser caracterizadas de maneira paralela de modo a enfatizar consonâncias ou antagonismos, o mesmo podendo se dar com relação aos espaços. Quanto ao texto narrativo, podemos também encontrar certos paralelismos na organização de capítulos ou sequências, com o objetivo de marcar tanto similitudes quanto diferenciações.

Finalmente, restam as repetições de ordem narrativa, que interferem na frequência e, em última instância, na velocidade da narração. Gérard Genette (1976), em seu já referido estudo, leva em conta quatro possibilidades no que diz respeito a este aspecto: a narrativa pode contar “uma vez o que se passou uma vez,  $n$  vezes o que se passou  $n$  vezes,  $n$  vezes o que se passou uma vez, uma vez o que se passou  $n$  vezes” (p. 114)<sup>37</sup>. Destas, a que nos interessa aqui é a fórmula  $nN/1H$ , segundo a qual se conta várias vezes o mesmo acontecimento, resultando no que Genette chama “narrativa repetitiva” (p. 116). Este tipo de repetição está normalmente ligado a variações de ponto de vista, o que, nas narrativas analisadas, assume um papel bastante importante: contrastar posições, chamando a atenção para a relatividade dos conceitos.

---

<sup>37</sup> Essas possibilidades de frequência narrativa são resumidas, respectivamente, nas fórmulas  $1N/1H$ ,  $nN/nH$ ,  $nN/1H$ ,  $1N/nH$ , nas quais “N” designa o discurso narrativo, e “H”, a história narrada (ou parte dela).

## 4 DO DISCURSO TÁTICO (OU DO DISCURSO POSSÍVEL)

[...]  
e como se não fosse desde já um admirável e surpreendente esforço  
a nossa acção de escritores  
afogado num poço canta um homem  
[...]  
(Mário Cesariny, **Pena Capital**)

Os processos de significação identificados em nosso *corpus* frequentemente servem para desvelar – ainda que aparentemente encobrendo – sentidos que de outra maneira não poderiam circular livremente. Ainda que os autores dos romances em questão não tivessem isso em mente (em nenhum momento pretendemos reduzir essas produções – inegavelmente artísticas no sentido mais pleno da palavra – a objetos de denúncia ou contestação do regime), o fato é que, conscientes ou não, os escritores lograram produzir obras que dizem bem mais do que a censura da época costumava permitir. É importante observar que os dois autores tiveram problemas com o regime – Nuno Bragança esteve exilado, Maria Velho da Costa respondeu a processo devido a produção literária considerada indecorosa –, e no entanto as duas obras que selecionamos circularam livre e impunemente. Isso se deve, segundo nosso entendimento, ao uso de um discurso que põe em jogo justamente aqueles processos de significação, de modo a poder dizer, sem desacatar as imposições da censura, exatamente aquilo que ela proibia. É a esse procedimento discursivo, apoiado nos processos de significação por nós examinados, que chamamos, neste trabalho, “discurso tático”.

Já havíamos observado em análises precedentes<sup>1</sup> que, em determinadas situações, personagens submetidas a alguma forma de poder podem adotar comportamentos que se desviam da norma sem aboli-la nem afrontá-la diretamente. Pareceu-nos que isto configurava um *procedimento tático*, definição que tomou por base o conceito de *tática* proposto por Michel De Certeau<sup>2</sup>: “A tática é o movimento dentro do campo de visão do inimigo [...] e no espaço por ele controlado” (p. 100); constitui, portanto, “a arte do fraco”, determinada pela “ausência de poder” (p. 101). Segundo De Certeau, o indivíduo que se acha submetido a uma

---

<sup>1</sup> MONFARDINI, Adriana. **Construções identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa**. Dissertação – Mestrado em Letras/UFSM. Santa Maria: UFSM, 2006.

<sup>2</sup> DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Trad. Efraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. [L’*invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, 1. ed. 1990]

lei imposta pode subverter essa lei, tirando proveito dela, sem no entanto contrariá-la. Para De Certeau, essas táticas de resistência jogam contra as estratégias do poder, que seriam

ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros. (p. 102)

Ignorando esses “lugares teóricos”, pode-se instaurar uma “antidisciplina”, utilizando-se de procedimentos sub-reptícios que acabam por minar as estratégias do poder.

O mesmo fenômeno que já observáramos no nível actancial, observamos agora no nível discursivo, pois aqui também se verifica um uso (da língua) que não chega a infringir a norma imposta, mas, pela maneira especial como os recursos linguísticos são manipulados, produz um efeito não prescrito. O próprio De Certeau compara o que ele chama “maneiras de fazer” (que constituem as táticas) com estilos ou maneiras de utilizar uma língua:

Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível [...], mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segundo nível imbricado no primeiro [...]. Assimiláveis a modos de emprego, essas “maneiras de fazer” criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes. (p. 92)

Assim, o mesmo conceito que já nos ajudou a compreender ações de personagens, no presente trabalho nos auxilia a explicar o funcionamento discursivo das obras selecionadas para este estudo. Nas seções seguintes, mostraremos, em cada um dos romances, como os processos arrolados no capítulo anterior atuam nos textos e que efeitos advêm desse uso em cada situação específica.

#### 4.1 A eloquência do silêncio em *Maina Mendes*

Dos dois romances analisados, o que mais se utiliza dos processos de apagamento é **Maina Mendes**. Curiosamente, este também é o romance em que a inflação discursiva se verifica de maneira mais contundente. Quase todos os processos – e o romance se utiliza de todos eles, à exceção do humor – são combinados com processos de desenvolvimento, nos quais se exploram torneios sintáticos que são por si só um desafio à compreensão e à



manutenção do foco nos complexos períodos com que se veiculam as informações. Nesses períodos, inversões, subordinações e formulações em voz passiva são recorrentes, o que também dificulta às vezes a decodificação da mensagem. Isso pode ser observado já no parágrafo de abertura do romance. Tomemos um fragmento como exemplo:

Húmido na manhã, o prédio de azulejo resuma estrias de água que descem com lentura. Os vidros das janelas estão opacos e desenha-se com a ponta do dedo um arco de correr e o pau de guiá-lo. Em cima da cadeira pesada de arrastar, de assento aveludado e sombrio, estão as botinas de pelica de Maina Mendes, cujos dedos põem ainda entre si e o vidro, por sobre a rua, os círculos do barco a vapor e depois as lâminas de uma tesoura aberta. A cortina de peso cremoso, formando desenhos de pássaros, idênticos em ambos os lados, pássaros de vastas asas concertadas no crochet lento de fio gordo, cai-lhe sobre o folho do bibe armado em asa menor sobre o ombro que não sente. De compostura grave, paramentada de boneca limpa, Maina Mendes desenha a dedo fugas moventes na névoa que da boca seca cai no vidro. Muitas crianças o fazem na mesma manhã de Outubro a vir, mas nenhuma com tão pouca alegria e tão quieta ira. O cheiro de cera quente e sabonária e pano brunido não a chamam, o pé risonho de saltitar corredores, à cozinha, e não há crianças a estar por sobre uma cadeira de sala tempo tanto, desenhando no vidro com tal rancor, coisas que embora de lâminas e rodas e rápidas, Maina Mendes desenha agora o ‘arreda’ do irmão do rei, não são do rapaz oculto na menina sã a desbravar, mas antes de uma fúria de fêmea e atilada, de uma persistência maior em ir-se ou acabar o em torno. Maina Mendes distingue-se de todos os pregados na manhã detrás de um vidro numa casa que não lhes é lição de vida, por sua lama escorraçada e seus insectos mortos, por tão conhecida em suas leis e odores, crianças de gente vivendo a minúcia de preservar-se, distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimônia e pela contenção levadas até ao absurdo. (p. 23)

Transcrevemos apenas dois terços desse longo parágrafo, que constitui sozinho o primeiro dos três quadros que compõem o primeiro bloco do romance. O primeiro quadro focaliza Maina Mendes; o segundo, a mãe; o terceiro, Hortelinda e depois novamente Maina Mendes. Veja-se, no entanto, que, neste parágrafo introdutório, o tópico principal é retardado: focaliza-se o prédio, as janelas, as botinas, e só depois a personagem. No segundo período, mesmo a ação da menina é expressa de forma impessoalizada pelo uso da passiva sintética (“desenha-se”). A figura de Maina tarda a compor-se, partindo-se dos dedos, passando-se pelas botinas, num procedimento sinedóquico que toma a parte pelo todo.

Note-se, a propósito, a saturação da sala, em que os objetos se sobressaem ao sujeito, limitam-no, subjugam-no, a ponto de quase convertê-lo também em objeto. Contida pelo vidro da janela que lhe separa da rua, a “boneca limpa” (objeto de ornamentação) mantém-se “pregada” à casa, impossibilitada de fruir a manhã para além do vidro. A contribuir para a composição desse espaço opressivo, há o uso de adjetivos que realçam o peso e obscuridade dos objetos: “cadeira *pesada*”, “assento aveludado e *sombrio*” etc.

Elementos de digressão inflacionam o discurso com informações aparentemente dispensáveis (o quarto período, por exemplo), desviando por instantes o foco da menina, que apenas no quinto período figura como sujeito da oração principal. Processos metafóricos também se fazem presentes, como em “fugas moventes”, a representar o desejo de “ir-se” da criança que desenha coisas “de lâminas e rodas e rápidas”. Nesse fragmento, a informação mais relevante encontra-se justamente no último período, mais precisamente na segunda metade dele. Todo o resto é elaboração discursiva que indicia, mas retarda a expressão direta desta simples constatação: Maina Mendes tem uma personalidade que se desvia do padrão.

A trajetória de Maina Mendes, como o título do romance já faz supor, serve de eixo da narrativa: a configuração dessa personagem, sua movimentação na história, suas relações com os demais nos fornecem as bases para a construção do sentido desse romance. Sem ser uma personagem típica, como a mãe o é, Maina Mendes é representativa, não apenas de um segmento social – o das mulheres –, mas de toda uma parcela da população que não se conforma à situação imposta. Nesse sentido, assim como a personagem representa metonimicamente a nação (ou parte dela), a casa pode ser tomada como metáfora do país, ou mais precisamente do seu regime de governo: uma casa/país que não é “lição de vida [...], por tão conhecida em suas leis e odores”, onde pessoas são obrigadas a viver “a minúcia de preservar-se”.

A relação que fazemos entre a casa e o país é facultada por algumas imagens que remetem ao fechamento, à imobilidade e à opressão. Veja-se a propósito, a contraposição sala/rua que aparece no final do primeiro bloco do romance (penúltimo parágrafo do terceiro quadro), e que marca uma oposição explícita entre o movimento da rua e a estagnação da sala.

A rua para ali vai e por trás dela as coisas estão paradas de uma maneira fixa e precisa, de sempre, pois o espanador de arrancadas penas passa e passa o pano peloso, mas mantêm-se os braços em meio abraço negro dos cadeirões na obscuridade, os crochets que protegem e estiolam na luz parca, as volutas trabalhosas dos pés das mesas, as porcelanas azuis onde se assentam tristes criaturas esperando e do tamanho de um só dedo, as velas onde a cor esmorece e os búzios ventando secretamente. (p. 27)

A mobilidade da rua é marcada principalmente pelo verbo de movimento “vai”. Já a fixidez da sala é denotada pelos adjetivos “paradas”, “fixa”, “precisa”. A locução adjetiva “de sempre” e a repetição do verbo passar, “passa e passa”, marcam a continuidade de uma realidade de estagnação há muito vivenciada, continuidade que é ainda reforçada pela aliteração do fonema /p/. Todo o ambiente é obscuro, a luz é parca, e toda essa penumbra assume um caráter ainda mais opressivo na imagem do “meio abraço negro dos cadeirões na

obscuridade”. Observe-se, também, a personificação dos objetos da sala, que, na estrutura oracional, passam de uma posição sintática objetiva para uma subjetiva. Esse recurso, ao suprimir a presença do indivíduo que de fato age, confere maior relevo aos objetos, que representam, nesse caso, uma situação – o ambiente de inércia, obscuridade e opressão que a sala reproduz. O elemento humano, ao ser apagado da cena, é colocado numa posição de passividade em relação ao meio.

A sala assume, assim, por um processo metafórico, o caráter representativo de uma situação de opressão do sujeito pelo meio. Esta situação, no entanto, não é dada como intransponível, pois, em meio à inércia, “tristes criaturas” estão “esperando” e os búzios estão “ventando secretamente”. Os búzios, que aparecem pela segunda vez nesse fragmento, apresentam uma significação importante, pois é dentro deles que Maina Mendes identifica o “ulular do vento longe” (p. 25), o movimento secreto dos ventos que pode revirar as coisas ou transportar para um outro lugar – é justamente na possibilidade desse movimento que reside a espera. No último parágrafo desse bloco, é reforçado ainda o repúdio de Maina Mendes a esse meio/situação:

A sala pertence-lhe por direito de mercê. Coisas ali não estão porque as quebrou pouco depois do berço. [...] Às arrecuas sai e tão certo o faz, tão habitual o trajeto moroso, preparado ainda de esperançosa raiva para a tremenda imobilidade dos cortinados [...]. (p. 28)

Observe-se novamente a atitude de espera – “esperançosa raiva” – acenando para um movimento latente, interno – como o dos búzios “ventando secretamente” – que poderá vir a abalar a “tremenda imobilidade” da sala (casa/país/regime), conhecida e repudiada.

Os motivos da *espera* e do *vento*, normalmente associados a Maina Mendes, são recorrentes no romance, o último sempre ligado a uma alteração do estado das coisas. Henrique, no décimo primeiro bloco do romance, menciona o vento que corre pela casa que ele habita com a esposa, atribuindo-lhe um caráter maligno:

Rendada e adormecida em haustos fundos virada para o volume adejante do berço. Como adejante se a casa é tão fechada. Esta casa que o vento percorre sem lhe ser feito aso [sic], casa agora na noite conhecida por maligna. (p. 101).

O fato de objetos adejarem inexplicavelmente, visto que “a casa é tão fechada”, indiciam uma espécie de sobrenaturalidade – maligna aos olhos de Henrique (é de se notar que a figura de Maina é comumente associada às bruxas, no romance). Entretanto, ao se considerar o valor do vento, como motivo recorrente na narrativa, percebe-se que, se por um lado este fenômeno natural se pode ligar a um tipo de movimento destrutivo, por outro, este mesmo movimento

pode representar uma renovação – dependerá, portanto, da perspectiva adotada. Assim, do ponto de vista de Henrique, personagem cujo espaço é desestabilizado, revirado por esse “vento”, este “adejar” só pode ser percebido como algo extremamente negativo. Já do ponto de vista de Maina, a presença do vento indica movimento, aponta, portanto, para a possibilidade de renovação.

Já o motivo da espera, disperso pela narrativa, é reforçado no último bloco da terceira parte, em que a expressão “eis a espera” repete-se insistentemente no quadro que encerra o romance ao focalizar a espera de Maina Mendes. O que esperaria a personagem? A morte? A chegada de alguém, de algo? De qualquer modo, a descrição dos espaços e da própria personagem permite estabelecer, aqui também, uma correlação entre Maina Mendes e o espaço (país ou nação):

Some-se o dia, não as luzes, nada se fina e aloirece tudo, noite e dia as luzes apoquentam, fitam a janela e esperam, eis a espera. [...] Eis onde. Tudo investe e reflui aqui, não transpõe os portais desta pele puída mármore-cera pelas roupas ou apenas de ar húmido e sempre salino, pele que clama partilha e se divide e a consegue e contém. Porque para lá das casas, carros iluminados que vão e vão e jorram os raios de separar até o rio e depois barcos, mais ainda para lá, onde crocitam os caranguejos e as lapas se atêm a resquícios redondos nas rochas que elas e onda esculpem, mais para lá é a perfeita montanha das águas aconchegadas ao fundo da terra como a pele se aconchega ao osso e incólume encobre, protege, persiste íntegra, leve, ávida, cerrada, una, e joga com a luz e joga com as quilhas e espera queda à beira das cidades marítimas. (p. 239-240)

Por meio dos advérbios de lugar, chama-se a atenção para o espaço. O “aqui” refere-se a Maina Mendes, à sua “pele puída mármore-cera pelas roupas ou apenas de ar húmido e sempre salino”. A relação dela com o “lá”, o mar – relação já sugerida em outros momentos da narrativa – aqui se evidencia não só pela justaposição dos períodos e pela presença da conjunção que os relaciona, mas também pela comparação do mar com a pele (“a perfeita montanha das águas aconchegadas ao fundo da terra *como* a pele se aconchega ao osso”) e sobretudo pela “espera” em que ambos se encontram – “a face [...] espera” (p. 237); “a montanha das águas espera” (p. 240). A personagem aparece assim como o próprio lugar onde “Tudo investe e reflui”, o lugar “que clama partilha” e espera. Observe-se a propósito a reiteração da palavra “espera”, que neste último bloco aparece nove vezes, três delas como verbo: “a face [...] espera” (p. 237), “as luzes [...] esperam” (p. 239), e “a perfeita montanha das águas [...] espera” (p. 240).

Por sua vez, as águas do mar aparecem, aqui como também em outros momentos do romance, como forças representativas da dinâmica da vida e de sua capacidade de renovação<sup>3</sup>. Nesse sentido, a relação de Maina Mendes – cujo caráter transgressor se intensifica ao longo da narrativa – com elementos naturais como água, vento e fogo permite alinhar esses elementos no mesmo eixo de transgressão/mudança em que se situa a personagem e interpretá-los como índices de potências revolucionárias.

Essa potência revolucionária (no sentido em que guarda possibilidades de mudanças) é bastante enfatizada na figura de Matilde, a neta distante de Maina que, ao final do romance, anuncia seu retorno. Em uma carta endereçada ao pai, Matilde conta que está grávida e que retornará a Portugal, e relata também um sonho: sonha que procura por Fernando à fábrica mas ele não está mais lá. Encontra-o na praia:

Sigo-te. Tu a três metros, talvez quatro, à minha frente. Calados. [...] Em frente, sempre, até uma imensa onda sem cor, ou cinza, em frente. No fear, though. Nenhum sentimento de inquietação. Vou atrás, é tudo. Onda de dois, três metros. Parada no ar. [...] Entramos pelo portal-onda em semicírculo e cal, agora cal. Tu em frente. Não nos vejo cortar à direita ou subir, mas fizemo-lo para chegar à entrada também em semicírculo numa pequena cripta-igloo, sempre gesso ou cal, onde estamos, tu sentado, eu de pé. Tu dizes ‘Agora ficamos aqui até que a água suba’. (p. 230)

O sonho de Matilde assume um importante significado, sobretudo se considerado a partir das imagens que veicula, como, por exemplo, a do “portal-onda”. A imagem do portal, tomado apenas como lugar de passagem, representa a travessia que põe o sujeito frente a algo novo, diferente, sinalizando assim não só uma mudança de espaço, mas uma alteração no estado das coisas. O significado simbólico da onda corrobora essa interpretação: segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>4</sup>, “o mergulho nas ondas indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (1998, p. 658). Ainda que as personagens não mergulhem nas ondas, mas tão somente atravessem um “portal-onda”, a presença do elemento marítimo – lembre-se que o *mar* é também o lugar das transformações, “símbolo da dinâmica da vida” (1988, p. 592) –, conjugado com a imagem do portal, traduz a ideia de renovação, de passagem de um estado a outro.

Note-se também que, embora siga o pai, que vai alguns metros à frente, Matilde se opõe à determinação do pai de ficarem ali até água subir:

<sup>3</sup> Esse valor representativo das águas, aliás, também está presente em **A noite e o riso**, de Nuno Bragança.

<sup>4</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. [*Dictionnaire de symboles*, 1. ed. 1982]

‘Agora ficamos aqui’. Was it a question yes, father, I will follow thee, I am what follows. No father, I will not stay whith thee, thou art what stays. Sim, pai, contigo, porque à tua vista fui. Não, pai, despeço-me porque te prossigo. (p. 230).

Dessa forma, a atitude de Fernando, “sentado”, esperando a água subir, indica a finalização de um percurso, ou a desistência dele, o que se confirma pelo suicídio da personagem. Já a posição de Matilde indica uma atitude oposta: ao permanecer “de pé” demonstra a disposição de seguir em frente. Fernando fica, mas Matilde o prossegue, entendendo-se bem que prosseguir aqui implica não apenas aproveitar a “art” que fica, mas sobretudo ultrapassá-la.

Além do sonho relatado na carta, outro dado interessante é o tipo de proteção requisitado por Matilde:

Não preciso de ti, mas de abrigo a mim fêmea. Para fazer raízes pelo ventre ao que está no ventre. Raízes no tempo tem, por morte de pai e guerra de mãe. Mas no barro, pai, no barro. I must go back to you and Vómaina. He must cry his anger and his hunger within walls to be one of us. (p. 230)

A fala de Matilde de certa forma retoma a fala de Maina Mendes, na primeira parte do romance: “não é do querer dos homens [...] que espero. [...] não busquei homem mas guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que me quebre.” (p. 84). Em ambas as falas, o homem aparece simplesmente como abrigo para a “fêmea”, mas não para o sujeito-mulher. No caso de Matilde, o regresso ao pai e à avó significa não só a busca do “abrigo”, mas o retorno ao “barro”, ou seja, àquilo que constitui o sujeito. “Raízes”, “ventre”, “barro” são termos que se inter-relacionam, remetendo todos ao espaço de origem – Portugal. É interessante observar, no entanto, que o filho de Matilde não contará com a presença paterna, pois quando retornar, a personagem não encontrará mais o pai, que se suicidou, mas somente a avó, que a espera. Isso representa metaforicamente a supressão final de uma ordem legitimada (a patriarcal) por outra, não mais apoiada na figura do homem, mas sim na figura da mulher.

Entendemos que o percurso de insurreição feminina anda, assim, a par com o processo de insurreição de toda a nação, um representando o outro, metafórica ou metonimicamente. Todavia, nada é dito de modo explícito, direto; a narrativa silencia a respeito das questões políticas, que só muito lateralmente são abordadas. Quando isso ocorre, as referências são feitas em meio a muitos outros comentários tecidos a propósito dos mais variados assuntos, de modo que a crítica social ou política implícita quase se perde na teia discursiva. Vejamos alguns exemplos.

No sexto bloco da primeira parte, aparece Maina Mendes já moça, ainda na casa dos pais. Focaliza-se a sala, os corredores, a cozinha, com uma minuciosa descrição de objetos que ocupa metade do longo parágrafo de quase duas páginas. No entanto, a meio parágrafo, sem maiores transições, da cozinha se passa para a rua, quebrando a linha de desenvolvimento anterior mediante a inserção de um tópico totalmente alheio à cena doméstica:

Maina Mendes persevera na sua mudez de corpo, tal como a besta fera sobrevive cordata entre os humanos [...]. E na cozinha é o fogo maior, pois o azulejo onde as traves de madeira estão cravadas e nelas, suportados em gancho, delicadamente, por uma aresta apenas, assentam cobres dispostos na mira certa de apanharem o reflexo do outro, o fogo vivo. As ruas crepitam de inquietação e os panfletos escorrem da luva de flanela fina à mão calosa, nasce à popularidade gente seríssima e partem nas águas já oleosas do rio os que não mais virão. (67-68)

Veja-se que o único ponto de contato – e que serve de transição de uma coisa à outra – é a ideia (condensada na imagem do fogo) de algo vivo, a arder, a agitar-se: do “fogo vivo” da cozinha passa-se ao fogo/inquietação das ruas, que “crepitam”. A que remetem palavras como “panfletos”, “mão calosa”, “popularidade”, “partem”? Panfletos políticos, partidários? Mãos calosas de trabalhadores? Popularidade de novos líderes? Partem exilados? Não se pode precisar do que exatamente se fala aqui, até porque esses tópicos não são desenvolvidos nos períodos seguintes. Na sequência, torna-se a focalizar Maina Mendes e a mãe, agora às compras. Mas antes de encerrar-se o parágrafo ainda se verifica outra inserção, relativa à economia – “Processam-se transações com urgência e há famílias de nome e costumes altaneiros que perdem, com uma grande consciência de danação, faustosamente, seus últimos haveres” (p. 68) –, para, a seguir, focalizarem-se, finalmente, os carregadores, trabalhadores medrosos, humilhados:

Tremem então e se recolhem a pensar que por certo se deu pela falha que a pata leonina do móvel abriu no corrimão, por certo o serviço será tido por descuidado e canhestro e aprenderão então, definitivamente, a malquerença ao ofício que humilha que é malquerença do mundo que se conhece, princípio de invenção de um outro. (p. 68)

Muito sutilmente, toca-se aqui em questões que envolvem trabalho e posição social: há os que têm poder de compra e mando e por isso se sobrepõem, e os que não têm poder algum, aos quais resta a humilhada submissão. O contexto da luta de classes está aí configurado, na medida em que a “malquerença” do mundo conhecido permite que se cogite a possibilidade “de invenção de um outro”.

As condições miseráveis de trabalhadores, e mesmo a distância que separa os que mandam dos que obedecem é marcada mais de uma vez no texto, ainda que muito

ligeiramente. No primeiro bloco, o rapaz que acompanha o verdureiro visto por Maina da janela é “sem sapatos” e veste uma “jaqueta estripada” e calças sujas que “acabam em fiapos e troços de linha de outra cor”, contrastando com o asseio paramentado de Maina menina. A azáfama de Hortelinda também sempre aparece em contraste com a tranquila rotina da mãe, dando a entender que a faina de uma sustenta a modorra da outra:

A Hortelinda, a viseira manchada de curvar-se ao forno, põe-se de peso todo no rolo da massa, os maxilares prenes da ossatura ancha que lhe vai por todo o corpo, a boca encolhida em sulcos verticais sob as gotículas de suor do esforço cego, do esforço que é a obediência parca de reflexão dos que cargam a gosto de outrem. (p. 32)

Veja-se que essa disparidade entre servidor e servido é o que alimenta não só a malquerença “dos que cargam”, mas também a sua cobiça, como ocorre com a serviçal Dália, que se esmera em serviço na esperança vã de um dia ocupar o lugar da senhora.

Perfeita no serviço, [...]. Seus tabuleiros de roupa são lições fátuas da certeza de sempre os haver de haver e são-no sem paz ou distância mas por vício e cobiça, Dália é a imagem e semelhança de seus patrões muitos, pois partirá sempre à proposta de casa de melhor talher e mais fino luxar. E como tudo o que é à imagem e semelhança, tensa de desejo e grotesca. Com recato lhes cobiça os proveitos e lhes odeia com cuidado os filhos menores. Com os maiores e pais tem gasta sua donzelia perdida e deles aguarda, com cautela ainda, que a tornem dona. (p. 40)

Todos esses problemas sociais são tratados tangencialmente no texto, assim como outras questões espinhosas do tempo: as guerras coloniais, as questões políticas que geram protestos populares, o exílio. Sobre este último tópico, há uma referência que nos parece bastante clara, embora recheada de metáforas e metonímias, na fala de Fernando Mendes, quando, ao discorrer sobre a natureza dos portugueses, a personagem alude à emigração, sobretudo de intelectuais, para outros países da Europa:

E assim, em nome de nossas virtudes nos perdemos delas e a força da violência que suportamos a suportamos por semelhar-se ao que nos é mais alto e estou em crer que apenas por isso. Só não atino em porque foi assim. E não atina comigo aquele que, levando seu bernal de broa e chouriço de sangue, corta de noite os espinhaços das arraias da Europa e lhe vai ofertar seu olho arguto e sua mão nascida afeita ao que é miúdo, sua língua dúctil às outras e severa de dar-se, seus filhos ladinos e de um pasmo por nenhuma forma servil, talvez a coisa menos branda e por certo a mais silenciosa que a Europa se está dando, de si a si. (p. 147-148).

Talvez menos metafórica, mas bem mais inflacionária é a referência aos protestos estudantis. Para contar ao analista que presenciou uma manifestação popular, Fernando Mendes pinta ricamente uma cena cuja descrição se estende por quatro páginas. O fato é introduzido por uma pergunta: “Ou por isso hoje, corresponde a isso hoje, o que me foi dado



ver entre Chiado e Rossio, pelas onze e meia?” Mas, antes do relato, oferece a pintura pormenorizada do cenário urbano: as mulheres, as montras, os estabelecimentos, as açafatas, as vendedoras, em todas as suas cores, que redundam, na opinião de Fernando, em azul, contra o qual a personagem percebe “um jorro polícromo, e que não era dali nem daquela hora” (p. 202). Daí para adiante (nas duas páginas seguintes), relata o decorrer da manifestação, usando de metáforas, metonímias e comparações várias.

[...] todo o Chiado é azul-pálido do azul-ferrete da cúpula do céu quadrangulado. Reparou, como até a fachada ocre dos armazéns *escorre azul* onde sombreia? Por isso, por isso, porque alacre nunca é, fiquei interdito e estaquei a caminho que ia do *frescor bolorido* da Sá da costa, após a meia hora de *serradura*, inegavelmente *serradura e azul-cinza* da Portugal. Estaquei porque um *jorro polícromo*, e que não era dali nem daquela hora, *abraçou* os carros estacionados e *galgou* a fronteira da Rua Ivens e veio [...] para descer o Chiado. Era óbvio que para descer o chiado e os passos acertaram-se, *pareciam uma milícia* de saia curta e calça de veludo, blusão e sai curta, braços engalfinhados em braços [...]. [...] *transtornou-se o azul* e houve, quase que em imediato, um torpor, um resguardo. [...] acudiam cabeças e os do passeio aguentaram firme. [...] os olhos fitos no grupo que descia. Grupo? *Braço de rio*, seria mais exacto. [...] Reparei que gritavam, que sempre tinham vindo gritando, mas que o grito era sustido, as caras não o cumpriam [...]. [...] Reparei bem que a rapaziada, duzentos, trezentos, quantos seriam ainda apinhados na Rua Ivens, não cuidava de quem passava e aguardava um sinal, insistindo com uma patética carência de ênfase no grito ‘amnistia, amnistia’, rouco nalguns, mas ali desprovido de gana em todos. Esperavam um sinal, esperavam como o esperava o ar já maçado e desviados de vistas dos passantes e gente do comércio. (p. 202-203, grifos nossos)

Observe-se que o motivo da espera, aqui, converte-se em suspensão: o grito era sustido, e a própria manifestação se sustinha na falta de ênfase ou mesmo de apoio dos assistentes. Essa suspensão remete à inércia do povo, a que muitas vezes o texto alude *en passant*. No trecho final do relato, a dificuldade de agir de modo efetivo, fruto do receio ou da apatia de toda a população, é apontada de modo bastante evidente:

Como aquilo durou, como aquilo me dura diante dos olhos, todos suspensos ali, eles no grito, o sinaleiro no apito, o cacho de homens, rolha sombria à porta da Brasileira. E finalmente as sirenes, o sinaleiro armado do cacetete e a corrida, a viração daquele ar preso e baço para uma agitação febril, de grito disperso e agudo, de corrida de passo largo, e os golpes de ruído cavo nas nuças, na cova dos ombros, a barreira dos caixeiros à porta dos estabelecimentos, os livros na calçada a servir de tropeço, e o tropeço e o joelho redondo, tisonado, entende, juvenil da meia curta e grossa, a perna manquejando de volta à Rua Ivens, arrastada pelo braço, no meio da rua, parado o trânsito, o cachecol grenat, as vértebras doendo-me de cosido à parede, a ressalvo, a ressalvo, entende, estamos todos a ressalvo, mesmo os garotos, porque sabem que nenhum de nós, qual de nós? Por isso após a Rua Ivens tropeçava já o grito antes deles, pobre grito estilhaçado ante ao vidro azul do Chiado, o carro da tinta que todos sabíamos no Rossio, o golpe que se fazia esperar. (p. 203-204)

Veja-se que os manifestantes são referidos por meio de sinédoques: o grito, a corrida, as nuças, os ombros, os livros, o tropeço, o joelho, a meia, a perna, o braço, o cachecol. Desta

forma, ao invés de se configurarem de maneira una, os sujeitos se apresentam de modo fragmentário, partes desconjuntadas de um todo, representando metafórica/metonimicamente a fragmentação, ou desarticulação, da sociedade. Esta, ciente do peso do jugo que suporta, sente-se incapaz de removê-lo e conforma-se em submeter-se, desde que esteja a salvo de carga maior. Isso fica claro tanto na atitude de Fernando, “cosido à parede, a ressalvo”, quanto na sua pergunta também suspensa: “qual de nós?”. Aqui há uma clara suspensão do dizer, que, se não fosse interrompido, seria completado pela ação a ser desenvolvida pelo sujeito: “qual de nós se sublevaria?” ou “qual de nós seria capaz de mudar o estado das coisas?” Este sujeito coletivo, na incapacidade de perpetrar uma ação eficaz, refugia-se na espera.

Contra o regime opressor, as desigualdades sociais manifestas e ainda contra o absurdo das guerras, o que se oferece como alternativa, no romance, parece ser a opção socialista, opção, aliás, creditada pela maior parte dos intelectuais da época. No entanto, a única referência direta a essa via política se faz por um processo de indiciamento: a menção a Dolores Ibárruri, líder comunista que atuou durante a guerra civil espanhola contra as forças do General Franco. A pergunta de Maina Mendes “Donde está Dolores” (p. 195), lançada logo após a relação das imagens veiculadas pela televisão (entre elas: “saigão em chamas”, “uma criança do Biafra com as mãos [...] a esmoer o sexo, um festival imbecil”, um “contingente de tropas”, um “negro deitado as mãos postas em reza na nuca”), parece sugerir a necessidade de uma atuação efetiva contra a realidade dada. A menção aparentemente gratuita ao também esquerdista Peter Weiss (p. 194), parece corroborar essa ideia. Lembre-se, a propósito, que o autor alemão escreveu em 1967 uma obra de denúncia do colonialismo, racial ou econômico, justamente intitulada **A balada do fantoche Lusitano**.

No bloco que faz referência às guerras coloniais (quinto da primeira parte), a menção aos conflitos bélicos guarda uma crítica implícita às ambições colonialistas. Neste bloco, o mais extenso da primeira parte do romance, apresenta-se um diálogo entre o primo de Maina Mendes, Ruy Pacheco, e os tios, quando da visita feita à família, após seu retorno de África. O diálogo versa sobre os combates travados em solo africano. Trata-se das batalhas ocorridas em África, em 1895, decorrentes de questões relacionadas ao projeto de expansão dos domínios portugueses de Moçambique até Angola, numa tentativa de unir as duas possessões – o chamado Mapa Cor-de-Rosa.

O bloco inicia-se já com o discurso direto – a pergunta de Álvaro Mendes, pai de Maina, a Ruy Pacheco: “E em Magul?” (p. 53). Entretanto a resposta à pergunta virá apenas três páginas depois. Entre uma fala e outra há descrições de cenas presentes e passadas, estas em analepse, e ainda, entremeando diálogo e cenas, o fluxo de consciência de Ruy Pacheco. A

figura de Álvaro Mendes desde o início aparece contraposta a de Ruy: a gravidade do primeiro, “todo ele é esforço de pergunta pesada e seriíssima” (p. 53), não parece se coadunar com a displicência pueril do segundo, que sequer atende à pergunta, entretido com Maina Mendes: “Ruy Pacheco está porém sorrindo para baixo, pois Maina Mendes está sentada composta na banquinha [...]” (p. 53). A pergunta é refeita e então vem a resposta, à qual se seguem descrições de cenas das batalhas em que Ruy Pacheco teve parte. A narrativa, a partir daí, se desenvolve em dois níveis: o do diálogo, em que são enfatizadas as façanhas e glórias portuguesas; e o dessas cenas, que denotam medo e espanto diante do horror e absurdo da guerra. O primeiro nível apresenta uma visão oficializada, neutralizada pelo distanciamento em relação à realidade vivida no campo de batalha; já no segundo nível, através de uma configuração narrativa que beira o surreal, revela-se o absurdo da guerra, impresso na memória de quem sentiu na pele e na alma o peso dessa experiência.

Não é crível, embora visto, que o que jorra feijão num vômito breve caia ali agarrado à azagaia nodulosa no peito aberto em vulva. [...] ‘Que fazemos aqui, meu senhor Deus, que tanto bailam’. O dedo no gatilho aquecido é dormente e nada é doloroso e apenas em espanto espera que na fumaça perdue do outro lado e venha a eles o primeiro vivo. O Neves larga a arma e chora. Couceiro esmurra-o uma e outra vez [...]. E Couceiro é apenas a máscara escorrida de sangue da bala que lhe largou sulco aberto no sobrolho esquerdo. ‘Está cego. Estamos todos cegos e hão de levar-nos pela mão e comida escorrerá dos nossos queixos’. (p. 57)

Apesar da sua intensidade, os episódios “inverossímeis” e “sem razão” presenciados pelo alferes Ruy Pacheco não se exteriorizam na conversa com os tios, mas vão permeando o diálogo subliminarmente. Assim, a experiência traumatizante subjaz “no terrível silêncio e espanto que lhes iam dentro e, agora, não mais têm resposta e *sempre estão*” (p. 57, grifo nosso). Veja-se que esses episódios, apesar de serem apresentados da perspectiva de Ruy Pacheco, não são narrados em primeira pessoa – como a sinalizar a impossibilidade de os dizer. Todavia, ainda que não sejam mencionados pelo sujeito que os experienciou, esses fatos permanecem “atuais”, como se fosse impossível afastar-se deles e remetê-los ao passado. Isso se manifesta no discurso do narrador heterodiegético, que, com profunda riqueza de detalhes, atualiza as cenas mediante o uso do tempo verbal presente e mostra aquilo que não é transmitido através da versão oficial dos fatos – a experiência física e emocionalmente degradante dos soldados na guerra. Depois de tal experiência, o sujeito permanece indelevelmente marcado, pois a “sem razão” de tudo aquilo acaba se revertendo “no perfeito ódio que os agüenta e em todos cai de manso para os fundos e *para sempre*” (p. 60, grifo nosso).

De um modo geral, ao referir estas problemáticas, ao representar os dramas delas decorrentes, o romance parece indicar um caminho. Revolução política, social, ou simplesmente de costumes e modos de pensar – seja o que for, de qualquer forma o romance aponta para a necessidade de mudanças. É nisto que reside a espera das personagens, e toda a esperança parece estar depositada justamente na figura feminina. É Matilde que encerra no romance o germe da revolução esperada; é com ela que, como diz Fernando Mendes, “tudo pode deveras começar” (p. 220). E revidando uma ressalva que lhe faz o analista, Fernando arremata:

Nada começa, diz, a força, a beleza e o zest for life são também acidentais, diz, a esperança de cada um não reside na filha de cada um, diz. Meu caro, quem fala aqui de esperança ou boas ações [...]? Não é a esperança minha que está em causa, com formato de nação e casta, nome feito de descalabro pessoal e gregário. Só sei por minha filha que a vida continua disponível para mudar, larga de ancas e vistas, e apenas me cabe inquirir que moeda estou sendo, que espúria necessária para gerar diferença que permita subsistir com gosto, em que receita de mutação caibo. (p. 221)

Veja-se que Fernando chama a atenção não para a persistência (não é nela que reside a espera), mas para a mudança do estado das coisas. Consciente de que é o seu mundo que se fina em favor de um outro, a personagem satisfaz-se em ser “moeda” dessa troca, afinal, a possibilidade da mudança decorre de um fruto seu, embora tenha atuado sobre o amadurecimento desse fruto a influência poderosa de Maina Mendes, como bem admite Fernando: “Consentiria eu em que Matilde fosse o que é [...], geraria eu minha filha, sem o que chamaria a presença alienante de minha mãe?” (p. 220). Gerada sob esta influência, torna-se senhora de seu destino, insubmissa a mandos de outrem:

Foi a surpresa, creio, a base de tudo, a impossibilidade de a educar no sentido estrito do termo, de conduzi-la, de dizer-lhe o que se faz, tão mestra a vi surgir e medrar na arte de bem viver e continuar perante o murchamento do mesmo espaço que me fora dado. Depois, a cada investida do seu poderio, meu leitmotiv ante ela afirmou-se – porque não? (p. 222)

Metaforicamente, Fernando representa uma ordem que sucumbe (o seu suicídio no final do romance reforça essa ideia), enquanto Matilde representa uma nova ordem que se erige. A capacidade desta última de gerar o novo é reforçada no romance não só pela sua gravidez, mas também, antes disso, pela recorrência de termos que remetem à sua fecundidade (“criatura amável e fecunda”, p. 211; “bela, forte e ávida”, p. 220; “demasiado maciça e vigorosa”, p. 222; “Holy Matilde, Matilde sagrada pomar e horta”, p. 223; “Amêijoa fecunda de mar, Matilde fecunda”, p. 224) – fecundidade, aliás, já antecipada nas figuras de Hortelinda (“beautiful orchard”, na visão de Cecily) e de Maina Mendes, com seu “odor a

húmus e sal” (p. 224). Hortelinda e Maina, terra e húmus, ambas preparadoras do terreno para o que viria: Fernando e Matilde – semente/semeador e fruto. De resto, o papel de Matilde já estava antecipado: no triunfo de Maina ao ver nascer a menina, já certa de que, como vaticinaria depois, “l’avenir de l’homme c’est la femme” (p. 189).

## 4.2 Na noite, a transgressão do riso

Se tivéssemos que escolher apenas um grupo de processos que representasse o modo de produção de sentidos em **A noite e o riso**, sem dúvida, escolheríamos os processos de subversão. Com efeito, o humor e a ironia se fazem presentes desde o início do romance, e sobremaneira no primeiro “Painel”. Aparentemente mais claro que **Maina Mendes**, no que diz respeito ao discurso narrativo e aos fatos que apresenta, **A noite e o riso** abusa, por sua vez, de uma linguagem escrachada, irônica e, muitas vezes, metafórica, mas quase sempre com um humor inexistente no romance de Maria Velho da Costa. A narração é também mais rápida, não se inflaciona tanto como em **Maina Mendes**, que se arrasta na observação de detalhes minúsculos. **A noite e o riso** conta uma história, várias aliás, de gentes estranhas, às vezes engraçadíssimas, às vezes profundamente dramáticas.

A primeira história, em torno da qual giram todas as outras, é a do protagonista e narrador autodiegético. O primeiro “Painel”, que dá conta da infância/pré-adolescência da personagem, nos fornece uma indicação de como uma estrutura repressora em esfera maior (como a do estado) se reproduz em esferas menores, como a família e o colégio. Em nenhum momento se menciona a situação política ou social – quanto a isso, silêncio absoluto. No entanto, as marcas do sistema estão visíveis (e risíveis) desde o começo da narrativa. Vejamos:

Foi nessa época que se pôs o problema de eu ser ou não envolvido nas malhas da F.R.I.P.M.S. (Fundação do Recrutamento Infantil Pró Movimentação Selecta). Reunido o Conselho de Família, verificou-se (e registou-se na acta) a ausência do meu tio Augusto, que não pôde comparecer, ocupado, como estava, a violentar a filha menos vesga do jardineiro. (p. 45)

Como se sabe, a estrutura do governo salazarista era recheada de órgãos, conselhos e comissões. Tanto na família como no colégio se verifica o mesmo tipo de organização:

“Conselho de Família”, “Conselho II”, “III Conselho de Família por causado Pequeno”, “Secção de Problemas Pessoais”, “Tribunal do Colégio” etc. O processo de desconexão aí é evidente: observa-se um funcionamento, em ambos os espaços, que é próprio da organização estatal, e não da familiar ou educacional.

Pode-se ainda considerar um processo de desconexão, de matiz irônico, a observação, expressa na citação acima, acerca da atuação do tio, que não comparecera ao conselho por estar “ocupado”. Em lugar de uma ocupação justificável – o que a formulação inicial faria esperar – temos a que o narrador nos apresenta: estava ocupado “a violentar a filha menos vesga do jardineiro”! Numa aparente inocência, o narrador marca, de maneira irônica, a incongruência entre a austeridade exigida pela família e a licenciosidade de seus membros. É absolutamente irônico também o fato de o segundo Conselho de Família ter sido presidido justamente por este tio devasso, a quem, segundo o narrador, “a sífilis hereditária e reforçada já só tornava apto para tal função” (p. 46).

Veja-se que, reproduzindo a estrutura do estado, a família, assim como o colégio, assume o caráter de substituto daquele: por um processo metonímico (baseado aqui na sinédoque – a parte pelo todo), a organização e repressão familiar/educacional representam uma situação experienciada também em nível nacional. Essa repressão é ainda mais forte no colégio, em que mesmo os órgãos do judiciário estão representados (pelo Tribunal do Colégio). O episódio da infração cometida pelo protagonista (que é pego colando do colega durante uma avaliação) e seu julgamento é paradigmático.

O caso se dá durante uma aula de “Hábitos Suíços”. O “Doutor”, tendo surpreendido o aluno a ‘colar’ a lição do colega, resolve castigá-lo mediante a iniciação a um “Desábito Suíço”; solicita então que o menino eleja o objeto pessoal de que mais gosta, que vem a ser uma caneta de tinta permanente. Por certo, o professor pretendia confiscar o objeto como repreensão ao ato ilícito: «Pois vais buscar a caneta e trá-la.» (p. 70). O aluno, compreendendo a intenção do professor, em lugar da caneta, traz-lhe um gato espremido em uma caixa: «Sôtor, não encontrei a caneta mas trago aqui um *trala*.» (p. 71). Ao abrir a caixa, o professor é surpreendido pelo gato, que lhe salta ao rosto, espavorido e raivoso. O ato fraudulento e sobretudo os seus desdobramentos – o desrespeito e agressão ao professor – são motivos suficientes para levar o aluno à julgamento.

Veja-se que a sanção aplicada ao aluno infrator corresponde àquela que a censura frequentemente aplicava aos que se “desenquadravam” da norma imposta pelo governo:

«A tua situação», prosseguiu o altifalante, «é consequência do teu acto. Encontras-te isolado porque saíste do Grande Convívio ao desrespeitar agressivamente um dos

nossos Doutores mais eminentes [...]. [...] O resto do que tenho a dizer é quase supérfluo. Saindo fora do Grande Convívio, o Aluno-Réu condenou-se imediatamente ao vácuo. Por isso a sua situação é já, não direi começo de sentença, mas antevisão da mesma.» (p. 73-74)

O “vácuo” encontra-se em relação de equivalência com o ostracismo a que eram relegados os opositores do Estado Novo – lembre-se que uma das maneiras de livrar o sistema dos ataques, ou de minimizar os seus danos, era levar à morte social os atacantes. O lema de Salazar “Nada contra a Nação, tudo pela Nação” encontra ressonância nas palavras do juiz, e certamente não é gratuito o uso da expressão “Grande Convívio”, remetendo ao “Grande Irmão”, que no romance **1984**, de George Orwell, representa o estado stalinista<sup>5</sup>. O diálogo com a obra é evidente, até mesmo pela forma como o julgamento decorre, através de uma câmara de televisão e alto-falantes que substituem a presença física do juiz e dos assistentes. A expressão funciona, assim, como índice, que aponta para o totalitarismo sem no entanto nomeá-lo no texto.

A despeito das muitas tentativas de cerceamento e condicionamento perpetradas pelas instâncias superiores, o germe da revolução se instala, mesmo no seio do aparelho repressivo – o Colégio, cuja insuportabilidade levaria os alunos à sublevação:

A insuportabilidade do Colégio levava à criação do CSAE (Comitê Secreto de Arreda Estuporação). Ao longo de diversas reuniões clandestinas, dois pontos de vista divergentes vinham paralisando todas as tentativas de passagem à acção. A maior parte dos alunos membros afirmava que os estudantes deviam fugir do Colégio. Um grupo (constituído duma tenaz meia dúzia) sustentava que a única solução definitiva seria levar o Colégio a fugir dos alunos. A lógica irrefutável desta última corrente («quem foge de nós não nos persegue, e quem não nos persegue não pode agarrar-nos contra a nossa vontade») não bastava para arrastar a maioria à coragem dum ataque. (p. 71-72)

Difícil não perceber aí um processo de substituição: os alunos representam o conjunto da população insatisfeita com o regime. No entanto, mesmo dentro desse grupo, há dissensão: há uma parcela mais retraída, que defende a opção da fuga, menos arriscada; e outra mais impetuosa, que sustenta a necessidade de acção. O narrador se posiciona a favor desta última, cuja lógica lhe parece irrefutável. Implícita aí está a observação de que o ideal seria, ao invés do exílio, a luta contra a ditadura, pois é esta que deve deixar o país, não a população.

---

<sup>5</sup> Outras semelhanças não são mera coincidência: “No livro, Orwell mostra como uma sociedade oligárquica coletivista é capaz de reprimir qualquer um que se opuser a ela. A história narrada é a de Winston Smith, um homem com uma vida aparentemente insignificante, que recebe a tarefa de perpetuar a propaganda do regime através da falsificação de documentos públicos e da literatura a fim de que o governo sempre esteja correto no que faz. Smith fica cada vez mais desiludido com sua existência miserável e assim começa uma rebelião contra o sistema.” (Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/1984\\_\(livro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/1984_(livro))>. Acesso em: 29 mai. 2011.)

No universo diegético, a insurreição torna-se possível (e vitoriosa) apenas no contexto escolar, pois o mesmo não se verifica num contexto maior – nem no plano ficcional, nem fora dele. O narrador precisa sair de um “Portugal-prisão”, exila-se, e é do exílio que nos narra suas memórias. Por isso talvez, porque coagido por uma força que lhe restringe o dizer, o narrador se utilize de tantos subterfúgios para referir-se a certos temas. Metáforas, imagens, alegorias assomam na narrativa, principalmente a partir do segundo painel, e aliado a estes processos de significação, quase sempre o recurso ao humor e ao absurdo.

As figuras (personagens) ligadas ao poder de mando são sempre ridicularizadas – sofrem aquele processo que Lalo (1949) chamou desvalorização e que, segundo Freud (1969), serve como insurreição contra a autoridade. As falas e atitudes que se lhe atribuem são tão inusitadas que muitas vezes beiram o total disparate. As próprias designações – “Doutor de Exercícios Corporais”, de “Hábitos Suíços”, de “Sociabilidade Superestrutural” etc. – postulando como “ciências” as matérias nas quais os professores são “doutores”, invertem o valor que se costuma conferir ao intelectual. A atuação desses “doutores”, a matéria de seu ensino, é também fator de riso. Vejamos um exemplo:

Entretanto o Doutor mandou-nos escrever o título da lição, o qual era: *A polarização dos Ursos Polares*. Imediatamente começou a leccionar, falando em voz monótona e passeando de um lado para o outro enquanto agitava um pequeno bastão de pau, possivelmente santo. Ao fim de poucos minutos, um esgaldado fedelho levantou-se e perguntou ao Doutor se o urso branco era ainda mais estúpido do que o urso castanho. O Doutor ouviu-o complacentemente e respondeu:  
«Sabe, não sei. Pessoalmente, sou daltónico.» (p. 56)

Neste fragmento, a própria lição é desvalorizada pela redundância tautológica do tópico e pela desimportância do assunto no contexto dos alunos. Em seguida, à pergunta descabida do aluno segue-se a resposta absolutamente desconexa do professor, num evidente procedimento de desconexão. A observação do narrador sobre o bastão de pau manipulado pelo professor também constitui um processo de subversão, pois é lógico que o bastão não era santo; com o comentário do narrador (“possivelmente santo”), o texto chama a atenção para a reverência equívoca que se costuma prestar às autoridades, atribuindo-lhes um valor que elas frequentemente não têm. A própria caracterização das personagens, realçando-lhes traços cômicos, atua, junto com os outros processos apontados, como fatores de riso.

Mais irônico, mas sem deixar de ser engraçado, é o episódio do “*Exercício de saltar ao dinheiro*”, que encerra, junto com o aspecto cômico, uma dura crítica à avidez capitalista dos pretensos doutores.



Começando por um pequeno preâmbulo, ensinou-nos que a nossa exercitação seria exclusivamente feita à base do *Exercício de saltar ao dinheiro*. Esse exercício fora inventado pelos antepassados de todos os nossos Doutores nesta matéria, e as suas vantagens, embora evidentes para qualquer meio-parvo, iriam ser explicadas.

Consistia no seguinte: dispostos os alunos em magote, o Doutor lançaria ao ar, por cima deles, uma moeda, e todos saltariam procurando apanhá-la.

«Este exercício é lucrativo e educacional», afirmou o Doutor. «É lucrativo porque quem apanha a moeda fica com ela. É educacional porque quem não apanha a moeda não fica com ela. Os vencedores, a par da confiança em si mesmos, adquirirão o bastante para gastar em sabonetes, espinafres de conserva, bíblias e outras pequenas extravagâncias que tais. Os vencidos ficarão sabendo que a vida é mesmo assim», concluiu com um sorriso triunfante. (p. 58-59)

Além do aspecto crítico e irônico, já ressaltado, podemos notar que o cômico se dá, na explicação do professor, pelo paralelismo inesperado da formulação (“porque quem apanha a moeda fica com ela” / “porque quem não apanha a moeda não fica com ela”). Dubois e seus colaboradores, em sua **Retórica geral**, chamam a atenção para o fato de que o paralelismo linguístico (ou simetria) constitui um desvio; as simetrias chamam a atenção sobre si mesmas, daí que a linguagem dita “normal”, “transparente” se pautar por uma regra implícita que “rejeita as simetrias manifestas” (p. 103). Assim, o desvio linguístico presente na formulação do professor (formulação desviante à medida que fornece praticamente o mesmo onde se esperaria algo diferente) realça ainda mais o seu caráter cômico, que é ainda reforçado pela asserção final: “Os vencidos ficarão sabendo que a vida é mesmo assim”. Desta forma, a lição consiste em mostrar aos alunos que, na escola, como na vida, os fracos (perdedores) não terão vez, o que bem se conjuga com o velho ditado popular que sentencia: “Quem pode mais, chora menos”.

Outro processo de absoluta desconexão se verifica no episódio em que o protagonista, sentindo-se “pouco à vontade” no ambiente escolar, decide procurar ajuda na “Secção de Problemas Pessoais”. Note-se que já na formulação do problema, segredado antes a um colega, verifica-se um processo de desconexão: “Este colégio enrasca-me porque sinto o tempo a passar *e ele não*” (p. 59, grifo nosso). O procedimento se intensifica na cena que se desenrola na sala onde funciona a tal Secção:

Era uma mansarda reduzida. Além da cama e outros móveis peçados de sujidade e objectos confusos, tudo estava ensopado de cheiro a peixe nos vários graus possíveis [...]. Única pessoa presente: um velho, ocupado a escamar uma tainha. (p. 61)

O inusitado da cena permite, talvez, interpretar essa desconexão em conjunto com aquela já observada nas palavras do menino (“ele [o colégio] não [passa]”). O colégio, dado que é um objeto inanimado, não poderia de maneira alguma “passar”; a formulação da frase convida, pois, a considerar a asserção sob um outro ponto de vista: talvez o colégio represente outra

coisa, algo passível de “passar”. Se isso for aceitável, o velho e a secção em que ele atua, por sua vez, também poderão ser tomados como substitutos, representativos, talvez, do povo e de suas miseráveis condições de vida (a própria referência à pesca, importante setor econômico em Portugal, permite associar a figura do velho a trabalhadores portugueses que sobrevivem dessa atividade, por exemplo). Considerados os dados dessa maneira, até mesmo o nome da secção – “de Problemas Pessoais” – parece se justificar. Dessa perspectiva, o que parecia simplesmente desconexo assume um outro matiz: todo o episódio, com seus elementos francamente disruptivos, representaria, na verdade, uma situação – constrangedora e angustiante – da qual os sujeitos não conseguem sair. Essa interpretação parece ser corroborada pelas palavras do velho:

«Mas quem é que se sente bem aqui?», ganiu à guisa de resposta. «Um Colégio – fixa bem isto, meu pequeno – é um sítio onde toda a gente anda à brocha. Uns utilizam esta melhor que outros, quero dizer que pintam mais astuciosamente.» (p. 62)

Se retomarmos as observações já feitas sobre o contexto português da época, talvez conseguiremos entender melhor o significado da expressão “andar a brocha”. Claro está que a situação vivida não era confortável; porém, uma solução definitiva não parecia estar à vista. A opção, nesse caso, é mascarar a realidade, torná-la contornável pintando-a com as tintas da conveniência.

É certo que, na primeira parte do romance (no primeiro “Painel”), toda a força revolucionária se mobiliza contra o Colégio e seus “Doutores”, que representam aqui a situação e a autoridade instituída, respectivamente. Daí, no relato do narrador, os processos de subversão atuarem frequentemente com relação a esses elementos. Assim, tudo o que representa a normatização, o padrão a ser seguido, é de alguma forma desvalorizado. Isso ocorre inclusive em relação à linguagem utilizada pelos professores. Tomemos como exemplo o já referido episódio da infração durante a aula de Hábitos Suíços. As consequências desse ato já as comentamos. Aqui, chamamos a atenção tão somente para o termo usado pelo garoto para designar o gato: “trala”. Evidentemente, a criança não compreendeu (ou fingiu não compreender) o que o Doutor quis dizer com a expressão “trá-la” (referindo-se à caneta que deveria ser trazida), interpretando-a como um substantivo. De fato, na posição que o termo ocupa na frase, poderia encontrar-se um substantivo, em conjunto com “caneta” (“vais buscar a caneta e mais alguma coisa”). O cômico da situação procede de um procedimento semelhante a uma técnica de elaboração de chistes descrita por Freud: o uso do mesmo material verbal com sentido diferente. Para além do jogo de palavras, a cena sinaliza uma

tensão entre o preciosismo dos Doutores e a simplicidade da linguagem usada pelas pessoas em geral, que rejeitam artificialismos e frequentemente os ignoram, de modo que a comunicação entre ambos – “doutores” e população – pode (e normalmente é) comprometida pela distância entre o registro culto e popular.

O colégio, seus representantes e seus objetivos são dados, assim, ou como desimportantes, ou como opressivos, sendo, de qualquer maneira objetos da rejeição dos alunos. O colégio, por isso, torna-se alvo de ataque, ataque concebido pelos insurrectos do CSAE, que acabam obtendo sucesso em sua empresa com a derrocada do prédio. Essa pequena rebelião – com tudo o que ela representa – é louvada por um representante dos desfavorecidos do sistema (um mendigo), que saúda o pequeno infrator num discurso em que se percebe claramente a incitação à revolução:

«Este rapazelho de seis vinténs [...] está esta noite livre porque alguns estudantes derrubaram um colégio. [...] se todos os moços estudassem a sério, o primeiro resultado seria pegar um fósforo aos colégios, e, se possível, servirem-se dos professores como carqueija.» (p. 78)

Para além dos processos de subversão, copiosamente utilizados no romance, há que se atentar também para o uso não menos frequente dos processos de substituição, que se observam sobretudo no segundo “Painel”, que é também o mais longo. O desvelamento de um nível de significação de natureza sócio-política subjacente a uma figuração de conotação sexual, por exemplo, só é possível porque a passagem de um plano a outro é precisamente autorizada pela incidência desses processos, fundados sobretudo em imagens aquáticas, que pululam na narrativa e que são usadas indistintamente com referência ao campo da sexualidade e ao da política (como também ao da escrita)<sup>6</sup>.

Começando pelas imagens da rua como um “rio”, da existência como um “nadar”, do processo de escrita como um “mergulho”, chegamos enfim à imagem de Portugal como uma “jangada”:

O meu saber o mundo desde o começar: situação de naufrágio. Foi como se nascesse a bordo de jangada onde pessoas inseguras andassem reinando ao estamos-num-paquete. Vi água entrando como em passador, e lá-vai-d’eu, nadar até trepar noutra jangada. Quando esta segunda geringonça naufragou, foi nova natação até que entrei numa terceira. Já estou (momento actual) de novo a dar aos braços e à pernas; que a jangada III se está sumindo na profundidade das loucuras antiqüíssimas. (p. 113-114)

<sup>6</sup> Desenvolveremos essa questão (da relação entre escrita, sexualidade e política em **A noite e o riso**) na análise apresentada no próximo capítulo.

A partir desse fragmento, não é difícil estabelecer relações entre as jangadas e os sucessivos sistemas políticos, frágeis como aquelas, ineficazes para sustentar a nação. É apontada também a cegueira nacional: as pessoas não percebem a fragilidade do sistema, vagando numa “jangada” que julgam “paquete”. O naufrágio é inevitável, e o sujeito se vê, vez após outra, de braços à água. A “jangada III” é certamente uma alusão ao sistema ditatorial, que, ao tempo em que o narrador escreve – final da década de 60 –, já mostra sinais de agonia. De fato, sabemos que a ditadura sucumbiu poucos anos depois.

É interessante observar, contudo, que a imagem da água não adquire conotação negativa; pelo contrário: o que se salienta é a fragilidade da embarcação. A imagem da água, como a do rio – que representa, em seu constante transcorrer, o fluir da vida, o movimento – ou a do oceano – imagem da indistinção primordial de onde emerge a vida –, ou ainda a do mar e suas vagas – representando a dinâmica da vida, o lugar das transformações –, permite que agrupemos todas essas imagens sob a égide de uma mesma ideia: a ideia de mudança. Pois não é esse mesmo o desígnio supremo do narrador: “ser, e diferentemente”?

Nesse sentido, o valor simbólico da água, tal como nos é apresentada por Chevalier e Gheerbrant, pode ajudar a esclarecer a recorrência dessas imagens no romance:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...] As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis**, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (1998, p. 15)

Se lançarmos nossa atenção ao romance em busca dessa simbologia, veremos ressoar ali os sentidos que a imagem da água suscita, sendo inúmeras as passagens da narrativa em que aparece a questão do retorno às origens, do mergulho nas águas, da água como campo de possibilidades infinitas e enfim como meio de renovação. Atentemos, todavia, num trecho em que, da imagem de Portugal como jangada, o narrador passa à reflexão sobre o destino português:

Não sei se houve Barca inicial, acho que não. [...] [...] da fortaleza em companheirismo se descobrirá talvez nosso destino, que o passado profetiza. Peixe deu animal de seco, anos depois nós-mesmos. Homem é apogeu desértico. Entrevê distantes águas e talvez seja miragem, talvez não. Possível que o oceano venha, e nós a ele. E água e gente uma misturação de respirar completo, mudança do presente noutras luzes por sumidos o passado e o futuro.

Donde: cercado por detritos de jangadas e viventes esbracejando à tona das areias, parece-me que o meu nadar tem exacta relação com as metidas frases no papel – a outros destinado. (p. 114)

Neste, como no fragmento do romance citado anteriormente, a história de Portugal se faz presente: a saga do império que assim se fez lançando-se ao mar e que, perdendo pouco a pouco seus domínios, contra o destino profetizado, vê-se “peixe” em seco, “apogeu desértico”. Os “mares nunca dantes navegados” já repousam na distância; mas isso não impede outras possibilidades: a “mudança do presente”, a qual depende, necessariamente, de uma postura conscienciosa que abra mão do passado de glória (talvez ilusória) e de um futuro igualmente glorioso, segundo a antiga visão profética da nação, para viver o movimento do presente – a vida real.

É nessa direção que o sujeito se movimenta, aliando ao seu “nadar” (o que é o mesmo que dizer: “ao seu viver”) uma atividade que muito lhe serve nesse sentido: a escrita. Aqui é importante ressaltar a destinação da escrita: ela pressupõe sempre um outro, terreno sobre o qual pode lançar as sementes da mudança; pressupõe, portanto, a comunicação, a comunhão. Veja-se que a ideia de comunhão está sempre presente na narrativa – seja através da união sexual ou da união pela escrita, pois, como diz o narrador, é “da fortaleza em companheirismo” que se descobrirá o destino português.

Todas essas observações acerca do romance nos levam inevitavelmente a uma constatação: a de que a atitude subversiva das personagens se reflete na atitude do narrador ao escrever a história (e aqui usamos o termo para referir indistintamente diegese e História). Importa observar, no entanto, que essa subversão não se dá frontalmente, mas de maneira sutil. O próprio narrador é quem esclarece essa postura:

Por sob o que sucede numa dada ordem, outra existe. Jonas forcejando por jogar-se fora da baleia Branca tem de ser o captar receitas estratégicas, decifração do mapa que nos diz como, por baixo das falsas ruas, as verdadeiras se entrelaçam. Descobrir os modos aguentadores no actuar segundo as catacumbas fingindo alinhar à superfície. É isto a salvação. Só quem perseverar até o fim de si verá o sol no meio da noite. (p. 112)

É essa a atitude do narrador: “actuar segundo as catacumbas fingindo alinhar à superfície”. É essa a atitude do texto: contar a história (coletiva) do presente e plantar a semente da mudança, fingindo tratar tão somente de questões individuais, particulares. Desse modo, o texto narrativo se utiliza justamente daquele procedimento de que nos fala Michel de Certeau, em **A invenção do cotidiano**: o procedimento tático, que consiste em, sem ofender diretamente a ordem, agir no sentido de desestabilizar a estrutura vigente, fazendo-a ruir. É

isso que faz a prosa portuguesa do período que antecede o fim da ditadura: age sutil mas eficazmente, dentro do campo do inimigo, no sentido de minar a estrutura de poder à qual se encontra submetida. Os padrões são clandestinamente subvertidos, tal como é representado no romance, o qual pode, sem dúvida, ser considerado uma obra representativa da ficção portuguesa desse período, em que os escritores não raro recorrem a construções sibilinas para burlar a censura e dizer o que não pode ser dito. Contra o destino, “uma teima”, tal como a personagem Luísa Estrela.

E assim o narrador de **A noite e o riso**, depois de concluir seu aprendizado pela “Cidade”, aponta o caminho possível dentro de uma situação insustentável:

É-me apontado. Agnóstica por sobre a Terra superficial caso queira beber das mil nascentes nas cavernas ocultas do eu-mesmo: ali e só ali encontrarei o ponto de contacto, comprimento de onde sintonizando as notícias claras do que seja o universo, alfabetização paciente a tintas de ser eu. Cá em cima viverei ainda uns quantos tempos, estilo cristão da clandestinidade em Roma. Tal como eles continuam, romas mil em que a primeira jurídica Babel se desdobrou. Enterrado enquanto ao sol oficial, redescoberto sempre que penetrando no eterno ventre de Erda, a nova luminosidade. (p. 112)

Construção linguística preñe de sentidos; libelo político disfarçado em romance de aprendizagem, a narrativa ensina, em última instância, que o “sangue da terra” corre mesmo “em invisíveis”...

## 5 TEXTOS E SUBTEXTOS (EXCURSO ANALÍTICO)

As análises literárias apresentadas neste capítulo evidenciam diferentes maneiras de explorar as potencialidades linguísticas de modo a superar as interdições ao dizer. A partir da observação dessas potencialidades é que voltamos nossa atenção para os procedimentos que servem à produção do sentido – os processos de significação que se tornaram nosso objeto de estudo na presente pesquisa. Lembramos que, segundo nossa hipótese de trabalho, são justamente esses processos que permitiram não apenas a produção, mas sobretudo a circulação dos sentidos veiculados nessas obras, hipótese que as análises parecem ter confirmado.

Na abordagem de **Maina Mendes**, a partir da análise das personagens, buscamos mostrar como se dá o entrecruzamento de vozes e como o sentido se produz também através do que não é dito explicitamente. Desta forma, a par do sentido manifesto do discurso, evidencia-se também o caráter produtivo do silêncio. Já na abordagem de **A noite e o riso**, partimos de três eixos temáticos – sexualidade, política e escrita – e buscamos estabelecer uma conexão entre eles, realçando a dimensão revolucionária que assumem no romance. A análise dessa inter-relação permitiu perceber o papel crucial que sobretudo os processos metafóricos desempenham para a compreensão da obra.

### 5.1 *Maina Mendes*: diálogo e(m) silêncio

Falo apenas porque não desapareci ainda [...] Que mais posso temer senão que outras mãos e outras falas que não minhas consintam? [...] Que posso desejar senão ter a delicadeza de deixar expressas as mãos e armas do delito afinal consumado [...]?  
(Maina Mendes)

#### 5.1.1 A estruturação dialógica do discurso em *Maina Mendes*

Em **Maina Mendes**, observamos que o universo romanesco se organiza a partir da tensão entre discursos conflitantes, o que nos levou a considerar as formulações de Mikhail

Bakhtin<sup>1</sup> acerca do romance polifônico. Tomando a obra de Dostoievski como base para a formulação de sua teoria da polifonia, Bakhtin observa que, no romancista russo, a interação de consciências não se dá apenas ao nível das relações humanas, pois “cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras [...]. Cada ideia [...] sugere desde o início uma *réplica* de um diálogo não-concluído.” (2002, p. 32). Assim, subjacente a todo diálogo, ou mesmo ao monólogo, podemos perceber sempre a presença de um microdiálogo, que pode se manifestar ao nível da frase, ou mesmo da palavra. O caráter dialógico do romance não se esgota, portanto, nos diálogos propriamente ditos (entre personagens), pois, segundo Bakhtin, no romance polifônico há “relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto” (p. 42). O crítico explica que esse tipo de romance é construído como um grande diálogo, em cujo interior ecoam os diálogos composicionalmente expressos das personagens, os quais se adentram em cada palavra do romance, tornando-o inteiramente bivocal.

Em **Maina Mendes** percebemos o mesmo tipo de organização: o romance é construído como um grande diálogo, do qual diversas vozes vão tomando parte, chegando ao ponto de se interpenetrarem. Assim, não é aconselhável a delimitação de espaços discursivos estanques, porque, na interação entre as vozes, discursos alheios vão sendo absorvidos e reconfigurados. É possível, no entanto, alinhar concepções ou posturas consonantes, bem como detectar pontos de conflito.

Observando a organização do discurso narrativo, verificamos que as oposições são mais frequentes que as consonâncias, fato que se evidencia também na configuração das personagens, que se opõem através do diálogo. Note-se que esse diálogo é quase sempre tenso, mesmo quando ocorre entre personagens afins – como Maina Mendes e Hortelinda. No oitavo e décimo blocos, por exemplo, o diálogo entre as duas toma a feição de uma discussão, com sinais de incompreensão, por parte da cozinheira, e de irritação, por parte de Maina Mendes. A afeição que une as duas personagens explicita-se perfeitamente em suas falas apenas no último bloco da primeira parte, quando Hortelinda está a morrer e Maina Mendes vela a seu lado, com cuidados e afetos só aí manifestados de maneira tão intensa.

Outro dado interessante é que os diálogos de fato, os de alguma extensão e importância, dão-se apenas entre mulheres *ou* entre homens e nunca *entre homens e mulheres*. Quando Henrique, por exemplo, dirige-se a Maina Mendes, ele não o faz diretamente, já que

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. [1. ed. 1929]



suas falas apresentam-se como solilóquio. O mesmo ocorre com ela, que, quando se dirige ao marido, no último bloco (1ª parte), o faz mediante um monólogo interior. Dessa forma, o diálogo é quase sempre indireto, dando-se mais pela oposição de pontos de vista narrativos do que pela interação efetiva entre as personagens. Isso se observa, de certa forma, também na segunda e na terceira parte do romance. Vemos ali que Matilde se dirige ao pai através de suas cartas, porém não há respostas diretas dele a ela.

Outra espécie de obliteração de falas se verifica no quinto bloco da primeira parte, onde as reminiscências de Ruy Pacheco sobre a guerra não emergem até a superfície da conversação com os tios. A par do diálogo efetivo, estabelece-se dessa forma um outro: entre aquilo que é expresso verbalmente pelas personagens e aquilo que é pensado ou sentido, expresso apenas narrativamente. Apesar da estrutura dialógica do romance, podemos dizer então que esse diálogo é quase sempre perturbado ou pela falta de contato direto entre as personagens, ou mesmo pela supressão do interlocutor, como nas falas de Henrique (em que só ele fala a Maina) e de Fernando Mendes (em que a figura do psicanalista é elidida). Os diálogos se estabelecem assim de uma maneira, pode-se dizer, unilateral, incompleta: à tensão entre as consciências das personagens corresponde o silêncio de suas palavras.

Apesar do silenciamento das falas, as vozes-consciências repercutem no discurso narrativo, através do discurso das personagens ou mesmo através de imagens ou condutas que remetem a outras similares, produzindo ecos. Podemos ver, por exemplo, como a imagem da mãe de Maina Mendes se reproduz na imagem da mulher que sai da capelista e que Maina observa através do vidro da janela (primeiro bloco da primeira parte):

No quarto, os ganchos de ligar cabelos vão da pedra mármore à altura dos seios *já presos*, acima dos músculos *já hirtos* no *cingir* das barbas de baleia e dos colchetes, vão da pedra aos dedos escorrentes e ao cabelo tombado da nuca e que vai sendo *erguido* [...]. E o cabelo *já concertado* desfaz-se junto à fonte esquerda, para crescer mais um *aperto enredado* que tomará luz, *tirará volume?* (p. 24, grifo nosso)

da capelista [...] sai uma mulher de cara *presa* num véu que parece *suportar-lhe* ainda as flores, lilases *rijos* tombados no chapéu. Depois do busto, *sustentado* alto por sob o queixo aconchegado dos dedos nas mitenes a alijar as barbas da gola *hirta*, depois da cinta *mutitada à dimensão menor*, são as laçadas que apanham as pregas largas sobre a construção de nádegas duplas, as pregas que se erguem pontuando o *passo cuidadoso* [...]. (p. 26-27, grifo nosso)

No segundo fragmento, destacam-se praticamente os mesmos aspectos já apontados na caracterização da mãe: nos objetos do vestuário, a mesma contenção, a mesma pressão para restringir o corpo a um espaço limitado. Todo o aparato sustentado pela mulher, na verdade, apenas a comprime e mutila, fazendo dela mero objeto ornamental. A passante, “guiad[a] sob

o terrível desprezo da janela que se afasta” (p. 27), alinha-se, assim, com a mãe e com Dália, desprezadas também por Maina Mendes, o que permite considerar as três figuras como representativas de uma situação a que a personagem central se opõe. Apesar de não haver no romance menção direta a essa relação, ela se evidencia pelo paralelismo das situações.

Pode ocorrer também a ressonância de vozes contraditórias no discurso de uma mesma personagem, como acontece com Hortelinda, que parece, ao mesmo tempo, seguir as convenções e ignorá-las. Assim, repreende a menina Maina, quando esta entoia sua “cantilena torpe”: “Ai menina, que se lhe ouve a mãezinha’, *compradamente*” (p. 32, grifo nosso); repreende ainda o comportamento de Maina com relação ao noivo, ressentindo-se por “vê-la engeitar [sic] o mimoso” (p. 82), censurando seu desleixo, “a escolher do fato o que tem de mais reles” (p. 82), como se ignorasse a razão daquelas “pobrices”. Aparentemente Hortelinda cumpre o papel que lhe compete, dizendo o que deve ser dito. Porém quando fala, por exemplo, do desejo de ver a ama “casar-se alto e estimada [...] e de lhe *criar os filhos como se os fizéramos ambas*” (p. 83, grifo nosso), põe à mostra o conflito entre duas posições: uma que parece valorizar o homem e o casamento; e outra que desconsidera a figura masculina, justamente naquilo que ela é fundamental, na concepção dos filhos (“*como se os fizéramos ambas*”)<sup>2</sup>. Vemos, nesse caso, a repercussão de ideologias distintas, gerando uma polifonia de vozes: por um lado, a da tradição patriarcal, que preza os bens burgueses, o casamento e a virtude da esposa; por outro, a de uma tradição “matrilinear”, que desconsidera a presença masculina e se assenta sobre outros valores.

Mas é no discurso de Fernando Mendes que essa contradição é mais evidente. A tensão entre as vozes, observada na primeira parte do romance, aqui se interioriza no discurso de um único indivíduo, que se apresenta como sujeito cindido e em conflito.

As duas figuras que mais repercutem através das palavras de Fernando são as de Maina Mendes e de Henrique, cada um simbolizando uma ordem distinta: a ordem estabelecida – a do pai –, e uma ordem subversiva – a da mãe. Entretanto, em Fernando Mendes, as duas ordens encontram-se numa tensão desconfortável para o sujeito, que se quer uno e busca definir-se em meio à dualidade. O questionamento acerca de sua identidade é constante, como a incerteza de poder definir-se. Assim, temos em Fernando tanto traços que remetem a Henrique quanto traços que remetem a Maina Mendes, os quais, por serem inconciliáveis, geram o conflito interno da personagem.

---

<sup>2</sup> A destituição (simbólica) do homem da sua função de gerador é recorrente no romance. Acontece com Hortelinda e Maina, que *juntas* “criam” Fernando Mendes; e se repete com Maina e Cecily, quando do nascimento de Matilde.

De Henrique, Fernando herda a postura, mas admite que as qualidades que o pai lhe atribuía não eram espontâneas, que nunca o entendeu, nunca o amou, e por isso se questiona:

Porque fiz no entanto tudo quanto suponho haver-lhe agradado? [...] imitei-lhes as posturas e deixei que se rissem com ele da minha sisudez por ser igual à sua, que punha igual à sua, enquanto que me sei espreitando todo o tempo, esperando na segurança e na paciência. Dizia-lhe ‘Doem-lhe os rins, pai?’ e ficava ouvindo o que lhe dizia, como se o som viesse de longe, eu alheio a mim ali diante a vê-lo contentado agarrar-se aos quadris, quase gemer da candura que ali não estava [...]. (p. 136-137)

Com a ausência da mãe, o filho se vê impelido a seguir a ordem imposta pelo pai, mas não sem rancor, não sem esperança de ver essa mesma ordem sucumbir: “[...] era o atentar num trajecto irreversível, o fascínio sereno de assistir ao findar de um percurso trágico. O sentimento de justiça, enfim. (p. 137). E aqui importa salientar a menção à “justiça”, na qual ecoam tanto a voz do próprio Henrique, a chamar a Maina “pomba justiceira”, quanto a voz de Hermínio, que a chamava “a Justa”. A justiça que Maina impõe à vaidade do marido, a quem faz sucumbir, é testemunhada por Fernando, que assiste ao espetáculo do findar do “império” de Henrique.

Fernando serve ao “ordenador do caos vivo onde chegou nascendo”, cede “ao mestre do juízo e da palavra legítima” (p. 139), e até absorve seus valores e posturas; porém, é à presença da mãe que o seu “silêncio obstinado achava finalmente e de novo graça diante de alguém” (p. 140). Veja-se que a assimilação hipócrita das maneiras do pai por Fernando assume, assim, um carácter similar ao mutismo de Maina Mendes. Fernando – cujo humor é “taciturno” (e que no entanto se revela de uma verbosidade impressionante) – faz o uso do “juízo e da palavra legítima” que compete ao “varão”, pois são os homens que gozam do direito pleno à palavra. Inversamente, Maina se recolhe à mudez como protesto à insignificância da palavra feminina num contexto em que a palavra legítima pertence ao homem. Cada um à sua maneira, recolhendo-se ao espaço que lhe é imposto, superdimensiona o aspecto que tradicionalmente se lhe atribui: o homem fala, a mulher cala.

Mas qual é o valor da fala, e qual é o valor do silêncio? No discurso de Fernando essa discussão se impõe logo ao início, quando a personagem discorre sobre os dois tipos de linguagem: a “linguagem decalcada de [seus] monólogos de orador” (p. 119), e a linguagem sem palavras, própria das relações pessoais. A primeira pode ser associada ao pai, detentor da “palavra legítima”. A segunda remete à mãe, ao “limpo e mudo tempo [dos] primeiros passos” (p. 135). Esse aspecto distintivo é bem marcado no discurso de Fernando, que apresenta o pai “amável e conversador” (p. 135), enquanto a mãe é apenas gesto “sem

palavras” (p. 139). O valor atribuído por Fernando a cada um desses dois tipos de linguagem se revela em várias passagens em que ele refere a vacuidade da fala, e, sobretudo, no quarto bloco (2ª parte), em que afirma o seu gradual distanciamento do diálogo social, onde se tece “a teia da palavra vã” (p. 144), ao mesmo tempo em que sua atenção se volta para o “diálogo mudo [...] entre a dona da casa e a criada” (p. 144).

A menção ao “diálogo mudo [...] entre a dona da casa e a criada” faz pensar no diálogo entre Maina e Hortelinda, essas que tão pouco se pronunciam no romance (de Maina Mendes temos apenas frases esparsas e somente três falas de maior extensão) e que, no entanto, permanecem até o fim: Maina, em sua espera obstinada; Hortelinda, no apelido dado a Matilde – “Hortelinda, beautiful orchard, what lovely name, we shall call her Holly’. Holly Matilde, holy Matilde, Matilde sagrada pomar e horta.” (p. 223). Já Fernando, tendo herdado a verbosidade de Henrique – que para Maina não passava de “*esterco* fino bosta de palácio” –, morre sem saber, segundo ele mesmo: “que estorvo ou *esterco* somos, aqui, brandamente submissos a estas palavras, nesta sala, nesta terapia dum discorrer que entendemos ambos, acadêmica paz da língua morta” (p. 183). Os impropérios da mãe contra o pai ressoam, assim, na fala do filho.

O sentido das palavras de Fernando é, talvez, resumido nesta reflexão: “Que reles é a nossa lucidez de palradores serviçais quando nos não toma mais o silêncio da demanda do novo.” (p. 146-147). Essa reflexão nos reenvia para a primeira parte do romance, aos trechos que remetem às origens de Maina Mendes:

Maina Mendes vem sobreviva do montante e da acha de armas e mais ainda da furna cantábrica e da mão de felpas, do olho pisco e cru na apaixonada desconfiança às fogueiras do início, da seriedade sem lhaneza e intacta na península que ainda não tinha nome, do brutal desrespeito por tudo o que não é elementar e inteiro. Como poderia herdá-la o acatado tempo de tremura menor, tremura de vidro fino, de contada loiça, o susto do contado, não do pilhado ou feito, das trincheiras mal sabidas e ao longe, e tão quieta a pobreza de perto. (p. 32)

Maina Mendes é [...] silenciosa e significante para muito tempo depois, como os menhires tácitos donde é vinda, como as hordas sem castas e migrantes que, ao tombar quase vermelho da noite aguardam na praia do gelo a ida para o jamais visto [...]. (p. 68)

Esses fragmentos aludem a um passado que é contraposto ao presente, contraposição feita também por Fernando, no quarto bloco da segunda parte, quando fala do povo lusitano:

Sempre fomos gente de minúcia, nossas raízes crescem pelos olhos e são-nos mais próprios o silêncio e a distância. E no tempo em que todos são chamados a ser meninos insaciados e tagarelas, isso muito se parece com a morte. Paira sobre nós o grande susto da nossa gravidade se haver apenas volvido prudência, nosso amor de olhos certos ao delicado, tão-somente a cegueira no mesquinho. [...] Onde era a

afoiteza de alargar as vistas e ir com elas por onde o espaço de água era amplo, apenas vai ficando a urgência de mascar os torrões apanhados na grande ida que não mais o é. (p. 147)

Veja-se, na última frase da citação, a alusão à dissolução do império português, que, depois das grandes conquistas do passado, entra em declínio e se vê na contingência de perder as últimas possessões – “os torrões apanhados na grande ida”. No tempo presente, “tempo de tremura menor”, resta o “contado”, e o que antes era ação volve-se narração; conforme afirma Fernando: “A nossa cólera volveu-se um discurso dela” (p. 143). É aqui que se dá a intersecção entre o individual e o coletivo. O discurso de Fernando sobre si ecoa no discurso sobre a nação, um remetendo ao outro. A narrativa, no momento da dissolução do sujeito e da nação, atua como meio de garantir uma identidade, ou uma história, mesmo que apoiada num passado perdido e num futuro incerto. Essa tentativa de erigir a identidade através da narrativa é, contudo, malograda, porque a linguagem utilizada repousa na “acadêmica paz da língua morta” (p. 183) – a linguagem do pai, que busca ordenar o caos, nomear o inominável, integrar os fragmentos em uma unidade. Essa unidade a que Fernando pretende chegar revela-se inatingível, pois ele mesmo se reconhece “fragmentário e roto” (p. 219), “porque eu sou outros, trilho apenas, eixo de ausências” (p. 161).

Face à dissolução da unidade do eu, o sujeito se encontra sem saída: diante da vacuidade da “linguagem monológica” herdada do pai, e da incompreensão da linguagem da mãe, resta a espera da morte:

Falar-lhe como o faço [...] obriga-me a parecer existir como sempre o fiz. E não terei tempo já de inventar-me perante sua recusa a fala certa. [...] Eu não posso limpar-me diante das coisas e minha presença as altera a falsas [...]. Convoco pois a morte sobre mim, mas não em pura perda. [...] Para subsistir consigo é necessário uma palavra para a qual já não temos corpo. Uma palavra dita entre a *dança* e o *passo vagabundo* dos novos monges, *mudos* do que sabemos dizer [...]. (p. 214-215, grifo nosso)

Pode-se perceber que os termos grifados acima remetem a traços característicos de personagens como Maina, Cecily, Matilde, Hermínio, personagens que, desviadas da lógica dominante, são no entanto as únicas capazes de fazer ecoar a “fala certa”, recusada pelo pensamento hegemônico. Fernando, embora busque, tardiamente, empenhar-se na escuta dessas vozes, não se encontra apto para dialogar com elas.

Com a morte de Fernando, o discurso lógico, unificador, dá lugar ao discurso híbrido, aberto à heterogeneidade, não mais monológico, mas dialógico – o discurso de Matilde, a filha que Fernando vê medrar perante o murchamento de seu espaço, a neta que Maina

Mendes espera e através da qual triunfa. A heterogeneidade se manifesta na figura de Matilde através de vários aspectos: a língua que usa – em parte português, em parte inglês; os vários lugares de onde escreve – Londres, La Paz, São Paulo; as ideias que veicula. Suas palavras têm um toque de insubmissão e afronta em relação ao pai:

This is not to tell you where I am, but the achanging times I stand upon, within you and without you.

[...]

Anyway, sinto que suo a Europa para fora de mim. Teus vícios, que herdei, ou fizemos ambos, o espírito lesto e de ademanes, o coração plangente.

[...]

'Anything but the drugs, Holly. You're free for life, not for death'. Lembras-te? Sensato.[...] Drogas não. I took them. I took the thing. I am here. [...] I took the thing, I joined the lovely tramps.

[...]

This is time further out. This is the blow up. Father, I am many. I am busy burning you. Em duas ou três fogueiras. So I may test my joy in the stillness of your words. A alegria nossa. (p. 175; 179; 180; 182)

O primeiro fragmento aponta para o “levante” de Matilde dentro do espaço do pai e independentemente dele. Note-se que o discurso da personagem surge na narrativa ao mesmo tempo em que o de Fernando se torna cada vez mais pessimista em relação a ele mesmo, consciente de que sucumbiu diante do “poderio” da filha. Matilde marca a sua independência, e, em sua carta, ironiza a “sensatez” do pai, que fala sem conhecer (ou sem revelar) o outro lado das coisas. O uso de drogas, por exemplo, torna-se não só um ato de afronta à ordem, mas também um ato de desmascaramento: o discurso sensato fala da morte, mas não do prazer que a droga produz. Matilde vai até o outro lado: “I took them. [...] I am here”. A queima do pai em duas ou três fogueiras assume os ares de uma Inquisição às avessas, onde o eliminado não é o transgressor da ordem, mas a própria ordem. A insurreição de Matilde, aliás, é atestada nas palavras de Fernando, no último bloco da segunda parte:

Foi a surpresa, creio, a base de tudo, a impossibilidade de a educar no sentido estrito do termo, de conduzi-la, de dizer-lhe o que se faz, tão mestra a vi surgir e medrar na arte de bem viver e continuar perante o murchamento do mesmo espaço que me fora dado. [...] Porque não esperar, sempre consentir ao vácuo que se me fazia antes de repreendê-la ou avisá-la sequer de perigos, pois que a via tronando sobre adultos, escadas, rochas e rebentação de mar [...]? (p. 223)

Enfim, as palavras de Fernando – “eu sou outros” (p. 161) – ressoam nas de Matilde – “I am many” (p. 182) –, mas nestas se observa uma significativa alteração. Se em Fernando temos o esvaziamento da subjetividade, com a posterior supressão do sujeito, que não é ele mesmo, mas “outros, trilho apenas, eixo de ausências” (p. 161), em Matilde, ao contrário, temos a plenitude do sujeito, que incorpora a diversidade e se eterniza: “Ah, pai, quanta gente

somos. [...] te digo quanta gente é precisa para cada um de nós se ir fazendo, quantos passos em nosso torno. [...] E não morremos nunca.” (p. 183).

Observa-se que Matilde não sofre como Fernando a falta de unidade do sujeito, ao contrário, ela a assume como traço constitutivo do ser, e diz ao pai: “Do not worry” (p. 183). O tempo eleito por Matilde também é outro: enquanto Fernando procura se erigir mediante a reconstituição do passado, ela se situa no presente. De La Paz, Matilde escreve:

Em Londres vivi meu futuro [...] This is my present. [...] The half buried stones of Latin America are aglow. E as caras escuras onde ressuresce o conquistador. The coloured face is alight with the answer. Brown is the Earth and brown is the joy. (p. 182)

Ao situar seu presente na América Latina, a personagem abandona uma suposta centralidade europeia, e se abre a outros espaços, outras realidades, situadas no presente, e que por isso mesmo requerem novas palavras: “O que se passa não tem palavras de ontem, nossas, para.” (p. 229). As “palavras de ontem” ficam com Fernando, que, num sonho de Matilde, espera que a água suba. Ela, porém, prossegue com a palavra nova, como prenunciado por Fernando: “Uma palavra dita entre a dança e o passo vagabundo dos novos monges, mudos do que sabemos dizer” (p. 215). E à pergunta de Fernando – “quem me aproveita e prossegue?” (p. 188), temos a resposta de Matilde, em sua última carta ao pai: “I am what follows. No father, I will not stay with thee [...]. Não, pai, despeço-me porque te prossigo.” (p. 230).

Em suma, podemos afirmar que como todo o romance, as personagens também se constituem através das relações dialógicas que estabelecem umas com as outras, nunca fixando seu caráter de maneira plena e unívoca. Assim, a caracterização das personagens deve levar em conta os diferentes pontos de vista e perspectivas temporais sob as quais são apresentadas, assim como as várias formações discursivas que lhes atravessam.

### **5.1.2 Ensaizando o diálogo efetivo**

No romance – que, à primeira vista, pode-se dizer que questiona o papel da mulher na sociedade patriarcal –, um problema individual (ou de gênero) se confunde com uma questão social, coletiva. Nesse sentido, a obra pode ser entendida como a busca do lugar e da voz de indivíduos pertencentes a uma nação que, por seu turno, também procura ocupar o seu lugar e se fazer ouvir. Nesse processo de afirmação, subvertem-se as instâncias legitimadoras pela instauração de espaços de resistência, abertos pela incorporação e legitimação de discursos

marginais, revelando dessa forma a heterogeneidade constitutiva da nação portuguesa e do próprio indivíduo, como também o seu potencial de transformação. A valorização de elementos tradicionalmente marginalizados aponta para a possibilidade de revalorização da cultura nacional com base no diálogo entre identidade e alteridade, em contraposição a um processo de homogeneização cultural que percebe a realidade como um corpo uno e imutável.

Indivíduo e nação teriam, portanto, uma forma de existência compósita e mutável, ideia que se concretiza no romance também através da construção das personagens. A figura de Maina Mendes pode bem ser tomada como exemplo: a personagem vai tendo o seu “sentido” alterado no decorrer da narrativa, segundo as diferentes visões/reflexões que se formulam a seu respeito, colocando em xeque a noção de uma identidade acabada, não sujeita a mutações. Dessa forma, o próprio modo como as personagens são construídas no romance leva ao questionamento de uma pretensa uniformização identitária que não leva em conta a visão/atuação do *outro* sobre o *próprio*, ou seja, que não considera a interferência de fatores externos na constituição do sujeito.

No romance, esse questionamento se dá de forma indireta, pela construção das personagens, mas também de maneira mais direta, por meio do discurso de algumas delas. Se considerarmos a personagem Fernando Mendes, por exemplo, veremos que é ele quem realmente pergunta pela própria identidade, é dele que partem as reflexões acerca de sua história, do sentido de sua existência, e sobretudo de seu destino. Apresentando-se como sujeito cindido, Fernando vaga no espaço intermédio entre duas forças opostas, representadas uma pelo pai, outra pela mãe. A personagem não se afasta nem se identifica completamente com nenhuma das duas, e, não as compreendendo no que têm de essencial, não absorve o conteúdo de nenhuma delas, mas apenas as suas formas. Em vários momentos da narrativa, a personagem refere a sua incompreensão tanto em relação ao pai quanto em relação à mãe, embora assuma posturas de ambos.

Se nos servirmos das observações de Boaventura de Souza Santos<sup>3</sup> acerca da identidade cultural portuguesa, perceberemos algumas similaridades entre o que se verifica ao nível individual, no romance, e o que o sociólogo observa, ao nível coletivo, no quadro sócio-cultural português. A hipótese levantada pelo autor é a de que “a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio [...], mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado” (2001, p. 152). Essas considerações nos remetem às palavras de Fernando: “[sou] trilho apenas, eixo de ausências” (p. 161).

---

<sup>3</sup> SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.



Tendo apenas forma e não conteúdo preciso, a personagem entra em conflito ao questionar-se acerca da própria identidade. O conflito se intensifica no momento em que, ao procurar em si, em sua história os elementos que o constituem, encontra apenas fragmentos, incompreensíveis e impassíveis de homogeneização. Lembremos que a primeira parte do romance também não é homogênea, mas antes se constitui a partir da representação de posições divergentes.

A heterogeneidade é representada no romance de várias maneiras: pela diversidade de vozes narrativas, pelo uso de diferentes linguagens (veja-se, a título de exemplo, o registro dialetal utilizado por Hortelinda, e a língua híbrida usada por Matilde), pela confluência de tempos diversos, pela contraposição de racionalidades distintas (como, por exemplo, o saber popular contraposto ao saber científico, ou a concepção mágico-mítica contraposta à lógica), e pela própria compartimentalização do discurso narrativo. No que se refere às personagens, podemos mesmo localizá-las em tempos diferentes, ainda que confluentes: o tempo ancestral de Hortelinda e Maina Mendes; o tempo atual, mas alicerçado no passado, de Henrique e Fernando; o tempo presente, mas que aponta para o futuro, de Matilde.

Falamos de confluência de tempos porque, de fato, não há uma progressão temporal necessária. Ao invés de uma evolução na linha do tempo, parece-nos mais que essa linha se volve círculo. O caráter circular do tempo no romance está, de certa forma, também indicado no modo como a narrativa se encerra, retomando a figura inicial da protagonista Maina Mendes. Esta se situa, juntamente com sua predecessora Hortelinda, num tempo primordial, que existe subjacente ao tempo presente. Os hábitos mudam, os costumes se refinam, mas dos primórdios sobrevive a rudeza e a rigidez de Maina Mendes, tão alheia ao “acatado tempo de tremura menor, tremura de vidro fino” (p. 32), de homens “de vinho fino e siso palavreiro” (p. 84). O tempo donde é vinda Maina Mendes, tempo do feito e não do contado, percorre o romance, invade e solapa o tempo atual. Veja-se que, no discurso de Fernando, a figura de Maina Mendes, embora muda e impassível, é a que maior força assume em seu relato. Fruto de uma tradição patriarcal (com traços manifestos de enfraquecimento), Fernando não atende ao significado profundo da figura materna, para ele tão enigmática; sua força e influência, entretanto, é reconhecida ao longo da história. Ao falar da filha e da sua insubmissão a códigos de conduta preestabelecidos, a personagem finalmente se questiona:

Como seriam estas coisas sem o consentimento de minha mãe e o seu odor a húmus e sal naquela casa?

Como seriam estas coisas? Não seriam? Mas quer então dizer desnecessário, outros males a cuidar? A crise de valores, a anomia? Fatigo-o, meu caro? A relação escapa-lhe? Espera, não é verdade? É disso que nos ocupamos. (p. 224)

Nesse trecho podemos entrever uma síntese do que pode ser considerado o sentido da figura de Maina Mendes e de sua presença constante no transcorrer da narrativa. Na referência a “húmus” e “sal”, parece estar condensado esse sentido: “húmus” simbolizando o solo fecundo, o “barro” para o qual Matilde retorna; e “sal”, a conservação das raízes, “raízes no tempo” (p. 230). O sal que conserva e o húmus que fecunda é que vão permitir o “medrar” de Matilde, o fruto esperado por Maina. A partir dessa interpretação, a imagem do círculo, por nós vislumbrada, pode ser reconsiderada. Ao invés de um círculo fechado, teríamos em verdade uma espiral, pois o romance não retorna pura e simplesmente ao tempo ancestral, mas o aproveita: sob a influência de Maina, mas não unicamente, com Matilde alvorece um novo tempo. A espera final de Maina também aponta para esse prosseguimento.

Chamamos a atenção, entretanto, para o diálogo com o pensamento hegemônico que, no fragmento citado, se estabelece através da ponderação de Fernando com o analista. Veja-se que, quando a personagem repete “Não seriam?”, está retomando a palavra do seu interlocutor, o que fica ainda mais claro quando diz: “Mas quer então dizer desnecessário, outros males a cuidar? A crise de valores, a anomia?”. A referência a “males”, “crise de valores”, “anomia”, faz lembrar as palavras daquele primeiro médico que examinou Maina Mendes na ocasião de sua crise convulsiva seguida de mutismo. Anos depois, as alterações comportamentais ainda são vistas negativamente. Na pergunta – quase uma asserção – “A relação escapa-lhe?”, fica evidente a incompreensão de um processo, necessário e inevitável, de alteração do estado das coisas, processo esse que, incompreendido, só pode ser visto como crise – individual e coletiva.

Considerando-se as alterações sócio-econômicas, políticas e culturais a que o romance sutilmente alude, bem como o drama existencial de Fernando Mendes em meio a esse contexto, podemos dizer que esse conflito representa, pois, a crise de identidade por que passam, concomitantemente, sujeito individual e sujeito coletivo – o primeiro defrontado com sua própria descentralização e fragmentação; o segundo desestabilizado em função do processo de des/reterritorialização que a gradual dissolução do império e o movimento de descolonização aos poucos vão impondo. Sujeito e nação, do mesmo modo, reconhecem-se “fragmentário[s] e roto[s]”, percebem atônitos que o seu espaço se está alterando, reduzindo, “murchando”. É, pois, perante a indefinição de seu lugar no mundo que o sujeito busca se redefinir através da narrativa: no discurso sobre si mesmo, sujeito e nação se reinventam, buscam sentido.

Eduardo Lourenço<sup>4</sup>, ao reclamar uma efetiva “autognose” da realidade portuguesa presente, refere as imagens forjadas de Portugal, alicerçadas num passado mítico ou num futuro utópico. O crítico lembra que “as «Histórias de Portugal», todas [...] são modelos de «robinsonadas»: contam as aventuras celestes de um herói isolado num universo previamente deserto. Tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor.” (p. 24). Segundo o crítico, o surgimento de tipo “traumático” da nação portuguesa e os vários “traumas” por que passou em seu percurso histórico justificam um tratamento psicanalítico do seu comportamento global, um tratamento que consista num exame crítico que possibilite “arrancar[...] as máscaras que [os portugueses] confunde[m] com o rosto verdadeiro” (p. 24).

A proposta do crítico, baseada no “símile da cura psicanalítica”, faz lembrar a trajetória de Fernando Mendes no romance, pois ao recapitular sua “história”, a personagem procede a um exame rigoroso que o leva a constatar finalmente que tudo não passou de uma “fraude”. Suas crenças – na educação, no trabalho, na família – aos poucos se vão desmoronando, conforme demonstra o sétimo bloco (2ª parte), onde a personagem discorre sobre seus empreendimentos, sua “paixão” e esperança depositadas no trabalho, que depois vieram a sucumbir ante a derrocada financeira.

Veja-se que Fernando fala de suas crenças, das possibilidades futuras que previa – “me era lícito afirmar que faríamos grandes coisas” (p. 170); “Eu dizia-lhes afinal que era possível caminhar em justiça no que vinha de nossos pais. Era um apostolado [...]. [...] eu cria no trabalho” (p. 171) – deixando entrever, num tom entre irônico e melancólico, o caráter ingênuo de suas ilusões: “Quem não teria que comer se se multiplicavam os ganhos e o produto?” (p. 171). E em seguida fornece a perspectiva atual: “E depois a fraude de tudo isso. Repare que eu digo fraude e não derrocada, que o foi” (p. 171). Note-se que o uso da palavra “derrocada” subentende a existência de algo concreto que foi à ruína; “fraude”, por sua vez, significa logro, engano. Daí se depreende que as esperanças de Fernando se assentavam sobre ilusões, e não sobre a realidade concreta.

Pode-se aí, novamente fazer uma analogia com a nação portuguesa, cujas imagens de si mesma assentam-se, segundo Lourenço, num “irrealismo prodigioso” (p. 23). A autognose de Fernando representa, pode-se dizer, uma tomada de consciência. A crise enfrentada pela personagem sinaliza o desgaste de uma postura calcada numa cosmovisão falologocêntrica e uniformizadora que pouco se adapta ao contexto sócio-cultural português, marcado (a despeito do discurso oficial homogeneizante) pela heterogeneidade e descentralidade.

---

<sup>4</sup> LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2000.

Uma tentativa de redefinir a identidade portuguesa com base numa imagem mais condizente com a realidade passa, necessariamente, pelo reconhecimento dessa heterogeneidade e descentralidade. Em consonância com isso, o romance põe em cena as diversas personagens, com suas concepções, discursos, linguagens, nem sempre conciliáveis entre si. Há que se considerar, no entanto, o modo como essas vozes vão assumindo espaços na narrativa: trata-se de um processo lento, gradual, que se revela menos na superfície do discurso que nos seus interstícios.

Interessa também observar o modo como se dá o questionamento de culturas hegemônicas, ao lado da revalorização de culturas periféricas. Se observarmos a relação das personagens com o espaço, veremos que personagens como Maina e Hortelinda ligam-se às raízes da nação, à península ibérica; personagens como Henrique e Fernando desenvolvem uma relação com o exterior centro-europeu; já Matilde relaciona-se com vários espaços diferentes – centrais (Europa) e também periféricos (América Latina), além do espaço próprio (Portugal) ao qual irá retornar. Matilde, ao “suar” a Europa para fora de si, e ao imbuir-se de culturas outras, contrapõe-se à postura do pai (e por extensão à do avô) para o qual a Europa se afigura como espaço superiormente interessante a que a cultura portuguesa parece sempre tributária. A relação de Fernando e de Matilde com o centro europeu é, assim, qualitativamente desigual. Enquanto o Fernando adolescente tinha pressa de evadir-se para uma Europa prestigiosa, o que de resto já havia sido previsto pelo pai, Matilde, ao contrário, ironiza esse prestígio:

‘nenhuma dessas coisas saberias, filha, se não fora a Universidade minha, que será tua’, ‘já sei, já sei, a Universidade é um ovo, a igreja é um ovo, a pátria é um ovo e a Europa é uma galinha choca’ (p. 212)

A chocarrice de Matilde já sinaliza o abalo de uma hegemonia que aos poucos vai sendo posta em questão. A “alta cultura” europeia é assim desapeada de sua superioridade. Também a inclusão da “periferia” do mundo no itinerário da personagem representa uma espécie de nivelamento: a Europa deixa de ser o destino único, passando a ser um entre outros. Essa abertura para culturas outras permite a Matilde reconhecer-se como sujeito clivado:

Ah pai, quanta gente somos. Aqui, neste ar cálido, rodeada deste espanhol moroso e paciente, te digo quanta gente é precisa para cada um de nós se ir fazendo, quantos passos em nosso torno. E os melhores de nós são os que escutaram todas as passagens, guardando o passo das mais rijas, a graça das mais leves. E não morremos nunca. Apenas despelados, descarnados, seremos sem invólucro, enfim cumprida a promessa de explosão em que sempre estivemos. Do not worry. (p. 183)

Veja-se que nada é dispensado – nem a tradição, nem a irreverência –, ao contrário, é reconhecida a importância de “todas as passagens”. O processo de individuação passa, assim, pela dispersão. Só quando o indivíduo se dispersa, renunciando à sonhada unidade, é que pode definir sua identidade – mesmo que essa se funde na fragmentação. As palavras de Matilde, porém, tranquilizam: “Do not worry”. A Fernando resta assentir diante do inexorável: “Tudo o que espasmodicamente se aclara ratifica a explosão” (p. 220). E Maina Mendes – “plácida lama, intacto lodo” (p. 235) – espera impassível que a “promessa” enfim se cumpra.

De um modo geral, o que se pode observar no romance é que as visões divergentes se opõem não diretamente, mas de maneira velada, oblíqua. Na primeira parte da narrativa, as vozes se fazem ouvir, mas ainda não empreendem um diálogo, elas apenas sinalizam a existência de um conflito, não havendo uma interação produtiva. Na segunda parte, esse conflito, interiorizado na personagem Fernando Mendes, começa a surtir os primeiros efeitos: a autoanálise, a reflexão crítica sobre a própria história e sobre o discurso que a constitui, a abertura, a escuta de outras vozes, ainda que incompreendidas. Com Matilde, temos a assimilação dessas vozes numa promessa de diálogo produtivo. Dizemos “promessa” porque o diálogo *de fato* não acontece. Temos sim o enfraquecimento de uma visão monológica, unificadora, em favor de uma postura dialógica, mais pluralista. Se, no entanto, considerarmos que essa última é a postura adotada por Matilde, deveremos levar em conta que a personagem se encontra fora de seu país, embora o seu retorno já esteja anunciado. É significativo o fato de o romance terminar com a figura de Maina Mendes à espera. O que/quem a anciã espera? Espera que Matilde retorne para preencher um espaço vazio (lembremos a hipótese de Santos, segundo a qual a cultura portuguesa tem apenas forma e não conteúdo). O título da última parte do romance, “Vaga”, talvez remeta a esse vazio, que deverá ser preenchido por aquela que, tendo “suado a Europa para fora de si” e assimilado culturas outras, será enfim capaz de promover o diálogo efetivo mediante o qual se constituirá uma nova identidade portuguesa.

## 5.2 *A noite e o riso: a revolta transvestida*

Assim ia gerando. Uma revolta por mandato, que só tomaria validade no acto de a exprimir, escrevendo, reescrevendo.  
(**A noite e o riso**)

### 5.2.1 Sexualidade, política e a escrita da revolta

O que têm em comum temas como sexualidade, política e escrita? A despeito da distância (menor ou maior) que possa haver entre eles, em **A noite e o riso**, tudo isso se encontra entrelaçado, tudo isso está ali: a sexualidade explicitamente, a política obliquamente e a escrita fundamentalmente.

A escrita é ao mesmo tempo a razão, o espaço e o instrumento desse romance. *Razão*: o livro – e a reflexão que suscita – existe porque um sujeito (o protagonista e narrador) se propõe a apre(e)nder o mundo *na e pela* escrita. *Espaço*: é na escrita que este mundo toma forma e se desvela. *Instrumento*: é pela escrita que se pretende intervir sobre o mundo, transformá-lo, ou ao menos apontar para uma transformação possível.

A sexualidade parece assumir, em boa parte da narrativa, o primeiro plano. O protagonista se apresenta como um sujeito *em busca de*, busca que, em alguns momentos, parece revestir-se de um carácter puramente sexual: é o menino curioso diante dos segredos da sexualidade, o adolescente sequioso pela realização do desejo, ou ainda o varão jovem que precisa se afirmar perante o grupo. Contudo, esse sujeito, andarilho pela noite de Lisboa, constitui-se como homem justamente nesse andar; é nessas andanças que ele descobre o mundo e a si mesmo. Do caminho da autoafirmação, passa ao do autoconhecimento, chegando à luta pela transformação do mundo à sua volta. Desse modo, sua busca acaba por ultrapassar o âmbito sexual/individual, atingido o sócio-político: revela-se um sujeito desejoso, sim, mas desejoso de revolta.

Aqui é necessário abrir um parêntese para esclarecer em que sentido tomamos a palavra “revolta”. Revolta, segundo o dicionário: ato ou efeito de revoltar-se [revoltar: incitar à revolta; insubordinar, levantar, sublevar, insurgir, insurreccionar]; manifestação (armada ou não) contra a autoridade estabelecida; levante, motim, sedição; perturbação moral causada por indignação, aversão, repulsa; rebeldia<sup>5</sup>. Apesar de não se tratar, no romance, de um levante armado, todas as demais acepções podem ser consideradas com relação ao uso do termo na narrativa. Revolta ali é, primeiramente, aversão por uma ordem social repulsiva, é rebeldia e

<sup>5</sup> Acepções registradas no **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**, 2ª edição, de 1986.

insubordinação, e é, acima de tudo, manifestação conscienciosa contra a autoridade estabelecida, seja ela familiar, religiosa ou política. Dissemos não se tratar de um levante armado; façamos uma pequena correção: armado, sim, mas não com as armas de costume. A arma usada é esse “perigoso objecto”, simbolizado metonimicamente no romance por uma “caneta de tinta permanente”: a escrita. É esse o instrumento de combate e o lugar em que (inicialmente) se trava a luta.

### 5.2.2 N’A noite e [n]o riso, a revolta em variadas formas

A dimensão revolucionária da escrita se evidencia no romance já nas primeiras páginas, e é de se observar que, na narrativa, o escrever está relacionado com o saltar, ambos – a escrita e o salto – atividades que projetam o corpo (ou o mundo, quem sabe) para um “mais além”. A relação entre *escrever* e *saltar* é realçada em várias passagens do romance, como aquela em que o narrador representa a “faina da escrever” com uma imagem de caça: “Por ora uma promessa só: saltou a lebre e arranquei sobre ela. Via-a que salta, vou-lhe no encaço. Tremo é se penso no avanço dela sobre o galgo. Que hesitou até que, decidido enfim a perseguir, terá de engolir distâncias esgotantes antes do gozo inigualável, o de abocanhar.” (p. 111); ou ainda no trecho em que o narrador, depois de relatar um episódio de sua vida, diz: “Escrevo isso inquieto. [...] Não dei ainda o último esticão em direcção ao ar.” (p. 122).

Não é por acaso, pois, que o primeiro escrito do protagonista, ainda em criança, contava a história de um homem que dava pulos, como também não é por acaso que esse sucesso tenha preocupado a família como um evento talvez subversivo:

Um dia peguei em uma caneta, em um tinteiro e em uma folha de papel [...] e escrevi [...]:

*U omã qe dava pulus era 1 omã qe dava pulus grãdes.  
El pulo tantu qe saiu pêlo tôpu.*

[...] Dois dias mais tarde reuniu-se o III Conselho de Família por causado Pequeno. [...] A partir desse evento, o meu futuro seria outro. Por determinação do Conselho, um Professor de Cultura Mental velaria pela minha inteligência, a qual, segundo o consenso familiar, corria o grave risco de se interessar por coisas inquietantes. (p. 48)

Num outro contexto, o escolar, o gosto da personagem por um “perigoso objecto” – uma caneta de tinta permanente – provoca da mesma forma o alarme do “Professor de Hábitos Suíços”. Tendo perguntado ao aluno qual era o objeto pessoal de que mais gostava, o

professor parece espantado ante a resposta, “visto que alargou as sobrancelhas num gesto de meditação tão horizontal quanto vertical” (p. 70), e imediatamente manda buscar o objeto para ser destruído. É justamente nesse passo que o menino se rebela, armando um estratagema para declinar da ordem, o que acaba por levá-lo a “Julgamento”.

Aqui é importante observar as diferentes instâncias de poder e de cerceamento que se vão colocando ao longo da vida da personagem. Desde a organização familiar até a colegial, em todos os círculos sociais (inclusive no âmbito religioso) se reproduz a mesma estrutura repressora do Estado. No contexto familiar, temos os Conselhos (cujas determinações são devidamente registradas em ata!), os quais deliberam acerca da educação do menino e reprimem as “más” inclinações à medida que se manifestam, tomando para tanto as devidas providências. É assim que a criança é submetida, por exemplo, à tutela de um “Professor de Cultura Mental”, diante do que o menino acaba por se revoltar (pela primeira vez abertamente), atirando pela janela todo o material de trabalho:

Ao nono dia do ensinamento realizei o projecto que pesava, havia tempos, no meu pensamento: pegando nos papéis, livros e alfaias outras que repousavam sobre a chamada Mesa de Trabalho [...], arremessei o todo pela janela aberta. [...]

Como meu avô era o único membro da Família que se encontrava em casa quando da minha rebelião, a ele se dirigiu o Professor, exigindo satisfações.

“Detesto a juventude, e ainda para mais quando é porca” declarou ele (avô) ao outro ele (o Professor). “[...] Pessoalmente, divido os habitantes do mundo em duas classes: a dos que leram romances franceses antigos e a dos que não leram [...]. Se eu fosse Deus, fulminaria a segunda [...].

“Senhor”, exclamou, trêmulo de ira, o Professor. “Pessoalmente [...] odeio todos os romances, ainda mais os franceses, e especialmente – muito especialmente – os antigos, pois os considero ruins árvores cujo nefasto fruto é a revolta [...]. (p. 49-50)

A relação entre escrita/leitura e revolta é explicitada nas palavras do Professor. Mas voltemos à atitude revoltosa do menino, que nesse fragmento é indicada verbalmente (“minha rebelião”). Se atentarmos no comportamento da criança, veremos que, direta ou indiretamente, desde cedo ela infringe normas familiares, o que dá motivo a censuras e admoestações, como quando o menino se põe a andar pelos corredores da casa e a espreitar pelas frinchas das portas durante a noite; ou quando tenta impressionar a tia encarregada de sua instrução “Moral” coçando-se “virilmente” entre as pernas. No colégio, suas atitudes não são menos revoltosas, veja-se o episódio que envolve o Professor de Hábitos Suíços e o Julgamento a que deu azo. Delineia-se aí um temperamento rebelde diante de uma estrutura repressora, repleta de órgãos reguladores, a cuja organização é necessário opor também um órgão (de resistência), e é em função disso que nasce no colégio o CSAE (Comitê Secreto de



Arreda Estuporação), encabeçado por alunos que, em reuniões clandestinas, pretendem articular-se contra a “insuportabilidade do Colégio”.

Observe-se que o que se verifica em âmbito nacional (uma situação de repressão contra a qual alguns grupos se insurgem, clandestinamente), reproduz-se em menor escala no Colégio. O Colégio representa assim, miniaturalmente, a estrutura repressora do Estado e as manifestações subversivas que daí sobrevêm. Note-se, entretanto, que em nenhum momento há qualquer referência explícita a esse dado histórico-político, que só pode ser recuperado com atenção a datas e a alguns índices esparsos, e isso apenas a partir do segundo painel do romance. No primeiro “Painel”, o que temos é essa representação miniatural (metonímica, pois que o colégio é parte de uma realidade mais ampla) e algumas marcas muito sutis, que apenas na relação com outros elementos da narrativa podem ser lidas como referências implícitas à censura ou ao processo de silenciamento. Vejamos.

No segundo fragmento do primeiro “Painel”, o narrador fala da rua onde se situava a casa em que fora habitar: “Pela poeirenta rua deslizavam carros, volumes, carteiros e toda sorte de animais. Como um rio, o barulho do que na rua decorria se raspava de encontro aos muros da que, agora, era a minha casa” (p. 45). Na sequência, o narrador diz que, ao cair da noite, quando “a rua se tornava numa tira preta colada aos vidros”, ele se dirigia à casa de banho e ali se sentava “para ouvir pingar as torneiras, pois tinha medo do silêncio” (p. 46). Esses dois fragmentos, lidos em contraste, revelam uma curiosa oposição entre *rua* e *silêncio*.

A rua é “como um rio”; essa similitude é reforçada por termos que remetem ao fluir das águas (“deslizavam”, “decorria”); a rua é barulhenta e por ela passam, entre outras coisas, “carteiros” (elementos que medeiam a comunicação). Ao cair da noite (veja-se que se trata de uma imagem descendente, de coisa que cai, com peso), a rua, antes clara e barulhenta, torna-se uma tira preta e silenciosa (é sensível a claridade ruidosa da primeira imagem, assim como o silêncio noturno da segunda). Aqui podemos recorrer ao valor simbólico da imagem do “rio”, assim como da “noite”. O fluir das águas do rio é normalmente associado ao fluir da vida, podendo representar possibilidades incessantes de renovação. A relação rio/rua-vida é reforçada por imagens de movimento e pela própria presença de seres vivos nesse contexto. Já a imagem da noite pode ser associada à morte, ao pesadelo, à angústia, ao caos. Esse sentido é reiterado pela cor preta que a rua adquire à noite, cor que assume geralmente um valor negativo, sendo associada às trevas e à morte. A rua noturna não tem vida<sup>6</sup>, é silenciosa, e

---

<sup>6</sup> Esse caráter sinistro da rua sob a noite é revertido no segundo painel, em que é introduzido no espaço noturno um elemento transgressor: o riso. A dimensão revolucionária do riso é significativa no romance; veja-se, a propósito, a oposição marcada no título da obra entre “noite” e “riso”.

esse aspecto tenebroso da rua imersa na escuridão e no silêncio emerge na fala do narrador quando ele afirma que “tinha medo do silêncio”. Assim, torna-se significativa a busca pelas torneiras que pingam, quebrando o silêncio. O pingar das torneiras retoma metonimicamente o fluxo da rua/rio (vida, movimento) e nesse sentido oferece um lenitivo para o medo do menino diante do silêncio (morte, estagnação). Por uma via indireta, aqui se coloca em relação, por um lado, o silêncio da noite e o contexto ditatorial, em que a palavra é cerceada, e por outro, o movimento da rua e as possibilidades de mudança, sugeridas pela imagem do rio.

Na segunda parte do romance (segundo “Painel”), o medo do silêncio transmuta-se na impotência do dizer. A sensação de impotência pode ser “lida” como um efeito desse mesmo contexto de repressão vislumbrado na parte inicial. O primeiro capítulo do segundo “Painel”, que se chama justamente “O impotente”, diz dessa dificuldade que o narrador encontra para escrever a sua história. Essa difícil relação do narrador autodiegético com a escrita perpassa todo o romance, que pode mesmo ser compreendido como um relato do aprendizado *da e pela* escrita.

Nessa parte da narrativa, as referências à situação histórico-política podem ser identificadas por vias menos sinuosas; há que se observar, todavia, que a maioria das indicações se ligam ao contexto sócio-cultural de um modo muito geral. As reflexões sobre o contexto histórico, recorrentes no romance, limitam-se à crítica de costumes e de comportamento social coletivo, não havendo menção explícita à política, embora haja referências indiretas ou implícitas. Já as questões relacionadas à sexualidade, por sua vez, adquirem maior proeminência nesse “Painel”, em que são narrados vários eventos ligados ao “desenvolvimento” sexual do narrador, como também de outras personagens.

Independentemente de se tratar da busca pelo prazer/afirmação individual ou ainda da busca pela comunhão com o outro, o sexo, no romance, apresenta um caráter libertário, guardando, portanto, uma dimensão revolucionária. Vejamos um episódio relatado no terceiro capítulo do segundo “Painel”. O capítulo intitula-se “Sanctus”, palavra latina que significa “santo, inocente, casto, venerável, sagrado, inviolável, intacto”, mas que pode também significar, como participio do verbo “sancire”<sup>7</sup>, “ordenado” ou “confirmado”. De fato, o capítulo trata dos preparativos para a celebração chamada “Crisma” ou “Confirmação”, um dos sete sacramentos instituídos pela Igreja Católica que, junto com o Batismo e a Eucaristia, constituem os sacramentos de iniciação. Segundo a Igreja, dessa celebração resulta uma efusão especial do Espírito Santo, um aprofundamento da graça batismal e do sentido da

---

<sup>7</sup> Sancio, -is, -ivi, -ire: estabelecer, decretar, ordenar, ratificar, confirmar.

filiação divina. O crismado se une mais solidamente a Cristo, tem os dons do Espírito Santo aumentados, o que torna mais perfeita a sua vinculação com a Igreja e lhe concede uma graça especial para testemunhar a fé católica. Este evento normalmente é realizado após os 15 anos de idade, quando se considera que o adolescente atinge a Idade da Razão.<sup>8</sup>

No romance, ao contrário do que se poderia esperar, o aspecto que desse evento se ressalta não é o religioso. O que é posto em evidência é o desvario das crianças ditas populares e a avidez sexual dos rapazes, que anseiam pela hora de encontrar as catecúmenas, instruídas em classes separadas, para poderem se dedicar à prática do “desporto, ainda incipiente, do apalpão à tripa forra” (p. 118):

Para ganhar balanço nessa direcção surpreendente, os rapazes desmultiplicavam-se em palavrões sussurrados, gestos franceses, e até mesmo em onamismo sorridente, pastoral. Depressa percebi: para me entender com esta, para mim nova, espécie de pessoas, eu carecia da mais sumária iniciação na bronca. Humanismos. Voltando a casa, repensava o visto e o ouvido, esforço aplicado de reter o que ensinasse a navegar águas desconhecidas. [...] A toda a hora e transe eu procurava não esquecer aquelas palavras e modos de as juntar que eram a única moeda convertível em intercâmbio humano no país madragoense. [...] Certa noite, já deitado, comecei, baixinho, recapitulação de quantas imprecações ouvira nos últimos dias, ensaiando mesmo alguns tiques de pronúncia sem os quais, já percebera, falaria estrangeiramente, o vexame. Uma criada ouviu o meu murmúrio, veio escutar à porta. Não tardou que arremettesse quarto adentro, numa indignação: “E eu a pensar que o menino estava a rezar!”(p. 118-119)

Percebe-se aqui um primeiro desvio: ao invés da confirmação na doutrina católica, a personagem empreende a sua iniciação em outros princípios, nada religiosos. Note-se, no entanto, que as práticas chulas dos meninos parecem revestir-se de uma conotação transgressivamente “religiosa”: o onanismo é “pastoral”, a grosseria requer “iniciação”, e as imprecações são recapituladas, à noite, baixinho, como se de reza se tratasse. Dessa forma, uma ordem imposta – a confirmação de votos à Igreja Católica – é subvertida, servindo a outros fins; a imposição, ainda que seguida pelos meninos, torna-se ineficaz, pois não atinge o objetivo ao qual deveria servir, fato que é observado pelo próprio narrador:

Padres e senhoras disparavam, contra a impermeabilidade de uma humanidade que desconheciam, sorrisos maleáveis como cobras de água, mas tão ineficazes como as turras duma varejeira na vidraça que a separa do ar livre. Na minha intestinidade caíam, caladinhas, as sementes primeiras duma descoberta que anos mais tarde brotaria em viço verde: o universo onde eu fora parido, amamentado e agasalhado, era de cegos. (p. 119)

<sup>8</sup> As informações sobre o sacramento da Confirmação foram recolhidas no site **Doutrina Católica** (Disponível em: <[http://br.geocities.com/worth\\_2001/index.htm](http://br.geocities.com/worth_2001/index.htm)>. Acesso em: 08 dez. 2008).

O derradeiro desvio se dá quando o protagonista celebra o que foi, para ele, a sua “confirmação”: uma arrebatada relação sexual com uma desconhecida num canavial. Encontrara a menina num ônibus e ela o requisitara mediante um gesto sem palavras, ao que ele acedera, desembarcando atrás dela e seguindo-a até o canavial:

A maravilha do que se seguiu. Acordo síncrono em tudo: contacto-entrada deslizante em passadeira, mucos há muito preparados; rajada de movimentos imparáveis, nós dois feitos corrida de gazela à frente do leão; orgasmo dela quando eu estava a meio do acabar. Tudo somado, durou trinta segundos. Talvez menos.

Ainda eu me achava tonto de ejaculado e já ela sacudia, erguendo-se. [...] Estava eu limpando sémen e sangue (meu) e pás: lembrei-me. O nome que o cheiro da moça tinha no meu ficheiro: *Confirmação*. Madragoa em limiar de adolescência, a remexer de vida violenta sob o suave, louco aguaceiro do catecismo recitado. Esse rugido de ser-quer-queiram-ou-não cristalizara em mim, ao tempo, um passo atrás. De susto. Agora, no canavial, toda a experiência humana da minha Confirmação se desdobrava num sentido de abrir os olhos. (p. 121-122)

Veja-se que a Confirmação se transmuda de experiência religiosa para experiência profana. O que dissemos anteriormente a respeito do sacramento católico se verifica no romance em outros termos: não a união com o Cristo, através do sacramento crismal, mas a comunhão com o outro, através do ato sexual; não a efusão do Espírito Santo e das virtudes sacramentais, mas a efusão dos sentidos e da “vida violenta”, “jorrante”, como diz o narrador em outra passagem. A confirmação se configura assim não como celebração da devoção religiosa, mas como tomada de consciência do humano.<sup>9</sup> As últimas frases do fragmento citado são significativas nesse sentido: o “rugido de ser-quer-queiram-ou-não”, que inicialmente assusta a personagem, impele-o a “abrir os olhos”, afastando-o daquela situação de cegueira que ele mesmo observara ao perceber que seu universo era “de cegos”. O que se instaura a partir daí é, portanto, um estado de lucidez que permite ao narrador iniciar um percurso diverso do que já estava para ele determinado – a sua “unção” acaba por levá-lo a caminhos não previstos:

---

<sup>9</sup> Um ponto a ser considerado é o papel indispensável da mulher no processo de afirmação da masculinidade: o homem só atinge verdadeiramente essa identidade a partir do momento em que logra estabelecer contato físico com o sexo oposto – antes de possuir a mulher, o homem não se torna “homem”. Nesse sentido, o estigma da falta do falo é revertido, pois é o homem quem depende da mulher para assumir a identidade que apenas ela pode lhe conceder, enquanto a mulher já nasce “mulher”. Veja-se, a propósito, a definição de “virgem” que traz o **Dicionário Aurélio**: “1. Mulher (especialmente mulher jovem) que nunca teve relações sexuais, através da vagina, com homem; donzela. 2. Mulher solteira; moça”. Como se pode ver, o dicionário refere apenas a “mulher” virgem e, em nenhum momento, o homem, o que aponta para a ideia de que virgindade e masculinidade são incompatíveis. Parece, portanto, não ser possível ser “homem” e “virgem”. Essa concepção, difundida pelo senso comum e registrada até mesmo pelo dicionário, é expressa também na literatura em tantos exemplos que nem vale a pena enumerá-los.

Fui assim unguído. De óleos santos, num contexto que não tive tempo para aprofundar: Lisboa-aos-saltos; brutal, talvez infecciosa e hereditariamente carregada. Mas livre e solta como um coelho corre o mato ao cair da tarde. (p. 120)  
 [...] Porque foi já há muito tempo que, ao cair da tarde, Lisboa autêntica me acometeu, num reboião. Que desflorando-me inaugurou um longo e lento adeus às alcatifas. (p. 122)

O caráter libertário dessas atitudes instintivas e não normatizadas é realçado e mesmo valorizado pelo narrador ao longo da narrativa, enquanto a “Virtude” burguesa e a contenção são menosprezadas. Esse dado se revela, por exemplo, na caracterização da personagem Tomás, que manifestava, segundo o narrador, uma “despenteação mental” crônica, uma espécie de “loucura” cuja primeira etapa era a “Virtude”, resumida “num grande NÃO lançado aos verbos 1) beber 2) jogar 3) e fornicar” (p. 141). O “programa ascensional” de Tomás cai por terra numa ocasião em que, estando em instrução militar de campo, ingere inadvertidamente uma bebida alcoólica, que lhe revira os sentidos. Na sequência, avista uma prostituta que acompanhava a tropa e com ela quebra seus votos de Virtude, para nunca mais professá-los.

Depois: ah, que o Tomás largou a rigidez exterior, largou. Facto que não logrou limpar-lhe os bastidores, complexos-culpa de enovelamentos infundáveis. Contudo, no explorar variado que efectuaría em selvas do sexo e da piela aos gritos, outras zonas foram borbulhando até explodirem à tona do comportar-se. Crescer dá uns enormes pulos. (p. 144)

Também aqui se verifica uma estreita relação entre iniciação/desenvolvimento sexual e crescimento humano de um modo geral. O mesmo ocorre com o protagonista, que vai aperfeiçoando relações nesse terreno até atingir a perfeita comunhão com Zana, que apresenta o mesmo traço de liberdade presente nas figuras femininas que a antecedem na narrativa: a menina do canavial, a moça ruiva (serviçal com quem o protagonista tem uma relação fortuita num baile da alta sociedade), e finalmente Luísa Estrela, prostituta e amiga. Note-se que todas essas mulheres (com exceção à Zana) são de estratos inferiores da sociedade, mas são altamente valorizadas pelo narrador, sobretudo pelo caráter libertário que suas atitudes adquirem na narrativa.

Luísa Estrela é a personagem feminina cuja história de vida é apresentada de maneira mais detalhada. O narrador chega a dedicar-lhe um longo relato, em que expõe todos os sofrimentos por que Luísa passara até se tornar prostituta. Nessa história, ressalta-se o caráter rebelde da personagem e a sua luta pela liberdade, desde menina. Astuta e insubmissa, Luísa é dona de si, a despeito de seu destino. Enfrenta a família que lhe hostiliza, defende-se dos vadios que a perseguem, escarnece e desacata as autoridades que lhe coíbem. Sofre todas as

consequências e ainda assim é capaz de viver em plenitude e de se doar: “uma teima”, como diz o narrador. Falando dessa categoria de mulheres, o narrador diz do quanto aprendera com elas:

Copo e pegas: matrimônio do machismo. O primeiro pertencia por inteiro ao universo “masculino”, que pela noite abaixo arrotava ocultas, latinas impotências, cenas de partir loiças, vidros, caras e posturas municipais; as segundas deram-me o sinal. Mulher autêntica consegue, mesmo quando anavalhada pela faca de dois gumes: mães-falhadas, não homens fingindo de homens. [...] Luísa Estrela. Tu me ensinaste. Caminhos de um mais um igual a um. (p. 146)

Na passagem citada, percebemos uma franca oposição entre a fraqueza disfarçada em força dos homens e a força autêntica das mulheres. É inegável o peso destas últimas no percurso de aprendizagem do protagonista. Em cada momento-chave de sua vida há uma mulher como pivô. Elas funcionam como signos de liberdade e desencadeadores de revolta, e é significativo o fato de serem sempre elas a tomarem a dianteira dos acontecimentos, seja no terreno do sexo, seja no da escrita, como é o caso da personagem Zana, que, decidida a escrever, tem seu projeto abortado pela morte, mas continuado pelo narrador autodiegético.

Diante da postura revolucionária das mulheres, as pequenas contravenções da “malta” (o grupo de malandros, jogadores, artistas e outros bêbados com quem o protagonista se relaciona) parecem adquirir menor importância. De fato, a atuação das mulheres tem maior repercussão em sua vida, produzindo uma mudança gradual em seu comportamento. Ao dar “adeus às alcatifas”, a personagem se afasta também do modelo de macho tradicionalmente aceito – e que ele critica abertamente – e adere a uma outra concepção de homem que tem na mulher o seu complemento indispensável. Homem e mulher aqui se encontram lado-a-lado, completando-se um ao outro; e a mulher passa a ser vista não como objeto usável e descartável – e quase sempre inferior –, mas como o outro sem o qual o homem não pode ser. Assim se define o narrador: “Banho na primeira experiência violenta do que eu sou, ao fim de contas certas. [...] eu-mesmo não é, nem pode ser, eu-só” (p. 203). Esta revelação se dá por meio da experiência sexual, tida como experiência extrema de comunhão com o outro.

O motivo da comunhão com o outro através do sexo é recorrente no romance e surge como meio de se atingir uma consciência aguda acerca do próprio ser e ao mesmo tempo uma ligação especial com o todo. Dessa forma, o ato sexual atinge um caráter simbólico, à medida que representa a união que ultrapassa o individual. Essa ideia é mesmo explicitada nas palavras de Zana:

A relação sexual só é justificável, num adulto, se for uma maneira de estar imenso com alguém. De estar tanto com alguém que se está com toda a restante gente como poucas outras vezes. [...]

De cada vez que eu e o Puto estamos dans l'amour sinto-me fazendo o ponta da situação dos meus contemporâneos. Ou rezando por eles. Quer dizer: em relação por assim dizer directa com a força invisível que sustenta o homem em progresso. No momento da relação física – mesmo que tome a forma de um sorriso trocado num café – ultrapassamo-nos. (p. 247)

Do ponto de vista masculino, essa relação é vista não apenas como comunhão, mas também como retorno às origens, como indica esta fala do narrador: “Nascido nu dum sexo de mulher, raro é o homem que se encontrará antes que, de novo assim vulnerável, descubra pistas de subir além do ponto de partida” (p. 111). É como se, nesse retorno, o sujeito se encontrasse novamente despido, podendo apenas desse modo reconhecer-se livre, sobretudo das convenções, para, a partir daí, seguir um caminho independente.

Note-se que, entre o plano sexual e o plano intelectual, é possível estabelecer uma ponte, pois a necessidade de retorno (e de ir além a partir daí) se aplica tanto à descoberta do próprio ser por meio da relação sexual, como também à descoberta da escrita própria. O estabelecimento dessa ponte entre um pólo e outro (o sexo e a escrita) nos é facultado pelo próprio texto, em que o narrador frequentemente se utiliza de metáforas sexuais para se referir à escrita. Ao falar do “retorno” ao qual nos referimos anteriormente, o narrador afirma que ele é necessário para que se possa,

[...] renovado nessa escala, retomar a marcha de ir certamente à *supercópula* do final dos tempos. Pelo que devo pacientar. Deixar que a palavra escrita acabe achando o *orgasmo* perfeito e infindável do rigor poético. Etapa: o reencontro com a *porta viva* através da qual furei nos dois sentidos, direcção luz. Que agora ainda me encontro hirsuto à força de engravatado à força. Só a escrever alcançarei a mansidão de quem possui a terra. (p. 111, grifos nossos)

Veja-se que *mulher e tradição* (literária) estão postos no mesmo nível, ou no mesmo lugar inicial. Assim como o homem deve retornar ao seu início – a mulher – para descobrir-se verdadeiramente homem, também para encontrar o “tom próprio” no campo da escrita é necessário voltar às origens, ou seja, à tradição. É Zana quem explicita no romance esse processo necessário à descoberta e ultrapassagem de si, ao afirmar que não pode haver “criação literária madura sem a preexistência de uma tradição alimentadora” – é preciso, portanto, efetuar o “mergulho na tradição e logo de seguida regressar à superfície vivo” (p. 250). É justamente esse preceito que o narrador/personagem/autor parece tentar seguir a fim de encontrar o tão buscado “tom próprio”.

Chegado à escrita, ali mergulhando, perdendo-se e reencontrando-se, a personagem/autor enceta o que podemos considerar a forma mais sutil de revolta, e ainda aqui se verifica o magistério de Zana, que é quem primeiro afirma o “lugar de vanguarda da luta

pela lucidez que só a prosa ocupa” (p. 246). Nesse sentido, a escrita dá continuidade ao processo iniciado pelo protagonista a partir de sua “confirmação” – lembremos de suas palavras ao dizer que toda aquela experiência humana “se desdobrava num sentido de abrir os olhos” (num universo que era de cegos – frise-se bem).

A escrita converte-se, portanto, em espaço de luta. É uma entre outras maneiras de resistência a um sistema opressor, e por isso mesmo é vista com reservas ou aberta exprobração por parte daqueles que zelam pelas regras vigentes:

Os meus familiares puseram-se todos a chamar-me irresponsável [...] quando comecei espontaneamente a manifestar uma vocação de liberdade. Quando, por pôr em causa as grades, comecei a contender com os meus companheiros de prisão que as aceitavam, e até cumpriam regras prisionais; como as que impõem aos detidos que velem pela conservação da sua cela, especialmente pela solidez da porta e das grades. (p. 248)

As palavras transcritas acima são de Zana. Ao se propor escrever, a personagem registra em um caderno suas reflexões sobre a condição sócio-política portuguesa e as possíveis formas de resistência ou de atuação sobre essa realidade. A política, do mesmo modo que no restante da narrativa, não é referida diretamente, mas a alusão ao contexto ditatorial está implícita tanto nas palavras de Zana quanto nas do narrador, que também acusa “Horrores de prisioneiro sem escapatória à mão, mas precisando de sair de Portugal-prisão para reencontrar-se” (p. 107). A “escapatória” virá pela escrita, que aos poucos o protagonista passa a dominar, a partir de um “exílio temporário”. A situação de repressão e a condição de “exilados” em que são colocados aqueles que não compactuam com o sistema é apontada também por Zana: “Sinto que pertenço a um país que me não quer. [...] Ora eu e os meus contemporâneos portugueses somos cucos nascidos em ninho de pintarroxo. Ficaremos ou não” (p. 255).

O discurso das personagens torna patente a inadaptação de uma fatia da sociedade que não abona o sistema e, o que é mais grave, age contra ele, abalando-o pelas bases que, segundo acreditam, repousam no comportamento social submisso e conservador, contra o qual o protagonista se insurge:

O tempo. Ele me pesava, duro. Queria mover-me em suas correntes para furtar minha futuração àquele estuário, onde via borbulhar a escória toda, repimpada de velhice antecipada: tanto fazia que ostentasse gravatas acertadas como gonorréia crônica, o padrão era envolvente. E eu tinha de escolher. O quê?  
[...] Mas, em pleno meio de jogos, vinha o relâmpago azeviche: como e para quê está o meu ir? [...] E arre, rodeado como estava de resignações alheias – doridas umas, outras de sorrisinho sonso. Pelo que parecia condenado a não ter qualquer espécie de irmãos (desconhecedor que era, ainda para mais, de letras vivas e outras artes afiadas). (p. 200)



Como aparece indicado no discurso do narrador, furtar-se a essa situação não constitui tarefa fácil, pois o padrão é “envolvente”. No entanto, a modificação desse padrão é condição indispensável para o decorrer da vida, identificada aqui com o movimento, com a alteração no estado das coisas, em oposição à estagnação, à persistência de antigos valores, identificados com a morte. Por isso, a percepção de que a força da inércia pode paralisar os movimentos na direção da mudança levam à comiseração do narrador ao lembrar-se dos veteranos:

Os veteranos: pus-me a pau por causa deles, está visto. [...] E mais resmungo réquiens lembrando a moribundação de vários companheiros. Vi: grandes mecos da melhor extracção humana rapidamente sorvidos; contaminação de quem, em vez de fazer vida, deixa que o tempo a esboroe com vagares dum oceano lamentável devorando o litoral.

[...] Éramos muito novos e tínhamos as algibeiras cheias de possível [...]. Os veteranos topavam essa distância. Abraços galhofeiros disfarçavam com dificuldade a baba expectante do vampiro recebendo berço com recheio. Eles eram sádicos da Espanha: vengam más caballos sempre que o toiro estripa um. Caballo sim, talvez. Mas devagar. Assim dei chuva ao solo meu, que dela precisava para esguichar o tenro verde das revoluções completas, casuísticas. (p. 145-146)

Observem-se, no fragmento destacado, os termos alusivos à morte (“réquiens”, “moribundação”, “vampiros”), além de outros que, nessa mesma direção, assumem caráter negativo (“sorvidos”, “contaminação”, “esboroe”, “devorando”, “estripa”), que são utilizados pelo narrador para referir-se às ações sofridas ou perpetradas pelos veteranos, ou ao movimento de assimilação da ordem realizado pelos novos. Peso significativo adquire aqui a palavra “vampiro”, que designa justamente um ser já morto que se alimenta do sangue dos vivos.

Toda a movimentação dos dissidentes, aparentemente sem “qualquer espécie de irmãos”, tem como propósito encontrar o caminho para a libertação advinda com a modificação dos costumes. Este caminho pode ser trilhado em várias direções, pois, como afirma Zana em seu caderno, “Cada pessoa tende para determinados aspectos da luta pela libertação humana, isso é como uma pequena e muito séria voz que nos solicita para certas relações, certa actividade (profissional ou não)” (p. 253). É assim que a personagem explica as razões que a impeliram a se relacionar com certos tipos de pessoas: “Quase sem dar por isso vim a relacionar-me com aquelas pessoas que encarnam a dimensão revolucionária que eu sinto ser sobretudo a minha – a revolução dos costumes” (p. 249). Nesse sentido, a boémia desempenha um papel importante, pois é ela que reúne os elementos da sociedade capazes de lançar as sementes dessa revolução: “A boémia – um certo tipo dela – tem sido o único ponto de reunião possível para aqueles de nós em que a sociedade dá com os pés porque não quer o que nós, vivos, lhe traremos: a modificação, inevitavelmente” (p. 249).

Como se pode perceber, os elementos textuais que levantamos nessa breve análise apontam para a relação existente entre as várias frentes de revolta que o romance põe em cena: a rebeldia individual ou de grupo (boemia), a libertação sexual, a atuação através da escrita. Em todos esses movimentos, encontramos índices da recusa ao dado pré-determinado, denotando um impulso na busca do novo, livre de condicionamentos. Daí a imprecação do narrador à “multidão de ideias feitas”: “vade retro, arreda. Deixem-me inteiramente só perante mim, escorrido e afilado como corvo em teima que recusa abrigo na Arca, petrificado gesto de revolta e desafio ao temporal dos temporais” (p. 110). Assim, o que observamos é que todos esses aspectos se integram na narrativa de modo a reforçar a mesma ideia central: a necessidade de mudança.

## 6 ESTÉTICA DO DESVIO

Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.  
(Maiakovski)

Chegando ao final *deste* trabalho (o que não significa de modo algum que tenhamos chegado ao fim do trabalho) –, sentimos a necessidade de proceder a uma espécie de retorno ao campo da literatura propriamente dito. Nossa pesquisa, como acreditamos ter evidenciado ao longo deste estudo, partiu da observação de fatores externos – o contexto sócio-político – passou pela análise literária dos romances, para chegar enfim à análise linguística dos processos de significação, num movimento dirigido, assim, do exterior ao interior. Agora – pensamos – é o momento de fazer o trajeto inverso: verificar como características específicas das obras analisadas repercutem para além de seus limites formais, configurando uma tendência literária.

Com efeito, vários estudos dedicados ao exame da ficção portuguesa contemporânea (e notadamente aqueles voltados à produção posterior à Revolução dos Cravos) têm apontado aspectos por nós identificados nas produções da década de 60. Nesse sentido, podemos dizer que essas obras já exploram elementos que mais tarde seriam amplamente aproveitados e desenvolvidos pelas gerações posteriores.

Em **A novelística portuguesa contemporânea**, Álvaro Manuel Machado<sup>1</sup> destaca os princípios que nortearam/norteiam essa produção ficcional, definindo limites e características periodológicas que nos parecem bastante relevantes para a compreensão da ficção que se produziu a partir de 60. Para o autor, a base ideológica do Neo-Realismo<sup>2</sup> português se manteve de maneira relativamente estável nas produções das décadas de 50 e 60:

---

<sup>1</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Divisão de publicações, 1984. (Coleção Biblioteca Breve, v. 14) [1. ed. 1977]

<sup>2</sup> Os princípios que embasaram a ficção neo-realista, segundo Machado (1984, p. 43), foram os seguintes: “a) estrutura linguística baseada essencialmente numa análise pragmática das situações e das personagens em que o tom descritivo e documental predomina (frase curta, estilo oral, eliminação quase total do adjetivo, substantivação do real experimentado ao nível imediato); b) estrutura narrativa baseada na predominância da situação relativamente à personagem, a qual fica reduzida a um «tipo» social; c) conteúdo enraizado por vezes num vago humanismo marxista (esperança «lírica» e não visão utópica epopeica, a qual é uma forma superior de exprimir em literatura a visão do futuro através da alegorização da história no seu conjunto); d) função anti-individualista, anti-decadente, em suma, anti-burguesa, quer da obra literária em si quer do próprio escritor na sociedade, ambos se fundindo ao nível da acção histórica imediata.”

Se, nos anos 50 e 60, uma segunda fase se seguiu, a do chamado «realismo dialéctico» ou «contraditório» ou ainda «crítico» [...], os princípios ideológicos mantêm-se, embora a preocupação intervencionista se atenuar, exprimindo-se em termos mais ambíguos, inclusivamente na medida em que se pretende dar uma dimensão psicológica mais ampla à personagem principal através de um certo clima existencial [...]. (1984, p. 44)

Esses princípios são revistos, na década de 50, a partir da irrupção surrealista, que se distancia consideravelmente dos pressupostos neo-realistas<sup>3</sup>. No entanto, para Álvaro Machado, a geração de ficcionistas que se configurou a partir daquela década se afasta de ambas as tendências – da neo-realista e da surrealista –, tendo efetuado uma reação que não foi nem programática, nem política, nem formalista. Na visão de Machado, esta geração (de 50) não poderia sequer ser chamada propriamente de “geração literária”, uma vez que era “demasiadamente individualista para proclamar teorias literárias e ideologias políticas objectivas e comuns” (1984, p. 46). Para o crítico, o que define essa geração de ficcionistas é, “antes de mais, justamente a auto-análise subjectiva, a recusa do compromisso ideológico imediato, ainda que em alguns a temática política seja bem evidente, importante e mesmo obsessiva” (p. 46). O problema que os escritores portugueses se colocam, sobretudo a partir de 50, é o da legitimidade de uma criação estética “que transcenda o simples testemunho político contra a ditadura de Salazar e contra as graves injustiças e opressões sociais que essa ditadura implicou” (p. 48).

O simples fato de pôr esse problema correspondeu forçosamente a uma atitude de ambiguidade, dado que, se por um lado havia necessidade de contestar a ditadura salazarista em todos os seus aspectos e, sobretudo, em nome da liberdade política, por outro lado havia necessidade de contestar os limites ideológicos impostos por qualquer tipo de literatura meramente *engagée*, ou melhor, de testemunho simplista, e procurar na liberdade *total* da criação estética um reflexo, embora longínquo, da liberdade política ainda inexistente. (MACHADO, 1984, p. 48)

Assim, a partir de 50, uma gama enorme de tendências estéticas reflete a busca desenfreada por novas formas. Essa incessante busca corresponde à inquietação que acompanha o ato criador, a qual, segundo Machado, “é também inquietação perante o fluir da história, ou melhor, perante a difícil harmonia entre «verdade» histórica e «verdade» literária”

---

<sup>3</sup> Os princípios teóricos da tendência surrealista na prosa dos anos 50, conforme Machado (1984, p. 45), são os seguintes: “a) destruição sistemática da personagem naturalista, socialmente situada, quer a de origem flaubertiana, através de Eça quer a do neo-realismo inicial, personagem catalisadora de significados históricos-sociais precisos; b) recurso a um processo de caricatura niilista, paródica, sendo utilizada por vezes uma linguagem oral popular baseada no anexim ou na gíria quase sempre citadina; c) temática erótica de recorrência onírica frequentemente centrada no culto hiperbolicamente romanescos do eu e, portanto, recurso obsessivo à autobiografia, recurso que vai até à auto-caricatura delirante.”

(p. 49). Esta inquietação, conforme o crítico, manifesta-se com ainda maior ambiguidade na geração de escritores revelados depois de 1960.

Apesar desta “ambiguidade” – que nós chamaríamos mais justamente *ambivalência* –, comumente os estudiosos sobrelevam nessas obras o caráter experimental, em detrimento do que possa haver nelas de social ou politicamente “engajado”. A percepção de Álvaro Machado em relação a essa produção não parece ser muito diferente: para o crítico, a partir sobretudo de meados da década de 60, configurou-se uma tendência por ele chamada de “experimentalismo pós-*nouveau roman*”, que teria adotado uma atitude de distanciamento experimentalista, visivelmente influenciada por literaturas estrangeiras de vanguarda (francesas, alemãs, latinas e norte-americanas) e pelo estruturalismo francês. Essa tendência desenvolveu-se, conforme Machado, em autores como João Palma-Ferreira, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança.

No entanto, como pretendemos ter demonstrado com nossas análises, autores como Maria Velho da Costa e Nuno Bragança produziram romances que dificilmente podem ser caracterizados como obras de puro experimentalismo estético. Aliás, parece-nos que esta nem mesmo seria a tônica desses romances, que desde as primeiras páginas sinalizam uma posição ideológica bem marcada. Em nossa opinião, a atitude revelada por esses autores não é de distanciamento, mas antes de comprometimento; é em verdade uma atitude *ambivalente* (muito mais do que ambígua) na medida em que esses autores, ao mesmo tempo em que denotam preocupações estéticas, deixam entrever em suas obras uma relação visceral com seu tempo histórico.

Se considerarmos as características do Neo-Realismo e do Surrealismo que o próprio Álvaro Machado aponta, veremos que há, nas obras por nós examinadas, uma espécie de amálgama das duas tendências, ou antes um amálgama destas e outras (como o *nouveau roman*, por exemplo) que vão sendo incorporadas (e transformadas) na produção literária do período. Tal como ocorria nas obras tipicamente neo-realistas, as produções da década de 60 continuam manifestando a preocupação de desvelar as mazelas da sociedade, suas incoerências e desigualdades, ainda que não de maneira programática. Lembremos que uma característica básica do Neo-Realismo era a “nova focagem da realidade portuguesa” tendo em vista “a conscientização e dinamização de classes sociais mais amplas” (SARAIVA; LOPES<sup>4</sup>, 2001, p. 1032). Na produção literária de 60, a crença numa intervenção efetiva parece arrefecer, mas nem por isso as obras deixam de atuar no sentido da conscientização

---

<sup>4</sup> SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto, Portugal: Porto, 2001.

acerca dos problemas apontados. Ora, chamar à consciência é já um passo na direção de uma possível ação sobre a realidade, o que nos permite ver aí um traço de pragmatismo mal disfarçado sob verniz formalista das obras.

Quanto ao Surrealismo, apesar de ter sido um movimento poético relativamente efêmero e circunscrito ao espaço de Lisboa, e de não ter constituído tendência de relevo na prosa portuguesa, teve consequências importantes para a produção narrativa subsequente. De acordo com vários estudiosos, as mutações verificadas na produção ficcional do período, se não foram determinadas, foram pelo menos intensificadas com o advento do Surrealismo em Portugal. Importa notar, todavia, que a estética surrealista não exerceu influência exclusiva sobre a prosa do período, na qual também se notam os influxos do *nouveau roman*, sobretudo no que diz respeito ao tratamento da personagem e do foco narrativo. Vejam-se, a propósito, algumas características da ficção portuguesa das décadas de 50 a 70 elencadas por Nelly Novaes Coelho<sup>5</sup>: fragmentação do tempo convencional, com a tentativa de anulação das fronteiras temporais; fragmentação da estrutura narrativa, com a anulação ou descentralização do enredo; estilo dubidativo; desmistificação das convenções do gênero; despersonalização das personagens; interpenetração do diálogo e do monólogo, com a utilização de “diálogos aparentes” – em que a primeira pessoa se dirige a uma segunda que não se manifesta – e também do monólogo interior ou do fluxo de consciência; “nova objetividade”, que consiste na “fusão da exigência de ‘desagregação’ do real (imposta pelo Surrealismo) e da rigorosa ‘constatação’ do mesmo (exigida pela *école du regard* do novo romance francês)”, que deságua no acúmulo de pormenores descritivos (1973, p. 73-74).

Ressonâncias do Surrealismo e do *Nouveau Roman* se fazem sentir também nos dois romances por nós analisados. É certo que o estudo de Coelho está voltado para um período que compreende as duas obras, o que de certa forma explica a presença dessas características. Todavia, se considerarmos estudos posteriores, que se debruçaram sobre a narrativa das décadas de 70 e 80, por exemplo, veremos que muitos dos aspectos que caracterizam a produção dessas décadas podem ser verificados já nos dois romances que constituem o nosso objeto de estudo.

Em **Novas coordenadas no romance português**, por exemplo, Roxana Eminescu<sup>6</sup> concentra sua atenção sobre as obras produzidas a partir de 1974, tratando dos elementos estruturais da narrativa portuguesa que tomaram relevo nos dez anos subsequentes. O intuito

<sup>5</sup> COELHO, Nelly Novaes. *Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 12, mar. 1973.

<sup>6</sup> EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Divisão de publicações, 1983. (Coleção Biblioteca Breve, v. 74)

da autora era encontrar os traços comuns a um conjunto de romances, aparentemente bastante diferentes entre si, buscando “descobrir «a unidade na diversidade»” (1983, p. 12). Partindo então da análise de elementos estruturais (história, narrador, personagem, tempo, espaço), a autora chega a uma síntese do que seriam as coordenadas do romance português daquele período.

Com relação à instância narrativa, Eminescu observa que, na maioria dos romances, o narrador se coloca como tal, não dissimulando sua presença e incluindo muitas vezes o narratário. Ou seja: o narrador assume que está contando uma história e que a dirige a alguém. Esse interlocutor (frequentemente o leitor virtual) é assim um elemento presente no livro. Em muitos casos, o narrador é, além de personagem, também o “autor” da obra. Dessa forma, o narrador se apresenta como criador do mundo que dá a conhecer através do ato narrativo. A alternância entre primeira e terceira pessoa também constitui uma recorrência, segundo Eminescu.

Dessas características do narrador decorrem outras, relacionadas à criação do universo diegético: a desmistificação do ato literário; a autorreferenciação; a sobreposição da escritura à narração. A escrita assume um aspecto lúdico: faz-se pelo prazer, e não pela necessidade de narrar o que seja. Daí que a obra resulte, muitas vezes, mais como um exercício de escrita do que como romance propriamente dito. Outro aspecto observado é a interpenetração entre realidade e ficção, dado que as instâncias narrativas e autorais – uma ficcional, outra extraficcional – já estão muitas vezes imiscuídas.

Com relação ao conteúdo diegético, Eminescu percebe que, em muitos romances, as histórias (a serem) narradas parecem assumir um papel secundário, sobretudo naqueles em que a ação da própria escrita adquire maior relevância. Nesses casos, o romance acaba por funcionar como uma “arte poética”, voltando-se para si mesmo: trata-se aqui de obras sobre como fazer uma obra. No entanto, mesmo nessa categoria de romances, há sempre alguma história sendo contada, para além da aventura da escrita.

O tema do adultério, segundo a autora, é recorrente, como também o dos relacionamentos problemáticos ou fracassados. Mas independentemente do fio condutor das histórias, o que se percebe, de um modo geral, é a ambiguidade, ou antes, a indefinição dessas narrativas: as histórias são frequentemente postas em dúvida, e persistem enigmas não resolvidos ao longo das obras. Contribui para essa atmosfera de indefinição a incidência da “realidade” do sonho e do imaginário sobre o vivido.

Com relação às personagens, Eminescu observa que, em geral, não há preocupação em detalhar características (sobretudo exteriores), não havendo um esforço significativo no

sentido da individualização dessas figuras. Ocorre que, muitas vezes, as personagens são tratadas como categorias (representando classes, meios sociais) que remetem a um horizonte de valores, a uma ideologia. Daí que a personagem, como entidade una, bem delimitada e solidamente constituída como indivíduo particular, deixe de existir, observando-se a sua gradativa dissolução ou pulverização; a presença de personagens intermutáveis, por exemplo, é algo que se verifica com certa frequência.

A autora destaca também a presença constante de personagens que escrevem, ou que se “vestem” de escritores. Não é incomum ver-se uma personagem a escrever uma história que vem a ser a história do próprio romance, o que contribui para o desvelamento do texto enquanto produto da escrita. Ainda em consonância com o processo de desmistificação do ato literário, Eminescu nota nos romances a ênfase no estatuto da personagem, numa tentativa manifesta de demarcar um território ficcional. Outro dado observado por Eminescu é o paralelismo implícito entre diferentes personagens literárias (procedimento corrente nas obras de Agustina Bessa-Luís), o que pode ser compreendido como um procedimento intertextual que chama a atenção para as fontes literárias da literatura.

Com relação ao tempo, Eminescu observa nos romances uma crescente “consciencialização da problemática temporal ao nível da prosa escrita” (p. 69), o que se coaduna com as demais reflexões sobre a estruturação romanesca feitas na própria obra.

No jogo subtil de arte-vida, depois de uma primeira fase em que a arte se fingia vida, depois de uma segunda em que se declarava com orgulho outra coisa, insinua-se agora como muito mais do que as duas reunidas. O tratamento temporal não podia deixar de seguir este movimento: de armação estrutural chegou a ser tema de meditação, para se transformar na própria matéria do romance. O romance tece-se com novelos de tempo. (p. 73)

Assim, o tempo muitas vezes se apresenta não como o eixo constitutivo da narração, mas como objeto de um jogo sem maiores consequências no plano diegético. Esse jogo temporal parece querer mostrar que o tempo da narrativa (assim como os outros elementos estruturais) não existe fora da obra, não significa por si só, mas somente na relação que estabelece com os demais elementos.

Conforme Eminescu, os romances abrangem um tempo diegético frequentemente bem curto e evidenciam o tempo da própria escrita. Verifica-se, assim, a coexistência de tempos diversos: o da escrita e o da diegese, o interior e o exterior, o presente, o passado e o futuro. A utilização do tempo (verbal) futuro constitui, aliás, uma recorrência na produção do período. Segundo Eminescu, “o futuro é a chave duma nova maneira de encarar a «portuguesidade»” (p. 75). Analisando algumas obras de Augusto Abelaira, tomadas como exemplo de romances



em que a diegese é colocada no futuro, a autora observa que esta não foi uma simples estratégia artística:

em aqui esboçada toda uma teoria do tempo vivido que, dum romance para outro, dum autor para outro, constitui uma proposta para uma nova teoria da história, com raízes muito fundas na espiritualidade lusa. A projecção no futuro, cada vez mais inevitável nas obras literárias dos últimos anos, aparece-nos como uma tentativa de estabelecer novas ligações entre as três coordenadas temporais da vida humana. (p. 75-76)

A literatura realiza desse modo a possibilidade de convivência com o futuro, lugar de todas as possibilidades, abrindo janelas que permitem visualizar e (re)criar outros tempos, inclusive, mas não unicamente, o passado.

Todavia, Eminescu sugere uma possível relação entre o emprego do futuro e o sebastianismo, lembrando que Portugal continuava a alimentar (pelo menos até aquele momento), no nível coletivo como no individual, “um sentimento de postumidade, de incapacidade de ultrapassar o momento histórico alcançado na idade de ouro dos Descobrimentos”, o que se refletia na “tendência para sobreviver numa eterna espera dum D. Sebastião de várias naturezas” (p. 77). Parece-nos que essa condição portuguesa reflete-se até mesmo no tempo presente das narrativas, que Eminescu caracteriza, utilizando-se das palavras de José Cardoso Pires, como um “tempo lagartixa”:

É o tempo duma expectativa infinita, e é assim que se nos revela na narrativa contemporânea. Se olharmos bem, nada ou pouco acontece nestes romances. São infra-estruturas de infra-acontecimentos que avançam só para regressar ao ponto de partida, para fechar o círculo, ou, melhor, apagá-lo, na autodevoração e no suicídio. Narradores e personagens encontram-se, a maioria das vezes, à volta duma mesa de café, ou imóveis numa praia, remoendo recordações, repetindo gestos que só por repetição adquirem sentido. Um tempo parado, um tempo de lagartixa, como o tempo existencial dos romances de Lídia Jorge. (p. 78-79)

Assim, mesmo depois do 25 de Abril, a despeito de tudo o que a revolução prometera, ao invés da plenitude sonhada, o presente se revela um tempo vazio, ainda “à espera dum futuro carregado de sentido” (p. 80). Dessa forma, podemos concluir com Roxana Eminescu que o tempo dos romances portugueses (até a década de 80, pelo menos) continua a ser um tempo de espera: “Escritores à espera dum livro, narradores à espera de se decidirem por uma história ou outra, personagens à espera de entrarem numa história, e palavras à espera dum movimento ordenador – o tempo português é grávido duma história sebastianista à espera dum desenlace” (p. 81).

No que se refere ao espaço, Eminescu observa uma sensível redução/restricção. Os lugares onde transcorrem as ações são, na maior parte dos romances, espaços exíguos e

fechados: quartos, salas, casas de banho, interiores de automóveis ou mesmo de um elevador. Mas os cenários preferenciais são o café e a praia. Assim as personagens em geral se dividem entre “os clientes dum café – que guardam ainda a ilusão da acção – e os espectadores do mar, que, sentados na praia, esperam pelo dia dos prodígios” (p. 97). Já não há espaço para aventuras, porque as personagens já não se aventuram: “A história é sempre a história do outro, é uma história contada” (p. 96). Daí que nesses romances a aventura maior seja a da escrita.

O café é o espaço privilegiado para a narração dessas histórias, e isto – o contar, oralmente ou por escrito – acaba se convertendo muitas vezes na acção central dos romances. O vezo de narrar – que se sobrepõe à acção efetiva das personagens – é uma resultante do próprio meio social em que as histórias são ambientadas. O mundo que povoa o café é o dos intelectuais, da gente das letras, dos jornalistas, gente que pensa, que escreve e que lê, mas que não atua diretamente sobre a realidade, gente cuja “acção” não tem nenhum resultado efetivo.

A participação — no sentido sociológico — no mundo do ser português é uma participação passiva. É a ilusão da participação. Eis como a literatura reflecte, subconscientemente, a ilusão da democracia. A polarização das tarefas divide a sociedade numa classe activa, a dos políticos, e uma passiva (no que diz respeito à capacidade de decisão), a dos outros, não conscientes da sua passividade, enganados pela esperança numa falsa participação, que é só a do comentário, da glosa, sem possibilidades reais de intervenção. (p. 96)

Por sua vez, a praia ocupa “o lugar convergente da narrativa como figura simétrica do café” (p. 95). Mas a praia que figura nesses romances é a que se define não como “começo do mar”, mas como “fim da terra”, não é o lugar da abertura, da partida, mas o da espera. Nesse sentido, a praia é “uma janela para um mar interdito” (p. 95), a visão da infinitude realçando ainda mais a finitude do espaço de paragem. Como “lugar de recordação” ou como “estrutura labiríntica de água e areia”, seu movimento é sempre “circular e autodevorador” (p. 95), representação, no nível textual, da infinitude que torna a escolha (do que escrever, do que narrar, e mesmo do que fazer) impossível. Do ponto de vista de sua funcionalidade estrutural, a praia, segundo Eminescu, “não é senão um café abolido, ceifado, aniquilado, pelo terramoto da consciencialização, um café sem paredes, sem mesas, sem café e sem gente, imagem volatilizada” (p. 97).

Outro elemento que, segundo Eminescu, constitui um componente indispensável nos cenários dos romances do período é o jornal. Desde a personagem que escreve em jornais, ou que os lê, até os fragmentos de jornal usados dentro do romance, tudo atesta a insistência dos

escritores sobre este elemento. Na interpretação da autora, a recorrência do jornal nas narrativas sublinha o caráter documental da literatura, apontando para a contiguidade desta em relação à realidade vivida, mas também atua no sentido de estabelecer mais um paralelismo entre a vida e o seu reflexo: o caráter derrisório e perecível de ambos.

Trata-se do jogo insidioso entre realidade e realidade da escrita, que decifrando incifra. O que estou a contar — diz o escritor português de hoje — é tão real como o que dizem os jornais acima e abaixo citados. Mas também ele diz que o que dizem os jornais não é senão «retórica e burocracia». (p. 99)

Desse modo, para Eminescu, espaços como o café e a praia, bem como a presença do jornal, revelam a “coerência isotópica dos grandes temas do romance contemporâneo” (p. 100), e sinalizam igualmente uma maneira comum de encarar a escrita.

O café = micro-universo fechado = a finalidade da escrita. E esta encontra-se ensimesmada, na finalidade de fazer romances. A praia = a indiferenciação da matéria da escrita, das palavras, que são iguais e intermutáveis, como os grãos de areia, e que já não se procuram, nem se inventam, apenas se esperam. O jornal = a dissolução da própria narrativa no que diz respeito às histórias contadas, o íntimo parentesco entre vida e literatura, a literatura como documento, mas documento provisório e derrisório. (p. 100)

Com relação à organização textual, Eminescu observa o apagamento dos limites do texto, e mesmo da história, o que – pode-se dizer – vem a desembocar no chamado romance aberto.

Como era de esperar numa mensagem que tende para a identificação da arte e da vida, da natureza e da cultura, as fronteiras entre a escrita e o resto, entre o texto e o contexto, são muito vagas e o contexto passa a ser cotexto. Assim, um romance pode «começar» pelo capítulo 2, incluir um capítulo 62-a, deixar palavras inacabadas para saltar dum capítulo a outro, não só para sublinhar a arbitrariedade da escrita, mas também para reforçar as relações de parentesco entre a folha de papel e a rua, pois o capítulo 1 não faz parte do livro, ele existe algures, numa outra realidade, anti-livresca. (p. 83)

No que respeita à divisão formal das obras, Eminescu destaca que há de tudo: subdivisões arbitrárias e fortuitas, capítulos numerados aleatoriamente, divisão em fragmentos que parecem tão somente seguir o impulso natural para o descanso do autor (ou do leitor). O capítulo tradicional – que marcava a passagem de uma unidade (temporal, espacial ou acional) à outra – tende a desaparecer, o que, de resto, responde à tendência geral à fragmentação do universo diegético e à dissolução de seus elementos. Tomando **O rio triste**, de Fernando Namora, como exemplo dessa organização textual caótica, Eminescu observa que, nessa obra,

os capítulos sucedem-se sem numeração ou título, delimitados apenas por um espaço branco e por uma maiúscula, mas diferenciados muitas vezes pela pessoa verbal do narrador. O EU alternando com o ELE chegam a misturar-se num mesmo capítulo, diferenciados, sobretudo, pelo tom do discurso. Há divisões (não temos o direito de falar em capítulos) que são exclusivamente transcrições de cartas ou de artigos de jornal, como, por exemplo, a divisão constituída por cartas [...]. (p. 88)

A propósito dos títulos, a primeira constatação de Eminescu é que eles não comportam nomes de personagens ou de família, o que, segundo a autora, segue em paralelo com o processo de dissolução da personagem. Ao invés de centrar a atenção no indivíduo ou em aventuras pessoais, os títulos apontam para as grandes questões que (pre)ocupavam os escritores à época. Além disso, Eminescu destaca o fato de que os títulos servem de legenda às obras, funcionando como “chaves de decodificação da mensagem” (p. 91).

Com relação aos aspectos estilísticos/linguísticos, além do tratamento irônico – manifestado não só nas descrições e caracterizações de personagens, mas também no modo como o narrador dá a ver ao leitor o reverso da história/texto que está a produzir –, Roxana Eminescu observa nos romances também a presença de um tratamento poético, com o uso de recursos que, tal como ocorre na poesia, chamam a atenção sobre o significante. Esse cuidado especial na organização da linguagem se manifesta na manipulação de elementos gráficos (com variações no uso de fontes tipográficas e na disposição da mancha gráfica), recursos rítmicos/sonoros (ritmo melódico, aliteraões, eco), e processos intensificadores (repetições, paralelismos) e imagísticos (figuras de linguagem e pensamento). Trata-se, pois, de uma linguagem que, desviando a atenção da mensagem, lança luzes sobre si mesma, destacando o código.

Ainda no que se refere à linguagem do romance, Eminescu observa, em consonância com a tendência ao apagamento das fronteiras entre os gêneros, a utilização recorrente da apresentação dramática e da notação cênica, ou ainda a presença de uma estruturação geral de caráter teatralizante. De uma perspectiva que aproxima o romanesco do dramático, a narrativa é encarada como palco, as personagens como atores, e o narrador como encenador. Há incidência de monólogos ou diálogos dramatizados tal como peças de teatro propriamente ditas, assim como observações que, por vezes, lembram um roteiro cinematográfico, com referências a espaços que mais parecem locações fílmicas. Nesse sentido, o romance dialoga não só com a linguagem do teatro, mas também com a do cinema, embora se aproprie mais dos recursos do primeiro, segundo Eminescu. Para a autora, a presença do teatro no romance, além de ser um signo do apagamento das fronteiras entre os gêneros literários, assume um outro significado:

Na medida em que exprime a desilusão quanto aos antigos instrumentos do romancista, que já não servem, como a descrição, o retrato, fazem surgir as personagens «no palco» sem história anterior no momento da aparição, nem continuação da história à saída do palco, aproveitando o teatro como «adereço» do romance, exacerbando a condição histriónica da arte, que é, como foi definida por um português, a de  *fingidor*. O romancista de hoje é e finge que é. Divisão esquizofrénica do ser humano, que trata o mundo como um palco, a vida como um texto e os outros como personagens narradas por ele. (p. 103)

Além disso, o teatro, junto com o café, a praia e o jornal, os quatro elementos sendo, segundo Eminescu, “motivos reiterativos na prosa portuguesa”, indicam, na opinião da autora, “uma característica definitiva deste mundo convergente, em espiral e em expectativa” que é representado nos romances por ela analisados (p. 104).

Concluindo sua investigação, Roxana Eminescu destaca o que seriam as linhas gerais da narrativa portuguesa contemporânea, que, segundo ela, seguiriam, três direções:

a dos romances da escrita (que têm como cena a cidade e o café); a dos romances do tempo-lagartixa (que têm como palco a aldeia, a praia e a espera dum milagre); e, finalmente, a da experiência individual e lírica duma personagem, que desfolha os temas [...] numa clave poética, que para nós são uma divagação do verdadeiro caminho do romance. (p. 120)

Esta excursão – longa, por certo – pelas considerações de Roxana Eminescu acerca do romance português nas décadas de 70-80 cumpre, em nosso estudo, uma única função: apontar para o carácter antecipatório das obras por nós analisadas no que diz respeito aos caminhos seguidos pela produção ficcional subsequente. Lembremos que os dois romances selecionados foram produzidos pelo menos uma década antes, e, no entanto, todos os aspectos observados por Eminescu já neles se encontram presentes.

A começar pelos aspectos relacionados à instância narrativa, vemos que estes são precisamente alguns dos que mais chamam a atenção em **A noite e o riso**, romance cujo protagonista se coloca como um narrador/autor à procura do seu “tom próprio”; ou seja, é um escritor se ensaiando na arte de perseguir e capturar a tal “presa esquiva”: a escrita capaz de emergir viva e renovada do caudal da tradição. Trata-se aqui de um romance que desvela os seus processos criativos, franqueando ao leitor o acesso não apenas ao universo diegético, mas aos bastidores de sua construção. O carácter lúdico (e experimental) dessa escritura – assim como da linguagem que a enforma – também se faz notar, sobretudo no terceiro “Painel”, em que a narração assume contornos de exercício narrativo gratuito. A interpenetração entre os

planos da realidade e da ficção é outro aspecto que pode ser observado, haja vista as indicações que remetem a dados da biografia do autor real<sup>7</sup>.

O que Eminescu observa com relação aos temas e à configuração das histórias se verifica sobretudo em **Maina Mendes**, romance que, ao abordar as relações interpessoais, enfatiza a tensão que as caracteriza, bem como a dificuldade de resolver os problemas daí decorrentes. Enigmas, no que diz respeito a certos eventos e/ou personagens, também se fazem presentes, haja vista a história lacunar de Maina Mendes, transmitida mediante a narração pouco elucidativa de Fernando Mendes, narrador homodiegético que assume ele próprio um estilo dubidativo em relação aos fatos narrados.

Quanto às personagens, não se verifica nos romances a despersonalização ou fragmentação total, mas há incidência de figuras típicas, às vezes sequer identificadas por nome próprio (como a mãe de Maina Mendes, o rapaz da rua etc.), e também ocultação de identidade (como ocorre com o protagonista do romance de Nuno Bragança). As personagens principais são construídas com grande densidade psicológica, mas não merecem dos narradores maiores detalhamentos no que diz respeito à sua constituição física; o mais das vezes, o narrador se limita a avaliações lacônicas (dizendo simplesmente que alguém é belo, ou débil, ou apagado, por exemplo). De todo modo, as personagens são sempre representativas ou de um grupo social ou de um sistema de valores, tal como observa Eminescu nas obras que analisa. A presença da personagem-escritora propriamente dita verifica-se apenas em **A noite e o riso**. Contudo, se considerarmos a atuação de Fernando Mendes no romance de Maria Velho da Costa, veremos que essa personagem desempenha um papel não tão distante daquele exercido pelo escritor: ao narrar sua história, o filho de Maina (re)cria um universo, e não o faz sem chamar a atenção para o que possa haver de ficcional em seu relato: “Meu Deus, como lhe mintó” (p. 194), diz Fernando ao psicanalista, de modo que sua narração apresenta-se antes como criação do que como relato fidedigno.

No que respeita à dimensão temporal, considerando a incidência de um “tempo lagartixa” nos dois romances analisados, há que se lembrar que o motivo da espera é recorrente em ambos, com repercussões sobre o andamento da narrativa, que em geral transcorre lenta (principalmente em **Maina Mendes**), o que de resto se conjuga com o ritmo desacelerado da diegese. É certo que, em **A noite e o riso**, temos uma narrativa mais rica em ações (e portanto mais rápida), mas não é menos certo que o relato dos episódios é muitas

---

<sup>7</sup> As situações referidas nas “Notas”, por exemplo.

vezes interrompido por digressões do narrador, o que confere à narrativa um ritmo lento, e às vezes mesmo circular, em vários segmentos.

Os tipos de espaços referidos por Eminescu também se fazem presentes nos romances analisados. Em **Maina Mendes**, a praia – lugar da espera – e o espaço fechado da casa ou do consultório (do analista), este último um correlato do café – lugar do contado. Em **A noite e o riso**, o espaço aparentemente se amplia (é toda a cidade), mas a maioria dos eventos decorre em lugares fechados: a casa do protagonista quando criança, o colégio, os bares e lupanares, e o próprio espaço fechado do caderno/livro a se escrever, que substitui o café como lugar da narração.

Quanto à organização textual, igualmente observamos variações na disposição e apresentação das sequências narrativas, como também na subdivisão e designação dos capítulos, partes, segmentos. Também o uso de diagramação diversificada se verificou em ambos os romances. Sem dúvida, as duas obras apresentam uma formatação que foge ao padrão, mas é especificamente no aspecto linguístico/estilístico que gostaríamos de nos deter. Na introdução de nosso trabalho, explicamos que a escolha dos romances se baseou na nossa compreensão de que, nesta pequena amostra, já se evidencia uma tendência da ficção portuguesa contemporânea à utilização de recursos típicos da linguagem poética. Observamos então que a leitura desses textos nos coloca sempre frente a um problema: a insuficiência das categorias tradicionais de análise para a compreensão e explicação do funcionamento desses romances. Dissemos que, nessas narrativas, tal como nos textos poéticos, “A leitura se quer circular, não mais linear; os sentidos se condensam em poucas palavras, as frases se fragmentam, e é preciso atentar nos paralelismos verbais, nas construções metafóricas, para estabelecer relações de sentido mais seguras. Em outras palavras: assim como na poesia, o texto assume um caráter desviante, o significante chama (ainda mais) a atenção sobre si mesmo, revelando-se em sua opacidade.”

Retomamos aqui nossas próprias palavras para destacar um termo (o adjetivo “desviante”) que, tendo aparecido já em nossa introdução, evidencia uma noção que norteou todo o nosso trabalho: a noção de *desvio*. Com efeito, nossa abordagem sobrelevou a natureza desviante das produções analisadas, natureza esta que, em nossa opinião, se manifesta em vários sentidos: no nível formal/estético, e também no nível ideológico/político. Procuramos mesmo mostrar como a forma serve ao sentido, permitindo a circulação de interditos. Nesses romances, pode-se sem dúvida dizer que a máxima do poeta Maiakovski, segundo a qual não se realiza arte revolucionária sem forma revolucionária, é de fato levada em conta.

Veja-se que, neste passo, já estamos a colocar em relação de similaridade *desvio* e *revolução*. Mas o que é um desvio linguístico senão uma rebelião contra a linguagem dita “normal”, uma recusa ao padrão pré-definido? O desvio é a revolução da língua; e é o correlato, no plano da escrita, da revolução gestada no plano da realidade. Ora, toda rebelião, para ter efeito, precisa se apoiar em certas táticas. Os mecanismos táticos utilizados pelos romances de nosso *corpus* foram justamente aqueles processos de significação por nós identificados.

Vimos que esses processos se fundam em desvios da norma linguística, e que, mediante sua utilização, foi possível aos escritores desvelar toda uma situação social e política que os romances põem a nu aparentemente encobrando. Nesse sentido, essas obras (e seus autores) se afastam da orientação oficial – dizem o que não deveria ser dito e de uma maneira que por sua vez também contraria os ditames da “boa literatura” –, situando-se, portanto, no lugar da contravenção. A utilização de uma linguagem “desviante”, com objetivos igualmente “desviantes”, é o que nos permite identificar nessas obras uma *estética do desvio*.

Mas quais seriam então os pressupostos dessa estética?

Em primeiro lugar, destaca-se o trabalho consciencioso sobre a linguagem. Não é só a estrutura romanesca que sofre alterações – embora estas sejam evidentes –, mas a língua mesma, em suas formas expressivas, que se “experimenta” em suas infinitas possibilidades. O “virtuosismo linguístico” (tantas vezes apontado na obra de Maria Velho da Costa) parece ser uma constante nessas obras. No entanto, esse virtuosismo não é de modo algum gratuito; é, ao contrário, direcionado a um fim que, a nosso ver, se concretiza na luta contra toda forma de limitação ou coibição – não importa se no campo estético, político ou qualquer outro. Em consonância com esse “direcionamento”, ressalta o caráter não-programático dessa *estética do desvio*, dado que seguir um programa seria por si só limitar-se. Se houvesse um programa, este seria não submeter-se a programa algum. Poder-se-ia mesmo dizer que esses romances seguem, em sua proposta estética, o “programa” da personagem Zana (também escritora): “o exclusivo prazer na ofensiva interminável contra a rotina, a morrinha do quotidiano” (p. 96).

Todavia, a despeito dessa aparente ausência de um direcionamento geral, nota-se nessas obras – ao lado da preocupação com a linguagem e da procura por novas formas de dizer e narrar – uma inquietação que reflete o desejo (e a tentativa) de atuar sobre a realidade exterior; ou seja, o texto converte-se em instrumento de intervenção. Dizer/escrever é agir e, mais do que isso, provocar reação, pois todo dito incita a uma resposta. Nesse sentido, vale a pena lembrar aqui ainda as palavras da personagem/escritora Zana: “Há um lugar na vanguarda da luta pela lucidez que só a prosa ocupa” (p. 246), concepção que parece ser



partilhada pelos autores dos dois romances. Assim, transformado em arena de luta, o romance mostra suas armas. A exploração de formas de expressão sutilíssimas e prenes de significados subjacentes (haja vista a utilização massiva dos processos de significação por nós identificados) patenteia o caráter revolucionário dessas obras, que agem arguta e sub-repticiamente através do seu dizer.

Outro dado a ser observado em relação a essa *estética do desvio* é a presença de um diálogo subterrâneo entre escritores/escritos. Nos dois romances analisados, encontramos citações (diretas ou indiretas) de outros autores com orientação estética e/ou política aparentada, como se o romancista fizesse questão de indicar os seus interlocutores, assim como os temas que concentram sua atenção. Nesse particular, as epígrafes presentes nos romances são sobremaneira significativas: além de evidenciarem o diálogo com a tradição literária, elas delimitam o campo de ideias em que se funda a “ação” do escritor. Pode-se mesmo dizer que esses textos, através de sua patente intertextualidade, servem ao intercâmbio e articulação de ideias/ações, tanto no nível estético quanto político.

Note-se que temos relacionado estética e política, considerando a escrita literária como um meio possível de intervenção social. Chegamos mesmo a realçar esse caráter interventivo das obras analisadas. Queremos dizer com isso que seus autores assumem uma postura “militante”? Queremos dizer, portanto, que sua escrita é política? Sim e não. Não, porque essas obras têm um valor literário incontestável – atestado pela totalidade da crítica –, de modo que lhes conferir estatuto de panfletos políticos seria algo absolutamente redutor. Ainda que respondam também a fatores externos, seu valor não é circunstancial, dado que se colocam, em primeiro lugar, como elaboração artística autônoma (embora sua “autonomia” não esteja completamente livre de injunções históricas) – e nisto reside seu valor estético. Mas sim, essa escrita é política, porque não há como não sê-lo. A conexão inelidível do autor – e consequentemente de sua produção – com a sociedade o impede de empreender qualquer escrita que não seja política.

Ademais, com Jacques Rancière<sup>8</sup>, entendemos que:

Não é porque a escrita é o instrumento do poder ou a via real do saber, em primeiro lugar, que ela é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição. (1995, p. 7)

---

<sup>8</sup> RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. [*Politiques de l'écriture*, 1. ed. 1995]

Em termos gerais, podemos dizer, à guisa de conclusão, que as obras pautadas pela estética do desvio evidenciam um duplo comprometimento – estético e social –, colocando em ação processos linguísticos/discursivos que, além de requintar as técnicas narrativas tradicionalmente empregadas, guardam potencialidades revolucionárias que permitem ultrapassar o âmbito do puramente literário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises e considerações teóricas apresentadas neste estudo constituem um primeiro movimento em direção a um objetivo maior, qual seja: identificar e compreender as variadas formas de significação exploradas pela ficção portuguesa contemporânea. Neste trabalho, restringimos nosso campo de estudo e selecionamos apenas alguns objetos e aspectos de análise entre os muitos possíveis dentro desse vasto universo. O recorte temporal (a década de 60), além de necessário – já que não poderíamos abarcar toda a ficção contemporânea –, foi assim determinado porque o período escolhido apresentou-se-nos como um momento sobremaneira fértil para os fenômenos que pretendíamos examinar.

Nossa intenção inicial, no entanto, era abarcar um número maior de obras, assim como um número maior de processos de significação. Além dos romances analisados – **Maina Mendes** e **A noite e o riso** –, outros, como **Bolor**, de Augusto Abelaira, **A torre da Barbela**, de Rubem A., **A paixão**, de Almeida Faria, **De noite as árvores são negras**, de Maria Isabel Barreno, haviam sido cogitados para compor nosso *corpus*, e chegamos mesmo a ventilar a hipótese de trabalhar com um leque maior de processos, como os que se apoiam no insólito, no fantástico ou no maravilhoso. Contudo, o recorte se impôs, e a pesquisa limitou-se aos dois romances, ambos representativos da década de 60, nos quais observamos variados recursos que serviram, entre outras coisas, para ludibriar a censura, permitindo assim a veiculação de sentidos interditos.

Foram esses recursos o nosso foco de interesse neste trabalho. Nossa atenção voltou-se, portanto, para os mecanismos linguístico-discursivos postos em uso nos textos em análise. Assim, nosso objeto de estudo (é importante que se frise) não foram propriamente os romances, mas os processos de significação dos quais essas obras se serviram para construir sentidos e disseminá-los, ainda que de forma sub-reptícia.

O que pretendemos com este trabalho foi efetuar um movimento de análise que partisse do interior da obra, no plano diegético, passasse pela estruturação da narrativa e finalmente adentrasse o discurso e suas dobras. Nessas dobras, nas sinuosidades do discurso, foi que encontramos pistas que nos ajudaram a vislumbrar possíveis sentidos encobertos nas narrativas – foi, portanto, o que observamos na análise literária que nos levou a avaliar aspectos extratextuais, para assim ressignificar componentes narrativos que se apresentavam

de maneira um tanto obscura. A partir daí, retornamos ao contexto de origem, reconhecendo assim a inter-relação necessária entre mundo literário e extraliterário, interior e exterior da obra de arte. Dessa forma, a análise dos romances e de seus processos de significação nos permitiu constatar que, mesmo quando limitada pela interdição, a obra de arte é capaz de dizer algo sobre seu tempo e sobre as circunstâncias de sua produção.

*Este foi, portanto, um trabalho sobre o sentido, sua produção, circulação, obliteração...* A análise feita não foi exclusivamente literária – foi antes de tudo linguístico-discursiva. O campo de análise foi a literatura; os fatores interferentes, os sociais; mas o objeto foi a língua, o discurso. Este trabalho se situa, pois, na interseção entre a História, a Literatura e a Linguística.

Os dados históricos nos serviram como suporte para as análises de alguns recursos que, sem o contexto, não fariam o menor sentido no texto. Por essa razão, na primeira parte do trabalho, realizamos uma retomada dos principais eventos que, segundo nossa compreensão, influenciaram as produções da época.

A análise literária foi também imprescindível, pois sem ela jamais perceberíamos os recursos que vieram a constituir o nosso objeto de estudo específico. Mas as análises literárias não serviram somente para evidenciar esses recursos: nos permitiram também situar os romances numa linha de desenvolvimento que, em nossa opinião, configura uma espécie de desvio em relação a outras tendências. É essa questão que procuramos abordar na última parte do trabalho, buscando redirecionar nossa atenção para o campo propriamente literário.

Todavia, julgamos que nossa principal contribuição seja mesmo no campo da linguagem. Os processos de significação que identificamos e categorizamos neste trabalho podem ser explorados – e frequentemente são – nos mais variados gêneros literários, e textuais de um modo geral. Esses processos são recursos que permitem dizer praticamente qualquer coisa, mas de maneira sinuosa, de modo que seu estudo possibilita uma melhor compreensão dos textos, sobretudo daqueles produzidos em situações de repressão, seja ela instituída ou não.

Entre o que pudemos perceber nos textos analisados, destacamos quatro grupos de processos de significação: os *Processos de Apagamento*, que recorrem ao silêncio e à suspensão; os *Processos de Substituição*, que abarcam a metáfora e a sinédoque/metonímia; os *Processos de Subversão*, que dão conta da ironia e do humor; e finalmente os *Processos de Inflação*, que abrangem a digressão/desenvolvimento e a repetição. Todos esses processos se originam, na verdade, de um único procedimento: o movimento de desvio em relação ao padrão estabelecido, o que de resto é uma marca das obras analisadas, como também de seus

autores, que assumiram uma posição igualmente desviante em relação ao sistema que lhes era imposto.

Os *Processos de Apagamento*, como a própria designação já sugere, operam pela supressão ou omissão de elementos – palavras, frases, sequências narrativas, temas etc. – em parte ou em sua totalidade. Quer isso dizer que o apagamento pode ser total, redundando em silêncio absoluto; ou parcial, quando ocorre tão somente a menção ou sugestão de algo que, no entanto, não será desenvolvido textualmente. De qualquer forma, um e outro são significativos, porque sinalizam uma lacuna, cujo preenchimento deverá se fazer em consonância com outros elementos expressos no texto. Assim, o silêncio e a suspensão – no nível em que os examinamos – só podem ser verificados se levarmos em conta o contexto – interno (o texto narrativo como um todo e os índices que nele estão dispersos) e externo (o contexto sócio-cultural a que o texto alude). Apesar de se apoiarem no mesmo princípio (o apagamento), o silêncio e a suspensão consistem em processos distintos: este último indicia o que todavia não será dito; enquanto o primeiro exige do leitor um mais acurado trabalho de análise para apreender o que foi suprimido, pois, nesse caso, não há indiciamento explícito.

Os *Processos de Substituição* operam pela troca de um elemento por outro de valor equivalente. Este substituto é normalmente uma formulação de caráter figurativo, que pode ser situada no âmbito dos tropos. Todavia, da definição retórica aproveitamos apenas a noção de *desvio* e de *translação*, pois consideramos os processos metafóricos e metonímicos num espectro mais amplo, como operações passíveis de abarcar mesmo a totalidade de uma obra. Partindo desta definição, aproximamo-nos de concepções como a de Wellek e Warren, que consideram a metáfora e a metonímia como “estruturas caracterizadoras de dois tipos poéticos – a poesia de associação pela contiguidade, [...] e a poesia de associação pela comparação”. Nesse caso, metáfora e metonímia (respectivamente figuras de semelhança e de contiguidade) podem ser apreendidas como processos de formulação discursiva, e não simples e topicamente retórica.

Os *Processos de Subversão* se dão quando se mantém um determinado termo, modificando-lhe o valor (de positivo para negativo, ou vice-versa). Nesse caso, o significante não se altera, mas se subverte o significado. Todavia, essa subversão não se processa sempre da mesma maneira: em certas operações de fato ocorre a substituição de um sentido pelo seu oposto, mas esse caráter opositivo do substituto não é obrigatório. É possível subverter o significado de uma asserção não pela inversão de seu sentido literal, mas pela adjunção de significados não previstos, ou pela simples desconexão entre o significado esperado e o produzido. Entendemos que essas duas operações se verificam, respectivamente, nas

formulações irônicas e nas humorísticas, e por isso chamamos às primeiras “de inversão” e às segundas “de desconexão”, ainda que em ambos os procedimentos se opere uma subversão do sentido.

Finalmente, os *Processos de Inflação* consistem em um acréscimo, uma adjunção de termos, que promove um “inchamento” do discurso. Neste grupo, reunimos figuras como a repetição, a digressão e figuras de desenvolvimento de um modo geral. A inflação discursiva promovida por esses processos pode cumprir diversas funções dentro do texto: reprisar uma situação ou ideia, acrescentar informações paralelas, expressar diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto, ou mesmo desviar a atenção do tópico principal. Como se vê, aqui também consideramos as figuras retóricas em contextos mais amplos; por isso, ao invés de abordá-las em particular, optamos por inseri-las em dois grupos de processos: os de repetição, que normalmente atendem às funções de reforço ou reformulação; e os de expansão, (compreendendo as digressões e desenvolvimentos em geral), que não raro atuam no sentido de congestionar o discurso ou de desviar o foco de atenção.

Como pretendemos ter demonstrado, cada um desses processos se presta aos mais variados desdobramentos e combinações. Por exemplo, se considerarmos o caráter de desvio que a metáfora apresenta, podemos aproximá-la do humor (e mesmo do insólito); ou por outro, se atentarmos que toda metáfora comporta uma lacuna, podemos aproximá-la ao silêncio ou à suspensão do dizer. Essas relações podem não parecer tão óbvias, mas são possíveis devido à produtividade própria desses processos e à potencialidade que eles têm de se combinar uns com os outros. Assim, essas formas de expressão constituem recurso extremamente profícuo, cujos efeitos poderiam render análises e elucubrações teóricas não para uma, mas para várias teses.

Na presente pesquisa, o exame desses recursos teve em vista um objetivo bastante específico: verificar como esses processos de significação atuam nas narrativas de modo a veicular o interdito. Entendemos ter confirmado a hipótese de que esses processos contribuem para a construção de um *discurso tático*, que, atuando no campo do “adversário”, aparentemente obedecendo a suas regras, logra atingir outros propósitos, com o que lhe é dado ou permitido fazer, burlando a norma sem infringi-la frontalmente. O discurso tático consiste num ardil da palavra cerceada, que se serve desse subterfúgio para se fazer ouvir.

É importante frisar que, para efetuar o exame dos processos de significação, não partimos do contexto, e sim do texto: durante todo o trabalho, mantivemos o texto como ponto de convergência de nossas análises; as incursões pelo plano exterior, quando necessárias, foram feitas sempre visando à melhor compressão das operações linguístico-

discursivas postas em jogo nas narrativas. Apesar disso, na organização final do texto, nossa opção foi partir dos fatores externos (o contexto sócio-político), passando pela análise literária, para chegar enfim à análise linguística dos processos de significação, num movimento dirigido, assim, do exterior ao interior. Todavia, chegando a este ponto, sentimos a necessidade de fazer o trajeto inverso, voltando nossa atenção novamente para o contexto, mas agora o literário.

Nesse passo, verificamos que características específicas das obras analisadas repercutiam para além de seus limites formais, configurando uma tendência literária. Com efeito, vários estudos dedicados ao exame da ficção portuguesa contemporânea (e notadamente aqueles voltados à produção posterior à Revolução dos Cravos) têm apontado aspectos por nós identificados nas produções da década de 60. Nesse sentido, podemos dizer que essas obras já exploram elementos que mais tarde seriam amplamente aproveitados e desenvolvidos pelas gerações posteriores. Retomando alguns estudos críticos e cotejando seus resultados com os nossos, pudemos concluir que, de fato, mesmo se considerarmos a ficção portuguesa das décadas de 70-80, ressalta o caráter antecipatório das obras por nós analisadas no que diz respeito aos caminhos seguidos pela produção ficcional subsequente.

Entre o que nos foi possível observar nessas obras, vimos, por exemplo, que os processos de significação que elas põem em jogo se fundam em desvios da norma linguística e que, mediante sua utilização, foi possível aos escritores desvelar toda uma situação social e política que os romances põem a nu aparentemente encobrando. Nesse sentido, essas obras (e seus autores) se afastam da orientação oficial – dizem o que não deveria ser dito e de uma maneira que por sua vez também contraria os ditames da “boa literatura” abonada pelo governo –, situando-se, portanto, no lugar da contravenção. A utilização de uma linguagem “desviante”, com objetivos igualmente “desviantes”, é o que nos permite identificar nessas obras uma *estética do desvio*, caracterizada sobretudo pelo trabalho consciencioso sobre a linguagem aliado à concepção da obra de arte como instrumento de luta contra toda forma de limitação ou coibição – não importa se no campo estético, político ou qualquer outro. Assim, a exploração de formas de expressão sutilíssimas e prenes de significados subjacentes (haja vista a utilização massiva dos processos de significação por nós identificados) patenteia o caráter revolucionário dessas obras, que, utilizando-se de um discurso tático, agem arguta e sub-repticiamente através do seu dizer.

Em termos gerais, podemos dizer, à guisa de conclusão, que as obras pautadas pela *estética do desvio* evidenciam um duplo comprometimento – o estético e o social –, colocando em ação processos linguísticos/discursivos que, além de requintar as técnicas narrativas

tradicionalmente empregadas, guardam potencialidades revolucionárias que permitem ultrapassar o âmbito do puramente literário.

Finda esta etapa da nossa pesquisa, talvez seja o caso de finalizar essas considerações com um questionamento: será pertinente falar em táticas discursivas para dizer o interdito, hoje, quando aparentemente estamos tão a salvo da censura? Podemos argumentar, em defesa de nosso estudo, que os interditos não se impõem exclusivamente em períodos ditatoriais. A coerção, na verdade, apenas muda de figura, e processos coercitivos se fazem presentes nas mais variadas instâncias da vida humana: no meio familiar, nas instituições de ensino, no campo profissional, na sociedade de um modo geral.

Se estamos a salvo da censura instituída como aparelho de repressão e da censura política em sua face coercitiva e agressiva, certamente não estamos livres de tantas outras formas de censura; afinal, em tempos de palavras e atos “politicamente corretos”, também não se pode dizer tudo, ainda que tudo se pense e que, não raras vezes, o pensado seja compartilhado por muitos. Além disso (agora pensando em termos políticos), com a emergência de governos “democráticos” que mais parecem reconfigurações de antigos totalitarismos, talvez não seja de todo absurdo nos preocuparmos com interdições e burlas. Não se pode prever quando se fará necessário burlar interditos. De resto, não se perde nada em ter ferramentas de defesa e saber usá-las...



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. [*Noten zur Literatur*, 1. ed. 1974]

ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d].

AZEVEDO, Candido de. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**: Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mutiladas e proibidas**: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Caminho, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. [*L'analyse structurale du récit*, 1. ed. 1966]

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael Caixeiro. Zahar, 1980. [*Le rire*, 1. ed. 1899]

BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002. [*History & social theory*, 1. ed. 1992]

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. vol. 2. A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CESARINY, Mário. **Pena capital**. 2. ed. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1999. [1. ed. 1957]

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. [*Dictionnaire de symboles*, 1982]

CITI – Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas. **Estado Novo/Cultura**. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/politica/25\\_de\\_abril/cultura.html](http://www.citi.pt/cultura/politica/25_de_abril/cultura.html)>. Acesso em: 01 maio 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *Linguagem e ambigüidade na ficção portuguesa contemporânea*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 12, mar. 1973.

COHEN, Ted. *A metáfora e o cultivo da intimidade*. In: SACKS, Sheldon. **Da metáfora**. São Paulo: Pontes, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. [*Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, 1. ed. 1998]

COSTA, Maria Velho. **Maina Mendes**. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

CRETELLA Jr., José; CINTRA, Geraldo de Uchôa. **Dicionário latino-português**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. v. 1. Artes de fazer. Trad. Efraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. [*L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, 1. ed. 1990]

DIOGO, Américo António Lindeza. *Massa és, missa serás*. Disponível em: <[ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/mainamen.htm](http://ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/mainamen.htm)>. Acesso em: 31 mai. 2003.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

DUBOIS, Jacques et al. **Dicionário de linguística**. Trad. (dir. e coord.) Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, [s/d].

\_\_\_\_\_. **Retórica geral**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros [Coord. Geral da trad. Massaud Moisés]. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1974. [*Rhétorique générale*, 1. ed. 1970]

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987. [*Le dire et le dit*, 1. ed. 1980]

EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa / Divisão de publicações, 1983. (Coleção Biblioteca Breve, v. 74)

ESTEVES, Henrique Nuno Heliodoro. **Chicotes com gatilho, peixes-grades e censura literária no Estado Novo**. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras / Programa em teoria da literatura, Lisboa, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONTES, Carlos. **A matriz de António Ferro**. Sessão “Política”. Disponível em: <<http://acultura.no.sapo.pt/page8Matriz.html>>. Acesso em: 01 maio 2011.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1. ed. 1905]

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976. [*Discours du récit*]

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Os dois aspectos da linguagem e os dois tipos de afasia*. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s/d].

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Trad. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra, Portugal: Arménio Amado, 1985. [*Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1. ed. 1948]

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. [*Recherches pour une sémanalyse*, 1. ed. 1969]

LALO, Charles. **Esthétique du rire**. Paris: Flammarion, 1949.

LIMA, Luiz Costa. *Metáfora: do ornato ao transtorno*. In: LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOPES, Edward. **Metáfora**: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. 2. ed. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa / Divisão de publicações, 1984. (Coleção Biblioteca Breve, v. 14) [1. ed. 1977]

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. [*Pragmatique pour le discours littéraire*, 1. ed. 1990]

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONFARDINI, Adriana. **Construções identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa**. Dissertação – Mestrado em Letras/UFSM. Santa Maria: UFSM, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramalheite et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. [*Politiques de l'écriture*, 1 ed. 1995]

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto, Portugal: Porto, 2001.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Para não dizer que não falei dos cravos. 1960-1990: o contexto histórico-cultural português*. In: **As razões do imaginário**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Editus, 1998.

TOMACHEVSKI, Boris. *Temática*. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. [1. ed. 1971]

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 4. ed. Trad. José Palla e Carmo. Europa-América: Biblioteca Universitária, [s/d]. [*Theory of literature*, 1. ed. 1948]

## OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes: 1992.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Viera. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. *O surto da ficção e a capitulação da crítica*. **Cult**. Prosa e poesia de Portugal, out./1999.

BARRENO, Maria Isabel. **Um imaginário europeu**. Lisboa: Caminho, 2000.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho. **Novas cartas portuguesas**. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. [*L'analyse structurale du récit*, 1. ed. 1966]

BARTHES, Roland. *Análise textual de um conto de Edgar Poe*. In: CHABROL, Claude (Org.). **Semiótica narrativa e textual**. Trad. Leyla Perrone Moisés; Jesus Antônio Durigan; Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1997. [*Semiotique narrative et textuelle*, 1. ed. 1973]

\_\_\_\_\_. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. [*Nouveaux essais critiques*, 1. ed. 1972; *Le degré zéro de l'écriture*, 1. ed. 1953]

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. [*Le bruissement de la langue*, 1. ed. 1984]

\_\_\_\_\_. **S/Z**: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. [*S/Z*, 1. ed. 1970]

BITENCOURT, Sylvia Maria Corrêa Rocha Homem de. **A exemplaridade da obra de Maria Velho da Costa em relação à vertente experimentalista**. 1990. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARDOSO, Norberto do Vale. **Autgnose e (des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre.** Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa. (Orientação: Doutor Carlos Mendes de Sousa). Universidade do Minho, Braga, Fevereiro de 2004.

CHABROL, Claude (Org.). **Semiótica narrativa e textual.** Trad. Leyla Perrone Moisés; Jesus Antônio Durigan; Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1997. [*Semiotique narrative et textuelle*, 1. ed. 1973]

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores portugueses contemporâneos.** São Paulo: Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. **Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística.** 4. ed. (reformulada). São Paulo: Quíron, 1986.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1989. [*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1. ed. 1960]

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** 4. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [*Literary theory*, 1. ed. 1983]

FINGER, Ingrid. **Metáfora e significação.** Porto Alegre. EDIPUCRS, 1996.

GOMBRICH, E. H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: Pesquisa de método.** Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: 1976. [*Sémantique structurale: recherches de méthode*]

\_\_\_\_\_. *Os atuantes, os atores e as figuras.* In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual.** Trad. Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977. [*Semiotique narrative et textuelle*, 1. ed. 1973]

GUSMÃO, Manuel. [Prefácio] *Relatório de releitura de A noite e o riso.* In: BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso.** 3. ed. Lisboa: Moraes, 1977.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora.** São Paulo: Atual, 1986.

HIRSCH Jr., Eric Donald. **Validity in interpretation.** New Haven; London: Yale University Press, 1967.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s/d].

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico.** São Paulo: Ática, 1992.

LEAL, Ana Maria Gottardi. *Maina Mendes: homologia entre linguagem e estrutura social*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. 7. **Anais...** UFMG, Belo Horizonte, 1979.

\_\_\_\_\_. *A multiplicidade dos focos narrativos em Maina Mendes*. **Estudos portugueses e africanos**, n. 5, 1. sem. 1985.

LE BRETON, David. **O silêncio**. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa, Portugal: Piaget, 1997. [*Du silence*]

LEPECKI, Maria Lúcia. *O surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. 7. **Anais...** UFMG, Belo Horizonte, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *Prefácio*. In: COSTA, Maria Velho. **Maina Mendes**. 2. ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. [*Die Theorie des Romans*]

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. [*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 1. ed. 1986]

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997. [*Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1. ed. 1987]

MARQUES, Oswaldino. **Teoria da metáfora e Renascença da poesia americana**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.

MORAIS, Paula Fernanda da Silva. **Portugal sob a égide da ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras**. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

ORNELAS, José N. *Maina Mendes de Maria Velho da Costa: linguagem, ideologia e poder*. **Letras de hoje**, Porto Alegre, PUCRS, v. 24, n. 2, jun. 1989.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *A prosa portuguesa contemporânea: texto, contexto, intertexto*. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15. e SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 4., 1994, Assis. **Anais...** v. 1. Assis, 1994.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo, Loyola, 2000. [*La métaphore vive*, 1. ed. 1975]

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos: 1969. [*Pour un nouveau roman*, ed. 1. 1963]

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa / Divisão de publicações, 1980. [Biblioteca Breve, v. 54]

RODRIGUES, Urbano Tavares. *A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 95, jan. 1987.

ROSAS, Fernando. *Estado Novo, Império e ideologia imperial*. **Revista de história das ideias**, v. 17, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.

SACKS, Sheldon. **Da metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: Pontes, 1992. [*On metaphor*]

SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. *Desencaminhados (Maina/Nuno). Sobre A noite e o riso, de Nuno Bragança, e Maina Mendes, de Maria Velho da Costa*. Disponível em: <ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios>. Acesso em: 31 mai. 2003.

\_\_\_\_\_. *Ficção*. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 78, mar. 1984.

\_\_\_\_\_. *O outro lado da ficção: diário, crônica, memórias, etc.* **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 82, nov. 1984.

STEINER, Georg. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. [*Language and silence: essays on language, literature and the inhuman*]

TADDEI, Alberto. **Estação di Nuno Bragança**: Traduzione, lingua, commento. (Tesi di laurea specialistica) – Università de Pisa, Itália.

TAMEN, Pedro. *Um “divertimento” quase desconhecido de Nuno Bragança. “A Morte da Perdiz”, inédito de Nuno Bragança*. **Colóquio/Letras**. Documentos, n. 155/156, Lisboa, jan. 2000, p. 319-342.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio I**: teoria e prática. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004. [*Pour une théorie du récit*]

\_\_\_\_\_. **Teorias do símbolo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1996. [*Théories du symbole*, 1. ed. 1977]