

**MARIA ODETE SANTOS JUBILADO**

***OLHARES CRUZADOS:  
A PROBLEMÁTICA DA LEITURA EM  
JOSÉ SARAMAGO E PHILIPPE SOLLERS.***

Dissertação de doutoramento em Literatura Comparada  
apresentada à Universidade de Évora, sob a orientação  
de: Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu.

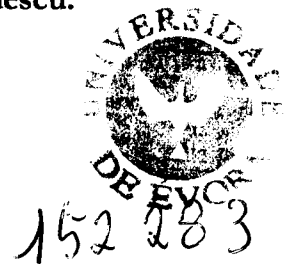
Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri.

**ÉVORA 2004**

**MARIA ODETE SANTOS JUBILADO**

***OLHARES CRUZADOS:  
A PROBLEMÁTICA DA LEITURA EM  
JOSÉ SARAMAGO E PHILIPPE SOLLERS.***

Dissertação de doutoramento em Literatura Comparada  
apresentada à Universidade de Évora, sob a orientação  
de: Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu.



Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri.

**ÉVORA 2004**

*A Meus Pais,*

*À Gorete,*

*Ao Paulo,*

*A Helena Buescu,*

*A José Saramago,*

*A Philippe Sollers.*

## AGRADECIMENTOS

Uma dissertação é inevitavelmente fruto de vários olhares. Olhares orientadores, atentos, curiosos, amigos, críticos, oblíquos, transversais, cruzados, comparativos, expectantes, irónicos, paródicos, maliciosos, cépticos, económicos ou simplesmente olhares.

É justamente deste espaço de (des)encontro de olhares, que dialogam entre si, que brota esta dissertação, onde o olhar do outro teve e tem um papel relevante na sua elaboração, na medida em que funcionou como um modo privilegiado de (re)leitura e (re)escrita deste trabalho solitário. De entre os vários olhares que acompanharam e se debruçaram sobre esta dissertação no decorrer do seu longo percurso, gostaríamos de destacar alguns pela importância que tiveram para a realização deste trabalho.

Queremos manifestar a nossa sincera e profunda gratidão:

À Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu pelo olhar orientador, dedicado, atento, compreensivo e rigoroso sem o qual não teria sido possível a concretização deste trabalho: não se poderia esperar leitura mais atenta, mais exigente e amistosa.

Ao Professor Doutor Matei Calinescu, do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana (Bloomington), pelo olhar crítico e curioso que sempre manifestou nos nossos encontros e pela oportunidade que nos deu de com ele discutir alguns aspectos da problemática escolhida.

Ao Professor Doutor Claus Clüver, do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana (Bloomington), pelo olhar crítico e comparativo sobre este trabalho, que aceitou partilhar connosco.

Ao Professor Doutor David Michael Hertz, Presidente do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana (Bloomington), pela sua preciosa ajuda nas questões burocráticas ligadas à nossa estadia.



Ao Professor Doutor Fernando Guerreiro e à Professora Doutora Angélica Varandas Cansado, pela cedência de material bibliográfico.

Ao Professor Doutor Orlando Grossegese, pela sua preciosa ajuda na tradução do alemão.

Aos nossos ex-professores da Licenciatura e do Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pelo seu contributo para a nossa autobiografia intelectual.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela concessão de uma bolsa de investigação que possibilitou as nossas deslocações, em Março e Abril de 2000 aos Estados Unidos, designadamente à Universidade de Indiana, e em Setembro de 2000 a França, nomeadamente a Paris, viagens que foram indispensáveis e em muito contribuíram para o desenvolvimento da nossa pesquisa bibliográfica.

À secção cultural da Embaixada da China e nomeadamente à sua primeira secretária a Dr<sup>a</sup>. Gu Īmfen pela sua preciosa ajuda na tradução dos ideogramas.

À Universidade de Évora, pela concessão da dispensa de serviço docente fundamental para a realização deste trabalho.

Aos colegas e amigos do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, que incentivaram e apoiaram este trabalho, muito particularmente, à Professora Doutora Ana Paula Banza, ao Professor Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge, ao Professor Doutor António Sáez Delgado, à Dr<sup>a</sup>. Paola Valpedra; ao Dr. Armando Martins, ao Dr. Luís Guerra.

À Professora Doutora Cláudia Teixeira pela revisão linguística desta dissertação.

Aos nossos alunos.

Um agradecimento especial à nossa família e em particular à Maria Gorete Santos Jubilado e a José Paulo Rosa dos Santos pela sua paciência, incentivo, ajuda e apoio incondicional.

YOU READ TO THE RIGHT  
LEFT THE TO READ YOU

YOU READ TO THE RIGHT  
TFEL EHT OT DAER UOY

YOU READ TO THE RIGHT  
TFEL EHT OT DAER UOY

YOU READ TO THE RIGHT  
? YOU READ TO THE

*Post-Poem – Original silkscreen print, text by  
Vagn Steen (original oferecido pelo autor a Claus Clüver)  
Typesetting and execution by Doyle More, C.A. 1970*

## INTRODUÇÃO

Em 1989, de 13 a 15 de Novembro, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa acolhia - por ocasião da iniciativa *Letras Francesas* organizada por Nuno Júdice em colaboração com José Afonso Furtado - doze escritores franceses contemporâneos, ilustres representantes das novas tendências da ficção e do pensamento franceses. Referimo-nos a escritores como Olivier Rolin, Erik Orsenna, Renaud Camus, Guy Scarpetta, Michel Host, Leslie Kaplan, François-Olivier Rousseau, Marc Lambron, Jean-Marie Laclavetine, Jean Echenoz, Marie Redonnet e Philippe Sollers. Claro que esta iniciativa não se circunscreeu apenas à Universidade de Lisboa, apesar de só esta reunir os doze escritores numa única sessão, conduzida por Maria Alzira Seixo. A iniciativa foi alargada aos Institutos Franceses e a outras Universidades (Universidade Nova de Lisboa, Coimbra, Porto, Braga e Évora), que por sua vez também receberam alguns dos escritores entre 16 e 18 de Novembro, promovendo encontros, diálogos e debates com os escritores franceses.

Na ocasião, no primeiro ano do curso de Línguas e Literaturas Modernas - variante Português/Francês, acabávamos de chegar da província, cheios de expectativas e de curiosidade e sequiosos de saber. Durante três dias as aulas foram substituídas pela participação de alunos e professores nesta iniciativa, que ainda hoje recordamos como um momento especial e ainda como um marco decisivo na nossa formação académica e pessoal.

No espaço do anfiteatro da Faculdade de Letras assistimos à sessão de apresentação de todos os escritores convidados. Cada um dando conta da sua vida e obra, procurou captar a atenção do público (recheado de potenciais leitores). No entanto, apenas um, Philippe Sollers, despertou a nossa atenção pelo modo *sui generis* como se apresentou, recusando-se a falar de si ou da sua obra. Quando

chegou a sua vez, Philippe Sollers levantou-se e lançou um olhar irónico pelo público, limitando-se a dizer num português deficiente, (re)escrevendo Fernando Pessoa, que aliás elogiou, “a minha pátria é a língua francesa”. Terminou a sua breve intervenção desafiando o público para a leitura da obra que se recusara a apresentar.

A atitude de Sollers desconcertou o público, gerando opiniões muito distintas e até contraditórias a seu respeito: a verdade é que foi justamente o escritor que menos usou da palavra que mais comentários suscitou. A importância desta iniciativa, a que infelizmente não se seguiram outras do mesmo tipo, teve (como já dissemos) um impacto fundamental na nossa formação e no nosso percurso universitário, nomeadamente na definição da nossa investigação no âmbito quer do Mestrado quer do Doutoramento. Acabávamos de seleccionar um dos autores de eleição desta nossa investigação, a que se juntaria José Saramago, cuja leitura só descobrimos no fim do curso pela mão da nossa orientadora, num momento em que era bastante menos conhecido do público em geral. No entanto, as suas obras já geravam alguma controvérsia, como no caso exemplar de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que foi muito mal recebido pela Igreja Católica e foi objecto de vários sermões críticos nas igrejas portuguesas onde, inclusive, se chegou a desaconselhar vivamente a sua leitura.

À semelhança da escolha dos autores, também a escolha do *Post-Poem* (poema-cartaz) de Vagn Steen<sup>1</sup>, como epígrafe principal deste trabalho, apesar de ser fruto de

---

<sup>1</sup> Arquitecto e poeta dinamarquês, Vagn Steen nasceu em 1930 e tem-se dedicado essencialmente à poesia visual e experimental. A maioria do seu trabalho é publicada em pequenas edições e em círculos privados. No entanto, algumas das suas obras estão disponíveis em sites de poesia visual e concreta como, na Florida, o de Ruth e Marvin Sackner (*The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry* - <http://www.rediscov.com/sackner.htm>) que reúne os arquivos de poesia concreta e visual ou ainda noutros sites como:

- <http://www.daypoems.net/nodes/1190.html>;
- <http://www.ubu.com/historical/steen/steen.html>;
- [http://www.inkinc.dk/vagn\\_steen.htm](http://www.inkinc.dk/vagn_steen.htm);
- <http://www.lysiator.liu.se/runeberg/authors/steenvag.html>;
- <http://www.afsnitp.dk/galleri/hvader/vagnsteen.htm>



um acaso, não é arbitrária, se tivermos em conta quer o seu texto ("You read to the right/You read to the left"), sucessivamente repetido de acordo com uma determinada convenção de leitura inerente a este poema-cartaz; quer o "erro", que só poderá ser encontrado pelo leitor que justamente reconhece e compreende a convenção. Seguindo o conselho de Claus Clüver<sup>2</sup>, não desvendaremos nem o "erro" nem a convenção que lhe está subjacente, deixando ao leitor o prazer de descobri-lo. No entanto, avançaremos uma interrogação que se nos colocou quando vimos o poema-cartaz

---

Há também alguns poemas publicados em antologias conceituadas de poesia concreta e visual como a de Emmett Williams e Mary Ellen Solt (1967).

De entre as obras de Vagn Steen, a maioria infelizmente apenas disponível em dinamarquês, tivemos oportunidade de consultar, na Lilly Library da Universidade de Indiana, um livro em inglês intitulado *A Hole Book* (1969), que é sem dúvida um instrumento sedutor para o leitor. Trata-se de um livro pequeno (15cm x 10cm), que possui a característica de ter no seu centro um círculo vazio de que se retirou o papel e que atravessa todo o livro. Note-se ainda que o texto aparece sempre colocado acima e abaixo do círculo, normalmente centrado, excepto nas duas primeiras páginas, em que aparece primeiro centrado à direita e depois à esquerda. Este tipo de procedimento, aliás recorrente em Vagn Steen, segundo Mary Ellen Solt (1968), permite transformar o livro num instrumento, ou melhor em vários que são justamente descritos e assim sugeridos ao longo das páginas do livro (o óculo; o binóculo; o altifalante). Deste modo, a dimensão instrumental favorece uma interacção com o leitor, que é fortemente sugerida e incentivada. De facto, Mary Ellen Solt (1968), in *Concrete Poetry: A World View*, sublinha que Vagn Steen é talvez o poeta visual que mais se teria preocupado com o papel activo do leitor, que sistematicamente procura implicar e convocar nos seus livros de poesia. Vagn Steen defende aliás que o leitor pode construir um poema superior ao poeta, usando para isso os seus materiais. A questão é levada ao extremo pelo autor, como refere Mary Ellen Solt (1968:35):

[...] He takes this aspect of the question so seriously that he has conceived of the idea of a book with perforated pages so that the reader may tear out poems he doesn't like. Going even farther, he published a book with blank pages bearing the title WRITE IT YOURSELF (in Danish, of course). The edition was sold out, and the number of poems received by Steen from his "readers" was overwhelming. Once for an exhibition he wrote on a mirror some words which in English would go something like this: "Mirror, mirror on the wall, who is the most..." and the reader was to complete the "poem" by looking at his own face. Steen feels that if the reader is unable to accept his texts as poetry, that's his problem, for the poet has made his highly serious and at the same time delightfully playful gesture. The Danish language lends itself particularly well to the kind of word play we find in Steen's visual text [...].

A concepção do livro como instrumento aparece associada a um leitor activo que interage com o livro (re)lendo-o e (re)escrevendo-o em função de convenções outras, onde o aspecto lúdico e de prazer é também convocado, para a leitura.

<sup>2</sup> O poema-cartaz original (elaborado a lápis) foi oferecido por Vagn Steen a Claus Clüver quando esteve em Indiana. A sua reprodução apenas foi possível graças à gentileza do proprietário que dele fez um *slide* que, por razões de legibilidade, não poderia dar conta da sua concepção original a lápis. Cabe aqui registar o nosso profundo reconhecimento a Claus Clüver.

afixado na parede da sala de Claus Clüver, no meio de vários outros quadros. Esta prende-se, por um lado, com a autoria do “erro” (Vagn Steen ou Doyle More) e, por outro, com o seu carácter intencional ou não, o que já por si gera várias interpretações possíveis. Claus Clüver considera que o “erro” não é intencional mas apenas casual.

Além disso, parece-nos possível estabelecer um elo entre o texto do poema-cartaz de Vagn Steen e um dos textos de Sollers intitulado “Lecture de Poussin”, incluído em *L'Intermédiaire* (1963:77-113), e designadamente a nota nº1 da página 107 que citamos em seguida: “Ici, bien entendu, la lecture pourra s'opérer tantôt de gauche à droite, tantôt de droite à gauche. En S ou en Z. De manière (flux et reflux) à retrouver une immobilité compensée”. De facto, nesta nota, Sollers confere à pintura, pela sua natureza, uma leitura dupla que, precisamente, contrasta com a da rigidez da palavra impressa, que limita a leitura à convenção da esquerda para a direita. Pensamos que o cruzamento entre o poema-cartaz de Vagn Steen e a nota de Sollers a propósito de “Lecture de Poussin” se torna significativo na medida em que ambos apontam para o movimento, para o sentido da leitura e, simultaneamente, para a sua inversão. Assim, mesmo se convencionalmente se lê da esquerda para a direita, ambos os autores esboçam, por via da configuração visual, outras possibilidades de leitura, invertendo o sentido à partida convencional. Deste modo, poder-se-á ler, por exemplo, da direita para a esquerda, orientação em que ambos parecem coincidir, ou ainda, em alternativa, “em S ou em Z”, como Sollers preconiza.

Autores controversos, José Saramago e Philippe Sollers são ambos produtores de uma vasta obra que se constitui como geradora de desafios que colocam a problemática da leitura, activando e convocando a figura do leitor um pouco à semelhança da epígrafe seleccionada de Vagn Steen. Assim, enquanto em 1968 Roland Barthes (1984:63-69) proclamava a morte do autor num breve ensaio intitulado “La mort de l'auteur”, posteriormente incluído no IV volume dos seus ensaios *Le Bruissement de la Langue*, Saramago e Sollers declaram ambos a importância da

leitura e do papel do leitor nos seus romances. A proposta de Barthes não pode ser desligada da alteração de paradigma que ocorre já no fim dos anos 60 e se centra justamente na emergência da figura do leitor. De facto, com a proclamação da “morte do autor”, ou seja, de uma das instâncias da tríade autor-obra-leitor, assistimos, por simetria, à chegada do leitor, ou melhor, ao seu explícito reconhecimento como actor na cena literária. É por isso que julgamos que a emergência do leitor surge, neste contexto, como uma das possíveis consequências do aparente desaparecimento do autor, verificando-se antes, a nosso ver, uma deslocação do centro de interesse, agora mais focalizado no pólo do leitor.

Ora é justamente para este elemento da tríade, sem dúvida significativo, que orientaremos a nossa atenção na primeira parte deste trabalho, constituída por dois capítulos distintos mas complementares. Se a instância receptora se impõe, como o faz? Foi precisamente no intuito de responder a esta interrogação, pertinente para o estudo da problemática da leitura que norteia este trabalho, que dividimos esta primeira parte em dois capítulos correlatos. Neles procuraremos analisar a instância, já por si complexa, do leitor, nas duas vertentes que o constituem. Falamos do leitor real ou empírico, sobre o qual reflectiremos no primeiro capítulo, e do leitor fictício ou implícito, ao qual dedicaremos o segundo e último capítulo que encerra a primeira parte deste trabalho.

É evidente que a nossa reflexão em torno do binómio leitor real ou empírico/leitor fictício ou implícito convoca forçosamente um outro binómio com o qual estabelece relações. Referimo-nos ao binómio autor real ou textual (como lhe chama Helena Buescu (1998:23))/narrador na sequência de Aguiar e Silva (1988), que é correlato do binómio já atrás referido, na medida em que, como sublinha a autora “[...] não é possível pensar formas de recepção sem as estabelecer como correlatas de formas de produção [...]” (Buescu,1998:23). No entanto, por razões de tempo e de espaço não é aqui nosso propósito realizar um comentário exaustivo sobre a questão

da instância autoral, o que aliás, já foi feito por vários estudiosos<sup>3</sup>, de entre os quais gostaríamos de destacar o ensaio, *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções, Teorias*, de Helena Buescu (1998), pela síntese que efectua de alguns dos aspectos em nossa opinião mais relevantes assim como pela forma esclarecedora como coloca o problema da instância de produção. Como já dissemos, não será essa a instância privilegiada no nosso estudo, estando no entanto a sua importância implícita no estudo desenvolvido em torno do leitor, quer real ou empírico, quer fictício ou implícito. Com efeito, ao primeiro binómio corresponde o sujeito de carne e osso, tanto aquele que cria, escreve o livro como aquele que compra, requisita, ou ainda, pede emprestado o livro, que tem agora nas mãos e, por isso, está habilitado a iniciar o processo de leitura do mesmo. Do segundo binómio fazem parte dois “seres de papel”, como lhe chama Barthes (1966:19-20), cuja personalidade fictícia é transmitida pelo processo de leitura dos romances.

Do exposto depreende-se que na primeira parte desta dissertação, intitulada *As Esferas da Leitura*, é nosso objectivo desenvolver uma análise sistemática e bipartida da instância do leitor nos romances de José Saramago e Philippe Sollers. Deste modo, no primeiro capítulo desenvolveremos um estudo do leitor real ou empírico a partir de alguns elementos pertencentes à peritextualidade como o título, na sua articulação quer com elementos paratextuais como a *prière d’insérer*, quer com elementos como o *incipit* e o desenlace, que remetem para as “fronteiras da narrativa”, como lhe chamam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:416), quer ainda com a menção do género “romance” no *corpus* escolhido. Como veremos ao longo do primeiro capítulo, a escolha dos elementos aduzidos não é gratuita, sendo produtora de sentidos na medida em que, *a priori*, permite captar a atenção do leitor e orientar a leitura e a compreensão do

---

<sup>3</sup> Para um aprofundamento da questão autoral veja-se a bibliografia sobre o assunto de Helena Buescu (1998:81-87) e, entre outros, os seguintes estudos: Michel Foucault (1969:73-104); Roland Barthes (1984:63-69); Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:39-44); Carlos Reis (1995:353-358); Maurice Couturier (1995); Manuel Gusmão (1995:483-489); Antoine Compagnon (1998:47-99).



texto, estabelecendo através do paratexto o primeiro contacto entre o autor real (nomeadamente pela presença do seu nome na capa e pela escolha do título do romance) e o leitor real. Assim, a encenação paratextual não só cria um conjunto de expectativas no leitor real, que poderão despertar nele o desejo de ler, mas também permite desenvolver condições favoráveis à leitura, ao motivar a de determinado livro em detrimento de outro, preparando e condicionando de certo modo o leitor para o modo particular de leitura solicitado, por exemplo, pela menção ao género “romance”.

Além disso, postular a cooperação do leitor como condição para a realização plena e a actualização de um texto é partir do princípio de que o leitor participa do conjunto de saberes e convenções (como, por exemplo, aquelas que estão subjacentes ao poema-cartaz escolhido para epigrafe) requisitados pela cooperação textual. Significa isto que a orientação do leitor assume contornos vários, manifestando-se em primeiro lugar através de todo o aparelho paratextual com o qual a leitura interage, de forma mais ou menos trabalhada. Em segundo lugar, é orientado através da emergência do leitor fictício ou implícito (sempre filtrada pelas variadas intrusões do narrador) e impedido de se tornar parte da ilusão que o narrador descreve ou de criar uma certa empatia com determinada personagem e até de se identificar com o herói dos romances. Neste sentido, o leitor fictício ou implícito apresenta-se, tal como o narrador, como um elemento da situação narrativa, participando da estruturação do romance.

Se por um lado temos o leitor real ou empírico, que está do lado de fora do mundo fictício do romance e procura olhar para ele, entrar nele; por outro lado, o leitor fictício ou implícito (sobre o qual reflectiremos em I.2.) é aquele que está incluído, isto é, faz parte do universo narrativo do romance. É justamente da representação do leitor fictício, configurado como personagem-(re)leitor, e da própria leitura em alguns romances de José Saramago e Philippe Sollers, que se ocupará o segundo capítulo. Nele procuraremos mostrar como o leitor fictício ou implícito é

descrito pelo seu homólogo textual, o narrador, que o implica directamente pelo uso de vários nomes que a ele se referem, mas também pelo uso de pronomes pessoais e interpelações. Efectivamente, a nossa análise do leitor fictício será realizada através do modo como o narrador o interpela, assim como pelos comentários que lhes atribui; e por outro lado, mediante o estudo da personagem-(re)leitor e também da personagem-(re)escritor. Afinal qual o papel desses leitores fictícios nos romances? E que relações estabelecer entre o leitor real ou empírico e o leitor fictício ou implícito? Qual o objectivo da relação entre ambos? Como veremos, a interpelação do leitor aponta para a questão da oralidade, de que nos ocuparemos na segunda parte, cujo estudo será objecto também de dois capítulos.

Na segunda parte do nosso trabalho, intitulada *A Leitura e a Oralidade*, procuraremos justamente analisar a forma como a oralidade interfere nos projectos romanescos de José Saramago e Philippe Sollers, dando conta da sua pertinência para o estudo da problemática da leitura que nos importa continuar a analisar. Assim, no primeiro capítulo privilegiaremos o estudo da presença tanto da auralidade (privilegiando o estudo da leitura em voz alta) como da oralidade essencialmente nos romances sollersianos, em detrimento dos romances saramaguianos, que apenas serão estudados pontualmente no primeiro capítulo, na medida em que serão objecto de um estudo mais alargado no segundo, através da análise da figura do contador de histórias.

No primeiro capítulo, começaremos por nos debruçar sobre as relações estabelecidas entre leitura e oralidade, analisando para o efeito a leitura em voz alta que tanto Saramago como Sollers várias vezes preconizaram para os seus textos. Em seguida, daremos conta do modo como é reconstruída esta oralidade, nomeadamente através da sua importância na configuração dos romances e no estabelecimento dos pactos de leitura com o leitor. Estudaremos também os procedimentos que contribuem de forma decisiva para a (re)construção/(re)escrita desta oralidade, que

nos parece justamente conseguida através das próprias técnicas da escrita, o que não deixa de ser significativo. Trata-se efectivamente de uma oralidade (re)escrita através de um conjunto de procedimentos diversificados, tais como uma utilização diferenciada das convenções da pontuação; o recurso à mistura de registos diferentes; o uso de provérbios, de fórmulas estereotipadas e de lugares-comuns; o gosto pela enumeração e uma ampla lexicalização; a presença recorrente das repetições e o paralelismo; assim como o recurso a uma sintaxe oralizante, que privilegia o uso de orações curtas.

No segundo capítulo, procuraremos analisar quer a questão da oralidade, quer a figura do narrador tradicional, isto é, o contador de histórias em articulação com o seu homólogo, o leitor-ouvinte. Evidenciaremos assim a presença recorrente de um conjunto de procedimentos, já referidos no capítulo anterior, mas desta vez circunscritos ao contexto saramaguiano, que indiciam e contribuem para a construção da oralidade. Na verdade, a oralidade não se circunscreve apenas, como veremos, a um conjunto de procedimentos que visam estabelecer um cenário oral; ela é também, como procuraremos demonstrar neste capítulo, um modo central de pensar e manifestar as relações com a alteridade, nomeadamente ao convocar verdades históricas alternativas. Além disso, comprovaremos como a (re)utilização de formas tradicionais da oralidade, na produção romanesca saramaguiana, contribui de forma decisiva para a vitalidade da tradição da palavra depositária da memória colectiva do povo português. Verificaremos ainda como a presença da oralidade aparece articulada com uma reflexão sobre um conjunto de convenções cristalizadas (inerentes a uma sabedoria popular, como ocorre por exemplo em *Memorial...* na história de Manuel Milho), que regem o acto de narrar-contar, acabando este último por sofrer uma reactualização.

Do mesmo modo, será também ao leitor-ouvinte que se destina a recuperação de uma certa dimensão *cronística*, nomeadamente pela centralidade do processo da

leitura e do leitor, que aparece associada, na terceira parte desta dissertação, intitulada *A Leitura do Espaço*, ao *topos* da viagem. Interessa-nos explorar, no primeiro capítulo desta última parte, a questão da leitura, articulando-a com a da viagem, de que estudaremos fundamentalmente três vertentes complementares: a vertente da viagem física/geográfica, a da viagem em busca da identidade e a da viagem imaginária. Reflectiremos assim sobre a questão da leitura como viagem topográfica, evidenciando por um lado a existência de uma viagem física (geográfica), exterior, das personagens-viajantes que se deslocam e empreendem várias viagens geográficas. Estas últimas permitem frequentemente a (re)descoberta de determinados espaços e acontecimentos marcantes da História nacional, não raras vezes articulados com uma busca de identidade e de auto-conhecimento também experimentada pela personagem-viajante ao centro de si mesma, funcionando esta outra viagem de certo modo como complemento da primeira. No tocante à terceira vertente, a leitura como viagem imaginária, dedicar-nos-emos ao estudo de um espaço, por excelência, de contaminação, dado que nele convivem simultaneamente viagem, leitura e escrita: a biblioteca.

É justamente o estudo desta “viagem”, configurada como *intra* mas também *intertextual*, que privilegiaremos no segundo capítulo desta última parte, onde centraremos a nossa atenção sobre o estudo da (re)leitura como espaço de viagem, mostrando como a prática *intertextual* pode tomar as modalidades figurativas da viagem. Trata-se efectivamente de uma outra viagem possível, mesmo se metafórica, que assenta na competência *intra* e *intertextual* do leitor e radica numa *revisitação crítica* dos textos citados de modo explícito ou implícito. Espaço privilegiado de encontro, a leitura configura-se, como procuraremos salientar nos romances estudados de Saramago e Sollers, como viagem que depende da experiência de leitura, não só de outros textos, como também dos textos próprios do universo autoral seleccionado. Este aspecto remete-nos precisamente para outra questão, que se

prende com a forma como dialogam entre si os romances de outros autores convocados e o modo como dialogam uns com os outros.

### **Notas Metodológicas**

A grande linha orientadora da nossa pesquisa situa-se em torno das formas de representação narrativa e romanesca da leitura, podendo esta última ser entendida como uma forma de reflexão metanarrativa nas obras dos dois autores escolhidos, a saber: José Saramago e Philippe Sollers. Esta representação da leitura surge de certo modo como um olhar sobre o literário, uma forma de o interrogar não só como constituição de um mundo, mas também como busca de um sentido possível do mundo e das coisas. A esta questão central estão subjacentes três problemas ((re)leitura, oralidade e viagem), que com ela se articulam e conjugam, sem deixarem de apresentar uma coerência temática.

Ao longo desta reflexão, a comparação esboçada será entendida como o congregar e conjugar de dois movimentos: aproximar e/ou afastar. O acto de comparar não será pois entendido como restringindo-se apenas à busca das semelhanças possíveis, mas também como permitindo uma reflexão sobre as hipotéticas diferenças que podem constituir um mesmo tipo de resposta a um mesmo tipo de problema. De facto, não nos parece possível poder uniformemente colocar a questão da leitura para todos os romances em estudo o que, de certo modo, legitima e sustenta a nossa opção pelo estudo de determinados problemas com os quais a leitura tece também relações, como a (re)leitura, a oralidade e a viagem. Parece-nos significativo que a questão da leitura apareça enquanto formulação capaz de suscitar diferentes tratamentos e respostas: é justamente nesta óptica que nos situamos ao analisarmos a oralidade, que colocaremos a partir de prismas diferentes em Saramago e Sollers. Abordaremos deste modo a oralidade a partir da voz do contador de histórias

no primeiro, enquanto o segundo nos merecerá um tratamento diferente.

Do mesmo modo, as reflexões e a forma de equacionar os problemas dificilmente poderiam ser semelhantes. Contudo, do cruzamento dos olhares saramaguianos e sollersianos resultará, acreditamos, um melhor entendimento da problemática implicada, que aqui erigimos como principal, isto é, a questão da representação da leitura nos romances de José Saramago e Philippe Sollers, publicados até ao ano 2002.

É justamente para essa representação do(s) olhar(es) saramaguiano(s) e sollersiano(s) da leitura que aponta o título da nossa reflexão: *Olhares Cruzados: a Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*. Por um lado, o título remete para um múltiplo encontro textual (que procuraremos estabelecer durante a nossa reflexão), operado no diálogo imaginário que a ficção instaura, construindo-se a partir de ecos de vozes e de temas recorrentes entre os romances de dois autores contemporâneos. A ser assim, o propósito da nossa leitura será pôr em evidência um encontro de vozes e de olhares. O nosso título procura ainda orientar, cruzar e cingir o nosso olhar comparativo (de onde a expressão “olhares cruzados”) à obra narrativa (mais precisamente, aos romances) de José Saramago e Philippe Sollers. Por fim, o adjectivo “cruzados” indicia ainda o estabelecimento de uma relação, de um contrato de leitura entre, pelo menos, dois olhares: o olhar do leitor, sublinhando o papel activo deste último, enquanto co-produtor de um sentido, nas obras em estudo, e o olhar do narrador. A leitura poderá então configurar-se como estratégia de confronto, confluência e orientação da construção de sentido(s).

Para facilitar a citação do *corpus* escolhido dos autores seleccionados utilizaremos as seguintes abreviaturas para os títulos dos seus romances:

**I - Romances de Saramago:**

- Levantado...* 1980, *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Memorial...* 1982, *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Manual...* 1983, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, (1ª edição 1977).
- O Ano...* 1984, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Jangada...* 1986, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho.
- História...* 1989, *A História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Evangelho...* 1991, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Ensaio...* 1995, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Nomes* 1997, *Todos os Nomes*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Terra...* 1997, *Terra do Pecado*, Lisboa, Editorial Caminho, 3ª ed. (1ª edição 1947, editorial Minerva).
- Caverna* 2000, *A Caverna*, Lisboa, Editorial Caminho.
- O Homem...* 2002, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho.

**II - Romances de Sollers:**

- Une Curieuse...* 1958, *Une Curieuse Solitude*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points».
- Le Parc* 1961, *Le Parc*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points».
- Drame* 1965, *Drame*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'imaginaire».
- Nombres* 1968, *Nombres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- Lois* 1972, *Lois*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- H* 1973, *H*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».

<i>Paradis</i>	1981, <i>Paradis</i> , Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points».
<i>Femmes</i>	1983, <i>Femmes</i> , Paris, Gallimard.
<i>Portrait...</i>	1984, <i>Portrait du joueur</i> , Paris, Gallimard, coll. «Folio».
<i>Paradis 2</i>	1986, <i>Paradis 2</i> , Paris, Gallimard, coll. «Folio».
<i>Le Cœur...</i>	1987, <i>Le Cœur absolu</i> , Paris, Gallimard, coll. «Folio».
<i>Les Folies...</i>	1988, <i>Les Folies françaises</i> , Paris, Gallimard, coll. «Folio».
<i>Le Lys...</i>	1989, <i>Le Lys d'or</i> , Paris, Gallimard.
<i>La Fête...</i>	1991, <i>La Fête à Venise</i> , Paris, Gallimard, coll. «Folio».
<i>Le Secret</i>	1992, <i>Le Secret</i> , Paris, Gallimard.
<i>Studio</i>	1997, <i>Studio</i> , Paris, Gallimard.
<i>Casanova...</i>	1998, <i>Casanova l'Admirable</i> , Paris, Plon.
<i>Passion...</i>	2000, <i>Passion Fixe</i> , Paris, Gallimard.
<i>L'Étoile...</i>	2002, <i>L'Étoile des Amants</i> , Paris, Gallimard.

Quanto à selecção dos autores, José Saramago e Philippe Sollers, ela visa, em primeiro lugar, aprofundar e alargar a reflexão, já iniciada na dissertação de Mestrado, sobre os romances destes autores, que se nos afigurou pertinente e estimulante. Em segundo lugar, a escolha destes autores em detrimento de outros, igualmente possíveis no contexto da problemática escolhida, resulta da fruição que a leitura dos seus romances sempre nos provocou. Ora, este “prazer do texto”, como lhe chama Barthes, resulta em grande parte do desafio que a leitura dos seus romances coloca. De facto, o nosso *corpus* privilegiará o género romance, com particular incidência sobre os títulos que se nos afiguram mais pertinentes para o conjunto de questões em estudo. Os romances de Saramago e Sollers serão aqui escolhidos porque praticam uma espécie de “*mise en abyme*”, ao representar nos textos não só as circunstâncias da escrita, mas também as condições de leitura, isto é, aquilo que Michel Picard (1987 a):143) considerava como a “realização romanesca”:



[...] Nous dirons surtout que la réalisation romanesque dépasse toujours le projet narratif dans un double processus d'écriture/lecture du monde, où l'interprétation et l'effort de connaissance sont nettement mis en valeur [...] (1987 a):143)

Não serão, contudo, seleccionados como romances nucleares os que já o foram no âmbito da dissertação de Mestrado, a saber: *A História do Cerco de Lisboa / O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Le Lys d'Or / Femmes*. Entretanto, estes romances poderão, tal como as outras obras dos autores pertencentes a outros géneros literários, ser convocados pontualmente para fundamentar e/ou reforçar a nossa análise da problemática da leitura nos romances.

Distinguímos assim três modos de funcionamento do nosso *corpus*<sup>4</sup> literário, a saber:

1- *As obras nucleares*, que serão obrigatoriamente os romances que em cada momento se apresentam como determinantes para a explicitação e prossecução das questões concretas em análise. Isto significa que só alguns títulos em concreto serão objecto privilegiado de uma análise desenvolvida, em cada um dos capítulos considerados.

2- *As obras de constelação*, que serão as outras obras dos autores, incluindo os quatro romances já estudados no nosso trabalho anterior (Jubilado:2000 b)). De facto, o estudo e a referência pontual a outras obras dos mesmos autores poderá permitir-nos chegar a conclusões mais válidas, de um ponto de vista geral. Estas obras serão referidas sempre que tal for considerado pertinente, de forma a não reduzir o estudo da problemática da leitura aos romances escolhidos como nucleares.

3- *As obras de referência*, que serão aquelas que directa ou indirectamente são convocadas pelos romances seleccionados, condicionando até, em alguns casos, a sua leitura. Veja-se por exemplo a importância da leitura do texto de Platão "A Caverna" para *A Caverna* de José Saramago, ou ainda a de *Mémoires-Histoire de ma*

---

<sup>4</sup> O funcionamento do *corpus*, nomeadamente a sua ideia original e funcional, inspira-se e é devedor da obra de Helena Buescu (1990:46-47).

*Vie* de Giovanni Giacomo Casanova, sem dúvida imprescindível para uma interpretação mais plural e a nosso ver interessante do romance *Casanova l'Admirable* de Philippe Sollers.

Também a excepcional dimensão do primeiro capítulo da dissertação merece alguns esclarecimentos, fundamentalmente relacionáveis com o facto de se tratar do único capítulo deste trabalho em que todos os romances que constituem o *corpus* saramaguiano (doze) e sollersiano (dezanove) são abordados. Esta convocação será efectuada através de elementos como o título, as *prières d'insérer*, os *incipit* e os desenlaces, contribuindo desta forma para dar ao leitor uma visão global da obra romanesca de ambos os autores. Esta visão será posteriormente particularizada e orientada, nos restantes capítulos, para determinados aspectos da questão da leitura, para os quais serão seleccionados certos romances em detrimento de outros, considerados menos pertinentes no âmbito da questão abordada.

No que diz respeito à bibliografia, convirá também explicar as razões que nos levaram à sua apresentação, tal como é feita. Em relação à bibliografia da dissertação propriamente dita, ela é apresentada usando o sistema autor/data, sendo por isso listada por ordem alfabética. A segunda bibliografia surge como um anexo onde se procurou elencar não apenas a bibliografia sobre Saramago e Sollers, usada na dissertação, mas também outros elementos bibliográficos, que podem constituir-se como referências para futuros trabalhos de investigação.

Falta-nos ainda, para terminar estas notas metodológicas, justificar a nossa opção pelo nome Giovanni Giacomo Casanova em vez de Jacques Casanova de Seingalt, como consta na edição francesa Arléa e na obra de Sollers. O nome do autor das *Mémoires-Histoire de ma Vie* será sempre citado, ao longo desta dissertação e na bibliografia, como Giovanni Giacomo Casanova por se tratar de uma forma com valor internacional tal como consta da "Notice d'autorité de personne" da Biblioteca Nacional de França.

**PRIMEIRA PARTE**

***As Esferas da Leitura***

## CAPÍTULO 1

### O Limiar do Leitor Real ou Empírico

Punha-se-lhe um título vaporoso, fosforescente por exemplo: Ecos surdos do coração – ou – Reflexos da alma – ou – Hinos invisíveis – ou – Pesadelos poéticos – ou qualquer outro deste género, que se não soubesse bem o que era nem tivesse senso comum.

Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*

Dans son nouveau roman, traité avec le brio qui lui est propre, le célèbre romancier X, à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre, s'est appliqué à ne mettre en scène que des personnages bien dessinés et agissant dans une atmosphère compréhensible par tous, grands et petits. L'intrigue tourne donc autour de la rencontre dans un autobus du héros de cette histoire et d'un personnage assez énigmatique qui se querelle avec le premier venu. Dans l'épisode final, on voit ce mystérieux individu écoutant avec la plus grande attention les conseils d'un ami, maître en dandysme. Le tout donne une impression charmante que le romancier X a burinée avec un rare bonheur.

Raymond Queneau, *Exercices de Style*

No limiar do universo fictício está um sujeito empírico, um viajante, o leitor real, investido de um conjunto de saberes e pronto para iniciar a viagem<sup>5</sup> da leitura dos romances de José Saramago e Philippe Sollers. É certo que o processo da leitura se desenvolve em dois planos (realidade e ficção) distintos mas complementares, onde se move a instância receptora. É justamente nesta óptica que se justifica o estudo de duas figuras distintas e também elas complementares que constituem a instância receptora: o leitor externo (real) ou leitor empírico e o leitor interno (fictício) ou implícito.

A distinção entre estes dois pólos da instância receptora já tinha sido sublinhada por Walker Gibson (1949-50:265-269) no seu artigo "Authors, Speakers,

---

<sup>5</sup> Regressaremos a este aspecto em III, onde reflectiremos sobre a viagem da leitura e na leitura.

Readers and Mock Readers”, em que colocava a distinção entre o leitor real e o leitor fictício nos seguintes termos:

[...] I am arguing then that there are two readers distinguishable in every literary experience. First, there is the “real” individual upon whose crossed knees rests the open volume, and whose personality is as complex and ultimately inexpressible as any dead’s poets. Second, there is the fictitious reader – I shall call him the “mock reader” [...] (Gibson, 1949-50:265-266).

É também essa a nossa posição, na medida em que optámos por dividir o nosso estudo sobre a instância receptora, concretizada no leitor, em dois capítulos por razões de ordem vária. Em primeiro lugar, porque se inserem em planos diferentes (realidade/ficção). Em segundo lugar, porque a distinção estabelecida no seio da instância receptora nos conduz às seguintes interrogações: como se relacionam ambos os leitores? E partindo do princípio de que existe uma relação entre o leitor real e o leitor fictício – e efectivamente existe –, qual será o objectivo da relação entre ambos? Podemos desde já avançar que a relação entre ambos se inscreve no âmbito de um conjunto de estratégias que visam o que poderíamos designar como uma tentativa de preparar e orientar, directa ou indirectamente, o leitor real.

Ora, tal orientação assume justamente contornos vários, manifestando-se por um lado através de todo o aparelho paratextual com o qual a leitura interage, de forma mais ou menos trabalhada. Por outro lado, a emergência do leitor fictício (sempre filtrada pelas inúmeras e variadas intrusões do narrador) também orienta a leitura do leitor real, impedindo-o de se tornar parte da ilusão que o narrador descreve ou de criar uma certa empatia com determinada personagem e até de se identificar com o herói dos romances. Em terceiro lugar, espera-se da instância receptora que seja co-produtora de um sentido, assumindo deste modo um papel activo. Com efeito, é sabido que o estatuto estético de toda a obra literária requer a participação, o contributo do destinatário para a sua elaboração, para a sua significação, isto é,

implica um papel activo, dinâmico do leitor. Logo, este não se limitará nunca a descobrir o significado da obra literária, tornando-se antes naquilo que Carlos Reis (1982) designa como um leitor “co-produtor” do sentido, sendo também neste cenário que se enquadra a posição de Umberto Eco (1979:53-65), na sua obra *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*. Com efeito, o texto vive da mais-valia de sentido que o destinatário produz, prevendo e postulando a cooperação do leitor como condição *si ne qua non* da sua actualização. Além disso, solicitar a cooperação do leitor, como condição para a realização plena e a actualização de um texto, é partir do princípio de que ele participa do conjunto de saberes e convenções requisitados pela cooperação textual. Com efeito, ele lê sempre de um modo plurideterminado, na medida em que vários elementos, como por exemplo os protocolos de leitura e os elementos paratextuais, contribuem para orientar a leitura e a compreensão do texto, ou seja, para estabelecer e assegurar a comunicação entre uma instância produtora e uma instância receptora. Assim sendo, dificilmente se poderá dizer que o leitor lê de um modo indeterminado.

É por isso que julgamos necessário, neste capítulo, debruçar-nos sobre alguns elementos atinentes ao estudo do leitor real, centrando-nos para isso numa reflexão sobre a importância da peritextualidade e de alguns elementos paratextuais, reservando o estudo da segunda figura receptora, o leitor interno (fictício), para o segundo capítulo desta primeira parte.

Procuraremos desenvolver aqui uma reflexão sobre os títulos de todos os romances, publicados até 2002, de José Saramago (12 títulos) e Philippe Sollers (19 títulos) que constituem o nosso *corpus* privilegiado de trabalho, excepto para *Paradis* (1981) e *Paradis 2* (1986 a)) que por razões de economia de análise serão analisados em simultâneo. Ora, analisar os títulos dos vários romances dos nossos autores equivale justamente a escolher, para começar, um enfoque colocado sobre um

elemento do paratexto<sup>6</sup>: o título, na sua articulação quer com outros elementos paratextuais como a *prière d'insérer*<sup>7</sup>, quer com “fronteiras da narrativa” (Carlos Reis e Ana C. M. Lopes, 1994:416) como o *incipit* e o desenlace, quer ainda com a menção do género “romance” no *corpus* escolhido. A indicação de género constitui, desde logo, de certo modo, uma orientação de leitura, confirmada ou não pelo relato, na medida em que esta menção leva o leitor - dotado de uma memória cultural e detentor de uma certa competência narrativa - a antecipar atitudes relativas a certo tipo de narrativas, assim como a estratégias que usualmente as caracterizam.

Neste quadro, tentaremos compreender em que medida este elemento (o título), pertencente ao aparelho paratextual, é produtor de sentido, captando a atenção do leitor, estabelecendo-se graças a ele o primeiro contacto entre a obra (e através dela também a imagem autoral) e o leitor real. O aparelho paratextual constitui sem dúvida um convite e um desafio à leitura, direccionando, já por si, a atenção do leitor real (que lê de um modo plurideterminado), e criando um conjunto de expectativas que serão posteriormente confirmadas ou não. Funciona também como uma espécie de elo, de ponte, de espaço limiar entre o mundo real e o mundo fictício para o qual remete e para o qual constitui, de certo modo, um convite.

---

<sup>6</sup> Utilizamos aqui evidentemente a definição de Gérard Genette de “Paratexte” de *Seuils* (1987:7-8): “[...] Le paratexte de l'oeuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public [...]”. Genette define efectivamente o paratexto como um *seuil*, isto é, um espaço limiar: “[...] une zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) [...]”. Deste modo, o paratexto, e em particular a parte a que chama “péritexte” (peritexto), é então um lugar de passagem no texto (mais do que em direcção ao texto), cuja delimitação é muito problemática.

<sup>7</sup> Não nos foi possível equacionar uma tradução, pelo menos satisfatória, de “*Prière d'insérer*” em português. Contactámos a associação de Bibliotecários Arquivistas e Documentalistas (BAD) e várias editoras. Em termos editoriais, a única solução encontrada foi a de “Informação literária”, que não nos satisfaz, pois, no caso de Philippe Sollers, a *prière d'insérer* ultrapassa em muito uma mera informação literária, como tentaremos demonstrar ao longo da nossa análise. Assim, preferimos conservar a expressão *Prière d'insérer*, que referiremos em francês e em itálico, assim como no género feminino, visto que a expressão admite ambos os géneros, como o afirma Genette (1987:98) na nota 1 de *Seuils*. Voltaremos à nota em tempo oportuno no ponto 1.2., quando analisarmos as *prières d'insérer*.

\* \* \* \* \*

## 1.1. O aparelho titular

### 1.1.1. Os títulos dos romances

A nossa análise do aparelho paratextual dos romances saramaguianos e sollersianos nortear-se-á em particular pelo incontornável ensaio *Seuils* de Gérard Genette (1987:54-97), onde este autor apresenta várias propostas de leitura para o aparelho paratextual<sup>8</sup>, mostrando a sua importância e a sua mais-valia para a interpretação de toda a obra literária. Debruçar-nos-emos em seguida sobre a sua proposta para a leitura dos títulos, que se apoia em vários estudos anteriores como, e para só citar alguns, os de Charles Grivel (1973:166-185), Henri Miterrand, J. Molino *et alii* (s/d:143-189), Leo H. Hoek<sup>9</sup> (1980) – este último, em *La Marque du Titre. Dispositifs Sémiotiques d'une Pratique Textuelle* considera o título como a grande frase do texto – argumentação que mais recentemente Maria Alzira Seixo (1999:103-122) retoma numa das suas colectâneas de ensaios, *Lugares da Ficção em José Saramago*. Por outro lado, logo no primeiro capítulo de *La Figure de l'Auteur*, intitulado “Le Reniement Inaugural”, Maurice Couturier (1995:25-71) tece algumas considerações sobre alguns elementos paratextuais como a capa e a contra-capas, a jaqueta, a página do título e o problema do anonimato, a dedicatória, os avisos, os prefácios e os postfácios. Entretanto, a reflexão de Maurice Couturier privilegia o estudo destas margens do texto (ou “seuils”, como lhe chama Genette (1987), ou ainda “préambule”, como também lhe chama Couturier (1995:29)) do ponto de vista do autor, enquanto a

---

<sup>8</sup> Veja-se ainda o n.º69 da revista *Poétique* (1987), especialmente dedicado ao estudo de elementos paratextuais como as epígrafes e os títulos entre outros, como o indicia o seu título *sui generis* “Paratextes” cuja apresentação esteve a cargo de Gérard Genette.

<sup>9</sup> Veja-se a este propósito a nota 1, p.54 de *Seuils*, onde Genette cita vários estudos sobre a problemática do título que denotam e traduzem a sua importância para os estudiosos da literatura. E ainda a bibliografia sobre este assunto citada no estudo sobre “o título” desenvolvido por Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:415-418).



nossa reflexão privilegiará a importância destes elementos paratextuais para o leitor. Couturier (1995:33-42) considera a “página de título” um espaço sem dúvida estratégico, como refere neste excerto:

[...] La page de titre, apparue, elle, dès la fin du XVe siècle, constitue un espace absolument stratégique pour la plupart des romans du XVIIIe siècle. Les pages de titre des principaux romans anglais de l'époque contiennent infiniment plus de texte que les pages de titre de nos romans actuels sur lesquelles figurent habituellement le nom de l'auteur, le titre du livre, le nom et parfois l'adresse de l'éditeur, et aussi, dans quelques rares cas, la date de publication [...] (Couturier, 1995:32).

Além disso, os títulos escolhidos no século XVIII eram bem mais extensos do que os títulos actuais - como aliás veremos no nosso estudo dos títulos dos romances de Saramago e Sollers -, que são muito mais breves (mas nem por isso deixam de funcionar como “espaços estratégicos”) do que, por exemplo, o título completo da primeira edição de *Clarissa* de Richardson, que Maurice Couturier (1995:33) cita por extenso<sup>10</sup>.

Gérard Genette (1987:54-97), no seu capítulo sobre os títulos, insiste na complexidade da definição daquilo a que chama “o aparelho titular”, focando as formas diversificadas sob as quais se manifesta (título e subtítulo, título e indicação genérica, título simples e títulos com disposições de desvio paródico). Segundo ele, a época contemporânea multiplicou as subtilezas de apresentação do título, cujo

---

<sup>10</sup> O título citado é o seguinte:

CLARISSA  
OR, THE  
HISTORY  
OF A  
YOUNG LADY  
Comprehending  
*The most Important Concerns of Private Life*  
The DISTRESSES that may attend the Misconduct  
Both of PARENTS and CHILDREN  
In Relation to MARRIAGE

Com efeito, e como sublinha ainda Couturier (1995:34), este título desde logo anunciava as suas pretensões didácticas, funcionando já como uma espécie de publicidade do livro, funções desempenhadas igualmente como demonstraremos neste capítulo, pela jaqueta e pela contra-capa que também funcionam como “espaços publicitários”.

As maiúsculas, os itálicos e a formatação do título são da responsabilidade do autor.

destinatário o autor considera não ser somente o leitor mas também o público em geral – postulando assim uma distinção cuja eficácia nos parece de sublinhar.

Para além da localização possível do título, Gérard Genette define três funções para o título, que se não dispõem numa ordem de dependência. As funções referidas são: a função de identificação (designa, nomeia com a maior precisão possível), a função de conteúdo, e a função de valorização/sedução do público. Para Genette, só a primeira é fundamental, exibindo as outras duas um carácter facultativo e suplementar. Seguidamente, apresenta uma classificação dos títulos, distinguindo entre títulos literais (aqueles que designam com clareza o objecto central da obra, o assunto ou tema, indicando logo por vezes o seu desenlace proléptico), títulos por sinédoque e metonímia (os que se referem a objectos que podem não ser centrais), títulos metafóricos e simbólicos, e finalmente títulos que actuam mediante a ironia e a antífrase. Contudo, a classificação proposta dos títulos não é rígida, até porque um título pode, naturalmente, convocar mais do que uma categoria.

Beatriz Berrini (1998:183-221), num estimulante ensaio intitulado: *Ler Saramago: o Romance*, já propôs uma leitura dos títulos dos romances saramaguianos, com excepção de *Terra do Pecado*; *Manual de Pintura e Caligrafia*; *A Caverna* e *O Homem Duplicado*. A nossa análise é pois também devedora deste estudo, sem dúvida profícuo, que procuraremos completar e enriquecer, analisando os títulos publicados posteriormente. Será ainda nosso objectivo procurar compreender a lógica subjacente aos títulos saramaguianos e sollersianos, pretendendo comparar, não tanto os títulos dos romances de cada autor (o que a nosso ver não seria frutífero), mas sobretudo a funcionalidade do título para a leitura de cada romance, isto é, procuraremos aqui elaborar uma reflexão sobre a mais-valia que o título oferece ao criar expectativas no leitor. É de referir, pois, que a implicação comparativa incide sobre uma comum funcionalidade reconhecida nos modos por que os títulos de Saramago e Sollers trabalham no conjunto da obra.

Neste sentido, parece-nos possível acrescentar ao critério da ordem cronológica, seguido por Beatriz Berrini (1998:183-221) no seu estudo dos títulos saramaguianos, um outro baseado na “busca da identidade”<sup>11</sup>, que atravessa o projecto literário de José Saramago, e que é aliás sublinhado pelo autor na sua entrevista a Beatriz Berrini (1998:227-245), quando afirma que *Terra...* “[...] foi escrito por *outra pessoa*, melhor ainda por alguém que ainda estava a caminho de *ser pessoa*<sup>12</sup> [...]” (in Berrini, 1998:228). Do mesmo modo, também Horácio Costa (1997:19) já falava daquilo que considera “uma busca de identidade” de Saramago como escritor, quando se refere ao “período formativo”. Esta denominação será ainda retomada e completada mais tarde por Adriana Martins (2002:124-137), quando refere o “projecto literário de José Saramago ou um projecto de identidades”. Segundo esta estudiosa,

[...] [o] projecto literário de José Saramago [divide-se] em três grandes ciclos, existindo entre o primeiro e o segundo e entre o segundo e o terceiro aquilo que consider[a] como dois momentos de transição que determinam a alteração do curso de produção literária do autor [...] (Martins, 2002:125).

Do primeiro ciclo (“Período Formativo”) fariam parte todas as obras já citadas por Horácio Costa excepto *Manual...* que a estudiosa considera o primeiro momento de transição. No segundo ciclo (“Romances voltados para a (Re)construção da Memória da Nação”), Adriana Martins inclui *Levantado...*; *Memorial...*; *O Ano...*; *Jangada...* e *História...*, considerando *Evangelho...* o segundo momento de transição. Finalmente, do terceiro ciclo (“Romances voltados para o ser humano”) fariam parte *Ensaio...*;

---

<sup>11</sup> Em *José Saramago Aproximação a Um Retrato*, Baptista Bastos (1996:41) já sublinha justamente este aspecto. Para o autor o projecto literário saramaguiano está alicerçado numa busca de identidade do homem que o escritor procura tornar mais humano através da literatura. Ora, esta humanização do homem atinge sem dúvida o seu auge na quarta fase que se centra precisamente nos seus romances.

<sup>12</sup> Exceptuando nos casos indicados, os *itálicos* tanto das citações curtas, que ocorrem no corpo do texto, como das longas são da responsabilidade dos respectivos autores. Os restantes (assinalados como Itálicos nossos) são da nossa responsabilidade e têm como objectivo salientar os excertos que exemplificam as hipóteses interpretativas avançadas.



*Nomes e Caverna*. Na realidade, também nós julgamos ser possível estabelecer elos e relações entre os títulos dos romances de Saramago, tendo como fio condutor justamente essa “busca de identidade” que se processa, a nosso ver, em quatro fases. À primeira fase chamaremos fase “formativa”<sup>13</sup>, na medida em que nela se assiste a um processo de aprendizagem do homem/escritor que experimenta diversos géneros e subgéneros literários como a poesia, o conto, as crónicas e *O Ano de 1993*<sup>14</sup>, assim como dois romances: *Terra do Pecado* e *Manual de Pintura e Caligrafia*. Na segunda fase, incluiremos os romances voltados para a terra e a História, como *Levantado do Chão*; *Memorial do Convento*; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; *A Jangada de Pedra* e *A História do Cerco de Lisboa*. A terceira fase seria a nosso ver constituída por um único romance, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, e funciona como uma fase de transição orientada para a interioridade do homem que passa por uma questionação dos ensinamentos cristãos. Ela situa-se imediatamente antes da quarta e última fase, centrada no homem. Existe assim uma circularidade e complementaridade entre as quatro fases estudadas, na medida em que se parte do homem/escritor em formação em busca de uma identidade (facto que, já por si, justifica e potencia a viagem exterior

---

<sup>13</sup> Reutilizamos aqui o adjectivo de Horácio Costa (1997) quando se refere ao “período formativo” de José Saramago, num estudo sintomaticamente intitulado: *José Saramago – o Período Formativo*. Horácio Costa inclui no “período formativo”, para além dos dois romances já citados, várias obras que manifestam e evidenciam uma grande variedade genérica. Deste modo, fazem parte da fase formativa obras poéticas: *Os Poemas Possíveis*; *Provavelmente Alegria* e *O Ano de 1993*; crónicas: *Deste Mundo e do Outro*; *A Bagagem do Viajante*; *As Opiniões que o DL teve* e *Os Apontamentos*; conto: *Objecto Quase* e *A Poética dos Cinco Sentidos – O Ouvido*; teatro: *A Noite e Que Farei com este livro?* e ainda as actividades de Saramago como tradutor e crítico literário.

<sup>14</sup> Maria Alzira Seixo (1987 b):4) questiona a classificação de poesia atribuída a *O Ano de 1993* por José Saramago; segundo ela, existem “algumas fortes razões” para a “integrar no domínio da ficção”, algumas dessas razões são explicitadas (1987 b):22-23) como o “[...] fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística [...], e o “tom sentencioso e a tendência moralizante (ou, pelo menos, judicativa) que irão persistir na sua restante obra [...]”. Também Horácio Costa (1997:218-253) afirma que “*O Ano de 1993* revela que a proximidade, ou a intercontaminação entre prosa e poesia, se resolve numa narratividade que se aproxima, ainda que tangencialmente, daquela dos versículos bíblicos”, na sequência aliás da importância que já Maria Alzira Seixo atribuíra ao que chamou a “escrita versicular” .

e interior) que é procurada na terra, no mar, no céu e finalmente no próprio homem. Na última fase, encontramos então romances centrados no próprio homem, como *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes*, *A Caverna* e *O Homem Duplicado*. Quanto aos títulos sollersianos, podemos desde já avançar que também procuraremos reagrupá-los, não só cronologicamente, como também em torno de um denominador comum por forma a evitar ou, pelo menos, atenuar algum efeito de listagem.

Iniciaremos a nossa análise dos títulos saramaguianos com o primeiro romance de Saramago: *Terra do Pecado*<sup>15</sup>, publicado pela Editorial Minerva em 1947<sup>16</sup> e reeditado, cinquenta anos mais tarde, pela editora Caminho com o consentimento do autor, que explica e justifica a reedição do romance com a atribuição do *Prémio Vida Literária* da Associação Portuguesa de Escritores em 1993. Este romance pertence, como aliás *Manual...*, à primeira fase. A questão do título, neste caso, reveste-se ainda de maior importância, na medida em que importa notar que resulta de uma escolha da editora e não do autor, que escolhera para o seu romance o título: *A Viúva*. Este último remetia para uma categoria narrativa, neste caso a personagem, que colocava desde logo em destaque, embora remetesse simultaneamente para a acção do romance, que se desenvolve em torno do estudo da viuvez de uma personagem. Por seu turno, o segundo título, *Terra do Pecado*, acentua a acção, reenviando o leitor para o pecado e para as suas tensões internas que no título se anunciam. É no entanto de salientar que o título que permanece, *Terra do Pecado*, acaba por ser aceite e até subscrito por Saramago, apesar de, num primeiro momento, ter sido questionado pelo autor, que o considera a sua “estrela literária” na entrevista concedida a Beatriz

---

<sup>15</sup> Horácio Costa (1999:205) considera este romance “[...] um relato típico dos finais do século XIX”, referindo que “A matriz da Terra do Pecado reside muito mais na versão lusa do naturalismo zoleano” (206).

<sup>16</sup> A propósito deste romance veja-se Maria Alzira Seixo (1987 b):4-5), Horácio Costa (1997:23 e 27-42), e ainda Carlos Reis (1998:11, 13-15). O leitor encontrará no fim deste trabalho em anexo uma bibliografia dividida por secções (teses, livros, artigos, comunicações, entrevistas) onde se procurou dar conta de alguns estudos efectuados sobre a obra de José Saramago e Philippe Sollers sem no entanto ambicionarmos ser exaustivos.

Berrini (1998:228)<sup>17</sup>. Interrogado sobre a renegação deste seu primeiro romance, e o facto de não o ter incluído na sua bibliografia, Saramago explica que parte da sua recusa relativamente ao romance se deve a não ter sabido defender o seu título e de ter cedido à pressão editorial. Ora este facto manifesta, desde logo, uma curiosa relação de sentido elaborada entre título e obra, sobretudo se tivermos em conta que a legitimidade da titulação<sup>18</sup> é normalmente da responsabilidade do autor. Neste sentido, e segundo Helena Buescu (1998:47), elementos como o título e o nome do autor apontariam para a evidência da presença do autor, bem como para a relação entre ambos como factor de “autentificação” ou garante da obra. Na terceira edição de *Terra do Pecado*, a cedência do autor é reiterada e, de certo modo, justificada no aviso (*Terra...*, pp.7-9) que antecede a abertura do romance e que é subscrito pelas iniciais J.S.. De facto, logo no aviso, são apresentadas as razões da rejeição do título pela editora: “[...] Em segundo lugar, o título do livro, *sem atractivo comercial*, deveria ser substituído [...]” (*Terra...*,p.8). Do mesmo modo, do aviso consta também a reacção do autor à alteração do título do seu primeiro livro publicado, descrita do seguinte modo:

[...] *Aturdido pela vitória de ir ser publicado e pela derrota de ver trocado o nome a esse outro filho, o autor baixou a cabeça* e foi dali anunciar à família e aos amigos que as portas da literatura portuguesa se tinham aberto para ele [...] (*Terra...*, pp.8-9. Itálicos nossos).

---

<sup>17</sup> Citamos aqui a resposta de Saramago que menciona a sua posição perante o seu primeiro romance na entrevista concedida a Beatriz Berrini e que consta do fim da sua obra (1998:227-245): *Ler Saramago: o Romance*. Saramago explica nessa entrevista que após a publicação de *Terra do Pecado* esteve cerca de vinte anos sem publicar, e que não deseja esquecer este livro, mas somente consigná-lo ao espaço da sua juventude.

[...] Não é verdade que eu deseje fazer esquecer esse livro que deveria chamar-se *A Viúva* como o baptizei. Talvez, certa animadversão minha para com o que foi, queira-o eu ou não, a minha ‘estrela literária’ resulte do facto de não ter sabido defender o ‘meu’ título e ceder à proposta, no fundo bem intencionada, que o editor fez de modificá-lo. [...] Se não incluo esse livro na minha bibliografia, é simplesmente porque ele foi escrito por *outra pessoa*, melhor ainda por alguém que ainda estava a caminho de *ser pessoa*. Não o renego, apenas o deixo ficar lá onde está, quase na adolescência, no limiar da experiência e da vida [...] (Berrini, 1998:228).

<sup>18</sup> A propósito da legitimidade do título veja-se em particular o estudo de Antoine Compagnon (1979:328).

O problema da alteração do título pela editora, assim como a oportunidade de publicar o seu primeiro romance, é também sublinhado nos *Diálogos com José Saramago* de Carlos Reis (1998), nomeadamente no “Diálogo I”, onde José Saramago afirma o seguinte:

[...] *A Terra do Pecado* é um livro sedimentário que deveria chamar-se *A Viúva*, mas chamou-se *Terra do Pecado* porque o Manuel Rodrigues (da Cosmos) disse: “*A Viúva* não é um título bom, vamos arranjar-lhe outro, como *Terra do Pecado*”. Concordei: eu queria ver o livro cá fora [...] (in Reis, 1998:40).

Além disso, o título escolhido por Saramago, *A Viúva*, era sem dúvida revelador do principal núcleo fabulatório abordado neste romance, a história de uma mulher, Maria Leonor, que perde o marido e se torna na viúva justamente referida no primeiro título. Deste modo, este último, *A Viúva*, estabelecia uma relação clara com a narrativa, realçando, neste caso, uma das suas categorias: a personagem, talvez a que com mais frequência é aliás convocada pelo título. Neste caso não será tanto o nome da personagem mas a sua condição de viúva, que está afinal na base de todo o romance, condicionando e gerindo parte das relações que nele se estabelecem entre Maria Leonor e o mundo da aldeia, mas também entre ela e os outros. Referimo-nos à sua relação com os seus filhos, com os criados (sobretudo com a criada Benedita, que se situa muito claramente na linha de Juliana do *Primo Basílio*), com o cunhado António Ribeiro (com quem iniciará uma relação amorosa que nunca se concretizará) e, depois, com o doutor Viegas, com o qual consumará uma relação amorosa.

Porém, o título escolhido pela editora, *Terra do Pecado*, é um título metafórico sem dúvida aliciante, talvez mais circunstancial/sedutor para o leitor, cuja atenção será atraída pela antecipação do “fruto proibido”. De facto, o “pecado” será alimentado pelas relações amorosas de Maria Leonor, relações proibidas, e pelo preconceito que rodeia o seu estado de viuvez. A viúva “peca” assim primeiro com o cunhado e depois com o doutor Viegas, com quem concretiza a relação sexual antes do prometido

casamento. Nesse sentido, é feita uma leitura irônica de dois “estados”: o estado de viuvez e o de casamento são ambos questionados, tratando-se então de um título com disposições de desvio paródico, ou seja, uma das formas diversificadas sob as quais se manifesta o título segundo Genette (1987:54-97). Recordemos que a proposta de casamento do doutor Viegas a Maria Leonor surge precisamente para a proteger, na sequência da sua relação com o cunhado (de que a criada Benedita toma conhecimento). Porém, esta relação nunca chega a concretizar-se, enquanto a relação de Maria Leonor com o doutor Viegas acabará por o ser antes do casamento. Assim, o “pecado” de que se reveste a relação proibida torna agora absurdo o acto reparador do casamento:

[...] Mas a *imensa absurdez* daquele casamento impôs-se-lhe como uma sombra escura. Sentia que, depois de ter conhecido Viegas tão intimamente, não poderia casar com ele. Era quase uma repugnância física que se opunha. [...] O casamento seria a água que lavaria a mancha. Mas não podia, não podia!... Casar? Não! Era impossível [...] A própria *recordação do pecado*, a lembrança de que se tinham pertencido quando ainda não tinham esse direito, ensombraria a vida de ambos: acabariam por odiar-se. [...] (*Terra...*, p.288. Itálicos nossos).

Antecipa-se assim a opção narrativa tomada (a morte do doutor Viegas antes do casamento), dado que o casamento deixou de fazer sentido, enquanto acto reparador, para a protagonista. É ainda significativo o facto de essas observações serem muito claramente assumidas pelo ponto de vista da personagem e não do narrador. Na realidade, esta opção narrativa desvincula o narrador, mostrando que não perfilha o ponto de vista da personagem, limitando-se a enunciá-lo, em atitude consentânea com uma estética de herança naturalista de que aliás o título (*Terra...*) também é devedor. Fica então a cargo do leitor a interpretação desta morte súbita após o pecado carnal cometido, estando subentendidas duas hipóteses no fim do romance, para enquadrar a morte do futuro noivo: acidente ou suicídio. A morte por acidente é justamente questionada pela modalização que acompanha as últimas palavras que rematam o



romance:

[...]- Vinhamos informar a senhora de que o senhor doutor morreu. Encontraram-no no fundo do dique, com a *charrette* espatifada e o cavalo morto, também. Deve ter caído...  
[...] (*Terra...*, p.290)

Quanto à primeira parte do título, “terra”, remete para a quinta (chamada Quinta Seca), único bem da família, que perde o seu braço varão. A terra remete ainda para a relação Terra/Ceú; assim, Manuel Ribeiro, quando morre, pertence a Deus: “[...] Agora ele já não era de ninguém da Terra. Ninguém tinha direitos sobre ele, a não ser Deus [...]” (*Terra...*, p.16). Trata-se de um romance com personagens envolvendo-se e agindo numa trama alicerçada numa concepção tradicional e preconceituosa da viuvez, que justamente se pretende questionar, na linha, como dissemos, do tipo de romance de tese de raízes realistas e naturalistas. Por outro lado, o título definitivo, da responsabilidade da instância editorial, sublinha justamente a herança naturalista, afinal de peso evidente à altura da redacção e publicação do romance.

O romance seguinte, *Manual de Pintura e Caligrafia*, é considerado pelo autor, no “Diálogo I” com Carlos Reis (1998:39) como “[...] um livro de aprendizagem; mas também (e já dissemos isso várias vezes) talvez o meu livro mais autobiográfico [...]”. A propósito do título, Carlos Reis (1998:19) salienta ainda o seguinte:

[...] [O título funciona] como afirmação de um paradigma discursivo, ou até, nalguns casos como explícita regência de género. Os romances de Saramago surgem, então, como **manual**, como **memorial**, como **história**, como **anúário** de incidência biografista, como **evangelho** ou como **ensaio**. A dominância do título trabalhado como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a géneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos géneros e dos campos institucionais: a enunciação de um novo evangelho (que é também um antievangelho), a revisão da história oficial ou a reconstrução de (parte de) uma biografia [...] (Negritos do autor).

Efectivamente, o título caracteriza-se pela singularidade de conjugar duas indicações genéricas: o romance e o manual, o que acabará por ser, aliás, uma

constante na produção romanesca saramaguiana – e que deveremos desde já notar, pelas implicações auto-reflexivas que sem dúvida suscita. *Manual...*, subintitulado “Ensaio de Romance”, é considerado por Maria Alzira Seixo (1987 **b**):28-29) como “[...] o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago [...]”. Em “Os Rumos da Ficção de José Saramago”<sup>19</sup>, e na mesma linha, Luís de Sousa Rebelo faz justamente decorrer “[...] daí a sua grande importância e originalidade na consideração evolutiva da sua obra [...]”. Também na mesma linha de Maria Alzira Seixo, Horácio Costa (1997:274) considera que o “[...] *Manual de Pintura e Caligrafia* funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até então se reflecte [...]”. Por seu turno, Carlos Reis (1998:19) pensa que *Manual...* “[...] anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago [...]”.

Com efeito, como veremos no estudo dos títulos seguintes, neles se articulam, em muitos casos, duas indicações genéricas: a do romance e a do memorial, a do romance e a do evangelho, a do romance e a do ensaio. Na verdade, a conjugação das duas indicações genéricas, e mais precisamente, a constante “romance” (mais contextualmente enquadrada, logo, considerada talvez mais aliciante do que outro género) informa o leitor de que está perante uma visão literária (versão ficcionalizada) de um facto histórico, religioso, e assim por diante, o que equivale a dizer que o leitor real, ao longo da sua leitura, irá conviver com uma simbiose de elementos históricos, religiosos e autobiográficos<sup>20</sup>, articulados com elementos ficcionados pelo romancista. Por outro lado, e isto convém que seja dito, o mesmo facto sugere já uma nova concepção de romance: a ideia de que este só é fazível enquanto género de cruzamento

---

<sup>19</sup> Luís de Sousa Rebelo (1983:7-38).

<sup>20</sup> Note-se que a sua primeira esposa era também pintora. A importância da pintura no título é evidenciada pela palavra “caligrafia”, segundo Maria Alzira Seixo (1999:30):

[...] Por isso a “caligrafia” do título (noção académica e pictórica da escrita, imagética) se justifica por essa indicação de “manual” a mão que detém e insiste, na pintura, a mão que vai em frente na escrita [...].

de vários tipos de discurso, e nunca enquanto género puro. É justamente neste sentido que a menção ao género gera uma ambiguidade, fruto de duas diferentes formas de “escrita” (a pintura e a escrita), mas também de duas classificações (manual e romance), como sublinha Ana Paula Arnaut (2002:150-151), em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Nele, ao tecer considerações a propósito de *Manual...*, afirma o seguinte:

[...] [*Manual...*] entretece e justapõe [...] diversos géneros que oferecem ao leitor uma ambiguidade que agora se estende e se alarga, mais uma vez, pela possível ideia de coexistência pacífica entre o não literário e o literário [...]. A ambiguidade aumenta pela constatação de que o título se apõe a classificação de “romance”, desse modo instaurando a tensão entre o carácter utilitário da designação primeira e o, por norma, distintivo carácter lúdico desta última [...] (Arnaud, 2002:150).

Alerta-se assim o leitor para a contaminação dos géneros discursivos, que representará um procedimento maior em Saramago e em Sollers. O autor comenta ainda que *Manual...* se subintitulava “Ensaio de romance”, explicando de seguida porquê:

[...] Eu podia ter levado toda esta disposição de espírito ao ensaio: podia mas estou consciente de que o ensaio requer uma espécie de técnica que justifica que o método de exame e de abordagem seja esse e não outro. Provavelmente eu fui para o romance porque não podia ir para o ensaio [...] (in Reis, 1998:126).

Que hipóteses se colocam então ao leitor perante um título como este? Por um lado, a hipótese do manual (um livro de pequeno formato que contém as noções essenciais de uma ciência ou arte) e, por outro, a hipótese da especificação das matérias sobre as quais se debruçará este manual (a pintura e a caligrafia, isto é, duas diferentes formas de “escrita”). A questão do título conjuga aqui as duas actividades do narrador H.: a pintura e a escrita, como o demonstram as seguintes palavras de Saramago: “[...] quando a questão do título se põe, verifico que aquele [o narrador] é um escritor que pinta e é um pintor que escreve [...]” (in Reis, 1998:121).

Em *Manual...* esboçam-se determinações de género que, confirmadas ou não pelo relato, constituem orientações de leitura com incidências semânticas e pragmáticas. Este título convoca um leitor dotado de uma memória cultural e detentor de uma certa competência narrativa, convidando-o a adoptar uma atitude receptiva e a desenvolver um certo tipo de estratégias perante esta narrativa.

Assim, o leitor pode antecipar encontrar neste romance uma reflexão sobre as artes de pintar e de escrever – expectativa que não será defraudada, dado que o romance nos conta efectivamente a vida de um narrador: H., um pintor medíocre, consciente das suas limitações, que escreve os factos da sua vida num diário, para compreender as suas limitações e afinal compreender-se a si mesmo<sup>21</sup>. Ao aceitar a encomenda do quadro de S., H. reflecte também sobre a produção do mundo específico da arte, designadamente sobre as actividades de criação e sobre a própria linguagem que veicula a sua reflexão. O quadro de S. levará H. a questionar-se sobre a sua criatividade, sobre os códigos estabelecidos e, na sociedade, sobre a possibilidade de ultrapassar a fronteira dos códigos estabelecidos para criar à margem deles.

A busca contínua da identidade, que atravessa em filigrana toda a titulação saramaguiana, é agora orientada para a segunda fase, voltada para a terra. Ora a importância da terra, que já observámos a propósito de *Terra do Pecado*<sup>22</sup>, será também o núcleo central do título metafórico de outro romance: *Levantado do chão*. A busca da identidade prossegue e é com este romance que Saramago pensa ter-se

---

<sup>21</sup> Como já dissemos, se à partida não nos é possível comparar, até porque a comparação não seria frutífera, a titulação de Saramago e de Sollers, parece-nos no entanto importante referir alguns pontos de convergência. Note-se que, à semelhança daquilo que ocorre em *Manual...*, também em *Le Parc* deparamos com um narrador-escritor em crise que escreve factos da sua vida numa espécie de diário (“cahier orange”), facto que o leva a compreender as suas limitações e afinal a compreender-se a si mesmo.

<sup>22</sup> Valerá a pena explicitar ao leitor que a inserção de *Terra do Pecado* na primeira fase (fase formativa) se justifica por este ser claramente o primeiro romance do autor. De certo modo, *Terra...* já anuncia algumas fases da busca contínua de uma identidade Terra – Céu, o que aliás um excerto já citado anteriormente ilustra: “[...] Agora ele já não era de ninguém da terra ninguém tinha direitos sobre ele a não ser Deus [...]” (*Terra...*, p.16).

encontrado enquanto escritor, tratando-se, neste caso, de uma identidade autoral e literária diferente de outras (centradas, por exemplo, ao nível das personagens):

[...] Eu acho que **me** encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do Chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias [...] (in Reis, 1998:42. Negritos do autor).

Em *Levantado...* relata-se a história da família Mau-Tempo ao longo de três gerações, bem como do fatalismo que caracteriza os seus membros. A gente da terra e do latifúndio, isto é, o povo, irá erguer-se, “levantar-se” contra as injustiças – tal como da terra se levantam e brotam as searas, as flores, e os animais. O leitor real só compreenderá verdadeiramente o alcance global do título após a leitura do romance, também este de algum modo levantado do chão, ou melhor, erguido contra as injustiças sociais, e porta-voz desta gente da terra que com ela se confunde e por ela vive, luta e morre. Trata-se assim, de certo modo, de um título programático, que incide fundamentalmente sobre a forma como o romance pode (e de alguma forma deve) propor uma tese social – embora, como referimos, seja possível também nele ler, metaforicamente, uma proposta de leitura para a própria forma romanesca.

À semelhança de *Manual de Pintura e Caligrafia*, também o título *Memorial do Convento* tem a singularidade de conjugar duas indicações genéricas: a do memorial e a do romance, o que acaba por ser um procedimento reiterado na produção romanesca saramaguiana, como vimos anteriormente. O autor diz, no “Diálogo V”, que normalmente “não há escolha do título”, porque “nascem-[l]he], aparecem”, excepto, segundo ele, no caso de dois romances: *O Memorial do Convento* e *A Jangada de Pedra*. O primeiro surgiu da simbiose de duas hipóteses iniciais do autor, *Convento* e *Memorial*:

[...] lembro-me também do caso de *Memorial do Convento*: o livro começou por chamar-se na minha cabeça *O Convento*, mas mudei para *Memorial*, pelo facto de a Agustina ter publicado nesse ano ou imediatamente antes o seu *Mosteiro* [...] (in Reis, 1998:119).

A explicação de José Saramago foca a necessidade de alterar o título para evitar uma confusão entre o seu título e o de Agustina Bessa Luís, o que é evidentemente uma observação curiosa quanto a certos aspectos extratextuais de mecanismos literários. O autor explica assim que não existe “[...] uma intenção deliberada de escolher títulos que apresentem um aspecto mais ou menos pedagógico ou didáctico ou quer que seja [...]” (in Reis, 1998:120). Deste modo, o título *Memorial do Convento* dá ao leitor duas informações importantes: a primeira, que encerra a palavra “memorial”, leva o leitor a pensar que se trata de uma obra literária que relata factos históricos memoráveis, como aliás já sublinhara Maria Helena Rouanet (1988:55) a propósito do título:

[...] o livro intitula-se *Memorial*, i.e, registro de factos dignos de serem conservados na memória, e este é um primeiro traço a gerar uma disposição no leitor: a possibilidade de estar diante de uma narrativa ‘autêntica’. Folheando o volume tal possibilidade tende a confirmar-se [...]. Estaríamos pois diante de um texto *efectivamente autêntico porque histórico* [...].

A segunda indicia que se trata de um romance que relata a história de um convento. É justamente esta contaminação que é sublinhada por Carlos Reis (1994:418), que vê neste título “[...] práticas discursivas de tipo referencial. Assim se alerta o leitor para a contaminação dos géneros discursivos [...] ao mesmo tempo que se abre caminho a uma leitura do ficcional em conexão estreita com o real”. Uma vez mais, em *Diálogos com José Saramago*, é avançada e completada a nossa hipótese de leitura, quando Saramago explica que o *Memorial* se justifica por:

[...] querer recordar qualquer coisa do século XVIII; por assim dizer isso teria de ficar registado como Memorial, ou como crónica. O romance poderia até chamar-se *Crónica do Convento* [...] (in Reis, 1998:121).

Neste caso, é a referência à crónica que merece a nossa atenção, na medida em que surge como uma hipótese alternativa de título para o romance. Note-se, no

entanto, que, se por um lado, o título “*Crónica do Convento*” parece situar-se na mesma linha do título definitivo escolhido, o título *Memorial do Convento*, por outro, destaca um género onde justamente ficção e realidade se contaminam mutuamente. Ora, a prática da crónica, como veremos<sup>23</sup> nesta reflexão, aparece associada quer à oralidade quer à viagem. Neste sentido, o título “*Crónica do Convento*” acentuaria mais vincadamente a componente oral característica da produção romanesca saramaguiana e sollersiana que analisaremos em II. Por outro lado, e como lembra Adriana Martins (1994:35-36), em *História e Ficção um Diálogo*, a crónica aparece associada à vida quotidiana:

[...] A crónica permite ao escritor um diálogo frequente com as peculiaridades da vida quotidiana, promovendo uma relação especial do autor com o tempo. O momento presente é, pois, através da crónica, analisado e criticado em função do passado e com os olhos postos no futuro, considerando-se a reflexão que o cronista e o leitor (a convite do primeiro) fazem dos acontecimentos. O «livre trânsito» pelos tempos, ainda incipiente durante a produção das crónicas, assumirá importância capital na obra ficcional do autor [...] (Martins, 1994:35-36).

No decorrer da leitura, ficamos a saber que se trata da construção do Convento de Mafra e dos factos memoráveis com ele relacionados, nomeadamente os projectos e decisões do poder monárquico, temporal e religioso. Deste modo, o título simbólico e metonímico do romance oferece ao leitor uma leitura possível de um facto histórico, a edificação do Convento de Mafra, nas suas várias dimensões: religiosa (a promessa da rainha), humana (a mão-de-obra necessária para o transporte e trabalho da pedra) e fantástica (com as personagens Blimunda, Baltazar e o padre).

O título do romance seguinte, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, nasce em Berlim Leste, na RDA (Reis, 1998:120) e capta a atenção, seduzindo, em primeira instância, o leitor pessoano, com o qual estabelece de imediato uma cumplicidade, que passa também por uma certa estranheza irónica, proveniente do facto de aparentemente se

---

<sup>23</sup> Nomeadamente em II.2. e III.1.

assumir, de forma imediata, a existência “biográfica” de um dos heterónimos de Pessoa – e isto depois de tanto se ter escrito sobre a necessária diluição desse “biografismo”. O título desperta a curiosidade do leitor, ainda, sobre o que terá acontecido no ano da “morte” do heterónimo pessoano, tornando-se, deste ponto de vista, metonímico. É claro que o leitor já está familiarizado pelo menos com uma parte do assunto do romance: saberá quem é Ricardo Reis<sup>24</sup>, conhecerá as suas odes clássicas, tratar-se-á assim de uma personagem que já conhece e sobre a qual gostaria eventualmente de saber mais. Nestas condições, o título cria expectativas no leitor, que espera encontrar no romance respostas para as suas interrogações sobre Ricardo Reis (Fernando Pessoa pouco disse sobre a morte do heterónimo) no final da sua vida. No entanto, e para lá de o leitor saber ou não quem é afinal Ricardo Reis, o modo como o romance se desenrola permite-lhe tomar conhecimento de vários acontecimentos (a atmosfera político-social do País, o ambiente lisboeta, o Estado Novo) que ocorreram durante a estadia de Ricardo Reis em Lisboa até morrer. Para além da atmosfera, o título evidencia ainda, segundo Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:417), “[...] o tempo de duração da história de forma flagrante, mais difusamente o tempo histórico que o envolve de forma eventualmente pouco rigorosa o tempo e circunstâncias de enunciação do discurso [...]”. *O Ano...* manifesta precisamente essa busca de identidade (aqui orientada para a terra) de que temos vindo a falar, na medida em que evidencia um duplo significado da viagem em direcção à terra. Na verdade, a viagem<sup>25</sup> de Ricardo Reis assume uma dupla funcionalidade, visto tratar-se de uma viagem em busca quer de uma identidade individual, quer de uma identidade colectiva para a qual aponta aliás o sentido duplo da palavra terra. Deste modo, a terra metaforiza neste caso a pátria portuguesa a que o heterónimo regressa após anos de ausência, mas também remete para a busca de uma identidade individual.

---

<sup>24</sup> O heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, é médico e terá nascido, segundo ele, em 1887, tendo vivido durante muitos anos no Brasil.

<sup>25</sup> Regressaremos a este aspecto em III.1.



Curiosamente, poderíamos dizer que algo de inverso ocorre no caso do título imediatamente seguinte; na verdade, o título do romance saramaguiano *A Jangada de Pedra*<sup>26</sup> pouco ou nada indica ao leitor à partida – e poderíamos nós também dizer que, à semelhança da jangada, este leitor parece andar à deriva. O título metafórico sedu-lo, despertando a sua curiosidade, mas muito dificilmente o poderá conduzir a elaborar hipóteses de leitura prévias, que veria confirmadas pela leitura total do romance. Na verdade, este título solicita sobretudo um percurso interpretativo que atinja a pertinência semântica do título em conexão com os incidentes que caracterizam a história, com particular incidência no desprendimento da península e da sua deriva. No entanto, só à medida que vai decorrendo a leitura total do romance o leitor poderá compreender este título simultaneamente poético e intrigante, e o porquê desta surpreendente jangada de pedra. Ela enceta a sua longa caminhada, um pouco como a viagem que a pedra percorreria em *Memorial...*, vinda de Pêro Pinheiro para a construção do convento. No decorrer da leitura, o leitor dar-se-á ainda conta de que o romance aborda de forma também metafórica uma questão cultural, política e económica crucial para a Península Ibérica: a sua entrada no espaço da União Europeia. Efectivamente, o romance dá corpo a este repensar da Europa à luz da poética saramaguiana - e é por isso, neste contexto, que a Península Ibérica<sup>27</sup> vai, literalmente, desprender-se do continente europeu e navegar como uma imensa jangada de pedra pelo Atlântico. A Península Ibérica, vinda da Europa, é desta forma

---

<sup>26</sup> Parece-nos ainda relevante referir dois títulos provisórios da *Jangada de Pedra*, que colocavam a tónica na importância do mar: “O Mar Aberto” e “A Grande Pedra do Mar”, também eles pouco esclarecedores sobre o conteúdo do romance. O segundo título do romance “A Grande Pedra do Mar” (in Reis, 1998:119) chegou aliás a ser anunciado como sendo uma “coisa retórica”. Maria Alzira Seixo (1999:58), na nota 1, também refere a alteração do título “o mar aberto” para “A Jangada de Pedra” atribuindo-a à “[...] hesitação literalmente derivante dos sentidos do fantástico, considerado entre a história e a ficção. (Nota da A. à publicação de *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Gulbenkian, Acarte, Lisboa, 1992)”.

<sup>27</sup> A propósito dos motivos que levaram Saramago a desprender a Península Ibérica do resto da Europa e a fazê-la vogar pelo Atlântico veja-se a nota 197 de III.1., pp.403-404.

posta a vogar entre a América do Sul e a África central, às quais está ligada por laços históricos que deste modo são tornados fisicamente palpáveis e manifestos. É assim esboçado o panorama possível de uma Europa plural, cultural e linguisticamente falando, descentrada, capaz de conjugar e admitir diferenças e até diversas orientações históricas.

Tal como *A Jangada de Pedra*, embora de modo diferente, *A História do Cerco de Lisboa* torna-se um título fundamentalmente polissémico para o leitor, visto que, a julgar por ele, o leitor poderia esperar que o romance lhe contasse, muito literalmente, a história do Cerco de Lisboa. No entanto, estas expectativas iniciais serão em parte defraudadas e portanto reconfiguradas, na medida em que este título, aparentemente tão exacto, se desdobra na realidade em várias histórias. Deparamos assim com a história de um revisor que, ao acrescentar um inofensivo “não” a uma frase, adultera um facto histórico e se torna por esse mesmo gesto um escritor. A ficção permite deste modo, em *História do Cerco de Lisboa*, uma reinvenção, ou melhor, uma reinterpretção da história – e é sobretudo à sua luz (mas não apenas à sua luz) que são defendidas algumas das ligações mais fortes de Saramago à metaficção historiográfica<sup>28</sup> que o Pós-Modernismo tem consagrado.

Seria talvez interessante relacionar o acréscimo do “não”, que altera para sempre um facto histórico, com o de vários pontos de vista semelhante acréscimo que o registo do nome “José de Sousa” sofreu na conservatória do Registo Civil da Golegã, episódio recordado por José Saramago. Ambos sofrem um processo de transgressão por acréscimo quer do “não”, no caso da história, quer da alcunha de família “Saramago”, no caso do nome do escritor. Logo no “Diálogo I”, o escritor explica e justifica a transgressão operada pelo funcionário do Registo Civil da Golegã:

[...] Eu devia chamar-me simplesmente José de Sousa [...] sete anos depois, quando eu entro na escola, e o meu pai tem de pedir uma certidão de nascimento minha, ele

---

<sup>28</sup> Veja-se a este propósito o artigo de Helena Kaufman (1991:125-136).

descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago, porque o empregado do Registo Civil tinha, por sua conta e risco, acrescentado ao nome a alcunha da família [...] (in Reis, 1998:39).

Ora, é afinal este tipo de procedimento que permite contar, no romance em questão, uma outra história: a do revisor escritor; mas ainda as outras histórias escritas sobre o Cerco<sup>29</sup>, algumas até referidas no romance, como a de Osberno, o cruzado inglês, ou ainda a de Frei António Brandão. No entanto, o título, *A História do Cerco de Lisboa*, reveste-se de uma indubitável ironia, como nota Beatriz Berrini (1998:188), se tivermos em conta a leitura total da obra. De facto, os cercos de Lisboa relatados acabam mesmo por se contradizer, graças à troca do sim pelo não – o que evidentemente abre novas perspectivas interpretativas para o funcionamento deste título.

O título do romance seguinte, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, evidencia a busca de uma interioridade do homem, funcionando de certo modo como um romance de transição entre os romances voltados para a terra da segunda fase e os romances orientados para o homem da quarta fase. Na verdade, *Evangelho...* remete também para o nome do que eventualmente seria o seu protagonista, como já acontecia no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, sendo que neste último o título conjugava a indicação cronológica e biográfica (o ano) com a menção da personagem. Agora, o título dá primazia à personagem de Jesus Cristo mas, na realidade, o romance não relata ao leitor a vida de Jesus Cristo contada pelo próprio, como seria eventualmente esperável de um título como *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. O leitor será assim conduzido a interrogar-se sobre a interpretação deste título, à partida em aparente desacordo com o conteúdo do livro (o que aliás implicaria, do ponto de vista genérico, uma ficção autobiográfica).

Neste sentido, o título constitui uma (re)escrita irónica da estrutura fraseológica que normalmente acompanha os evangelhos (*Evangelho segundo São Mateus*, ou

---

<sup>29</sup> A este propósito veja-se, por exemplo, a edição bilingue de Aires A. Nascimento (2001).

*segundo São Lucas*). Esta (re)escrita irónica, que irá percorrer todo o romance, e que é procedimento central em Saramago, contribui para destacar uma das características da personagem Jesus Cristo: o seu carácter humano, que será progressivamente desvendado e posto a nu ao longo do romance. Com efeito, Jesus Cristo terá dúvidas, hesitações, quanto a opções a tomar, assumindo-se plenamente como um ser humano de carne e osso – nesse sentido, este “evangelho” seria, além de irónico, verdadeiramente “alternativo”. No fundo, a nossa interpretação do título está, de certo modo, em sintonia com a reflexão que Saramago esboça sobre o título deste seu romance no “Diálogo V” (in Reis, 1998:121). Nele, diz que este evangelho saramaguiano não deve ser lido no sentido rigoroso do termo, até porque Evangelho significa “Boa Nova” – ora, a leitura do romance não oferece ao leitor uma literal “Boa Nova”. Oferece antes, a nosso ver, uma (re)leitura irónica<sup>30</sup> do que poderia ter sido a vida de Jesus, contestando o que nos foi contado “[...] desde os textos evangélicos até às biografias de Jesus ou às vidas de Jesus contadas no cinema [...]” (in Reis, 1998:121). Trata-se assim de uma versão alternativa, propondo uma perspectiva alternativa – e isto reflecte-se desde logo no modo, também ele alternativo, pelo qual o título funciona.

A presença do subtítulo, com a indicação genérica romance, avisa por outro lado o leitor de que não deverá esperar uma obra religiosa, mas uma obra de ficção que combina elementos religiosos e históricos com elementos ficcionais. Neste sentido, o romance oferece ao leitor nada mais do que uma proposta de leitura religiosa baseada na aceitação da premissa ficcional. No conjunto dos romances inseridos quer na segunda fase quer na terceira fase, é notória a recuperação de determinados factos históricos que sofrem uma (re)construção efabulativa. Efectivamente, tanto *Memorial...* como *O Ano...* e *Jangada...* ficcionalizam determinados elementos: a construção de um

---

<sup>30</sup> Encontramos o mesmo procedimento em Philippe Sollers, nomeadamente em *Casanova l'Admirable* que constitui, como veremos em III.2., uma (re)leitura irónica de *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova.

convento que tem uma existência real, o último ano de vida do heterónimo pessoano; e o desprendimento e a navegação da Península Ibérica da Europa; *História...* contraria um facto histórico, (re)escrevendo através de um “não”, isto é, negando a ajuda concedida pelos cruzados aos cristãos durante a Conquista de Lisboa aos Mouros, e finalmente *Evangelho...* faz uma (re)leitura da tradição cristã do ponto de vista do homem, o que legitima e justifica por exemplo a descrição da concepção de Jesus como resultado de uma união carnal. Veremos mais adiante a amplitude e as implicações deste procedimento de (re)escrita.

É em torno do homem que estão centrados os romances da quarta fase, nomeadamente *Ensaio Sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes*, *A Caverna* e *o Homem Duplicado*. Ao longo do estudo desenvolvido sobre a titulação dos romances saramaguianos temos vindo já a salientar a busca da identidade como essência do projecto romanescos de Saramago. Uma busca, na primeira fase, da identidade do escritor que se manifesta na experimentação de vários géneros literários. A procura continua na segunda fase com os romances voltados para a terra e a sua História, sendo aliás a (re)construção efabulatória de factos históricos uma das características<sup>31</sup> sobejamente salientada pelos estudiosos, enquanto a terceira fase se caracteriza por uma transição orientada para a interioridade do homem que passa por uma questionação, um repensar dos ensinamentos cristãos à luz do homem. É justamente o que acontece com o homem na quarta fase, onde a busca da identidade individual ou colectiva é desde logo indiciada pelo facto de as personagens não terem nome, como no caso de *Ensaio...*, ou de quando o têm se tratar de um nome comum, como no caso de José em *Nomes*.

---

<sup>31</sup> A importância da História como núcleo temático na ficção de José Saramago tem sido objecto de inúmeras reflexões, entre as quais a de Maria Alzira Seixo (1987 b): 38-55; 1999:123-138); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989); Luís de Sousa Rebelo (1993:29-38); Odil de Oliveira Filho (1993:99-107); Adriana Alves de Paula Martins (1994); Carlos Reis (1996:23-36; 1998:79-89); Ana Paula Arnaut (1996) e mais recentemente (2002:219-354); Isabel Vaz Ponce de Leão e Maria do Carmo Castelo-Branco (1999:21-40).

Do mesmo modo, em *Ensaio sobre a Cegueira*, o leitor depara de novo com duas indicações genéricas, como vimos ser característico da produção romanesca saramaguiana, que desta vez constituem uma feliz combinação entre o romance (ficção) e o ensaio<sup>32</sup>. Assim, a leitura do título conduzirá o leitor a esperar do romance, mais do que uma reflexão sobre uma matéria (a cegueira), uma “*atitude*”, que é considerada de acordo com Helena Buescu (1997:282-290) como o seu traço principal e definidor:

[...] Trata-se de, no sentido próprio do termo, «ensaiar», i. é, «pesar», «experimentar pelo confronto» e, através desse procedimento, afastar qualquer intuito sistemático, exaustivo e dogmático (apriorístico) [...] (1997:282).

Segundo Helena Buescu (1997:282), Sílvio Lima distingue “[...] duas vias dominantes na evolução da prática ensaística, a pessoalista (à maneira de Montaigne [...]) e a impessoalista (à maneira de Bacon [...]) através das fórmulas, respectivamente, de ‘ensaio de’ e ‘ensaio sobre’ – fórmulas que apontam para a situação de relativa ambiguidade que, ainda actualmente, continua a caracterizar o uso do termo ‘ensaio’”. É manifestamente para o segundo que aponta, em nosso entender, o sentido da fórmula “ensaio sobre” que consta do título do romance saramaguiano, *Ensaio Sobre a Cegueira*. De facto, o romance dá conta de uma cegueira generalizada dos seres que povoam o romance, funcionando como metáfora da cegueira humana. Parece-nos assim possível considerar o romance de Saramago como pertencendo à segunda categoria (a que Scholes e Klaus<sup>33</sup> aludem), isto é, o “[...] ensaio narrativo, comportando história, localização espaço-temporal, narrador e personagens [...]” (Buescu, 1997:284). O romance cultiva uma reflexão sobre a cegueira que vai sendo sucessivamente descoberta, ensaiada, testada, alicerçada perante os olhos do leitor (real), que se procura persuadir.

---

<sup>32</sup> Veja-se a propósito da definição de “ensaio”, o artigo de Helena Buescu (1997:282-290).

<sup>33</sup> Robert Scholes e Carl H. Klaus (1969), *apud* Buescu (1997).

Mas se por um lado o título é, sem dúvida, um convite à leitura, por outro ele constitui já uma leitura parcial possível, um aviso, um leque de pistas, de sentidos prováveis que o leitor real poderá confirmar ou infirmar ao efectuar a leitura total do romance. Este corporiza de facto uma tentativa de reflectir sobre o mal metafórico de que padece o homem actual: uma cegueira generalizada relativamente aos valores humanos. Tudo isto o romance vai desenvolvendo através da sua trama ficcional e das suas personagens, cegas física mas sobretudo espiritualmente.

O título seguinte, *Todos os Nomes*, apenas possui a indicação genérica de romance: e o título só fará sentido após a leitura total do romance, que se desenvolve em torno de um espaço privilegiado – a Conservatória do Registo Civil (espaço dos vivos e dos mortos), remetendo simultaneamente para outro espaço: o cemitério (espaço dos mortos por excelência). Mas o cemitério funciona também para os vivos como espaço de culto dos mortos, logo, de memória de seres humanos aí identificados essencialmente pelos seus nomes<sup>34</sup>. O cemitério afigura-se-nos assim como uma zona fronteira entre a vida e a morte aqui traduzida em nomes como os que constam dos registos da Conservatória do Registo Civil. Ora, é justamente à luz deste espaço que congrega paradoxalmente todos os nomes, os dos vivos (certidões de nascimento e casamento) e os dos mortos (certidões de óbito), que o título se torna pertinente. Ambos aparecem aliás conotados no romance como espaços de “*Todos os nomes*”, como o exemplificam os seguintes excertos:

[...] Depois sentou-se e, com a mão ainda trémula, começou a copiar para os impressos em branco os dados identificadores do bispo, o nome completo, sem lhe faltar um apelido ou uma partícula, a data e o lugar do nascimento, o nome do funcionário da Conservatória Geral que o registou, *todos os nomes* [...] (*Nomes*, p.27. Itálico nosso);

[...] Da mesma maneira que a Conservatória do Registo Civil, ainda que a correspondente informação, por deplorável esquecimento, não tenha sido dada na altura própria, a divisa não escrita deste cemitério geral é *Todos os Nomes*, embora deva

---

<sup>34</sup> Sobre a questão do nome veja-se o artigo de Helena Buescu (2001:317-322), intitulado: “O Nome da Escuridão do Mundo: uma Leitura de *Todos os Nomes* de José Saramago”.

reconhecer-se que, na realidade, à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o cemitério, pela sua natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se sempre com os nomes dos finados. Esta evidência matemática, porém, não é suficiente para reduzir ao silêncio os curadores do cemitério geral, que, perante o que chamam a sua aparente inferioridade numérica, costumam encolher os ombros e argumentar, Com tempo e paciência cá virão parar todos, a Conservatória do Registo Civil, bem vistas as coisas, não passa de um afluente do Cemitério Geral [...] (*Nomes*, pp. 217-218).

É assim estabelecida uma clara relação de analogia e até mesmo de complementaridade entre a Conservatória e o Cemitério, na medida em que ambos são espaços de “todos os nomes”, mesmo se em momentos e modos diferentes. Também não deixa de ser significativo que a divisa do Cemitério seja justamente “todos os nomes” – dado que “[...] com tempo e paciência cá virão parar todos [...]”. O título aparece desta forma associado a estes dois lugares que congregam justamente “todos os nomes”. Mais uma vez, como aliás em *Ensaio...* com o antigo manicómio, a narrativa desenvolve-se em torno de um espaço físico e exterior a partir do qual teremos acesso ao espaço psicológico e interior das personagens que povoam o romance. Mas, curiosamente, todos esses nomes são elididos, e à universalidade do nome corresponde o anonimato quase total das personagens – com a significativa excepção do Senhor José.

Em “O Nome da escuridão do mundo: uma leitura de *Todos os Nomes* de José Saramago”, Helena Buescu (2001:317-322) sublinha justamente este aspecto articulando-o com o título do romance e a sua epígrafe, que relembramos: “Conheces o nome que te deram, / Não conheces o nome que tens”:

[...] Em *Todos os Nomes*, uma única personagem tem, justamente, direito a um nome próprio, embora possa dizer-se que o título reflecte, por um lado, uma procura inalcançável e, por outro, a angústia que provém de uma reflexão sobre a precariedade do nome e do homem ou mulher que ele aparentemente descreve [...] (Buescu, 2001:317).



Julgamos que a “procura inalcançável” atribuída ao título deste romance se situa justamente na linha da busca de identidade que temos vindo a preconizar como fio condutor das quatro fases atribuídas à titulação saramaguiana. Ora a questão do nome<sup>35</sup> coloca precisamente a questão da identidade na medida em que, à partida, o nome de algum modo refere uma certa identidade da pessoa que nomeia. Não será por acaso que a única personagem com nome do romance se chama “Sr. José”, um nome anódino, comum, que indicia uma procura de identidade individual que nem por isso deixa de ser brumosa. Também Maria Alzira Seixo (1999:162-167) afirma que a questão do nome “[...] é objecto do último romance de Saramago, e a sua problemática reside centralmente no modo como um nome contém ou não uma entidade, e nas falhas que essa possibilidade de contenção revela [...]” (1999:164). Mas a nosso ver é também da identidade da mulher desconhecida que se trata, isto é, do preenchimento de um nome – ou, por extensão, “de um designativo”, como lhe chama Maria Alzira Seixo (1999:165-166) – que dá origem a uma “procura inalcançável” através de investigações e deambulações pela cidade. Maria Alzira Seixo salienta precisamente a importância daquilo que ela designa como “a incompletude do nome”, apontando duas razões. A primeira é que “[...] ela [a incompletude do nome] faz desvanecer o objecto enquanto objectivo, isto é, enquanto término de qualquer viagem ou termo de um esforço de conhecimento [...]”. A segunda razão é que “[...] a tentativa de busca de uma coincidência do nome em relação à pessoa (ou ao objecto que designa) é tentativa gorada” (Seixo, 1999:165). Assim, a “incompletude do nome” origina e justifica a viagem, temática recorrente e núcleo importante na obra de José Saramago, como veremos quando voltarmos a esta questão em III. Beatriz Berrini (1998:190) vê ainda

---

<sup>35</sup> A propósito da questão dos nomes em José Saramago veja-se também Beatriz Berrini (1998:144-172), que dedica alguma atenção ao estudo dos nomes sobretudo femininos das personagens como Blimunda; Marcenda; Lídia, Maria de Nazaré/Maria Magdala. Note-se contudo que a questão dos nomes não se limita aos nomes femininos; efectivamente, a sua explicação estende-se aos nomes masculinos como ocorre, por exemplo, em *Caverna*, como veremos com os nomes de Cipriano Algor e Marçalo Gacho.

neste título reminiscências literárias, cujo funcionamento intertextual ganharia em ser considerado, sobretudo réplicas vicentinas do *Auto da Lusitânia*, em que deparamos com duas personagens, uma com o nome de “Todo o Mundo” (um rico mercador) e a outra com o nome de “Ninguém” (um pobre). A autora estabelece ainda outras aproximações entre *Todos os Nomes* e “Todo o mundo”, que convirá também ter em conta:

[...] A personagem Todo o Mundo emprega o seu tempo por inteiro em “buscar dinheiro”, enquanto Ninguém busca a consciência; o primeiro busca ainda a “honra” e, o segundo, “a virtude”. Todo o Mundo busca “a vida”, enquanto “Ninguém conhece a morte” [...] (Berrini, 1998:190).

Neste sentido, seria possível defender uma leitura já alegórica, e não apenas metafórica, deste título de Saramago – que o paradoxo entre nome e anonimato, atrás observado, acentuaria.

Com o penúltimo título do nosso *corpus* romanescos saramaguiano, *A Caverna*, conclui-se aquilo a que Vítor Aguiar e Silva (2000) chamou a “trilogia saramaguiana”, na sua comunicação intitulada: “Alegoria Ética no Romance de José Saramago”, proferida no Congresso Internacional “A Língua portuguesa no virar do Milénio”<sup>36</sup>. A trilogia (involuntária, segundo José Saramago) desenvolve-se em torno de um novo ser humano pertencente ao fim do Milénio, sendo iniciada com *Ensaio sobre a Cegueira*, e continuada com *Todos os Nomes*. O título, também ele seguido da indicação romance, conduz o leitor real a interrogar-se sobre sentidos possíveis e a apresentar hipóteses de leitura. A mais óbvia será a que estabelece um elo com o Livro VII da *República* de Platão e, dentro dele, com o mito da “Caverna”, hipótese que a epígrafe com que abre a obra, assim como a sua repetição na contra-capa, parece legitimar: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós”.

Ora, será justamente o sonho premonitório do forno de Cipriano Algor (*Caverna*, pp.193-221) que antecede e prepara a descoberta da caverna (visitada

---

<sup>36</sup> O congresso contou com a presença e a participação de José Saramago.

clandestinamente por Cipriano), dentro do próprio Centro Comercial (*Caverna*, p.331). Ambas as informações contribuem para confirmar a primeira hipótese colocada pelo título, isto é, ver nele reminiscências do texto de Platão: não só através da descrição do sonho e das suas sombras, mas também da sua visita clandestina à Caverna, onde se lembra do sonho do forno ao deparar novamente com as sombras, o banco de pedra, os vultos sem vida. Do mesmo modo, a exploração comercial da caverna como “Caverna de Platão”, com que acaba o romance, remete desta feita directamente (mas com quanta ironia) para o texto platónico:

[...] Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que dizia, perguntou, Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA AO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA. (*Caverna*, p.350).

No entanto, é possível considerar, após a leitura global do romance, ainda outras hipóteses de leitura, que aliás vêm completar o título *A Caverna*, tais como a concepção do Centro Comercial como caverna, isto é, como espaço fechado onde as pessoas vivem, sendo que a clausura do espaço “Centro” acabaria sendo proporcional à falta de liberdade que o caracteriza. Porém, a caverna também reenvia quer para o forno da criação do barro, quer metaforicamente para a criação divina. Neste sentido, o presente romance retoma uma questão que afinal vimos já ter sido colocada por *Manual de Pintura e Caligrafia*: o problema da criação e das suas dificuldades. Assim, à semelhança de H., que aceita a encomenda do quadro de S., Cipriano Algor aceita a encomenda dos bonecos para o Centro. Ambas as personagens (e com elas também o leitor) reflectirão deste modo sobre as dificuldades que a criação (artística e literária) coloca, sendo sobretudo objecto de atenção as fases da criação e da destruição. Voltaremos ao sonho do forno, à descida de Cipriano à caverna (espécie de descida aos infernos) e ao texto de Platão, em III.2., quando nos debruçarmos sobre o estudo da

(re)leitura reflexiva saramaguiana do intertexto platónico.

Temos vindo a salientar o facto de os romances que constituem a quarta fase da titulação saramaguiana estarem centrados no homem, o que aliás o último romance de José Saramago, *O Homem Duplicado*, vem reiterar. Na verdade, a busca de identidade é aqui manifestada explicitamente ao leitor real pelo próprio título, nomeadamente na articulação particularmente feliz entre o substantivo “homem” e o adjectivo “duplicado”. O título coloca ao leitor várias interrogações através de temáticas, que ganham em ser ligadas entre si, como a da identidade, do seu questionamento e busca, e a da clonagem que obviamente o leitor lê nas entrelinhas do título deste romance, mas ainda à questão do nome (a que já aludimos em relação a outros romances) da personagem.

É justamente em busca de uma identidade “perdida”, ou pelo menos, questionada que o leitor real parte quando a personagem principal, um comum professor de História, descobre que existe um duplo seu, isto é, uma cópia de si mesmo, ao visionar uma cassete de vídeo. As investigações e deambulações (a que já nos habituaram as personagens de Saramago) começam e as interrogações sucedem-se, emergindo a questionação de uma identidade: Afinal quem sou eu?, que se desdobra em: E tu, quem és tu? A “[...] digressão em torno da identidade e do conhecimento [...]” – como lhe chama Carlos Reis (2002:15-16)<sup>37</sup> - de Tertuliano Máximo Afonso e, por conseguinte, do seu duplo António Claro, um actor com o nome artístico de Daniel Santa-Clara (e repare-se que existe também um “nome duplicado”), coloca o leitor perante uma questão que só vem salientar a busca de identidade. No artigo “O Homem diante do espelho”, Carlos Reis (2002) considera justamente a questão da identidade – que temos vindo a destacar como fio condutor da titulação saramaguiana – central em *O Homem Duplicado*, onde é desenvolvida “[...] uma questionação de identidades: Como quem diz, serão mesmo dois sujeitos diferentes ou

---

<sup>37</sup> Sobre *O Homem Duplicado* veja-se o artigo de Carlos Reis (2002:15-16), “O Homem diante do Espelho”.

um só, fisicamente replicado no outro? [...]” (Reis, 2002:15); mas também se trata, e o título desde logo foca este aspecto através da utilização do adjetivo “duplicado”, de questionar a relação entre o original e o seu duplicado. Deste modo, como certamente observa Carlos Reis (2002:16),

[...] o duplicado é antes de mais e adjectivamente aquilo que com total exactidão se copiou de um original dotado de substantiva validade como tal, buscando o duplicado fazer-se passar por ele, sem evidente propósito de falsificação dolosa; o que introduz uma diferença subtil mas importante em relação àquilo ou àquele que é **dúplice**, ou seja, ao que traz consigo a conotação de falsidade e de dissimulado e perverso fingimento; por fim, também não é propriamente **duplo** o actor em que o professor de história se revê, porque não é seu sócia nem seu gêmeo, mas exactamente seu igual, ao ponto de essa **identidade** (propriedade do que é idêntico) obrigar a interrogar o sentido de uma outra e mais complexa identidade: Quem sou eu exactamente? [...] (Reis, 2002:16. Negritos do autor).

Neste sentido, a questionação do “eu” decorre justamente do confronto com o outro, “o duplicado”, no entanto, seu semelhante, o que nos conduz a uma outra pergunta que Carlos Reis (2002:16) também coloca “[...] afinal quem é o original e quem é o duplicado? [...]”. Assim, o título *O Homem Duplicado* enuncia ainda um outro aspecto ligado à problemática da identidade – que neste romance é central: a questão da alteridade, isto é, a importância do outro para a reflexão sobre si próprio (quem sou?). De certo modo, prova-se neste romance que a problemática da identidade não pode ser reduzida ao nome, na medida em que neste caso ambas as personagens têm nome e apesar disso vêem a sua identidade questionada. Vale ainda a pena sublinhar o facto de Tertuliano Máximo Afonso ser professor de História e o seu duplo actor, o que produz efeitos de sentido relevantes se tivermos por um lado em conta a importância da temática da História na produção romanesca saramaguiana e, por outro, a sua frequente (re)escrita, (re)construção efabulatória, isto é, a articulação entre história e ficção, sendo que o duplo António Claro conjuga História e ficção pela sua profissão de actor, o que evidentemente não será um acaso.

À semelhança do que ocorreu com a titulação saramaguiana, debruçar-nos-emos seguidamente sobre o estudo dos títulos de Philippe Sollers, que procuraremos reagrupar não só respeitando a ordem cronológica como também em torno do que acreditamos ser um mesmo denominador comum: a contínua busca da identidade. Efectivamente, tal como Saramago, embora de modo diverso, os títulos sollersianos evidenciam uma procura de identidade do próprio escritor que se manifesta, segundo nós, em quatro fases. A primeira fase encerra romances como *Une Curieuse Solitude*; *Le Parc*; *Drame*; *Nombres* e *Lois*, pertencendo à fase “formativa”<sup>38</sup> e de experimentação do autor, que começa com *Une Curieuse...*, inserido numa doxa à partida mais tradicional e convencional. Com *Le Parc* assiste-se já a uma questionação do romance tradicional e à sua complexificação, mais através do modo como o romance explora a forma do que através do modo como se torna um veículo para a história. Neste sentido, *Drame* e *Nombres* desenvolvem experiências já anunciadas em *Le Parc*, revelando a influência das teorias linguísticas e psicanalíticas desenvolvidas na época. Falamos de “fase formativa” por se tratar ainda de um período de aprendizagem caracterizada por uma manifesta experimentação, por exemplo, de formas geométricas, como em *Nombres* e *Lois*. Na segunda fase, acentua-se e desenvolve-se a importância da voz e do estilo oral, libertando-se o texto da sua pontuação (como em *H*; *Paradis* e *Paradis 2*), que a oralidade manifesta, como veremos em II.1., de outro modo. Na terceira fase, assistimos a um regresso a formas aparentemente mais tradicionais, com romances como *Femmes*; *Portrait du Joueur*; *Le Coeur Absolu*; *Les Folies Françaises*; *Le Lys d’Or*; *La Fête à Venise*; *Le Secret*; *Studio*; *Passion Fixe*; *L’Étoile des Amants*. Na quarta fase, inserimos *Casanova l’Admirable*, que constitui uma (re)leitura de *Mémoires-Histoire de ma Vie*.

Iniciamos a nossa análise dos títulos sollersianos com os romances incluídos na primeira fase, nomeadamente *Une Curieuse Solitude*, obra que, tal como o primeiro

---

<sup>38</sup> Reutilizámos aqui o adjectivo na acepção que Horácio Costa (1997) lhe confere.

romance saramaguiano, virá a ser posteriormente renegada pelo seu autor, apesar de elogiada por Louis Aragon, que lhe dedica um artigo em *Lettres Françaises*, de 20 de Novembro de 1958. Aí, Aragon refere-se a *Une Curieuse Solitude* e ao seu autor nos seguintes termos:

[...] Pour moi, je ne me laisserais pas de citer ce livre dont je parle si mal. Il n'y a pas de raison que cela finisse, sinon la même. Je n'ai pourtant pas le mérite ni l'originalité de découvrir Philippe Sollers, dont le destin, même s'il doit s'entourer de quelques criaileries, est désormais, et largement ouvert [...] (*Une Curieuse...*, p.5).

No entanto, numa entrevista a Jean-Jacques Brochier 1972<sup>39</sup>, intitulada “Philippe Sollers: “Ébranler le système””, Sollers rejeita *Une Curieuse Solitude*, distinguindo entre aquilo a que chama “os primeiros textos publicados” e aquilo que ele considera os “primeiros textos escritos”:

[...] Sollers – Il faut distinguer les premiers textes publiés de ce que je considère comme les premiers textes écrits. J'ai ceci de particulier que j'ai publié des textes avant de les écrire. Je considère ces premiers textes comme nuls, non avenus, ne s'étant pas produits au niveau même de la pratique réelle de l'écriture [...] (1972:1).

A rejeição quer do seu primeiro romance quer da novela *Le Défi* é explicitada e justificada pelo autor por se tratar, segundo ele, de “uma reprodução inconsciente”, influenciada pelas “relações de força no interior da cultura e da ideologia francesas”. Efectivamente, essa rejeição é ostentada pelo facto de já não constarem da listagem de livros publicados por Sollers:

[...] Ces premiers brouillons ne figurent plus dans la liste des livres que j'ai publiés. À plusieurs reprises, je m'en suis expliqué: je ne les renie pas, je les nie, et cela me semble mon droit le plus strict que d'annuler des objets que j'ai été amené à produire dans un état de reproduction inconsciente. Le seul intérêt donc de ces “début littéraires”, c'est de les inscrire non pas dans la biographie d'un sujet fantaisiste qui passerait son temps à changer, et à se renier, mais dans l'étude des rapports de force à l'intérieur de la culture et de l'idéologie françaises, pour savoir dans quel sens pèse la commande de l'idéologie dominante [...] (1972:1).

---

<sup>39</sup> O artigo também está disponível no site: [http://www.magazine-litteraire.com/textes/ar\\_386.htm](http://www.magazine-litteraire.com/textes/ar_386.htm).

A partir de *Une Curieuse Solitude* existirá uma ruptura clara entre este romance, caracterizado por uma estrutura aparentemente mais tradicional, e os outros romances sollersianos. O título remete para o estado de solidão do narrador (Felipe), solidão adjectivada desde o próprio título como estranha, e cuja descrição será desenvolvida ao longo do romance. Mostra-se assim como a distância das coisas conduziu o narrador à descoberta de uma curiosa solidão e o crescente gosto que a conquista deste estado lhe provocou. Na realidade, o título é sem dúvida revelador do principal núcleo fabulatório abordado: a descrição do estado de solidão do narrador ao longo do romance. O narrador fala assim do exílio a que os seus estudos em Paris o obrigam e da descoberta da grande Cidade-Luz. Foca sobretudo a solidão em que mergulha e de onde emerge, com frequência, a recordação de Concha, a ama espanhola da família burguesa do narrador, com quem manterá uma relação amorosa:

[...] Je me rendais compte que cette aventure pouvait passer, auprès des porcs de ma classe sociale, pour banale et vulgaire, résumable en tout cas à l'expression (naturaliste): *le fils untel couche avec sa bonne* [...] (*Une Curieuse*...p.52. Itálicos nossos).

Philippe Forest (1992:44-45), num estudo intitulado *Philippe Sollers*, a propósito de *Une Curieuse Solitude* divide a história do romance em três partes. Na primeira, é relatado o encontro entre Concha e Felipe:

[...] Une jeune femme espagnole, Concha, se voit engagée comme "nurse" dans une famille de la bonne bourgeoisie bordelaise. Le narrateur, fils de la famille, âgé de seize ans, s'éprend assez rapidement de celle-ci et à la faveur des vacances engage avec elle une liaison qui se déroule à l'insu de toute la famille. C'est cette liaison, la manière dont elle se développe, ses singularités, que la première partie du roman relate [...].

A relação de Verão acaba quer com as férias e a consequente partida do narrador (Felipe) para estudar, quer com o desaparecimento de Concha. Na segunda parte do romance descreve-se o exílio forçado do narrador pelos seus estudos em Paris e a descoberta da Cidade-Luz, que proporciona aventuras mas também alimenta a



solidão do narrador. A terceira parte centra-se no reencontro entre Concha e o narrador, na tentativa de reviver a relação do passado agora no presente, isto é, de corporizar a memória de uma relação de juventude. O restabelecimento da relação acaba e, com ele, a “educação sentimental” do narrador. A importância de elementos como a memória e as reminiscências nas quais a existência encontra razão de ser; a busca de um desejo simultaneamente ausente e distante; ou ainda, a noção de tempo levam o leitor real a estabelecer uma relação entre *À La Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust e *Une Curieuse Solitude* de Philippe Sollers. A relação entre ambas é aliás salientada por Philippe Forest (1992:45-50), que avança pontos de convergência entre as obras. Assim, para Philippe Forest, esta obra seria:

[...] un projet délibéré proposant rien de moins que de réécrire, en l'espace d'un bref roman, *À La Recherche du Temps Perdu*, faisant passer son narrateur par toutes les postures qui constituent l'essentiel de l'itinéraire proustien [...] (Forest, 1992:46).

Na verdade, o autor avança nestas linhas uma questão que consideramos essencial: o interesse de Sollers por *À La Recherche du Temps Perdu* reside precisamente nas “postures” do escritor, sendo que a “posição” remete para a representação do autor<sup>40</sup>. Forest (1992:47-50) avança ainda outros pontos de convergência entre ambas as obras vendo, por exemplo, na personagem Concha uma simbiose de características pertencentes às personagens de Proust, Odette e Albertine. Assim, a relação entre Concha e Felipe, à semelhança da relação entre Odette e Swann, evidencia uma distância social. Tanto o rosto de Concha como o rosto de Odette são comparados ao quadro de El Greco *Martyre de Saint Maurice*, em relação à primeira, e ao quadro de Botticelli, no caso da segunda. É no entanto na descrição do

---

<sup>40</sup> Philippe Sollers (1992 b)), num artigo sobre Beckett (“L’Esthétique de Beckett”), aponta justamente para a importância do corpo do escritor que para ele terá a mesma importância que os seus livros. “[...] On ne s’intéresse pas assez au corps des écrivains: il a la même importance que leurs livres [...]”. A importância do corpo será demonstrada precisamente nos vídeos efectuados sobre *Paradis*, que será lido como voz de um corpo, como veremos no estudo sobre a oralidade nos romances de Philippe Sollers, que procuraremos desenvolver em II.

desejo que a influência de Proust é a seu ver mais notória: ambos descrevem o desejo como ausência e distância que nada conseguiria colmatar. Também o tema da homossexualidade feminina é retomado em *Une Curieuse Solitude* através de Concha, de Béatrice e posteriormente da relação que Concha mantém com Dolorès, mesmo depois de reencontrar Felipe. Philippe Forest (1992:51-53) aponta ainda mais dois textos na base de *Une Curieuse...*, trata-se de *Les Manifestes du Surréalisme* de André Breton<sup>41</sup> e *L'Expérience Intérieure* de Georges Bataille, que exploram os limites da linguagem e da consciência.

De forma semelhante, no romance *Le Parc*, segundo Sollers (Brochier, 1972:2) “[...] Le premier livre que je considère comme relativement écrit [...]”, o título metafórico centra-se também num espaço que é definido por outro elemento paratextual, no caso a epígrafe com que abre o romance:

[...] PARC: C'est un composé de lieux très beaux et très pittoresques dont les aspects ont été choisis en différents pays, et dont tout paraît naturel excepté l'assemblage [...] Littré (J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*).

A epígrafe propõe uma leitura metafórica da imagem do parque, sugerindo uma analogia entre ele e o texto, analogia sustentada pela heterogeneidade e pela unidade orgânica de ambos. Assim como o parque forma um todo singular, apesar de ser composto por elementos vindos de vários lugares, também o romance possui componentes heterogêneas, que resultam da confluência de vozes, discursos, registros, mesmo textos – e encontramos, desde já, a dimensão auto-reflexiva que a escrita sollersiana não mais cessará de manifestar e desenvolver<sup>42</sup>. Na continuação de *Une*

---

<sup>41</sup> Note-se que, como sublinha Sollers numa das entrevistas concedidas a Gérard de Cortanze (2001:248), uma das dedicatórias de André Breton na reedição dos *Manifestes du Surréalisme* é justamente endereçada a Sollers:

[...] Pourquoi Breton, on peut se poser la question? Parce qu'en effet, une des dédicaces à laquelle je tiens le plus, c'est celle qui accompagne la republication, en 1962 des *Manifestes du Surréalisme*, écrite à la main de Breton que j'étais allé voir à l'époque, alors que nous commençons *Tel Quel*. La voici: "À Philippe Sollers, aimé des fées." André Breton [...].

*Curieuse...* também em *Le Parc* é notória a importância da memória e das reminiscências, do passado e do presente. Com efeito, o romance apresenta um homem, fechado no seu quarto, que durante a noite sonha e medita, lembrando factos do presente e do passado (lembranças longínquas de infância), enquanto de dia (re)vive, pensa e escreve (no seu caderno escolar laranja), sempre no quarto. É efectivamente a observação dos factos e os reflexos exteriores que desencadeiam a memória, bem como uma auto-reflexão que vê e configura os acontecimentos passados (a mulher amada, um amigo perdido na guerra, uma criança).

As hipóteses de leitura que o leitor real poderá avançar estarão assim directamente relacionadas com a descrição de um espaço, à partida exterior. Porém, uma vez lida a obra, o leitor real confirma apenas parte da sua hipótese de leitura, na medida em que se privilegia a descrição de um espaço não apenas exterior, como interior, do sujeito. Deste modo, do espaço exterior constará um parque dominado durante o dia pela serenidade e pelos perfumes enquanto à noite se transforma num espaço deserto. Nele, e cada noite, um guarda toca um sino, anunciando o fim das visitas. Uma vez deserto, quando todas as luzes se apagam e os ruídos desaparecem, o parque transforma-se num espaço idílico, onde decorrem as reflexões do sujeito sobre a noite e o dia. Para elas aponta aliás a divisão dos fragmentos textuais que se ocupam do dia e da noite.

O título seguinte, *Drame*<sup>43</sup>, é apenas constituído por um substantivo sem nenhum tipo de determinante, o que já por si é significativo (ao marcar uma ruptura com a norma linguística francesa, na medida em que o determinante é usualmente obrigatório). O leitor real é assim alertado para uma concepção diferencial e experimental da linguagem, que terá o seu paralelo numa nova posição perante o romance já presente em *Le Parc*. A utilização do substantivo como título acabará por

---

<sup>42</sup> A dimensão auto-reflexiva saramaguiana e sollersiana será objecto de estudo em I.2.

<sup>43</sup> Para Sollers, como salienta em *Visions à New York Entretiens avec David Hayman* (1981 a):87), o seu primeiro livro: "Dans ce sens, mon premier livre, au fond, pour moi, c'est *Drame*".

ser recorrente nos romances de Philippe Sollers, como o testemunham títulos como *Nombres; Lois; Femmes; Paradis; Studio* – constituindo, na escolha de uma certa forma de indeterminação, processo que pela sua recorrência se torna ainda mais significativo.

Ora, que expectativas poderá um título como *Drame* criar, que hipóteses de leitura o leitor real poderá ver confirmadas pela leitura da obra? De que “drama” irá dar conta o romance? *Drame* poderá eventualmente despertar a curiosidade do leitor mas dificilmente o conduzirá a elaborar hipóteses de leitura concretas, que veria confirmadas pela leitura total do romance. O título parece aliás poder conjugar duas indicações genéricas: a do teatro, a que a palavra *Drame* também alude, e a do romance, para a qual remete o seu subtítulo. É justamente esta a leitura que é indiciada na *prière d’insérer* de *Drame*, onde Sollers escreve: “[...] analogie avec le théâtre explicite: exactement comme un drame se joue, on peut imaginer qu’un roman s’écrit sous les yeux du lecteur [...]”<sup>44</sup>. Sollers explica também num artigo des *Lettres Françaises*<sup>45</sup> como se deverá ler a palavra “drame”, ou seja, de acordo com o sentido atribuído por Mallarmé: “[...] il en est de la mentale situation comme des méandres d’un drame...[...]” (Sollers e Gaugeard,1963:4), evocando de certo modo o drama intelectual de Mallarmé. No entanto, e curiosamente, o leitor não irá encontrar no romance alusões explícitas a Mallarmé. A analogia com o teatro é também sublinhada por Malcolm Charles Pollard (1994:65-67), ao classificar o título deste romance como um “título teatral”:

[...] The *theatrical title* of his novel *Drame* [...] reflects the fact that a certain conception of theatre is essential to the development of geometric and abstract counter-images in the narrative, is a symptom of his desire to change the form of his writing by calling into question the distinction between genres [...] (Itálicos nossos).

---

<sup>44</sup> O que mais uma vez coloca a questão da auto-reflexividade e, neste caso, da dimensão do processo mais do que do produto, e dela falaremos em I.2.

<sup>45</sup> Philippe Sollers e Jean Gaugeard (1963:4).

O estudioso procura justificar o que motiva a escolha de um “título teatral”, apontando para “[...] the scenario this produces in terms of narrative and notions of representation [...]” (Pollard, 1994:66). Parece-nos ainda relevante acrescentar ao que acabamos de dizer o facto de Roland Barthes<sup>46</sup> preferir chamar a este romance sollersiano “poème”, e isso apesar de quer o título, quer a *prière d’insérer* o relacionarem claramente com o teatro. A leitura de Barthes surge alicerçada na ideologia subjacente ao grupo *Tel Quel* no momento da produção de *Drame*, sublinhada no artigo já citado des *Lettres Françaises* (Sollers e Gaugeard, 1963:4): “[...] Nous trouvons à *Tel Quel* un enrichissement à la conclusion des genres [...]”. Efectivamente, esta mistura dos géneros (narrativo, dramático, lírico) parece manifestar-se logo num elemento paratextual, o título, que indicia já por si várias leituras possíveis.

No decorrer da leitura deparamos com diversas reflexões sobre o acto criativo que são dramatizadas neste romance por duas vozes (“je” e “il”) que dialogam. O romance tem início precisamente com a descrição da crise de “il” e o seu dilema enquanto escritor, problema que já encontrámos no caderno laranja de *Le Parc*. Trata-se de um novo elemento apontando, uma vez mais, para a auto-reflexividade, à qual voltaremos, como já dissemos, em I.2. Barthes (1979:23-24) considera justamente que, para o herói de *Drame*, o importante, a meta é a “verdadeira história”, ou seja, a busca que nos é contada:

---

<sup>46</sup> Veja-se a propósito deste romance o artigo de Roland Barthes (1965:591) “Drame, Poème, Roman”, publicado em *Critique XXI* e que é reeditado com alterações em *Sollers Écrivain* (1979:11-47). Na página 13, o autor argumenta que se deve ler *Drame* como um poema:

[...] Nous avons donc quelque droit à lire *Drame* comme un poème; nous le devons même, si nous voulons entrer dans le vertige de l’auteur; mais nous devons aussi arrêter ce vertige en même temps que lui et nous séparer sans cesse du beau poème qui naît [...].

Na nota 1, Barthes refere a possibilidade de ler *Drame* como um poema: “Il est effectivement possible de lire *Drame* comme un très beau poème, la célébration indistincte du langage et de la femme aimée, de leur chemin l’un vers l’autre, comme fut, en son temps la *Vita Nova* de Dante: n’est-il pas la métaphore infinie du “je t’aime”, qui est l’unique transformation de toute poésie?” (cf. Nicolas Ruwet, «Analyse structurale d’un poème français», *Linguistics*, n°3, 1964).

[...] Ce héros cherche à raconter quelque chose; pour lui, *la véritable histoire* est l'enjeu qui justifie son entreprise, ses espoirs, ses ruses, ses dépenses, bref toute son activité de narrateur (puisqu'il n'est que cela). Dans *Drame*, l'histoire (*le roman*) compte tellement qu'elle devient l'objet de la quête: l'histoire est le désir de l'histoire [...] (Barthes, 1979: 23-24).

Ao deparar com o título *Nombres*<sup>47</sup> o leitor, à semelhança de *Drame*, é surpreendido sobretudo quando conjugado com a marca de género romance como subtítulo. O que esperar então de um romance com este título? Tudo e nada. Por um lado, o título poderá ser um convite à leitura, desenvolvendo a curiosidade do leitor, querendo este último saber o que os números terão a ver com o romance. Mas por outro lado o título poderá constituir um problema intransponível para o leitor, que poderia esperar do título que designasse com clareza o objecto central da obra. O título do romance é aliás explicado e revelado: “[...] les nombres sont la seule relation entre la science théorique et le monde objectif [...] La pensée elle-même fait partie de la réalité objective [...]”.

Entretanto, podemos ainda ler o título *Nombres* como uma referência irónica ao quarto livro do *Pentateuco*, que relata a herança dos hebraicos desde o Sinai até ao início da conquista da terra prometida. A hipótese torna-se mais pertinente quando colocada à luz da poética romanesca sollersiana, em que a questionação irónica e paródica do texto religioso se verifica ser uma constante<sup>48</sup>. A ironia resultaria aqui da leitura literal que é feita do título bíblico *Números*, para a qual remete a própria estrutura do romance, provocando desta vez a errância, não dos Hebreus, mas do leitor, até alcançar a “terra prometida” da interpretação, isto é, da leitura.

---

<sup>47</sup> Sobre *Nombres* veja-se Jacques Derrida (1972:321-407), Julia Kristeva (1969:217-310) e Roland Champagne (1973:101-111).

<sup>48</sup> Na verdade, pensamos que o estudo só por si desta questionação irónica e paródica do texto religioso, comum a Saramago e a Sollers, mesmo que assuma contornos diferentes em ambos, mereceria um estudo mais aprofundado que daria só por si uma tese.

Descobriremos, após a leitura total do romance, uma outra hipótese interpretativa<sup>49</sup> para um título como *Nombres*, legitimidade que a própria estrutura do romance indicia pela presença de cem seqüências breves e numeradas, distribuídas por vinte e cinco grupos de quatro. Assim, um ciclo de quatro seqüências será repetido vinte e cinco vezes ao longo do romance, evidenciando o movimento cíclico e repetitivo do romance. Deste modo, cada seqüência possui dois números com funções diferentes, o primeiro indicando o lugar da seqüência num dos quatro ciclos (1, 2, 3 e 4), enquanto o segundo número, que vai de 5 a 100, remete para o lugar da seqüência na totalidade do romance. A leitura das seqüências começa por: 1, 2, 3, 4, continua com 1.5, 2.6, 3.7, 4.8, 1.9, 2.10, 3.11, 4.12, 1.13 e assim sucessivamente, até chegar às 100 seqüências que perfazem o romance. Logo, o leitor real terá que interpretar a lógica subjacente, por exemplo, à seqüência numerada 4.12 como tratando-se de uma seqüência simultaneamente situada no último ciclo (o 4 do subconjunto do romance), e na posição 12 no conjunto global do romance. Existe então à partida uma leitura dupla operada pela conjugação dos números pertencentes a ambos os conjuntos, sequenciais e numéricos, distintos e complementares que atravessam o romance. Nesse sentido, os números facultam ao leitor real múltiplas possibilidades de leitura, visto que introduzem diferentes níveis de leitura de acordo com as suas combinações.

---

<sup>49</sup> Com *Nombres*, Sollers recupera de certo modo o ritmo, a estrutura composicional da *Divina Comédia* de Dante, também ele perfazendo cem secções que se desdobram numa secção de trinta e três secções para o *Inferno*; trinta e três secções para o *Purgatório*; e finalmente trinta e três secções para o *Paráiso*. Claro que a recuperação da estrutura dantesca sofre uma (re)escrita que mantém as cem secções, mas que as divide em quatro conjuntos de vinte e cinco secções. Assim, à estrutura dantesca  $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ , Sollers contrapõe  $25 \times 4 = 100$ . A grande admiração que Sollers nutre pela *Divina Comédia* é aliás notória e uma constante na escrita sollersiana, não só pelos dois romances sugestivamente intitulados: *Paradis* e *Paradis 2*, mas também pelas múltiplas referências à obra de Dante nos seus romances não só através de (re)escritas e (re)leituras, como pelo estudo atento e minucioso que tem desenvolvido em torno da *Divina Comédia* e da obra do seu autor. A presença da obra dantesca manifesta-se em entrevistas como Philippe Sollers (2000 b)), *La Divine Comédie* (entretiens avec Benoît Chantre); ou ensaios como Philippe Sollers (1996 a):389-392), “Dante au Paradis”, Philippe Sollers (1968 d):14-47), “Dante et la Traversée de l’écriture”.

Ora esta lógica numérica que acompanha *Nombres* confirma de certo modo a primeira hipótese de leitura que o título encerra, pela conjugação dos números com a indicação romance. De facto, aos quatro ciclos correspondem dois tempos verbais: o imperfeito, que predomina nos três primeiros ciclos, e o presente, dominante no quarto ciclo. A utilização destes tempos verbais é aliás claramente referida num elemento paratextual já recorrente na prática sollersiana: a *prière d'insérer*. Voltaremos ao estudo dela no decorrer deste capítulo em 1.2., na medida em que funciona como uma espécie de guia do leitor no seu confronto inicial com o romance. Vejamos agora o que a *prière d'insérer* de *Nombres* nos diz:

[...] Entre l'imparfait (séquences 1/2/3) et le présent (séquence 4) formant une matrice carrée engendrant la narration et sa réflexion, s'inscrit le travail qui détruit toute "vérité" spectaculaire en imaginaire [...] (*Nombres, prière d'insérer*).

O excerto da *prière d'insérer* de *Nombres* aponta precisamente para a forma geométrica do quadrado, ao afirmar que os três lados do quadrado no pretérito imperfeito e o lado no presente perfazem uma “matriz quadrada”. É precisamente a quarta voz que se dirige constantemente à audiência, desempenhando mesmo por vezes o papel de comentador, o que nunca acontece com as restantes vozes. Na verdade, *Nombres* possui já o seu próprio leitor interno: a quarta voz. A ser assim, a presença das quatro vozes narrativas só vem reiterar a lógica da repartição dos tempos verbais, sendo as três primeiras referidas pelo pronome pessoal “je” e a quarta indiciada pela segunda pessoa do plural do pronome pessoal, “vous”.

O último título que incluímos na primeira fase funciona como um espaço limiar e de transição entre a primeira e a segunda fases, evidenciando já uma preponderância da oralidade. Efectivamente, *Lois* manifesta de modo mais notório a importância da língua falada, da oralidade, que irá assumir contornos bem definidos na segunda fase, como veremos mais tarde. De facto, a partir de *Lois* verifica-se uma ruptura em relação aos atributos formais do texto e uma orientação mais centrada na



importância da voz e no sentido. É justamente o que avança Sollers (1981 a)) em *Visions à New York*:

[...] Ph. S. Je crois que mes “livres” commencent par *Drame*, qui a maintenant 12 ans. Puis vous avez *Nombres* en 1968, suivi de *Lois* (1972), lequel constitue une cassure ou une rupture. Puis *H*, et puis cette œuvre quand elle sera finie. Il y a également eu une période entre *Drame* et *Nombres* consacrée à des recherches sur l’utilisation de méthodes d’écriture très ascétiques. Mais c’est *Lois* qui a marqué la vraie rupture [...] (1981 a):203-204).

À semelhança de *Nombres*, o romance *Lois* possui um título de ressonâncias bíblicas, em que poderemos detectar claras reminiscências religiosas, isto é, *Lois* não só tem como texto de fundo o *Gênesis* como também pode reenviar para o quinto livro da Bíblia: o *Deuteronômio*. O título legitima de certo modo esta leitura possível, se tivermos em conta que o quinto livro bíblico se centra no código das leis civis e religiosas, sendo que *Lois*, à semelhança do *Deuteronômio*, também foca várias leis, inclusive as religiosas. Por sua vez, a Tora é na religião judaica o nome dado aos cinco primeiros livros da Bíblia (o Pentateuco), que possuem o essencial sobre a Lei Mosaica; por outro lado, lei é também a forma como é conhecido o grupo dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento.

*Lois* é ainda um título substantivado que está ligado ao seu conteúdo e alude à própria estrutura do romance, evidenciando assim de novo uma dimensão auto-reflexiva e metatextual. A estrutura de *Lois* remete, à semelhança de *Nombres*, para uma forma geométrica, desta vez o cubo, cujas seis faces correspondem aos seis livros ou cantos, tendo cada um doze sequências. Temos então seis capítulos, “livros” ou “cantos” sempre introduzidos por uma maiúscula, perfazendo a totalidade dos capítulos, uma sequência da história da civilização. O primeiro capítulo remete para a pré-história, o segundo para a Grécia e a Cristandade, enquanto os restantes capítulos (do terceiro ao sexto, isto é, a maioria do romance) se centram no estado moderno capitalista, ou seja, correspondem *grosso modo* à era moderna, com uma

acentuação transversal na realidade revolucionária (China), para a qual aponta aliás em primeira instância o ideograma chinês colocado como subtítulo por baixo da palavra “Lois”. Em *Visions à New York*, Sollers (1981 a):107) salienta justamente a presença do ideograma chinês na capa e avança uma observação: “- Ph. S.: [...] C’est d’ailleurs la raison pour laquelle *Lois* a un idéogramme chinois, un idéogramme de *fa* qui veut dire “loi” justement, sur la couverture, l’idéogramme *fa* que tu retrouves, qui est la clé de l’idéogramme de *fa-guo*, qui veut dire “la France” [...]. - Ph. S. : *Fa-guo*, c’est la France. Le mot “France”, en chinois, se dessine avec la clé qui veut dire “loi” ”. Se por um lado estas indicações são preciosas e úteis para o leitor real, por outro não são suficientes para “enfrentar” a leitura difícil e até mesmo talvez deceptiva que o romance provoca. A relação deceptiva que o leitor real estabelece com este (e a grande maioria dos romances sollersianos) resulta da simbiose de vários factores, como o uso diferencial da língua, a criação de um léxico, a utilização de onomatopeias, a conjugação de várias línguas (como o francês, o alemão, o inglês, o italiano, o grego, e o chinês entre outras), o que contribui para criar uma sonoridade diferenciada, a disseminação de várias citações de autores (até porque, como certamente disse Julien Gracq (1989:864) “[...] Tout livre pousse sur d’autres livres [...]”) como, e para apenas citar alguns, Pascal, Rimbaud, Nerval, Nietzsche, Lewis Carroll, Dante, Lautréamont, ou Hugo, a invenção de trocadilhos e de jogos de criança. Todos estes elementos contribuem de forma decisiva para atribuir ao romance uma grande variedade tonal e rítmica. Cada frase funciona quase como um ataque, um desafio, um choque, uma provocação e agressão, que de certo modo se filia na herança surrealista e, em particular, em Aragon no seu *Traité du Style*, de 1928.

À partida podemos fazer uma leitura irónica do título, se tivermos em conta de que se trata de um romance que aparentemente apela e se centra nas leis e começa por não cumprir uma das “leis” básicas da língua francesa: a utilização obrigatória do determinante. Mas afinal que leis existem e são examinadas no romance? Várias leis

são examinadas: as da linguagem, as da cultura literária, as da vida, as da origem biológica e religiosa (também questionada por Saramago em *Evangelho...*, como vimos), que serão justamente discutidas em vários contextos. A contestação destas leis manifesta-se frequentemente no texto pela (re)escrita irônica e paródica de expressões estereotipadas, de fórmulas ou leis pelas quais se regem normalmente as pessoas. Assim, por exemplo, expressões religiosas como as do Génesis são (re)escritas como: “Au commencement était *la gerbe*. Et l’acerbe. Et le taille-crayon. Et la présomption. Et surtout l’oubli” (*Lois*, p.87), ou ainda, algumas páginas adiante: “au commencement était *la verve*” (*Lois*, p.131).

Na realidade, *Lois* corrompe vários códigos, recorrendo para isso a várias estratégias de transgressão. Nesta sequência, compreende-se a utilização de pelo menos oito línguas disseminadas pelo romance, o que levou alguns críticos, nomeadamente Roland Champagne (1974)<sup>50</sup>, a aproximarem *Lois* de *Finnegans Wake*, de Joyce. Assistimos assim a um uso diferencial da língua, que sofre deformações com a criação de neologismos como “mamânes” (*Lois*, p.7), o que reenvia também para uma tradição cultural ridicularizada, como o ilustra este excerto:

[...] À nous *culture saucière cathocolique frehnétique* en bière, les grands eschrivains bien châtés grimés, le mimi racine à cinquante francs et la mire corneille dans chaque inconscient [...] (*Lois*, p.55. Itálicos nossos).

O jogo sobre a língua, nomeadamente o uso de nomes próprios conhecidos sem maiúscula, como “racine”, “corneille”, ou ainda, a criação de neologismos com nomes de escritores cultural e literariamente reconhecíveis como: “sévigénéfréluche”, “fanfénelon”, “voltairautruche” (*Lois*, p.55) é revelador do desejo de transgredir e alterar códigos partilhados, a eles aludindo e simultaneamente com eles procedendo a

---

<sup>50</sup> Roland A. Champagne (1974) foi um dos primeiros críticos americanos a estudar alguns dos romances sollersianos nomeadamente, *Le Parc*, *Drame*, *Nombres*, *Lois*, *H* do autor na sua Dissertação de Doutoramento intitulada *The Texts and The Readers of Philippe Sollers: Creative Works from 1957 to 1973*. Alguns anos mais tarde, Champagne (1996) publica um livro intitulado *Philippe Sollers*.

transgressões mais ou menos manifestas. Ora, esta recusa e alteração das múltiplas “leis” irá também contribuir para pôr em causa mais uma “lei”: a do mito da leitura como busca de um único sentido, questionação que já encontramos em romances como *Le Parc*, *Drame*, e *Nombres*. Com efeito, os métodos tradicionais de leitura, isto é, a busca de um sentido, de uma intriga, ou até mesmo de uma coerência lógica não é o elemento operativo principal nestes textos sollersianos, como aliás na maioria dos outros romances que Sollers assina. Na verdade, a ficção de Sollers não reserva ao leitor, como veremos, uma função passiva, implicando-o nos jogos da sua construção, no (re)conhecimento das vozes convocadas, nos silêncios, nos desafios que coloca e que esboçam a imagem de um leitor activo.

A segunda fase caracteriza-se por uma exploração eufórica das potencialidades da linguagem, por uma maior importância conferida à voz e à oralidade, de que são exemplo romances como *H*, *Paradis* e *Paradis 2*. O primeiro título da segunda fase resume-se apenas a uma maiúscula, a consoante *H*<sup>51</sup>, que aparece conjugada com o subtítulo “romance”, o que poderá propor-se enquanto subversão do género, sobretudo se pensarmos em textos criativos como *Nombres*, *Lois*, *Paradis*, que nada têm que ver com uma concepção tradicional do romance.

Uma das hipóteses de leitura mais óbvias consistirá em ler o “H” como a inicial da palavra “homem” e pensar à partida que o romance se irá centrar no homem. Porém, “H” representa também em química o símbolo do hidrogénio quando é grafado com maiúscula, enquanto na biologia é uma vitamina, e na música traduz a nota “si natural” na antiga notação musical; e “H” é ainda, num outro contexto, o termo popular utilizado para a substância da heroína. Para além disso, a letra “H” poderá ainda ser interpretada como uma entrada típica das enciclopédias, interpretação para a qual remete a profusão de referências e informações diversificadas, literárias, linguísticas, culturais e científicas. Para terminar, a letra “H” consta também da

---

<sup>51</sup> Note-se que é possível atribuir à letra “H” um valor fonético: com efeito, e apesar de a letra não possuir um valor de som em francês, assume um valor fonético quando combinada com outras letras.

*Figura Intellectus* de Giordano Bruno que aparece na capa do livro e é reproduzida na página 7, antes do início do romance – elementos paratextuais que evidentemente não podem ser rasurados deste diferenciado conjunto. Todos estes sentidos podem estar implicados em *H*, o que só virá complexificar a tarefa do leitor<sup>52</sup>, até porque Sollers raramente “explica” os seus títulos, ao contrário de Saramago, que com alguma frequência sobre eles elabora, nomeadamente em entrevistas. Do título *H* também poderá ser feita uma leitura irónica, se pensarmos que neste romance sem pontuação, sem parágrafos e sem maiúsculas, a única maiúscula presente é a do título. Como já acontecia com *Lois*, centrado essencialmente na era moderna, *H* comenta a sociedade e o seu funcionamento. Mas sobretudo: a impossibilidade de decidir entre tantas e tão díspares alternativas dá já conta de um projecto romanesco típico de Sollers, e projecta uma imagem do leitor e da leitura completamente distinta da tradicional. Philippe Sollers descreve o comportamento dos leitores que lêem os seus romances, assim como a sua experiência com eles em *Visions à New York*:

[...] Mon expérience avec les lecteurs est que lorsqu'ils ouvrent mon texte, certains ne parviennent simplement pas à y entrer – d'accord. D'autres entrent, commencent à nager progressivement, s'arrêtent à un moment donné parce qu'ils sont fatigués, ou que quelqu'un entre dans la pièce, ou parce que, comme vous disiez, ils s'endorment. Et à ce moment-là, ils s'aperçoivent qu'ils ont tout oublié. Je dirais que je mise sur cette impossibilité de se rappeler ce qui a été lu, sur le résultat de l'intensité de l'effet d'effacement ou passage vide [...]. Mais d'un vide plus essentiel *dans lequel* résonnerait le langage [...] (1981 a)::207-208).

Trata-se efectivamente de uma imagem pouco convencional do leitor, aquela que preside aos romances sollersianos, na medida em que a sua leitura pressupõe um leitor activo e participativo. Deste modo, o leitor de Sollers será à partida um leitor que

---

<sup>52</sup> Como afirma Roland Barthes (1979:55-79), no seu artigo sobre *H*, “Par-dessus l'épaule” in *Sollers Écrivain*, “[...] un lecteur de Dante ou de Rabelais est sans doute plus proche de *H* qu'un lecteur de Malraux [...]”. Barthes aconselha a ler *H* «Par-dessus l'épaule» [por cima do ombro], de quem escreve, isto é, ao mesmo tempo: “[...] Il faut lire *H*, non face au livre comme s'il s'agissait d'un produit conservé que l'on contemple et consomme en l'absence de tout sujet, mais par-dessus l'épaule de celui qui écrit, comme si nous écrivions en même temps que lui [...]” (1979:78-79).

gosta de desafios e é capaz de apreciar a construção, o trabalho do texto, de buscar pistas para esclarecer, construir o texto, de considerar possibilidades e eliminar as inúteis ou não aplicáveis. É justamente, a nosso ver, no desafio que os romances sollersianos propõem ao leitor real que reside um dos seus maiores encantos. É necessário ser capaz de ler de outro modo, ser capaz de reconhecer ou simplesmente descobrir, através de uma referência a um autor ou a uma obra, outros mundos autorais, livrescos, musicais e pictóricos. Neste sentido, os romances sollersianos oferecem ao leitor um desafio que se alimenta de um questionamento constante do seu saber, oferecendo ao leitor a possibilidade simultaneamente de completar e até actualizar os seus conhecimentos. Na verdade, ler os romances de Sollers equivale a aceitar ler de acordo com outras convenções. Assim, não se lê pela história, mas pelo desafio que é continuar a ler, ou mesmo, (re)ler determinados livros, observar pela primeira vez ou de novo determinados quadros, ou ainda ouvir e/ou descobrir a música de certos compositores (des)conhecidos. A leitura do romance sollersiano (até pelo desafio constante e reiterado que implica para o leitor) é assim uma leitura lenta, morosa porque recheada de pausas literárias, filosóficas, culturais, pictóricas e musicais. Como veremos em I.2., o leitor que se rege por padrões de leitura convencionais é mesmo ridicularizado pelos romances sollersianos, sobretudo em romances como *Drame, Nombres, H, Lois, Paradis, Paradis 2*.

*Paradis*<sup>53</sup> e mais tarde *Paradis 2*<sup>54</sup> serão sem dúvida títulos sedutores para o leitor de Dante, que encontrará nestes romances múltiplas referências à *Divina*

---

<sup>53</sup> Sublinhamos que *Paradis* foi inicialmente publicado em fragmentos na revista *Tel Quel* a partir de 1974, antes de ser publicado em volume em 1981. Note-se ainda que *Paradis* começou por ser impresso em itálico. Este romance, na mesma linha de *H*, apresenta uma singularidade tipográfica, oferecendo-se aos olhos do leitor como uma mancha gráfica compacta sem espaços em branco, ou seja, sem parágrafos, capítulos ou pontuação.

<sup>54</sup> Cotejaremos ambos os títulos em simultâneo, apesar de *Paradis 2* (1986 a)) ser publicado bastante mais tarde do que *Paradis* (1981). Esta opção justifica-se pelo facto de os títulos apenas diferirem na atribuição do número "2" ao segundo romance, aliás muito mais reduzido do que o primeiro na sua dimensão. Assim, as expectativas do leitor real serão basicamente as mesmas, espera-se de

*Comédia* – intertexto, como veremos, determinante para outro título sollersiano – o que estabelece de imediato uma relação de empatia e de cumplicidade com o leitor. Porém, a estrutura pouco convencional e deceptiva de ambos os romances (sem pontuação, parágrafos, maiúsculas) irá sem dúvida surpreender o leitor real e questionar os seus hábitos de leitura, sobretudo se tentar ler *Paradis* ou *Paradis 2* de acordo com padrões de leitura tradicional, já que um possível modo de ler<sup>55</sup> estes romances consistirá em “ler com os ouvidos”, isto é, ouvir a musicalidade dos textos, centrar-se na construção do tecido dos textos, na sua escrita, mais do que na procura de uma história, na sua reconstrução límpida. Neste sentido, estes romances levam a um limite procedimentos e experimentação já antes levados a cabo por Sollers – sobretudo enquanto forma de interrogar as possibilidades e os próprios limites da efabulação e do discurso romanescos.

Em “Aller-Retour dans le Système Sollersien”, Jean-Paul Enthoven (1984:302-315) entrevista Sollers sobre vários assuntos, entre os quais *Paradis*. Sollers associa o romance não só ao *Paraíso* de Tintoretto mas também ao de Dante:

[...] Avec *Paradis*, je joue, au sens propre, sur un tableau, et c'est, bien sûr, le *Paradis* de Tintoret. Je me rappelle avoir vu brusquement ce tableau, que j'avais déjà vu, en écoutant la *Missa Solemnis* de Beethoven dans le palais des Doges. C'est le dernier tableau du vieux Tintoret, une folie, une guirlande de personnages aspirés par un point lumineux, vide, comme s'il avait voulu résumer toute l'histoire jusqu'à lui, en train de

---

*Paradis 2* que continue na mesma linha de *Paradis*, continuação que será aliás confirmada pela última palavra (“soleil”) que encerra o desenlace de *Paradis* (p.346):

[...] Il commande un Express serré qui lui est aussitôt servi le boit avale un verre d'eau glacée bâille deux fois de sommeil allume une cigarette puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil

e pela sua repetição nas primeiras palavras da abertura de *Paradis 2* (p.9), que as retoma, contribuindo assim para estabelecer um elo entre os dois romances:

soleil voix lumière écho des lumières soleil coeur lumière rouleau des lumières moi dessous dessous [...]

<sup>55</sup> *Paradis* pede ao leitor uma leitura pelo menos imaginariamente em voz alta, que possa pontuar o texto. A importância desta leitura é aliás indiciada ao leitor pela presença da palavra “voix” repetida em *Paradis* e *Paradis 2*. Com efeito, trata-se da voz, do corpo e da leitura em voz alta, como veremos em II.1.

disparaître dans le geste de son pinceau. C'est le paradis de Dante, c'est-à-dire la ronde des rythmes et des mots libérés de toute psychologie. Une formidable fugue inutile... [...] (1984:313),

Pergunta de Jean-Enthoven:

[...] Mais vous êtes un écrivain et non un peintre. Un romancier, pas un musicien. Si la fugue est un genre qui vous séduit, pourquoi ne pas avoir appris le solfège, publié une partition?

- P.S. Le verbe est au commencement de tout. La peinture et la musique n'en sont qu'une célébration. C'est la bible qui s'entend d'abord chez Bach, comme c'est *La Divine Comédie* qui doit d'abord s'entendre chez le Tintoret ou chez Boticelli [...] (1984: 313-314).

As considerações que Philippe Sollers tece sobre *Paradis*, nesta entrevista, são preciosas para o leitor real, na medida em que orientam a leitura do romance, estabelecendo uma relação entre o título do romance, o título do quadro de Tintoretto *Paraíso* e o *Paraíso* de Dante na *Divina Comédia*. As relações que este romance (*Paradis*) e os outros romances sollersianos estabelecem com a pintura e a música são aliás uma constante na produção romanesca do autor, merecendo por si só um estudo minucioso e atento que infelizmente não nos é possível desenvolver aqui. Pense-se por exemplo nos romances *Femmes* e *La Fête à Venise*, cujos títulos se reportam, como veremos, à pintura com as *Women* de De Kooning<sup>56</sup> no caso do primeiro e *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg*, de Watteau, no do segundo. A presença de inúmeras referências quer à pintura, quer à música celebra justamente o verbo, ilustrando-o e alimentando-o. À semelhança do quadro de Tintoretto, cuja descrição é efectuada de modo entusiástico, também em *Femmes* e *La Fête à Venise*, os quadros são descritos e comentados, como veremos.

---

<sup>56</sup> Willem de Kooning, que o autor conheceu pessoalmente, é aliás um dos pintores americanos favoritos de Sollers, como avança em *Visions à New York*:

[...] Je vais condenser mes impressions de New York [...] celles de 1977 quand je suis venu voir De Kooning, un des peintres américains que j'aime le plus [...] (1981:197-198).



Podem e devem também ler-se, num título como *Paradis*<sup>57</sup> ou *Paradis 2*, ressonâncias bíblicas e proféticas. De facto, e como já referimos, o discurso bíblico<sup>58</sup> emerge nos romances sollersianos como uma constante, aparecendo quase sempre associado ao seu questionamento num tom irreverente, de que é exemplo a convocação paródica do *Génesis* em *Lois*. Do mesmo modo, também em *H*, a figura de Deus dirige-se ao narrador de acordo com a tradição do Antigo Testamento, mas utilizando para isso um tom irreverente. É justamente este tom que também (re)encontramos em Saramago no seu *Evangelho...*, onde é feita uma leitura pessoalíssima do texto bíblico, afastando-se do relato canónico. Esta nova versão polémica irá provocar reacções distintas, no leitor real durante o processo de leitura de *Evangelho...*, tais como de desconforto e revolta pela leitura-outra, diferente, vincada pela irreverência perante factos assumidos como sagrados; mas também reacções de serenidade e aceitação perante o questionamento dos ensinamentos sagrados, pela partilha de ideias, de dúvidas e de críticas. A importância dos textos bíblicos manifesta-se ainda, como dissemos, em títulos como *Nombres*, *Lois*, e claro, *Paradis* e *Paradis 2* – até no facto de *Paradis 2* aparentemente assumir a possibilidade

---

<sup>57</sup> Sollers (1981 a):199) afirma, ainda no mesmo livro (*Visions à New York*), que a fórmula que melhor exemplifica o sentido do seu título é de Sade: "Tout est Paradis dans cet enfer".

<sup>58</sup> A crescente importância do discurso bíblico nos romances sollersianos é aliás salientada pelo autor (1981 a):149) em *Visions à New York*, onde diz o seguinte:

[...] Ph. S. – On revient toujours à cette histoire de profane et de sacré, d'espace profane, d'espace sacré et de "pont" entre les deux. Moi, je suis pour dire que la littérature est ce pont suspendu, balancé, cette espèce de balancement entre les deux et sur l'abîme n'est-ce pas [...].

Depois de estabelecer um elo de ligação entre a literatura e a religião, Sollers centra-se sobre a questão da Bíblia:

[...] Ph.S. – Mais qui lit la Bible? Après tout, une rumination de la Bible peut se faire sans distance. La question est: peut-on avoir une distance (esthétique, intellectuelle) par rapport à la Bible? Là est la question. À mon avis, ce genre de distance n'a jamais existé. La Bible est cru, récitée, réprimée, niée, hallucinée, etc. Nous faisons semblant que ça existe ou n'existe pas pour nous, mais nous ne pouvons éviter quoi que ce soit là. Et je pense que toutes nos réactions, que nous soyons conscients ou pas, sont absolument déterminées par le texte biblique [...] (1981 a):212).

O autor reitera ainda em *Visions à New York* (1981 a):199), desta vez a propósito de *H*, o seu interesse pela Bíblia: "[...] Il est évident que depuis *H*: j'ai centré mon attention sur la Bible de manière plus radicale [...]".

paródica de um “retorno ao paraíso”, que a tradição bíblica e religiosa considera inviável.

Se, num título como *H*, líamos a inicial de Homem, o que pensar de um título constituído por uma só palavra, *Femmes*? Tratar-se-á de uma homenagem às mulheres – ou pelo contrário de uma crítica? Já em *Paradis* ecoava a ideia de que o mundo pertence às mulheres, frase que será repetida ao longo de *Femmes*. Com este romance, pensa-se num regresso de Philippe Sollers a uma estética romanesca mais clássica, logo menos deceptiva para o leitor, que se manifesta no regresso, por exemplo, a uma utilização mais tradicional da pontuação através da sua progressiva reintrodução no romance, privilegiando-se (como em *Femmes*) a utilização abundante das reticências, ou ainda, o regresso à narração na primeira pessoa, com a presença de um “eu” central e omnipresente. Efectivamente, a partir de *Femmes*, poderemos considerar ter início a terceira fase dos romances sollersianos, que evidencia uma reflexão sobre a sociedade e um regresso a formas mais tradicionais em comparação com os romances da primeira e da segunda fases, caracterizados por uma experimentação do “verbo”, que aparece associada a uma questionabilidade do romance tradicional e a uma maior atenção dada aos atributos formais do texto. Em *Visions à New York*, Sollers aponta precisamente este aspecto, assumindo o seguinte: “[...] Je me préoccupe maintenant moins des attributs formels du texte, bien que je reste très attentif sur ce plan. Mais j’insiste beaucoup sur le sens [...]” (1981 a):204).

Na realidade, apesar de os romances desta fase introduzirem um grau de alguma aproximação a formas de realismo na ficção sollersiana, manifestando mais claramente uma utilização da intriga, das personagens, um desenvolvimento temático, nem por isso deixam de ser romances difíceis de ler para o leitor. De facto, os romances da terceira fase evidenciam um processo de maturação na busca da identidade do escritor, que se manifesta numa articulação, a nosso ver feliz e conseguida, entre uma estética romanesca mais clássica e formas de experimentação

do “verbo”. De certo modo, *Femmes* retoma uma reflexão sobre o homem e a sociedade, já iniciada com *Une Curieuse Solitude* e desenvolvida nos romances pertencentes à primeira e segunda fases.

*Femmes* descreve um mundo essencialmente dominado pelas mulheres, constituindo, de certo modo, uma descrição do poder feminino (associado à sexualidade e à sedução) e do papel de marioneta do homem. O romance dá conta da existência do narrador Will, um jornalista americano, que está a escrever um romance sob o nome de um escritor francês, S.. O duplo do autor alterna as suas aventuras sexuais com conversas e reflexões filosóficas, teológicas e literárias, mas também com a escrita de um romance, *Comédie* (talvez *Paradis*), caracterizado pela ausência de pontuação. Na verdade, vale a pena salientar o carácter típico da situação em Sollers, na medida em que a grande maioria dos seus romances conta a aventura da sua própria escrita, incorporando na intriga uma personagem-(re)escritor (ã qual voltaremos em I.2.) que está sempre a escrever um livro. Daí decorrem observações sobre a obra e os seus comentadores. É justamente esse o caso de *Femmes*, onde ironicamente S. (inicial de Sollers), um escritor francês (como Sollers), está também ele mesmo a escrever um romance sem pontuação.

No título seguinte, *Portrait du Joueur*, o leitor joyciano poderá ouvir ecos de *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (1915). Sollers é evidentemente leitor da obra de James Joyce e é dela devedor, tendo aliás traduzido excertos de *Finnegans Wake* para publicação na sua revista *Tel Quel*. O título metafórico indicia, mais uma vez, uma transgressão reforçada, de novo, pela ausência do artigo. E a referência artística ao retrato remete desta feita para o género autobiográfico, acentuada pelo substantivo “joueur”. A característica “joueur” denuncia, já por si, o jogo operado com o nome “Joyaux” (verdadeiro nome de Philippe Sollers) que aparece associado ao nome do narrador, “Diamant”, sendo ambos os nomes declinados ao

longo do romance e seguidos de justificações etimológicas não raras vezes repetidas<sup>59</sup>. O título funciona pois, já por si, como um convite endereçado ao leitor para participar no jogo do nome desdobrado em três vertentes (Joyaux, Diamant e Sollers), e que aparece claramente vincado no excerto seguinte:

[...] Le coup des deux noms les trouble... Les désorientent... Les affolent... Jekyll and Hyde... Quel est le bon? ...Tout est là...[...]. De quel droit ces deux patronymes? Et surtout *ceux-là*? Et puis quoi encore? Que dire? Rien... D'autant plus qu'on peut soupçonner un calcul du genre «jamais deux sans trois» ...*Diamant*... *Sollers*... Cherchez le troisième... Qui je suis? Comment je m'appelle en réalité? Au cube? En toute dernière instance? Allez savoir...[...] (*Portrait*..., p.231).

Caberá então ao leitor (para o qual remete o imperativo “cherchez”) descobrir o terceiro nome, a saber: “Joyaux”, no fundo nada mais do que o nome “verdadeiro” de Philippe Sollers, e resolver a charada proposta “jamais deux sans trois ... Diamant... Sollers... Cherchez le troisième...”, que funciona aqui como um desafio colocado ao leitor. Não será também por acaso que “joyaux” “c’est le même mot que *jouer*”, como o lembra este exemplo:

[...] Remarquez, j'aurais pu aussi bien m'appeler *joyaux*. Au pluriel. C'est le même mot que *jouer*. Ancien français *joel*. Racine latine *jocus*. *Jocalis*, *jocalia*. *Joyaux*, *Diamant*, tout ça c'est du pareil au même [...] (*Portrait*..., pp.247-248).

Os nomes “Diamant” e “Sollers” aparecem assim como variações de “Joyaux”, insistindo em e salientando características como a preciosidade, a habilidade, a astúcia que o nome e as suas variantes procuram ostentar. A natureza ficcional do nome é aliás comentada e explicitada de modo auto-reflexivo no romance. Vejamos o que nos é dito em *Portrait*... sobre este nome (pseudónimo)<sup>60</sup>, um neologismo criado para a ficção, a cuja construção assistimos no romance:

---

<sup>59</sup> Veja-se a este propósito nomeadamente as páginas 231, 232, 233, 234 (para um esboço explicativo de “Philippe”), assim como as páginas 247 e 248.

<sup>60</sup> Parece-nos ainda relevante sublinhar que o “s” final do pseudónimo “Sollers” (uma das suas personagens imaginárias), como Sollers afirma na entrevista com Jean-Paul Enthoven (1984:307),

[...] Je me revois, un soir, rentrant du lycée, assis devant mon dictionnaire de latin, étudiant les implications du mot *sollers*. Venant de *sollus* (avec deux l !) et *ars*. «Tout entier art». *Sollus* est le même radical que le grec *holos*, qui veut dire: «entièrement, sans reste. D'où l'hologramme. Holocauste. Absolument dédié à l'art. Brûlure! Sacrifice! Sainteté! Mais, en même temps, *Sollers* veut dire: habile, intelligent, ingénieux, adroit, rusé, le terrain le plus apte à produire... «*Lyræ sollers*» (Horace): qui a la science de la lyre.» «*Sollers subtilistique descriptio partium*» (Cicéron): «adroite et fine distribution des parties du corps. *Sollers*, *sollertis*... *Sollertia*... Voilà un nom bien suspect, n'est-ce pas, immoral en diable!... Une définition actuelle? Voyons... «Le *sollers* est de la technique pure: sa combustion dans l'art ne laisse aucun résidu». Voilà pour équilibrer Diamant. Deux noms valent mieux qu'un. Un homme deux fois nommé en vaut trois. Mais, en général, un écrivain prend un pseudonyme pour cacher un nom banal ou sans charme, non? [...] (*Portrait...*, p.77).

O narrador explicita também, em *Portrait...*, a necessidade de recorrer a um pseudónimo para poder publicar, visto ainda ser menor quando escreveu o seu primeiro romance:

[...] Pourquoi j'ai pris un pseudonyme? Parce que j'étais mineur quand j'ai publié mon premier roman. La famille ne plaisantait pas, voulait que je m'engage, elle aussi, mais dans les affaires... Menaçait de faire interdire le livre... Provincial... Vingt ans après, ça a l'air fou, irréel [...] (*Portrait...*,p.76).

Trata-se pois, não só de um nome ficcional (pseudónimo), mas de um “nome de autor”, situável no já referido paradigma de auto-reflexividade caro a Sollers. O leitor real cria assim algumas expectativas de carácter autobiográfico em relação a este romance, não só legitimadas pela referência ao retrato, um elemento à partida relacionável com características autobiográficas, mas também concretizadas no substantivo “joueur” (como vimos pelo jogo operado sobre a escolha e construção do nome) e no espaço escolhido, Bordeaux, local de nascimento de Sollers. Na entrevista

---

escolhido pelo autor deve ser pronunciado, ao contrário do que seria de esperar, visto que na língua francesa as consoantes finais geralmente não se pronunciam. Sollers joga assim com a última sílaba do seu nome e pronuncia o “S”. Efectivamente, o gosto e o domínio da língua latina manifestam-se na construção do pseudónimo: “[...] je l'avais appelé ainsi parce qu'en latin, *sollus ars*, cela veut dire 'tout entier art' ou 'art intact, c'est aussi le surnom d'Ulysse [...]’ ” (Enthoven, 1984:307). Sollers declina o seu nome pronunciando o “s”, como aliás ocorre em latim.

com Jean-Paul Enthoven (1984:302-315) já citada, “Aller-retour dans le Système sollersien”, Philippe Sollers explica e justifica a construção necessária do seu nome, afirmando:

[...] Ph. S. – Mon vrai nom, c’est Joyaux, J.O.Y.A.U.X., avec un X. (Curieux, cette façon d’insister sur la lettre qui, dans son vrai nom fait rature.) Sollers n’est qu’un pseudonyme allégorique. J’ai publié mon premier livre alors que je n’avais pas atteint ma majorité légale, et ma famille a trouvé un inconvénient à ce que je raconte un certain nombre de choses innocentes que j’avais fait pour expérimenter mon corps. Il a donc fallu que je publie cela sous un autre nom. Or, Sollers, c’était le nom de l’un de mes personnages imaginaires. Je l’avais appelé ainsi parce qu’en latin, *Sollus ars*, cela veut dire “tout entier art” ou “art intact”. Et “tout entier art” c’est aussi le surnom d’Ulysse; c’est le rusé, l’ingénieur, l’habile à produire, l’homme aux mille tours, aux mille détours, choquant toujours l’opinion, ne pouvant tenir en place. Alors, Sollers? Disons, l’Ulysse des temps modernes celui qui visite les lotophages et les communistes, qui écoute les sirènes qui chantent en chinois. Ulysse Sollers? Le visiteur qui a la bougeotte mais qui, à un moment donné, reprend son bateau et cingle vers le large où l’attend la prochaine aventure [...] (1984:307).

É notória a explicação da escolha onomástica “Sollers” praticamente coincidente no discurso ficcional e não-ficcional, no primeiro caso nomeadamente em *Portrait du Joueur* a que já aludimos, e no segundo através de entrevistas como a de Jean-Paul Enthoven (1984:302-315). O romance enceta justamente com a partida do narrador para Bordeaux. Assistimos à exploração quer de um espaço, quer de um nome que permite a indagação de uma identidade, a de “Je” (o narrador), aqui personagem principal para a qual remetem as referências repetitivas e disseminadas no romance.

Para além desta veia autobiográfica e da veia satírica social (crítica à sociedade intelectual de Paris e de Nova Iorque), existe ainda uma outra veia que constitui a nosso ver o centro de gravidade do romance: a veia erótica<sup>61</sup>, que é também uma constante da poética sollersiana. O erotismo será desenvolvido através da narração da

---

<sup>61</sup> A propósito da veia erótica em *Portrait...*, veja-se o capítulo “Le Contenu érotique” da dissertação de Mestrado de Rafael Robert Delfim (1985:24-35), intitulada *Subversion dans la Théorie de l’Écriture de Philippe Sollers: Lecture de Portrait du Joueur*.

relação sexual clandestina que o narrador mantém com Sophie, cada um à margem das suas vidas e das convenções sociais. Os cenários sexuais<sup>62</sup> elaborados pelo romance serão consignados nas cartas de Sophie endereçadas ao narrador (Philippe Diamant), o que coloca a hipótese de um romance epistolar, na linha de Laclos e das suas *Liaisons Dangereuses*, referência aliás também ela recorrente em vários romances sollersianos. As cartas ocupam precisamente o centro do volume e constituem uma forma de materializar, de transpor para a linguagem a sexualidade e o desejo – ideia que já encontrávamos em *Une Curieuse Solitude* (pp.36-37): “[...] Le désir, c’est surtout le vocabulaire du désir”; voltamos justamente a encontrar a mesma ideia formulada como: “L’érotisme est avant tout une “science verbale” [...]” (*Portrait...*, p.273).

O romance que se segue, *Le Coeur Absolu*, apresenta um título metafórico que, apesar de sedutor, pouco ou nada permite antecipar ao leitor. A conjugação das palavras “coeur” e “absolu” pode provocar alguma estranheza ao leitor real: de que ponto de vista poderá um coração ser qualificado como absoluto? Só uma leitura total do romance poderá facultar pistas ao leitor. O romance relata-nos a vida de um escritor (que como o S. de *Femmes* está a escrever um livro, afinal aquele que estamos a ler) durante um ano. O processo já é recorrente na poética romanesca sollersiana, como apontámos, onde com frequência o narrador resume a intriga: “[...] C’est

---

<sup>62</sup> A questão da sexualidade desempenha um papel importante nos romances sollersianos segundo Olivier Renault (1995) como explica em *L’expérience de “Tel Quel”: Histoire et Poétique*:

[...] La sexualité joue un rôle important au cœur de tous les romans de Sollers, à partir de la nouvelle *Le Défi* jusqu’à *Le Secret* [...]. Qu’il s’agisse du récit d’une initiation sexuelle (*Une Curieuse Solitude*), de sa relation libertine (*Portrait du Joueur, Le Coeur Absolu*), de son utilisation (même renversée) comme clé d’interprétation du monde (*Paradis, Femmes*) [...] (Renault:1995:63).

Note-se também que a presença insistente de temas complementares como a sexualidade e o erotismo, que aparecem disseminados nos romances, também contribui para reiterar e acentuar o carácter deceptivo dos romances de Sollers. A sexualidade, o erotismo e, inclusive, a mulher foram objecto de estudo em vários artigos de Sollers: (1967:23) “Aujourd’hui la Littérature Érotique”; (1976:5) “Porno au Zéro”; (1977 b):30-31) “Le Sexe des Anges”; (1983 b):5) “Réflexions sur la Question Féminine”.

l'histoire d'un écrivain qui doit faire l'adaptation télévisée de *La Divine Comédie*, mais qui, entre-temps, fonde une société secrète avec quatre amis [...]” (*Le Coeur...*, p.331). A necessidade de resumir e “explicar” a intriga destina-se obviamente ao leitor, como aliás as numerosas pistas de leitura, que constam como veremos da “*prière d’insérer*” de todos os romances sollersianos.

Especialista em matérias dantescas, S., que escreveu uma tese intitulada: *Dante et l’Invention de l’Au-delà*, é convidado a escrever o *script* para uma adaptação da *Divina Comédia*, financiada por capitais japoneses. A adaptação de S., cujo título sugestivo, *Le Divin Bordel*, é justificada ao leitor como fruto de uma homenagem à casa de prostituição dos seus vinte anos, nada terá de convencional, modernizando o universo dantesco ao introduzir elementos pertencentes ao mundo contemporâneo, mas também procurando “corrigir” os seus contra-sensos, como o facto, por exemplo, de Dante ter preferido Virgílio a Homero enquanto personagem condutora no além. Beatriz será então uma jovem japonesa e a descrição do inferno fará eco da situação contemporânea na Polónia. O projecto financiado sofre oscilações, abortando e sendo retomado pelos japoneses para, em última instância, abortar definitivamente. O romance relata assim a história de uma derrota – na realidade apenas parcial, se pensarmos que o leitor tem efectivamente acesso a parte desta nova versão da *Divina Comédia* que encerra *Le Coeur Absolu*, embora não tenha evidentemente acesso à totalidade.

Este romance é pois de algum modo uma nova versão (re)escrita da *Divina Comédia*, reactivada e transformada pela adjunção de duas referências: a homérica, com a *Odisseia*, e a de Casanova, com as *Mémoires-Histoire de ma Vie* (e neste aspecto antecipando, em jogo intertextual, ecos que virão a fortalecer-se em obra posterior). As numerosas referências a ambas as obras permitem “corrigir” e adaptar a *Divina Comédia*, oferecendo ao leitor uma (re)leitura da mesma, sob a óptica sollersiana. À semelhança de Ulisses, que regressa a casa após inúmeras aventuras, também o



narrador de *Le Coeur Absolu* regressa a Paris, à sua casa e família, após inúmeras viagens e aventuras amorosas.

Contudo, o romance também desenvolve uma intriga paralela a esta, que ocupa o centro do romance e alude ao seu título misterioso. Na verdade, “Le Coeur Absolu” é também o nome da sociedade secreta composta por cinco membros que o narrador funda em Veneza e cujo nome, oriundo de um poema persa (“[...] Liv trouve aussitôt le nom: *Le Coeur Absolu*<sup>63</sup>, titre d’un poème persan dans un recueil que nous sommes en train de lire [...]” (*Le Coeur...*, pp.268-269)) constitui o título do romance. A *prière d’insérer*, sempre reproduzida na contra-capas dos romances sollersianos, enuncia os cinco membros da sociedade secreta “Le Coeur Absolu”:

[...] Le Coeur Absolu est une société secrète fondée vers la fin du vingtième siècle à Venise. Ses membres: S., écrivain, scénariste, spécialiste d’Homère et de Dante. Liv, vingt-sept ans, comédienne. Sigrid, son amie, philosophe. Marco et Cecilia, deux jeunes musiciens [...].

A sociedade secreta tem inclusive estatutos próprios que a regem e são enunciados em *Le Coeur...* (pp.52-53). Ao todo são sete artigos, atravessados por uma veia irónica já familiar ao leitor. Os artigos, que regem esta sociedade, relembram ao leitor os estatutos rabelaisianos que guiam, em *Gargantua*, “Thélème”. Esta última era uma sociedade destinada a uma elite de almas “bem nascidas”, que estudavam e viviam em toda a liberdade na “abadia do bem querer e bem viver”, cuja regra principal consistia na máxima “faz o que quiseres”. No segundo artigo da sociedade “Le Coeur Absolu” é-nos dito que: “[...] La société a pour but le bonheur de ses membres [...]. Les membres de la société sont rigoureusement égaux. Ils ont tous les droits et aucun devoir [...]” (*Le Coeur...*, p.52). No sétimo artigo afirma-se que “[...] par définition, les membres de la société sont heureux [...]” (*Le Coeur...*, p.53). Pensamos

---

<sup>63</sup> Neste caso não deixa de ser significativo o itálico do autor, na medida em que a sua escolha para citar o título de um poema, oriundo de uma colectânea, a cujo nome não temos acesso, em vez das aspas permite ao leitor estabelecer uma relação directa entre o título do poema em itálico e o título do romance de Sollers.

ainda que os artigos, em particular o artigo V desta sociedade secreta, também podem e ganham em ser lidos como conselhos e orientações destinados ao leitor real, espécie de co-iniciado nesta sociedade secreta. No artigo V pode ler-se o seguinte:

[...] Un candidat qui ne serait pas amateur de musique sera automatiquement récusé. L'hymne de la société est *Le Quintette avec clarinette* de Mozart. Un candidat doit faire la preuve de sa vue et de son oreille. Il doit aimer par exemple, *L'Asperge* de Manet, et être capable de faire au moins deux remarques intéressantes sur un papier collé de Picasso. Il doit connaître le plus grand nombre possible de *Mémoires* et avoir lu, et bien lu: *Juliette ou les prospérités du vice*, *Généalogie de la morale*, *Souvenirs d'égotisme*, *Sodome et Gomorrhe*, *Rigodon*, *Femmes* et *Portrait du Joueur* sont facultatifs, mais insidieusement conseillés [...] (*Le Cœur...*, pp.52-53).

Efectivamente, a referência quer à música quer à vista, quer ao ouvido, ou ainda, à pintura e a determinadas leituras funciona como pistas, indícios de leitura, esboçando de certo modo um perfil possível do leitor sollersiano desejável, indiciado aliás pela referência irónica a dois romances de Sollers, *Femmes* e *Portrait du Joueur*, ironicamente apresentados como facultativos.

A referência ao “Coeur” surge também no desenlace do romance, que termina com a descrição de um pôr-do-sol sobre Veneza que acaba por desenhar uma espécie de coração:

[...] Peu à peu, le rose-rouge s'enflamme, on a maintenant, devant nous, une cavité de couleur creusée dans l'air... *En forme de...*

- vous pensez la même chose que moi?
- un cœur ?
- J'allais le dire.

C'est en effet la forme, un peu étirée, qui se déploie vers le haut avec une précision de pinceau... Nappe rouge, disque rouge... Message sérénissime et séraphique de la cité chérubinique... *Le grand cœur* atmosphérique se déplace un peu... [...] (*Le Cœur...*, p.443. Itálicos nossos).

O título metafórico e enigmático do romance seguinte, *Les Folies Françaises*, surpreende ao mesmo tempo que seduz o leitor real. A sedução do título resulta, por

um lado, da conjugação operada entre o substantivo plural, “Folies”, e o adjetivo “françaises”. Por outro, resulta da associação a um dos lugares míticos da cultura francesa: “Les Folies Bergères”. Mas o título também deve ser lido, de acordo com a *prière d’insérer* assinada por Sollers, à luz da obra de François Couperin para clavecino intitulada: *Les Folies Françaises*, bem como da de Manet, *Un Bar aux Folies-Bergères*, ou ainda, da dança *Les Folies Bergères*. Com efeito, a curiosidade conduzirá o leitor real a inquirir o texto para tentar perceber: que “loucuras” serão essas? No entanto, só a leitura total do mesmo poderá dar algumas pistas ao leitor para uma interpretação do título. Este último é aliás objecto de questionação e contestação no romance, em que France (a filha do narrador que sintomaticamente carrega o nome de um país que desconhece) contesta o título escolhido pelo narrador para o romance que está a escrever, *Histoire de France*:

[...] - Tu vas encore te faire tabasser, Pap.

- J’ai l’habitude.
- Ça ne peut pas s’arranger?
- Non.
- Pourquoi?
- On n’explique pas! On passe!
- Tu l’écris?
- Oui: *Histoire de France*.
- *Un roman?*
- *Court.*
- *Mais le titre est mauvais! Il va faire confusion! On croira qu’il s’agit d’un manuel d’histoire!*
- Manuel je suis [...] (*Les Folies...*, p.32).

O diálogo entre France e o narrador é esclarecedor sobre a possível recepção de um romance (breve e provocador), que em muito se assemelha àquele que o leitor está a ler, salientando mais uma vez a sua dimensão auto-reflexiva, tão importante e recorrente em Sollers.

O romance oferece-se aparentemente ao leitor real como uma construção

convencional, possuindo elementos para a leitura de uma intriga também ela convencional. Assim, o romance tem personagens como Madame (um antigo amor do narrador), France (a filha de ambos) e o narrador que, no universo romanescosollersiano, é quase sempre escritor. Existem também elementos que vêm perturbar a ordem estabelecida, nomeadamente um acontecimento: o regresso de ambas as mulheres à vida do narrador e a decisão da filha de viver em Paris e de ajudar o narrador na sua escrita. Estabelece-se assim uma relação “incestuosa”<sup>64</sup> (aliás, o tema do incesto não é novo em Sollers, tendo já aparecido no fim de *Paradis 2*) entre pai e filha, e será em torno dela, mais precisamente do casal pai/filha, que o romance se constrói. A tragédia que a presença de elementos terríveis deixa antever – como por exemplo, a irrupção na vida do narrador de mãe e filha e o esboço de um ambíguo incesto (porque nunca será totalmente assumido ao longo do romance) – nunca irá acontecer, defraudando assim as expectativas que o leitor poderia de algum modo ter formulado.

Na verdade, a relação proibida não será castigada, segundo o modelo trágico, nem com a cegueira nem com a loucura das personagens. Talvez por isso o título aponte para as “loucuras”, desdramatizando a situação que as personagens decidiram viver à margem da sociedade: “[...] Tu as réalisé son désir: m’épouser, légitimer réellement ta naissance. Hors société, mais la société n’existe pas [...]” (*Les Folies...*, p.23). É assim feita uma leitura paródica do incesto, que deixa de ser trágico, sofrendo aqui uma inversão, dado que se trata de um incesto (pai/filha e não mãe/filho) conseguido, voluntário, porque conscientemente aceite por ambas as partes envolvidas. Para além disto, há que notar o jogo entre “France” (nome da personagem mas também como já dissemos nome do país) e “françaises”, adjectivo que, por isso, acaba também por assumir uma dupla significação.

---

<sup>64</sup> Em *Éloge de l’Infini* (2001:701), Philippe Sollers considera justamente *Les Folies...* uma apologia do incesto: “[...] *Les Folies Françaises*, une apologie à peine masquée de l’inceste raisonné et discret entre père et fille [...]”.

O termo “folies” do título também pode designar um gênero musical (La Folie) muito em voga na segunda metade do século XVII e que Marin Marais<sup>65</sup>, o autor da *Gamme* – octossilábica musical –, ilustra. A obra musical é aliás frequentemente evocada ao longo do romance, sendo até citada e ouvida pelo narrador e a filha: “- Bon, Bon, d'accord. – Remets *La Gamme*. Plus fort.” (*Les Folies...*, p.57). Além disso, *Les Folies...* procura ainda repertoriar um património cultural, literário, musical e pictórico que funciona como uma herança deixada à filha (France) e ao país (France).

Tal como em vários outros romances, em *Le Lys d'Or* o narrador é também escritor (um narrador, reflexo e porta-voz do autor), o que implica mais uma vez a explicitação da dimensão auto-reflexiva, tão importante em Sollers, conforme desenvolveremos em I.2., quando nos debruçarmos sobre o seu estudo. O título metafórico do romance articula-se com a descoberta num antiquário de um objecto, “un lys d'or”, que estava exposto na montra e que Reine de Laume compra:

[...] Elle achetait un objet chez un antiquaire, rue du Bac. J'étais entré par hasard, après un rendez-vous, tout près. L'objet en question m'avait attiré en vitrine: un lys d'or, soixante-dix centimètres environ, élément dix-septième, sans doute, dans une église, d'une Annonciation sculptée. Un ange de bois peint incliné avait dû le tenir de la main gauche pendant deux siècles, et il se trouvait là, entre un buste grec et une tête de Boudha...[...] (*Le Lys...*, p.22).

O objecto, que também atraía o narrador (Simon Rouvray), permite o encontro entre este e Reine de Laume, por quem ele se apaixona. Reine nega-se a este amor e pede ao narrador para escrever um livro (apenas lido por ela) sobre a história das suas relações com ele, pagando para isso. Assistimos então a uma nova situação neste romance, dado que o leitor sollersiano está mais habituado à narração de jogos eróticos do que à pintura de um amor impossível e casto. O substantivo “lys” é declinado no romance nas suas diferentes acepções, o que obviamente faculta ao leitor

---

<sup>65</sup> Marin Marais (1656-1728), compositor e violonista francês, foi autor de cinco livros de peças para viola e obras líricas como *Alcyone* e *Gamme*.

real um leque de interpretações possíveis do título. O “lys” será assim o símbolo das armas reais da casa de França (*Le Lys...*, p.136), uma moeda do século de Louis XIV (*Le Lys...*, p.159), ou ainda a flor (*Le Lys...*, p.79), simbólica da virgem, sobretudo das representações da Anunciação – e evidentemente do amor casto que o romance balzaquiano, *Le Lys dans la Vallée*, configurava.

Encontramos aqui de novo o gosto pela transgressão, que se manifesta na possibilidade da leitura do romance assumida pelo leitor, o que acaba por violar o contrato estabelecido entre o narrador e Reine, dado que, segundo as condições deste contrato, claramente enunciadas no romance (*Le Lys...*, pp.34-35), o narrador escreveria um livro intitulado *Le Lys d’Or*, que relataria as suas relações com Reine apenas para uso pessoal dela. Contudo, o contrato acaba por ser ficcionalmente violado na medida em que nós, leitores intrusos, temos acesso a esta leitura, à partida secreta, proibida, e por isso muito mais fascinante.

Um título como *La Fête à Venise* capta também a atenção do leitor real, sem no entanto o esclarecer de imediato sobre o conteúdo do romance. Deste título, o leitor apenas poderá inferir que a acção decorre numa das cidades preferidas de Sollers: Veneza. Neste romance, a cidade italiana é descrita como uma cidade encantada mas ameaçada, como aliás todo o planeta, no entanto em tudo oposta ao fantasma da *Morte em Veneza*. O olhar do leitor desliza da descrição minuciosa de vários quadros – quer de Watteau (por exemplo *La Toilette Intime*, dissimulada numa colecção privada ou *Le Jugement de Paris*), quer de outros pintores (como Gauguin, Courbet, Monet, Van Gogh e Cézanne, entre outros) – para a descrição da cidade, onde vive um casal feliz e efémero, constituído pelo narrador e Luz. O título de Sollers evidencia justamente este aspecto festivo, salientando a tonalidade alegre, a melodia da felicidade do quadro. Só após a leitura do romance a interpretação do título será esclarecida: *La Fête à Venise* conta ao leitor a história de um quadro simultaneamente falso e verdadeiro. O quadro é falso porque se trata de um quadro fictício, intitulado

*La Fête à Venise*, precisamente o título do romance que o fabrica de acordo com as leis da verosimilhança, mas é igualmente verdadeiro no romance que tem o seu nome e no interior do qual desempenha um papel fundamental.

À partida o leitor não sabe se o quadro é verdadeiro ou falso, e talvez esse não seja um elemento importante, na medida em que o facto de maior relevância reside na possibilidade de ler *La Fête à Venise* com ou sem a visualização do quadro de Watteau, *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg*. Claro está que o prazer do leitor real aumenta se ler o romance à luz do jogo que ele propõe com o quadro e se o confrontar com a descrição minuciosa do outro quadro, o “falso”, *La Fête à Venise*. Note-se que o confronto entre a descrição de *La Fête à Venise* e a contemplação de *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg* é claramente sugerida ao leitor, como se pode ver no excerto que se segue:

[...] *La Fête à Venise* est un tableau de Watteau réapparu sur le marché clandestin à peu près au même moment que ressurgissait à l'improviste (vases communicants) *La Surprise*, disparue depuis 1801 [...] il n'est pas sans rappeler le tableau célèbre du Prado à Madrid: *Fête Galante devant la fontaine de Neptune*. Mais il est de la même époque que les *Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg* (entre 1718 et 1719) dont il constitue un redoublement. Je le préfère: de mêmes dimensions, il a quelque chose de plus aéré, de plus détendu, de plus jeté, de plus rouge. Watteau a accentué certains des repentirs qu'il a eus pour l'autre, par exemple en raccourcissant les robes (il a dû peindre *La Fête à Venise* juste après). Il a ajouté deux nouveaux personnages féminins: une deuxième femme-fontaine, explosive de sensualité, toujours sur le modèle du nu de *Nymphe et Satyre* (aujourd'hui au Louvre) et une seconde danseuse retenue, jouant ainsi, comme il le fait souvent (et son époque avec lui) sur la contradiction d'un inanimé – pierre ou marbre – plus habité et charnel que le corps vivant. C'est un tableau magnifique. Il n'a jamais été montré en public, son existence a été seulement soupçonnée, les diapositives que j'ai devant moi sont, para conséquent, à elles seules un événement [...] (*La Fête...*, pp.102-103. Itálicos nossos excepto em *La Surprise* e *Nymphe et Satyre* ).

O motivo da pintura é aliás bastante recorrente em Sollers, como já dissemos, e deverá ser considerado como uma variante da representação do escritor, aqui enquanto artista. Isto significa que a representação interna do objecto artístico

(romance, quadro, *script* etc.) se torna sempre um elemento determinante para a compreensão do texto em questão. Efectivamente, a contemplação do quadro real, *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg*, será de enorme pertinência para a leitura do romance, seduzindo e convidando o leitor à (re)descoberta do universo de Watteau. Sollers insiste no aspecto festivo e sensual do quadro, recusando a imagem comum que vê em Watteau um artista triste e sofredor. Com efeito, a contagem pormenorizada das personagens dos dois quadros, *La Fête à Venise* com dezoito (ou dezanove, se contarmos a estátua) personagens e *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg*, com vinte e uma personagens, faz incidir o olhar do leitor real no trabalho artístico de Watteau, desviando a atenção do valor de mercado do quadro. Desta forma, o leitor é convidado a entender o quadro de acordo com outros critérios que não os do seu valor económico, descrevendo também os tráficos internacionais modernos e o universo dos vendedores de quadros. A ser assim, a criação do quadro imaginário *La Fête à Venise* permite não só desenvolver uma reflexão sobre o papel da arte na sociedade do espectáculo, mas também estabelecer uma relação entre a pintura e a literatura (à semelhança do que acontece no romance de Saramago, *Manual...*). A relação é efectuada através do título do quadro – que dá o seu nome ao romance – e também através de Froissart<sup>66</sup>, que é obviamente uma alusão ao escritor (pela sua actividade de escritor que consiste aqui em escrever um romance sobre a arte), e de Watteau. Na verdade, Froissart, ao ser apresentado como o leitor de um quadro que nunca viu, sustenta um mecanismo narrativo que permite associar a pintura e a literatura através de um discurso.

O romance relata justamente a história de um quadro vindo de Veneza, onde foi roubado: *La Fête à Venise*, atribuído a Watteau, cujo transporte ficará a cargo do narrador Pierre Froissart (o narrador, como sempre irónico e porta-voz do autor) e de

---

<sup>66</sup> Froissart (1337-1404) é também uma alusão ao escritor francês Jean Froissart, cujas crónicas formam uma pintura viva do mundo feudal entre 1325 e 1400. Ora Philippe Sollers proclama-se justamente cronista da cultura contemporânea.



um grupo de amigos que formam uma rede de tráfico de obras de arte. Ironicamente, e à semelhança dos membros da sociedade secreta de *Le Coeur Absolu*, cujos membros eram escritores, músicos, etc., todos os membros desta rede utilizam nomes de código pertencentes a escritores, músicos e pintores – numa rede intertextual afinal recorrente em toda a obra de Sollers, e que tem consequências imediatas para a sua também recorrente reflexão metaficcional. No entanto, ao contrário de *Manual...*, *La Fête...* não explora o processo de criação artística e as suas dificuldades, centrando-se antes naquilo que acontece com um quadro, quando este se torna um objecto de especulação num mercado. Como sublinha Pollard (1994:160) é curioso verificar que num romance sobre a pintura não existe uma única personagem que seja pintor; existem apenas nomes de pintores usurpados por ladrões de arte: “[...] It is interesting to note that, for a novel which is clearly about painting, and where the names of painters are taken by thieves, there is not one living character who is a painter [...]”. Ora a atribuição de nomes de pintores aos “ladrões de arte” contribui para evidenciar uma crítica implícita e explícita ao tratamento da arte como um mero negócio, crítica que aliás também encontramos em Saramago, nomeadamente em *Caverna* com as louças de barro e os bonecos.

Temos vindo a sublinhar o estudo da sociedade que os romances inseridos na terceira fase evidenciam com mais acuidade. O romance de que agora nos ocuparemos situa-se na mesma linha, possuindo no entanto uma vertente policial (aliás já sugerida pelo tráfico de obras do romance anterior e também presente, no caso saramaguiano, em romances como *Nomes* e *O Homem...*). Sendo assim, o que esperar de um título como: *Le Secret* – a revelação de segredos ou a sua ocultação? Talvez um romance policial? Que segredo será esse que dá o seu título ao romance? A importância do segredo, assim como a sua presença, não é aliás uma novidade para o leitor que já leu romances como *Le Coeur Absolu*, *Le Lys d’Or*, ou *Studio*, onde o segredo impera. Cerca de cinco páginas antes do fim de *Le Secret*, o leitor depara com

uma espécie de trilogia dos agentes secretos – constituída pelos narradores-escritores Rouvray (*Le Lys...*), Froissart (*La Fête...*) e Jean Clément (*Le Secret*) – que se conhecem e trabalham para o mesmo centro: “[...] Il me montre un rapport de Rouvray qui est en ce moment à Pékin... Rouvray, Froissart, moi, la vieille équipe... le véritable Isis transversal...[...]

 (*Le Secret*, p.246). De facto, o título literal dá conta do assunto principal do romance: a história de um agente secreto com semelhanças relativamente a personagens de Graham Greene (com uma referência explícita a ele no início do romance) e John Le Carré. As iniciais do nome Jean Clément (J.C.) são também as de Jesus Cristo, o que não será um acaso se tivermos em conta a importância da Bíblia (a que aliás já aludimos), nomeadamente dos profetas, na produção romanesca sollersiana.

O agente secreto (Jean Clément) vive com a esposa de origem búlgara<sup>67</sup> (Judith) e o seu filho (Jeff) de dez anos, procurando dar conta das grandes tendências da actualidade política internacional. Dez anos antes do atentado do Papa a 13 de Maio de 1982, o agente secreto (Jean-Clément) redigira uma breve nota/relatório anunciando um atentado, em Roma, contra o Papa. O atentado ocorre e a nota desaparecida, antes sem importância, ganha agora contornos relevantes, transformando a vida do agente num verdadeiro inferno, ao ponto de pensar em suicidar-se com a esposa e o filho. Toda a sua vida e o seu passado são analisados, sendo finalmente transferido para o I.S.I.S (Instituto dos Sistemas Inteligentes Selectivos), um lugar de observação onde são desenvolvidas pesquisas sobre a memória. Clément procura entender o porquê do atentado e sobretudo a razão de este atentado passar despercebido no meio de tantos outros. Enclausurado numa casa

---

<sup>67</sup> O jogo de semelhanças com a biografia do autor é evidente, se tivermos em conta que Sollers foi casado com Júlia Kristeva, também membro do grupo *Tel Quel*, de quem teve um filho (David).

junto do mar<sup>68</sup>, inicia a escrita da sua história (um processo aliás já familiar ao leitor real sollersiano) que o leitor está a ler. O agente secreto poderá assim também ser visto como mais uma reveladora metáfora do escritor que também trava a “guerra” da Literatura, onde cada livro funciona como uma nova “batalha”.

No entanto, o leitor nada saberá do teor da nota, até porque um segredo só continua segredo se não for revelado a estranhos, o que justifica o facto de o próprio romance cultivar e se alimentar do segredo (a mensagem breve sobre o atentado do Papa, à qual nunca teremos acesso). A omissão do conteúdo da mensagem contribui para criar no romance um espaço vazio, um núcleo de silêncio, alimento de toda a obra literária, e permite ao leitor cooperar, inferindo sentidos. O segredo é também o motor do trabalho da escrita, verdadeiro tema do romance que dele dá conta, reflexo, de certo modo, da paixão “paranóica” de Philippe Sollers pelo segredo, como lembra Jean-Paul Enthoven (1993:78):

*[...] Depuis longtemps Sollers entretient de farouches affinités avec le secret. Avec tous les secrets. Il adore le moindre parage mystérieux, sa complexion paranoïde en exige l'hypothèse, il se vaporise au clandestin, et il est toujours en partance pour cet envers de l'histoire contemporaine où, à l'en croire, s'attardent encore les seules vérités qui vaillent. Mafias, dessous la table, nom de codes, Saint-Esprit, choses cachées depuis la fondation du monde, telles sont ses drogues dures, ses uniques héroïnes. À la longue cette métaphysique du crypte a induit, dans son œuvre, une esthétique à base d'ellipses, d'allusions, de courts-circuits, que l'on accueille ou récuse en bloc. [...] Sollers est, a été un agent secret très impliqué dans les grandes énigmes de l'heure [...]* (Itálicos nossos).

Um título enigmático como *Le Secret* atrai de certo modo o leitor, adensando a sua curiosidade, que será alimentada ao longo de todo o romance pelo processo narrativo da elisão, e por conseguinte do segredo, que sobrevive à leitura do olhar curioso do leitor. Com efeito, o teor da mensagem da nota continua um segredo bem guardado, e isto à revelia do leitor, que nunca terá acesso a ela. Restará assim ao

---

<sup>68</sup> Mais uma vez o jogo de semelhanças biográficas com o autor é notório, dado que Sollers tem justamente uma casa junto ao mar, a casa da ilha de Ré, sobre a qual teceremos algumas considerações em III.1.

leitor, em alternativa, inferir a mensagem, isto é, participar no segredo pela convivência com este último ao falar dele, preenchendo deste modo o núcleo de silêncio e manifestando-se como um leitor co-produtor do sentido. É precisamente a partir da nota secreta que se desenvolve uma gigantesca paranóia que se estende a múltiplos campos: sexual, místico, estratégico e cultural, todos eles interligados. O narrador desenvencilha o enorme “complot” planetário, que se desenrola sob os olhos do leitor, sem que este dele se aperceba: o aborto, a inseminação artificial, as manipulações genéticas, os bebês-provetas, as mães de aluguer, a contraceção (temas aliás já presentes em *Femmes* e, de certa forma, oriundos do mundo empírico do autor de onde são transpostos para o romance) ou ainda a ajuda humanitária: tudo faz parte de uma campanha de desinformação e de falsificação universal, baseada quer na mentira do discurso oficial falso, quer nos objectivos obscuros das redes. O povo é manipulado, vivendo numa era do simulacro alimentada por uma imprensa ignorante.

O narrador de *Studio*, na continuação do romance anterior, é também um agente secreto que selecciona os papéis de um amigo morto que cita, lê e relê Rimbaud, escrevendo com frequência sobre ele. Trata-se de um título baseado numa silepse, isto é, no duplo sentido da palavra. O estúdio é assim o local de estudo, logo de reflexão e escrita, ao qual o narrador regressa após longas viagens, mas também é o espaço móvel onde o narrador lê e relê as *Illuminations* (assim se explica que as inúmeras citações rimbaldianas ocupem cerca de dois terços do romance), onde aprende todas as línguas, onde descobre a magia do sentido através da escrita, num estudo solitário e multiforme.

O penúltimo título da terceira fase da odisseia sollersiana, *Passion Fixe* (que poderíamos relacionar com *Le Coeur Absolu*), é suspeito, apresentando uma associação aparentemente estranha ao leitor real pela combinação que estabelece entre o substantivo “passion” e o adjetivo “fixe”. A aparente estranheza de tal combinação resulta do paradoxo que esta cria, visto que, mormente no universo

sollersiano, dificilmente uma paixão (algo de efêmero) poderá ser fixa, isto é, constante, duradoura. No entanto, para o leitor conhecedor da “Teoria das Paixões<sup>69</sup>” da tradição do classicismo francês, a paixão é fixa visto que, uma vez conseguida, não aumenta nem diminui, antes permanece. Por isso, neste contexto não será um paradoxo associar “passion” e “fixe”. O leitor real está então perante um título que lhe lança um desafio e uma provocação.

Dois amantes (o narrador e Dora Weiss, uma advogada) formam um casal inseparável, que vive um amor livre sem obrigações, nem sanções, sem ciúmes, sem ressentimentos e sem desejo de ruptura; em suma, ostentam a sua felicidade, e isto apesar de o suicídio emergir logo nas primeiras páginas do romance, como já ocorrera em *Le Portrait du Joueur*. O narrador associa Dora ao Tao, a alma e o amor, explicando também porque fala de “Passion fixe” na *prière d’insérer* e a cujo estudo voltaremos posteriormente com mais pormenor. Este outro elemento paratextual dá pistas de leitura ao leitor real, como acontece por exemplo em *Passion Fixe*:

[...] Je dis passion fixe, puisque j’ai beau changer, bouger, me contredire, avancer, reculer, progresser, évoluer, dérapier, régresser, grossir, maigrir, vieillir, rajeunir, m’arrêter, repartir, je n’ai jamais suivi, en somme, que cette *fixité passionnée* [...]. Elle m’enveloppe, me quitte, me conseille, s’abstient, s’absente, me rejoint [...]. Je nage, elle flotte à côté de moi. Je dors, et elle veille. Je veille, et son sommeil m’instruit... (*Passion...*, *Prière d’Insérer*. Itálicos nossos).

A busca eterna desta paixão fixa, matizada de fidelidade e infidelidade, é assumida pelo narrador, que procura explicá-la como algo que faz parte da essência do seu ser: “[...] Je n’ai jamais suivi, en somme, que cette *fixité passionnée* [...]”. Falar de “*fixité passionnée*” quer então dizer que ela existe e que não é tanto uma “paixão” a que se fixa e cristaliza, mas antes uma “fixidez” de procura incessante e, por isso, “apaixonada”, como o demonstra a enumeração de verbos - “[...] Elle m’enveloppe, me

---

<sup>69</sup> Sobre a questão da “Teoria das Paixões” veja-se a Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa de Helena Buescu (1983), intitulada: *Le Mode de Production de la Vraisemblance dans l’Oeuvre Littéraire de Mme de La Fayette*, e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

quitte, me conseille, s'abstient, s'absente, me rejoint [...]” - cujo conteúdo semântico implica sempre um dinamismo – e não a falta de alteração que é costume associar à fixidez.

É também sob a égide do amor, ou melhor, da sua importância e vitalidade, que podemos colocar o último título da terceira fase, *L'Étoile des Amants*. Trata-se de um título que remete o leitor para os dois protagonistas (os amantes) de uma aparente história de amor circunscrita a um espaço idílico que no espaço do romance será a ilha. Esta configura-se como espaço de utopia, como lugar mítico, que permite escapar ao “inferno” social e viver um amor longe dos olhares maldosos dos outros. O título é também um convite à viagem que os protagonistas iniciam, guiados pela estrela de Vénus (a Deusa do amor). Efectivamente, a viagem começa para o leitor real logo na primeira página do romance que abre com um diálogo entre ambos os amantes, sem nomes, “On part? - On part.” (*L'Étoile...*, p.11).

O título que estudaremos de seguida, *Casanova l'Admirable*, pertence à quarta fase em que subdividimos a obra romanesca de Sollers, trata-se de um romance que efectua uma (re)leitura, como veremos, constante e comentada de *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Jacques Casanova de Seingalt<sup>70</sup>. Efectivamente, o último título da nossa odisseia sollersiana, *Casanova L'Admirable*, é o único centrado numa personagem libertina e conjuga as três funções genettianas conferidas ao título: a função de identificação, que designa aqui a personagem principal do romance: “Casanova”, a quem foi atribuído o epíteto “admirable”; a função de conteúdo, também centrada no estudo das aventuras amorosas de Casanova; e a função de sedução do público, que

---

<sup>70</sup> O nome Jacques Casanova de Seingalt será citado, ao longo desta dissertação e na bibliografia, como Giovanni Giacomo Casanova por se tratar de uma forma com valor internacional como consta da “Notice d'autorité de personne” da Biblioteca Nacional de França.

reside naquilo que o nome<sup>71</sup> da personagem evoca para o leitor: o sedutor, o libertino e o “bon vivant”.

Este título cria também uma empatia com o potencial leitor casanovista, despertando a sua curiosidade para um romance que conta a história de Casanova, apresentando talvez aspectos novos da sua personalidade e vida. A presença do adjectivo qualificativo “admirable” confere ainda ao título, e claro ao romance, uma apreciação à partida extremamente favorável. O leitor real deduz estar perante um romance digno de ser lido, merecendo a sua atenção. Sabe ainda tratar-se de uma (re)leitura vincada pela admiração, uma espécie de homenagem efectuada por Philippe Sollers. As expectativas do leitor não serão defraudadas, na medida em que *Casanova l’Admirable* constitui efectivamente uma (re)leitura<sup>72</sup> da obra-prima de Giovanni Giacomo Casanova: *Mémoires-Histoire de ma Vie*. O leitor terá deste modo acesso à (re)leitura de Philippe Sollers da obra, baseada no confronto de duas versões: a versão da “edição original” em doze volumes que a editora Brockhaus confia ao professor de Literatura Francesa Jean Laforgue e a versão da “edição do manuscrito” que a editora Plon-Brockhaus publica. A comparação entre as duas versões de *Mémoires-Histoire de ma Vie* é justamente desenvolvida ao longo do romance através de um narrador irónico que salienta as diferenças entre ambas, criticando claramente as alterações introduzidas por Jean Laforgue na sua versão e enaltecendo o estilo colorido, directo, ou seja, a “matéria bruta” da “versão do manuscrito”. O leitor poderá assim cotejar

---

<sup>71</sup> O nome “Casanova” não evoca apenas o autor das *Mémoires ou Histoire de ma Vie*, aparecendo associado ao sedutor de mulheres, ao aventureiro, como recorda Francis Furlan (1971:88) para quem a popularização do substantivo “Casanova” resulta dos filmes pós-guerra:

[...] C’est au cinéma que revient le mérite - si c’en est un - d’avoir fait du nom de Casanova un simple nom commun, à peu près synonyme de Dom Juan. Plus que tout ce qu’on a pu publier de lui ou sur lui par le passé, ces films l’ont fait connaître dans de très large couches du public, au point de rendre son patronyme plus célèbre que celui de beaucoup de nos plus grands écrivains [...].

<sup>72</sup> A questão da (re)leitura, em *Casanova l’Admirable*, será objecto de um estudo mais aprofundado, em III.2., acompanhado por notas complementares que darão conta da história do texto (*Mémoires-Histoire de ma Vie*) e do nome (Jacques Casanova de Seingalt).

ambas as variantes de *Mémoires*, a versão corrigida de Jean Laforgue e a versão no estado “bruto” de Giovanni Giacomo Casanova, pelo intermédio da (re)leitura que o narrador efectua de ambas.

Assiste-se também em *Casanova...* à co-produção de um sentido, dado que se questionam, se produzem juízos de valor, se tecem comentários (não raras vezes irónicos) sobre um texto pertencente ao passado, que se está aparentemente a (re)ler: *Mémoires-Histoire de ma Vie*, de Giovanni Giacomo Casanova. Note-se que o narrador não está a ler o texto original (a versão de Brockhaus), mas sim a versão das *Mémoires-Histoire de ma Vie* (re)escrita por Jean Laforgue, com base na consulta do manuscrito original.

Este facto coloca à partida esta obra sob o signo da leitura/(re)leitura visto que, por um lado, concretiza um sentido possível, fixando o texto no espaço e no tempo; mas, por outro, não se trata aqui de uma simples retomada de um enunciado antigo numa enunciação nova, mas antes de uma voluntária apropriação da enunciação anterior, que prima pela diferença. De facto, trata-se de (re)ler/(re)escrever as *Mémoires...* segundo Philippe Sollers, e não segundo Jean Laforgue. Com efeito, o acréscimo do adjectivo “admirable” contribui para sublinhar o entusiasmo, a admiração que a personagem libertina e sedutora merece ao narrador.



### 1.1.2. Para uma leitura das remissões intertextuais dos títulos

Ao longo da nossa análise dos títulos verificamos que, nomeadamente em Sollers, os títulos assumem e implicam remissões intertextuais<sup>73</sup> que, diversa mas reiteradamente, são, a nosso ver, centrais para a sua interpretação e compreensão – e por isso merecem ser, mesmo se brevemente, comentadas. Recordemos que a grande maioria dos títulos romanescos sollersianos (e alguns títulos saramaguianos) implica efectivamente pelo menos uma remissão intertextual, cujos efeitos interpretativos não podem deixar de ser analisados. Na realidade, a remissão intertextual faz apelo à competência intertextual do leitor, desde logo convocada e, simultaneamente, desafiada pelo título. No entanto, nem sempre a remissão intertextual inicial, que o título evidencia, é desenvolvida e corroborada no decorrer da leitura do romance: algumas fazem parte da densa rede de saberes que são, com frequência, convocados nos romances sollersianos. Efectivamente, o leitor real sollersiano já está habituado à rede de citações, de nomes, de títulos literários, artísticos e musicais, de textos literários, publicitários, jornalísticos e científicos, de quadros e de peças musicais que contribuem, de certo modo, para evidenciar o saber enciclopédico da voz que fala, assemelhando o romance a uma espécie de pequena enciclopédia.

A ocorrência deste saber enciclopédico é justamente notória nas remissões intertextuais, que os títulos sollersianos evidenciam, e sob a óptica das quais ganham em ser lidos. Os títulos com características intertextuais contribuem deste modo para criar, junto do leitor real, determinadas expectativas, confirmadas ou não pela leitura posterior do romance. As remissões intertextuais poderão assim captar a atenção do leitor de Proust, no caso de *Une Curieuse Solitude*, que confirma as expectativas do leitor ao evidenciar semelhanças, comentadas por Philippe Forest (1992:45-50), com *À La Recherche du Temps Perdu*: o seu “modelo único e omnipresente” (1992:46). Com

---

<sup>73</sup> A elas aliás voltaremos, em III.2., no nosso estudo sobre a (re)leitura como viagem intertextual e intratextual.

efeito, Forest vê em *Une Curieuse...* o desejo sollersiano de (re)escrever num breve romance a obra extensa de Marcel Proust, apontando para uma estrutura semelhante nas obras:

[...] Le schéma, en effet, est le même qui organise les deux récits: découverte d'un désir qui finalement toujours se dérobe par l'ignorance radicale de qui on aime et passage dans une dimension autre, celle de la mémoire, en laquelle tout se résout, que l'œuvre à venir a pour charge de dire [...] (Forest, 1992:47).

Disso é testemunho, como já vimos a propósito do título *Une Curieuse Solitude*, a descrição do desejo que o romance sollersiano desenvolve, podendo o leitor ver em Concha através de certos elementos traços comuns a Odette e a Albertine.

Títulos como *Nombres*, *Lois*, *Paradis*, *Paradis 2* e *Le Coeur Absolu* também subentendem determinadas remissões intertextuais de cariz religioso, sobretudo com alguns livros da Bíblia, que é recorrentemente convocada, sofrendo uma questionação irónica e paródica nestes romances sollersianos, tal como acontecia no romance saramaguiano *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde é proposta uma leitura alternativa do Evangelho. Assim, o título *Nombres*, lido à luz da sua remissão intertextual, constitui uma referência irónica ao livro com o mesmo título do *Pentateuco*, sobretudo se tivermos em conta que, metaforicamente, à semelhança dos hebreus, também o leitor terá de empreender uma longa e difícil caminhada pelos caminhos numéricos de *Nombres* para alcançar a “terra prometida”, isto é, a interpretação.

O título *Lois* assenta em, pelo menos, duas remissões intertextuais: o quinto livro da Bíblia (o *Deuteronomio*) e o *Génesis*, que facultam ao leitor um complemento e orientam a sua leitura do romance. Do mesmo modo, os títulos *Paradis*, *Paradis 2* e *Le Coeur Absolu* também evidenciam uma remissão intertextual para *A Divina Comédia* e os textos bíblicos. *Le Coeur...* (re)escreve justamente as últimas páginas da *Divina Comédia*.

Outras remissões intertextuais poderão ser encontradas em títulos sollersianos como *Portrait du Joueur*, *Les Folies Françaises*, *Le Lys d'Or*, *La Fête à Venise*, ou ainda, *Casanova l'Admirable*. O título sollersiano *Portrait...* remete como vimos para a obra de Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*. O diálogo entre as obras é notório não só nos títulos, mas também na presença de elementos à partida autobiográficos em ambas as narrativas. De facto, ambos os romances descrevem acontecimentos relativos à juventude dos narradores que, no caso de Joyce, passam pela infância até à partida para a Irlanda, e que, no caso de Sollers, passam pela reflexão sobre a escolha do pseudónimo a que já aludimos anteriormente. A remissão não será gratuita, se pensarmos que os romances sem pontuação de Sollers são frequentemente atribuídos à influência<sup>74</sup> que obras como *Finnegans Wake* ou *Ulysses* exerceram sobre ele.

Também o título *Les Folies Françaises* traduz dois tipos de remissões diferenciadas – sublinhadas aliás na *prière d'insérer* do romance –, ligadas a duas artes reiteradamente presentes na poética sollersiana: a pintura (com a remissão para o quadro tardio de Manet [1882], *Un Bar aux Folies-Bergère*) e a música, com a remissão para *Les Folies Françaises*, uma peça para clavecino de François Couperin, frequentemente referida. Na verdade, existem outras remissões para a pintura noutros títulos romanescos sollersianos, como *Paradis*, que convoca o quadro *Paráiso* de Tintoretto, ou *Femmes*, que reenvia o leitor para as composições intituladas *Women*, de De Kooning<sup>75</sup>, ou ainda, para terminar, *La Fête à Venise*, que supostamente reenvia para o quadro de Watteau *Les Fêtes Vénitiennes d'Édimbourg*. Ora, estas remissões pictóricas do aparelho titular contribuem para alertar o leitor para o facto de que está perante romances que o reenviam para as artes às quais se referem. Efectivamente, os

---

<sup>74</sup> A este respeito cf. nomeadamente Champagne (1974); Forest (1992); Pollard (1994).

<sup>75</sup> A remissão é aliás sublinhada pelo próprio Sollers (1988 b):88) na nota 1 de *De Kooning Vite* quando afirma o seguinte: “[...] le titre de mon roman, *Femmes* est évidemment une référence directe à De Kooning [...]”. Note-se que a obra *De Kooning Vite*, constituída por dois volumes (um volume com textos e outro com quadros e esculturas), resulta do encontro entre Sollers e De Kooning em Julho de 1977.

romances sollersianos não se limitam a ostentar nos seus títulos remissões pictóricas; o leitor depara com um vasto leque de referências a quadros (e a pintores), que ora são observados, ora comentados, ora admirados, ora comparados com outros quadros, ou ainda simplesmente mencionados. Deste modo, a presença reiterada deste tipo de intertexto (mesmo se diferentemente codificado) na prática romanesca de Sollers é evidentemente produtora de sentido, na medida em que poderá clarificar ou complexificar os sentidos do texto lido. Por sua vez, o reenvio para o intertexto literário ou pictórico tem implicações para a leitura do romance, visto que implica um jogo de descodificação do leitor ao mesmo tempo que suscita uma cumplicidade cultural entre o autor real ou empírico e o leitor real ou empírico. O pacto de leitura assenta assim na partilha de um saber comum que implica desde logo, pelo menos, alguns conhecimentos pictóricos ou, ainda, uma certa abertura e gosto pela descoberta de outros saberes como, por exemplo, a pintura.

*Le Lys d'Or* assume como remissão intertextual *Le Lys dans la Vallée*, desenvolvendo um amor impossível e casto entre Reine de Laume e Simon Rouvray, ao contrário do que acontece na maioria dos romances sollersianos, onde é muito desenvolvida a descrição de jogos eróticos. De forma análoga, o título *La Fête à Venise* poderá ser visto como uma leitura paródica do título remissivo *Morte em Veneza* de Thomas Mann, na medida em que o título sollersiano vem acentuar o carácter festivo de Veneza, por oposição ao carácter mórbido e sombrio para o qual aponta o título de Thomas Mann. Por seu lado, o título *Casanova l'Admirable* remete claramente para *Mémoires-Histoire de ma Vie*, que constitui sem dúvida uma remissão intertextual relevante para a leitura do romance a efectuar pelo leitor, como teremos ocasião de analisar em III.

Para terminar a nossa breve reflexão sobre as remissões intertextuais dos títulos falta-nos considerar três títulos saramaguianos que evidenciam, também eles, claras remissões intertextuais. Referimo-nos a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *O*

*Ano da Morte de Ricardo Reis* e *A Caverna*. O primeiro título deve ser lido à luz dos *Evangelhos*, isto é, da doutrina de Jesus Cristo contida nos quatro livros do *Novo Testamento*, constituindo uma remissão intertextual. O segundo título saramaguiano aponta para uma remissão intertextual característica do universo pessoano, enquanto *Caverna* implica uma remissão intertextual para a *República* de Platão, nomeadamente o Livro VII, onde se expõe a famosa Alegoria da Caverna.

É de salientar que estas remissões intertextuais são ainda evidenciadas por outro elemento paratextual, as epígrafes, sobre o qual nos limitaremos aqui a tecer algumas breves mas, no entanto, necessárias considerações. Com efeito, a nossa opção justifica-se pelo facto de não nos ser possível analisar (nem ser esse o nosso objectivo) a totalidade do aparelho paratextual inerente aos romances de Saramago e Sollers, o que só por si daria uma reflexão estimulante mas de natureza diferente. No entanto, apesar de a nossa escolha recair sobre todos os títulos romanescos de ambos os autores, sobre o estudo do *incipit* e do desenlace (em relação a Saramago) e das *prières d'insérer* (no que diz respeito a Sollers), pensamos que valeria a pena fazer aqui algumas considerações a propósito das epígrafes saramaguianas e sollersianas. Ora a selecção de determinados elementos do paratexto em detrimento de outros explica-se, por um lado, pelo facto de os elementos escolhidos desempenharem um papel fundamental na relação que o leitor real estabelece com o romance como ocorre, por exemplo, com o título do romance que poderá ou não captar a atenção, encantar, surpreender, chocar, desorientar, estimular, ou irritar o leitor real. Do mesmo modo, o *incipit* preenche três funções: informa, capta a atenção do leitor e propõe um pacto de leitura na sequência, ou não, daquilo que já o título do romance anuncia ao leitor, enquanto o desenlace confirma ou infirma determinadas hipóteses interpretativas desenvolvidas durante a leitura e também sugeridas, ou não, pelas epígrafes.

A propósito das epígrafes, e nomeadamente da sua função<sup>76</sup> nos romances saramaguianos, gostaríamos de começar a nossa breve reflexão, citando a resposta dada por José Saramago a Carlos Reis (1998:121-122) nos seus *Diálogos com José Saramago*. Veja-se em particular o “V Diálogo – Sobre géneros literários”:

[...] CR - *Vamos às epígrafes. Você é prolífico em epígrafes, muitas delas inventadas por si, algumas vindas de um misterioso Livro dos Conselhos que muita gente já levou a sério, há também uma epígrafe de Ricardo Reis... Qual é a função que você atribui às epígrafes nos seus romances?* JS - [...] é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que está contido numa epígrafe. Como ambas são minhas, a epígrafe e o romance, desenvolvo-o a partir de uma proposta que seria o aproveitamento de uma citação de outro autor. Eu diria que a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de batalha onde depois a narrativa se vai desenvolver [...] Tirando o caso d’ *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que as citações não são minhas, normalmente aparecem-me de um Livro dos Conselhos, inexistente, de facto. [...] Se calhar tudo isto é um pouco borgiano, suponho eu, com todo o jogo de referências e de citações e de falsas citações, até [...].

Neste excerto, Saramago tece considerações sobre as epígrafes e sua função na sua produção romanesca, avançando pistas para o seu funcionamento global. Assim, as epígrafes encerrariam uma ideia pessoal, uma proposta de que o romance partiria. Segundo José Saramago, não se trata tanto ou apenas de aproveitar “uma citação de outro autor”, mas sim de forjar uma citação atribuída a um livro imaginário. Note-se que Saramago é exímio em “inventar” (propositadamente) epígrafes apócrifas, cuja autoria não assume (ou pelo menos assim parece ser, em jogo efectivamente algo borgesiano).

Ora, as epígrafes saramaguianas ostentam deste modo uma alteridade onde o autor empírico é concebido como “outro”, mas também contribuem, como aliás os títulos, para evidenciar a presença do autor empírico, na medida em que estas

---

<sup>76</sup> Sobre a epígrafe, nomeadamente a etimologia da palavra, os tipos de epígrafes (alógrafa e autógrafa) e as suas funções, veja-se Carlos Reis e Ana C.M. Lopes (1994:124-125) ‘epígrafe’.

“margens do textos” são efectivamente da responsabilidade do autor, como sublinha com toda a justeza Helena Buescu (1998:73-74):

[...] Uma coisa é, entretanto indubitável: é do autor, e não rigorosamente do narrador (como quer Genette) que falamos quando nos situamos ao nível das epígrafes ou em geral da peritextualidade. Só um autor pode trabalhar as “margens” do texto como lugares de fronteira entre a existência de um objecto e a sua produção sócio-cultural [...].

Com efeito, o aparelho paratextual (não só a titulação mas, como neste caso, também as epígrafes delimitadas enquanto outras vozes) guia o leitor real ou empírico para o tipo de relação a estabelecer com a obra de que elas constituem, de certo modo, o primeiro indício de leitura. Assim, através da epígrafe, “[...] citation par excellence, la quintessence de la citation [...]” (Compagnon, 1979:337), o narrador cita, no sentido em que convoca, uma outra voz com a qual estabelece uma relação que lhe permitirá dizer, ou melhor, referir o mundo fictício que o leitor terá de pressupor para que se concretize a leitura. Deste modo, a epígrafe manifesta uma alteridade que resulta do diálogo fictício estabelecido através da atribuição das epígrafes a outros autores, o que contribui para convocar a voz do outro, distinguindo-a no entanto da voz própria.

Não nos cabe aqui desenvolver um estudo pormenorizado das epígrafes saramaguianas; no entanto, parece-nos relevante sublinhar aqui alguns aspectos a elas atinentes. Nesse sentido, importa salientar as diferenças existentes em relação à colocação, diversificação e repetição das epígrafes colocadas nas primeiras páginas dos romances saramaguianos. Efectivamente, enquanto em alguns casos só existe uma única epígrafe inicial que é repetida na contra-capa do livro, como acontece por exemplo em: *Caverna*, *Ensaio...*, *História...*, e *Nomes*, e que faz parte de livros imaginários (talvez inspirados pelos três livros que também constituem a *Bíblia* como os Livros Históricos, Sapienciais e Proféticos) tais como o *Livro dos Conselhos* ou o *Livro das Evidências*, claramente fictícios; noutros casos o leitor depara com mais do

que uma epígrafe nas páginas iniciais do romance, sendo apenas uma repetida na sua contra-capas, como ocorre no caso de *O Homem...*, onde a epígrafe repetida pertence ao “terceiro volume” dos livros imaginários saramaguianos: o *Livro dos Contrários*<sup>77</sup>. Noutros casos ainda, as epígrafes das páginas iniciais do romance não coincidem com as epígrafes que constam da contra-capas do romance, como se verifica em *Jangada...*, *Evangelho...*, ou ainda em *O Ano...*, onde o leitor acede a cinco epígrafes, quatro atribuídas a Fernando Pessoa, duas ao ortónimo e duas aos heterónimos (Bernardo Soares<sup>78</sup> e Ricardo Reis), e uma atribuída a José Saramago. Apenas *Terra...*<sup>79</sup> e *Manual...* não possuem nenhuma epígrafe. Por outro lado, alguns romances saramaguianos como *Memorial...* e *Levantado...* evidenciam, para além das epígrafes das páginas iniciais, um pequeno texto na sua contra-capas, que poderá ou não funcionar como uma epígrafe. Efectivamente, da contra-capas de *Memorial...* e *Levantado...* constam dois textos que poderão ser interpretados como epígrafes se tivermos em conta as definições de Genette (1987:145) e de Compagnon (1979:337-338). Genette considera a epígrafe uma indicação liminar daquilo que será o livro, sendo que a sua interpretação permanece a cargo do leitor, e atribui-lhe ainda uma função de comentário na medida em que sublinha o significado do romance, enquanto Compagnon define a epígrafe como uma entrada privilegiada da enunciação no livro, funcionando como uma espécie de trampolim. Tanto o texto curto, que consta da contra-capas de *Memorial...*, como o texto extenso evidenciado na contra-capas de

---

<sup>77</sup> Existe já um quarto livro: o *Livro das Vozes* a que pertence a epígrafe “Uivemos, disse o cão” do último romance de Saramago (2004 a) *Ensaio sobre a Lucidez*.

<sup>78</sup> Note-se que Fernando Pessoa (1980:202-208) considera Bernardo Soares (para sermos mais rigorosos) um “semi-heterónimo” com muitas semelhanças com Álvaro de Campos, como explica na sua “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos” que citamos o seguinte excerto: “[...] É um semi-heterónimo porque, sendo a personalidade a minha é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”.

<sup>79</sup> Porém, apesar de *Terra do Pecado* não possuir nenhuma epígrafe, é o único romance saramaguiano com um aviso, a que já aludimos no nosso estudo deste título. Em contrapartida, *Manual de Pintura e Caligrafia* repete, ou melhor, cita na contra-capas um excerto do prefácio de Luís de Sousa Rebelo, obviamente destinado ao leitor real, cuja atenção se procura captar.



*Levantado...*, ambos sem autoria atribuída, dão indicações ao leitor antes que este comece a leitura propriamente dita do romance. Ambos os textos funcionam justamente como indicações liminares e comentários dos romances em questão. Nesse sentido, o paratexto não só fornece ao leitor indicações valiosas sobre a natureza do livro, como também o ajuda a posicionar-se numa perspectiva e antecipação de leitura, dado que não se lê, por exemplo, um romance policial como um romance histórico ou um romance fantástico. Deste modo, elementos paratextuais como o título e as epígrafes avançam sem dúvida linhas de leitura relevantes para a leitura do romance, de que constituem, de certo modo, uma primeira interpretação e/ou um primeiro comentário possível e talvez desejável, dado que evidenciam uma diversificação do saber textual do autor. Assim, a primeira epígrafe de *Evangelho...* é uma citação do início do prólogo do *Novo Testamento* atribuída a Lucas, enquanto a segunda epígrafe pertence a uma voz-outra, desta vez Pilatos. As duas epígrafes funcionam como indícios para o leitor, corroborando desta forma o título do romance, o que também ocorre com as epígrafes, quer de *O Ano...*, quer de *Caverna*.

No caso de *O Ano...*, o leitor depara com cinco epígrafes que concordam com e insistem nas remissões intertextuais do título do romance saramaguiano. Três epígrafes surgem em itálico logo a seguir à página de rosto, sucessivamente atribuídas a um dos heterónimos (Ricardo Reis), a um semi-heterónimo (Bernardo Soares) e a Fernando Pessoa ortónimo. A presença do itálico nas três epígrafes aparece ainda associada à utilização de uma grafia<sup>80</sup> na terceira epígrafe que nem sequer foi actualizada, o que de acordo com Ana Ribeiro (1994:228) “[...] é uma forma de indicar graficamente a reutilização literal do já dito [...]”. Na contra-capá, o leitor depara ainda com duas outras epígrafes, a primeira pertencente a Fernando Pessoa e a segunda a José Saramago. Na primeira epígrafe da contra-capá, de cariz autobiográfico, e atribuída a Fernando Pessoa (carta de 13 de Janeiro de 1935), diz-se o seguinte:

---

<sup>80</sup> A propósito da importância da grafia veja-se o estudo profícuo de Maria Filomena Gonçalves (2003).

[...] Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presente no Brasil [...].

Estamos perante a citação de um excerto da célebre “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos” que Fernando Pessoa (1980:202-208) escreveu e onde explica a sua criação. Na verdade, um confronto entre a citação da epígrafe e este texto pessoano permite-nos afirmar que a primeira é uma citação *ipsis verbis* da segunda. No entanto, como sublinha e bem Ana Ribeiro (1994:228-229), na epígrafe é sobrevalorizada a data da carta em detrimento do título que normalmente a identifica e que aliás nem sequer é citado. Com efeito, concordamos com a estudiosa quando considera que esta sobrevalorização do título vem “[...] legitima[r] todo o discurso de José Saramago, conferindo verosimilhança não só à afirmação que o autor faz a seguir, mas também a todo o romance, o qual resultará de uma espécie de extensão do texto pessoano [...]” (Ribeiro, 1994:228-229). Além disso, a importância conferida à carta na epígrafe faz eco do título do romance (com o qual ganha em ser articulada), que aponta justamente para “[...] o tempo de duração da história de forma flagrante [...]” (Reis e Lopes, 1994:418). Efectivamente, a citação de um excerto da carta - onde são privilegiados elementos biográficos indicados no presente do indicativo como o ano, o local de nascimento e de residência, assim como a profissão - cria um contexto de leitura verosímil, que assenta na possibilidade de um regresso do heterónimo do Brasil para Portugal, circunscrito a um ano.

Para este tempo aponta sintomaticamente não só o título como o *incipit* do romance, mas também a segunda epígrafe da contra-capá: “[...] Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa [...]”. A autoria desta epígrafe é atribuída a Saramago e funciona como uma espécie de resumo do romance. Neste sentido, a primeira epígrafe poderá ser vista como um elemento de transição que agiliza a passagem do cenário da carta para um outro cenário, o do romance saramaguiano de que dá conta a segunda epígrafe, onde Ricardo Reis deixa de ser

uma “[...] personalidade [apenas] literária que corresponde ao puro texto [...]” (Seixo, 1986:24) para passar a ser a personagem central de *O Ano...*, evidenciando, como explica Maria Alzira Seixo (1986:179), uma “[...] ficcionalização de uma ficção [...]”. Assim, Ricardo Reis adquire uma existência ficcional no romance de Saramago que, segundo Óscar Lopes (1986:210-211), assenta

[...] numa interrogação (digamos que metanarrativa) acerca de qual a forma de existência de uma personagem de ficção, e acerca da interdependência entre o factual e o narrativo; mais ainda, na sua relação e nos longos e frequentes diálogos, dentro do romance, com Fernando Pessoa (não em aparições espíritas mas em aparecimentos de inqualificada natureza), alarga essa interrogação até uma análoga, ou talvez mesmo indiscernível, relação acerca da forma de existência (ou persistência) dos mortos nos vivos que os conheceram (e vice versa...) [...].

Mostra-se assim a porosidade das fronteiras entre a realidade e a ficção através de uma inversão significativa de papéis que, segundo Helena Kaufman (1991:131), consiste quer na atribuição de uma “[...] existência concreta – a de um médico retornado do Brasil a Lisboa em 1936 – e com ela a oportunidade de viver e agir na realidade presente [...]” a Ricardo Reis no contexto saramaguiano; quer na transformação de Fernando Pessoa numa personagem fantástica pelas suas “aparições espíritas”, dado que “[...] Fernando Pessoa, que possui uma existência real, perde-a através da morte [...]”.

É justamente deste regresso do heterónimo que se trata e dele se alimenta toda a narrativa saramaguiana; assim, ambas as epígrafes facultam indícios preciosos ao leitor, confirmando as hipóteses de leitura colocadas pelos títulos dos romances. Talvez o indício mais evidente seja justamente o de colocar lado a lado os nomes de Fernando Pessoa e José Saramago na contra-capa, o que não estará isento de significado. Ora, este regresso do heterónimo, gerador da narrativa saramaguiana, desenvolve-se em torno do ano da sua morte. Por outro lado, a colocação na contra capa dos nomes de ambos os autores aparece associada ao nome Ricardo Reis, facto

que permite estabelecer uma ponte, um elo entre dois autores distantes no tempo (Fernando Pessoa e José Saramago), mas que se ocupam de um mesmo “tópico”, Ricardo Reis. Nesse sentido, o romance saramaguiano surge *a priori* perante o leitor como uma possível continuação da vida do heterónimo que regressa, pelo menos na ficção saramaguiana, a Portugal. Trata-se de uma premissa ficcional nova, que estabelece com o leitor logo no paratexto um pacto de leitura que assenta na aceitação do regresso do heterónimo, e contribui para sugerir ao leitor como deverá ler o romance. É neste contexto que, das restantes três epígrafes iniciais, gostaríamos de destacar a terceira, da autoria de Fernando Pessoa:

Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja.

Efectivamente, esta epígrafe inicial reforça a premissa ficcional, em que assenta quer a criação por Fernando Pessoa do heterónimo, quer o seu regresso a Portugal, proposto por José Saramago.

Falta-nos ainda, para concluir as breves considerações tecidas sobre as epígrafes, falar das epígrafes sollersianas, que ao contrário das saramaguianas nunca constam da contra-capa dos romances. Na verdade, as epígrafes sollersianas estão sempre nas páginas iniciais dos romances, surgindo na maioria dos casos imediatamente antes do início do texto, excepto nos romances subdivididos em partes, onde a página das epígrafes aparece antes da página branca onde está inscrito o número romano I. Do primeiro caso, fazem parte romances como: *Une Curieuse...*; *Le Parc*; *Drame*; *Nombres*; *L'Étoile...*; *Studio*; *Casanova...*. No segundo caso, inserem-se romances como: *Les Folies...*; *La Fête...*; *Le Coeur...*; *Portrait...*; *Le Lys...*; *Passion...*; *Le Secret*; *Femmes*, que se caracterizam por apenas possuírem uma única epígrafe cujo autor é frequentemente citado, como por exemplo Proust em *Les Folies...*; Spinoza em *La Fête...*; Laurence Sterne em *Le Coeur...*; Sun-Tse em *Portrait...*; Limojon de St. Didier

em *Passion...*; Rûmi em *Le Secret*; excepto *Le Lys...*, que tem duas epígrafes, uma atribuída a Píndaro e a outra sem nome de autor, dado tratar-se da citação de uma “norma” que estamos habituados a encontrar na narrativa cinematográfica (e que reitera o carácter fictício<sup>81</sup> da obra). Em relação ao primeiro caso, valerá a pena avançar que as epígrafes e nomeadamente as suas características variam, verificando-se em alguns casos a utilização de mais do que uma epígrafe atribuída a dois autores (Diogène e Jourbet) como por exemplo em *Une Curieuse...*, ou ainda em *Casanova...*, que abre com duas epígrafes, uma atribuída a Rimbaud, a outra a Casanova. Existem também, como já tínhamos notado em relação a Saramago, romances sem epígrafes, como *Paradis*, *Paradis 2* e *Lois*.

A utilização generalizada das epígrafes em Saramago e em Sollers também contribui para dar conta ao leitor das leituras que sustentam e, claro, marcam a sua escrita. À semelhança do título, também a epígrafe funciona como um espaço privilegiado na medida em que desempenha um papel fundamental no estabelecimento do pacto de leitura romanesco. Efectivamente, todas as indicações fornecidas pelo romance (antes de começar o processo da sua leitura propriamente dita) fornecem ao leitor um conjunto de possibilidades interpretativas e criam um horizonte de expectativas, que decorre do processo da leitura do romance, e poderá confirmar o pacto de leitura estabelecido a partir do aparelho paratextual, ou pelo contrário defraudar as expectativas criadas por elementos paratextuais, como o título e as epígrafes. Parece-nos desde já de sublinhar o dinamismo interno deste procedimento.

Do mesmo modo, a epígrafe de *Caverna* reitera e confirma a remissão intertextual do título do romance ao citar (logo, reenviar o leitor para) um excerto do

---

<sup>81</sup> Citamos a epígrafe em questão:

Ce livre est un ouvrage de fiction. Toute ressemblance avec des personnages ou des faits réels – passés, présents ou futurs – serait donc le fruit du hasard.

Livro VII da *República* de Platão<sup>82</sup>: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós”. O leitor irá de facto deparar com a concepção de um espaço: o Centro Comercial concebido como uma caverna, na medida em que os habitantes do Centro são descritos como prisioneiros dele, como seres sem vida, ou seja, sem vontade própria, verdadeiras sombras.

Assim como as cinco epígrafes de *O Ano...* inscreviam à partida o romance num espaço intertextual, também no decorrer da leitura do romance o leitor depara com um jogo intertextual, que se manifesta na presença de cinco *incipit* justapostos. Todos eles remetem para obras que, em princípio, fazem parte do horizonte de conhecimentos e de leitura do leitor. Começemos por citar o excerto que analisaremos em seguida:

[...] Dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del camin di nostra vita<sup>83</sup>, ou, Menina e moça me levaram de casa de meus pais<sup>84</sup>, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme<sup>85</sup>, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados<sup>86</sup>, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano<sup>87</sup>. Há-de o homem esforçar-se sempre para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga, o tempo não o seu, o fará crescer ou apagar [...] (*O Ano...*, pp.68-69).

Todos eles estão inseridos no discurso do narrador, o que já por si é significativo e esclarecedor no que diz respeito à sua competência intertextual e à função integradora e assimiladora do seu próprio discurso, para o qual convergem tantos outros. Nenhum dos *incipit* aparece identificado, por exemplo, com aspas, o

---

<sup>82</sup> A epígrafe constitui-se efectivamente como (re)escrita do início do intertexto platónico e a ela voltaremos no ponto 2.1.1. intitulado *A Caverna*: uma (re)leitura saramaguiana de “A Caverna”, em III.2.

<sup>83</sup> *Incipit* de *O Inferno* in *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

<sup>84</sup> *Incipit* de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro.

<sup>85</sup> *Incipit* de *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes.

<sup>86</sup> *Incipit* de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

<sup>87</sup> *Incipit* de *A Eneida*, de Virgílio.

título da obra, ou ainda o nome do autor. Os cinco *incipit* aparecem simplesmente justapostos e interligados entre si pela conjunção de coordenação “ou”, assim como pelos comentários do narrador como: “[...] para não cair na tentação de repetir ainda que muito a propósito [...]”, “[...] perdoadas nos sejam as repetições [...]”. Por outro lado, os *incipit* convocam línguas diferentes, o que poderá auxiliar o leitor a localizar as obras a que pertencem. Na verdade, e aliás à semelhança das remissões intertextuais dos títulos, o jogo com os *incipit* permite evidenciar a rede de saberes, ou melhor, de leitura, funcionando como um desafio para o leitor, que poderá (ou não) identificá-los. Neste sentido, a identificação dos cinco *incipit* permitirá à partida reforçar o pacto de leitura previamente estabelecido (nomeadamente através do título) com o leitor. Todos os *incipit* são citados integralmente, respeitando a sua língua de origem, apenas sofrendo, como alteração, o contexto em que estão inseridos, ao contrário daquilo que ocorrerá com os *incipit* sollersianos citados em *H*, e em particular com o *incipit* de *Dom Quijote*, citado em espanhol. Efectivamente, e à semelhança de *O Ano...*, também no romance *H* de Sollers, o leitor depara com um jogo intertextual baseado na justaposição de quatro *incipit* pertencentes a obras canónicas da Literatura Internacional. Observemos o excerto:

[...] donc le roman est un miroir promené le long des routes simplement le nouveau modèle est monté moteur même à pied on est en fusée on est pas des pèlerins des cavaliers des marins d'eau douce le moulin à vent est passé bonjour sancho salut don quichotte très beau début sur la volonté d'oubli de l'auteur en un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme oui ou alors longtemps je me suis couché de bonne heure bref l'espace à l'envers le temps profond<sup>88</sup> ou alors riverrun past eve and adam's<sup>89</sup> c'est davantage ce qu'il nous faut tassé condensé il faut qu'on sente ça debout couché tournant enterré mouvant minéral aérien bourré et vidé quelque chose comme arrivée-départ [...] (*H*, pp.95-96).

---

<sup>88</sup> Neste caso não conseguimos identificar a origem do *incipit*, apesar das nossas tentativas.

<sup>89</sup> *Incipit* de *Finnegans Wake* de James Joyce.

Começamos pelo estudo dos *incipit* para em seguida voltarmos à primeira frase citada no excerto que é de Stendhal, sendo já por si uma citação. O primeiro *incipit*, citado em espanhol, pertence ao *Dom Quijote*, que, no entanto, não é indicado integralmente, encontrando-se omissos o designativo “de La Mancha”; o segundo *incipit*, escrito em francês, vem de *À la Recherche du Temps Perdu*, enquanto o quarto *incipit* remete para *Finnegans Wake*. Como no caso dos *incipit* saramaguianos, também os *incipit* sollersianos são citados nas suas línguas de origem, o que poderá facilitar a tarefa de identificação. Além disso, são citados e comentados, o que também fornece ao leitor pistas para a sua identificação. Voltemos agora à primeira frase do excerto, começando pela sua contextualização. Algumas linhas antes da justaposição dos *incipit* (que inclusive aqui também decorre da ausência total de pontuação que caracteriza este romance) é desenvolvido um breve comentário que começa com uma observação de Saint-Réal, citada como epígrafe no capítulo XIII do primeiro livro de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1983:91): “un roman: c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin”, e é posteriormente retomada no capítulo XIX do segundo livro (1983:381) da seguinte forma: “Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route”. Ora, o excerto sollersiano oferece ao leitor uma terceira versão: “[...] donc le roman est un miroir promené le long des routes [...]” (*H*, p.95) que mistura elementos próprios a cada uma das versões de Stendhal. Referimo-nos, por exemplo, à escolha do substantivo “routes” no plural, em vez de “chemin”, enquanto o conector “donc”, que introduz a versão sollersiana da epígrafe de Saint-Réal, lhe atribui um carácter conclusivo, que se não adequa ao romance *H*. Com efeito, ao contrário da citação de Saint-Réal - que aparecia associada a uma representação realista cultivada por um romance como *Le Rouge et le Noir* - a versão sollersiana, citada em *H*, funciona como uma (re)leitura irónica da citação original, não só pelo contexto em que está inserida (um romance que justamente não se preocupa em espelhar a realidade), mas também pelo comentário irónico que é estrategicamente



colocado logo a seguir à frase de Saint-Réal. Neste sentido, a citação de Saint-Réal é imediatamente questionada, subvertida pelos comentários do narrador, “[...] simplement le nouveau modèle est monté moteur même à pied on est en fusée [...]”. Trata-se de um “modelo novo” de romance que, por isso, espelha uma realidade-outra que não a do romance tradicional.

Em seguida, são tecidos comentários (como: “[...] le moulin à vent est passé bonjour Sancho salut don quichotte très beau début sur la volonté d’oubli de l’auteur [...]”) que imediatamente antecedem o primeiro *incipit* (*Dom Quijote*) e que fornecem indícios valiosos ao leitor sobre a sua origem. Assim, o primeiro *incipit* é contextualizado pelos comentários do narrador que o antecedem e de certa forma o identificam através de elementos que remetem directamente para o romance de Cervantes, tais como as referências ao moinho de vento ou ao nome dos seus protagonistas principais, Dom Quijote e Sancho.

### 1.1.3. Para uma leitura da indicação genérica “Romance”

Como vimos, ambos os autores escolhem explicitar a menção genérica “romance” como uma espécie de subtítulo de todos os seus romances. Que razões estarão subjacentes a esta escolha? Fomos já avançando algumas ao longo da nossa análise dos títulos romanescos, mas consideramos que se justifica equacionar mais alguns elementos no contexto. Começemos aliás por recordar que, no caso de José Saramago, alguns títulos possuem mesmo a singularidade de conjugar e articular, em muitos casos, duas indicações genéricas a de romance e fórmulas como o “manual”, o “memorial”, o “evangelho”, ou ainda, o “ensaio”.

A conjugação entre várias menções genéricas acaba por mostrar ao leitor que o romance que irá ler é uma versão romanescas de um facto histórico, religioso, sendo o resultado de uma simbiose de elementos históricos, religiosos, ou autobiográficos com

elementos ficcionais inseridos num contexto romanesco. Um título como *Memorial do Convento* de José Saramago parece, de acordo com Carlos Reis e Ana C.M.Lopes (1994:418), “[...] apontar para práticas discursivas de tipo referencial. Assim se alerta o leitor para a contaminação dos géneros discursivos [...] ao mesmo tempo que se abre caminho a uma leitura ficcional em conexão estreita com o real [...]”. É de sublinhar que também em Sollers se verifica uma contaminação dos géneros discursivos que são misturados e parecem confluir, como acontece no caso, por exemplo, de *Drame*, onde convivem a poesia, o drama e a narrativa e *Portrait...*, onde convivem a narrativa e o género epistolar. Neste sentido, esboçam-se determinações de género que constituem orientações de leitura e que alertam o leitor para a contaminação dos géneros discursivos. Veicula-se assim, na linha aliás da visão bakhtiniana sobre o romance, a ideia de que o romance não é um género puro mas sim um composto de discursos, ou seja, resulta do cruzamento de vários tipos de discursos.

Efectivamente, a contaminação dos géneros surge como um procedimento característico das práticas romanescas saramaguiana (como já procurámos demonstrar anteriormente) e sollersiana. No entanto, em Sollers raramente o aparelho titular (com as significativas excepções de *Drame* e *Portrait...*) avisa o leitor desta contaminação dos géneros (o que não implica que não exista), ao contrário de Saramago onde, logo no título, o leitor é alertado para esta contaminação.

Para Saramago, a escolha do género “romance” é decorrente da sua necessidade de “explicar tudo”, como aliás refere a Carlos Reis (1998:125) quando este lhe pergunta no “Diálogo V”: “Porquê um romance e não outra coisa qualquer?”:

JS – [...] é uma necessidade minha, que começo por ter como pessoa e que consiste em tentar explicar tudo [...]. Então será talvez essa necessidade de ver mais e mais e mais, de me aproximar cada vez mais da tal essência, que me leva a preferir o romance, quando é certo que o romance dá muito mais trabalho em todos os aspectos [...] (in Reis, 1998:125-126).

A motivação de Saramago para o romance tem também a sua razão de ser na memória e na sua preservação, nomeadamente, através do contributo da memória pessoal que, segundo ele, “ajuda ao sentido da própria narração saramaguiana” (in Reis, 1998:125). Assim, para o autor, memória e romance são entidades indissociáveis:

[...] JS – Em primeiro lugar, é memória de mim mesmo, porque a par daquilo que estou a contar, num romance ou noutra, creio que há também nesse livro e na sua trama uma arqueologia da minha própria pessoa. *Há sempre uma participação da minha memória pessoal, que não aparece como tal, mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar, porque é o próprio sentido da minha vida e da minha existência, que de uma certa maneira ajuda ao sentido da própria narração [...]* (in Reis, 1998:129-130. Itálicos nossos).

No entanto, isso não significa que os seus livros sejam alimentados a partir de factos imediatos da vida do escritor. Na realidade, Saramago reflecte sobre o projecto romanesco, salientando que a “utilidade” do romance é de outra natureza, distinta da da água, também ela útil. A natureza-outra do romance é justamente um dos pontos abordados nos “Diálogos virtuais” (in Reis, 1998:153-160):

[...] *O romance é útil só para quem gosta de romances.* Porque o romance não é útil em si, a água é útil em si; e mesmo a água pode ter graus distintos de utilidade: eu posso ser indiferente à água se não tenho sede, mas a água torna-se valiosíssima se eu tenho sede [...] (in Reis, 1998:155. Itálicos nossos).

Também no caso de Philippe Sollers deparamos com o subtítulo “romance”, que aparece nos seus romances associado a uma batalha literária travada no interior do sistema e das leis de mercado que o condicionam. Portanto, a questão da auto-reflexividade parece ser uma questão central para ambos os autores, como teremos ocasião de analisar mais demoradamente em I.2. Mas, afinal, o que é um romance para Sollers? A epígrafe de *Le Parc* torna-se, a nosso ver, um instrumento valioso e pertinente para compreender a concepção do romance sollersiano. O romance, para o

autor, é antes de mais um texto de ficção que forma um todo compósito como o parque:

C'est un composé de lieux très beaux et très pittoresques dont les aspects ont été choisis en différents pays, et dont tout paraît naturel excepté l'assemblage,

[...] Ah, un 'vrai roman' ! Composé! Musical! [...] (*Portrait...*, p.310).

Trata-se de um todo compósito de géneros, de dispositivos de escritas, de composição, um espaço potencialmente interartístico (os romances sollersianos referem-se sempre a várias artes, como por exemplo a pintura e a música), um espaço de saber e experiência. Efectivamente, na era do espectáculo e da imagem, para Sollers, o romance é o ponto de impacte mais forte da narração social, o que explica a tentativa do seu controlo pela ideologia dominante. A reflexão sobre o próprio romance (nomeadamente sobre a sua constituição como espaço irrepresentável<sup>90</sup> com personagens reais) emerge aliás com uma certa frequência nos romances sollersianos. Veja-se, por exemplo, *Portrait...*, onde o narrador diz o seguinte:

[...] Il faut bien que la littérature avance. On branche directement sur la vie quotidienne. *Un personnage réel peut être maintenant dix fois plus intéressant et subversif qu'un personnage de fiction.* Le roman traîne en longueur à cause de la timidité des romanciers. C'est insupportable. La pornographie n'est qu'une donnée parmi d'autres. Le roman met tout sur le même plan. C'est sa fonction. Sa grandeur. Sa froideur. Sa chaleur. Il faut qu'on voie tout ensemble, les contradictions les plus prononcées. La vie est impossible. L'impossible devient possible. L'insensé devient sensé. La vérité se faufile [...] (*Portrait...*, p.283. Itálicos nossos);

[...] Ah, le roman! Je me demande encore pourquoi on discute de sa nature, de son développement, de son existence ou de son inexistence, de sa crise ou sa survie, quand chaque journée apporte les indices de sa vitalité ténébreuse...[...] *La difficulté vient de la compétition accélérée entre les personnages réels et leur possible représentation*

---

<sup>90</sup> É justamente desse espaço irrepresentável que fala Sollers (1991 b):38) em *Improvisations*:

[...] Il me semble que j'ai toujours poursuivi, spontanément et avec calcul, un même objectif: un ensemble d'écrits essayant de donner, sous différents angles (*Le Parc, Drame, Nombres, Paradis*) l'idée d'un espace rigoureusement irreprésentable, c'est-à-dire de reprendre au théâtre sa structure même de représentation pour abolir toute représentation [...].

*romanesque. Ils sont tellement romanesques qu'on n'a plus le temps de les crayonner en vol... Les romanciers ne se renseignent plus, voilà tout [...] (Portrait..., p.310. Itálicos nossos).*

Ambos os excertos retirados de *Portrait...* apontam para aspectos relevantes no que diz respeito à concepção sollersiana do romance. Deste modo, preconiza-se uma actualização, um desenvolvimento do romance que passaria por uma efectiva contaminação entre o real e a ficção, onde “o impossível se torna possível”. Um exemplo dessa contaminação manifesta-se justamente, a nosso ver, na reiterada representação do leitor enquanto personagem nos universos narrativos sollersianos e saramaguianos, cuja personalidade fictícia é constituída ao longo do processo de leitura.

Esta reflexão sobre o romance ajuda-nos também a entender os motivos que levam Sollers a preferir o romance à poesia. Com efeito, apesar de um discurso que muitos críticos (veja-se Roland Barthes [1979:23-24]<sup>91</sup> em relação a *Drame*) consideram como poético, Sollers escolhe o romance e não o poema como veículo de expressão. O autor considera-se romancista e não poeta, como explica o narrador de *Portrait...*, ao insistir na sua preferência pelo género romance em detrimento da poesia: “[...] Mais c’est de la poésie, ça? – Ah, non! Pas du tout! Roman! J’y tiens! [...]” (*Portrait...*,p.218), ou ainda, como avança Sollers na entrevista a Jean-Jacques Brochier (1972:11), onde questiona a definição de “romance” e a sua importância para a sociedade:

[...] Jean-Jacques Brochier: *Le Parc* était intitulé roman, comme *Drame*, *Nombres* et *Lois*.

Philippe Sollers: Je tiens beaucoup aussi à cette bataille-là, et qui est une bataille à l’intérieur du système, et du marché. Tout le monde sait que les enjeux idéologiques les plus forts en littérature portent sur ce point de savoir ce qu’est un roman, ce qui n’en est pas. Le roman est le point d’impact le plus fort de la narration sociale, des rapports

---

<sup>91</sup> Roland Barthes (1979:11-47). Vejam-se as considerações tecidas a propósito do título *Drame* de Sollers neste capítulo, onde citamos excertos do artigo de Barthes (1965:591) “Drame, Poème, Roman” publicado na revista *Critique* XXI, nº218, Julho, e reeditado com alterações em *Sollers Écrivain*.

du sujet à la pratique sociale; ce n'est pas un hasard si l'idéologie dominante surveille avec autant de vigilance tout ce qui relève du romanesque, et si depuis un siècle, les véritables batailles littéraires sont jouées autour ou au-dessous du roman [...].

A sua preferência pelo género romance justifica-se assim pelo facto de a poesia ser, segundo ele, demasiado restritiva: por isso, o romance é para ele a única medida de liberdade, como nos é dito em *Femmes*:

[...] *Le roman est la seule mesure de liberté. Vérifiable. Prouvable. Racontez, et tout est dévoilé [...]. Racontez, et vous allez vous trahir. Décrivez, et vous allez en dire beaucoup plus que ce que vous pensez de votre pensée [...]* (*Femmes*, pp.185-186. Itálicos nossos).

Segundo Sollers, só o romance é capaz de dar conta da verdade, como aliás nos é dito na página 91 de *Femmes* pelo narrador, ao afirmar o seguinte: “[...] Le roman, et lui seul, dit la vérité... Toute la vérité... *Autre chose que la vérité*, et pourtant rien que la vérité...[...]”. Assim se explica a paródia evidenciada do discurso jurídico obrigatório (e nomeadamente do juramento que consiste no compromisso em dizer a verdade), efectuado por arguidos e testemunhas em tribunal, cuja premissa assenta justamente na averiguação da verdade. Ora, a verdade inerente ao romance é uma verdade de outra ordem, trata-se de uma verdade relativa, e neste sentido a paródia reside no facto de se utilizar o discurso jurídico para falar da verdade de que dá conta o romance. Atentemos neste “*Autre chose que la vérité*”, sem dúvida significativo se tivermos em conta a característica contestatária e transgressora que alimenta a poética sollersiana, mas também a alteridade que caracteriza essa verdade romanesca, outra porque diferente de certo modo da verdade “real”, sem no entanto deixar de ser “verdade”. Com efeito, o romance não assenta no apuramento da verdade como elemento fulcral para a sua constituição, ao contrário do discurso jurídico, que se baseia precisamente na busca da verdade.

Na realidade, já no seu ensaio, “Le Roman et l'expérience des limites”, publicado em *Logiques* (1968 **b**):226-249), Philippe Sollers tecera considerações sobre o romance

e o seu devir, que são a nosso ver fundamentais para melhor compreender a sua própria concepção de romance. Disso é exemplo este excerto de *Logiques*:

[...] *La loi tolère les transgressions qui la reconnaissent et ont besoin d'elle pour se manifester*. Tel critique défend les valeurs classiques éternelles, tel écrivain les nie avec une grande sincérité – sur quoi tous deux se retrouvent ici et là autour d'une table ronde, et l'auditeur comblé pourra se dire qu'une telle assemblée pose le problème dans sa véritable ampleur, qu'il y a dans cette confrontation un bel exemple de démocratie, que la littérature est enfin devenue synthèse et conscience d'elle-même [...] (in *Logiques*, 1968 b):227. Itálicos nossos).

A comparação entre as leis, ou melhor, as convenções<sup>92</sup> do romance e as leis sociais e/ou jurídicas, que regem o ser humano, prossegue em torno das transgressões a que estas mesmas leis e convenções estão sujeitas. Assim, enquanto anteriormente a comparação era esboçada em torno da questão da verdade e do seu funcionamento na narrativa e no discurso jurídico, procura-se agora reflectir sobre as transgressões às leis jurídicas e sociais assim como sobre as das convenções (condição

---

<sup>92</sup> Neste contexto, os conceitos de “regras” e “convenções” adquirem uma importância histórica indiscutível e ocupam um lugar privilegiado no interior da teoria e da crítica literárias, de que são exemplo várias reflexões críticas, como as de Jonathan Culler (1975); Hans Robert Jauss (1975); Wolfgang Iser (1978); Stanley Fish (1980); Steven Mailloux (1982:140-158); Meutsch, D. and S.J. Schmidt (1985:551-574); Thomas Pavel (1986:145-163).

Para Steven Mailloux (1982:149), quando falamos de “convenções interpretativas” referimo-nos a modos partilhados de dar sentido à realidade. De facto, para o autor, existem procedimentos comuns para tornar o mundo inteligível, o comportamento, a comunicação e, claro está, os textos literários. Então as “convenções interpretativas” são um grupo de estratégias licenciadas para construir um significado, descritível em termos de condições para a inteligibilidade.

É justamente com críticos como Jonathan Culler e a sua teoria da leitura das convenções, mas também como Stanley Fish e a sua noção de “estratégias interpretativas”, que se desenvolve o conceito de “convenções interpretativas”. Culler torna assim claro que a leitura, sobretudo a leitura literária, é uma actividade convencional. Deste modo, os leitores criam expectativas e formulam hipóteses em relação às obras literárias e as convenções facilitam e esclarecem a nossa leitura. Assim, o conhecimento das convenções corresponde em grande parte àquilo que Culler (1975), no capítulo VI de *Structuralist Poetics: Linguistics and the Study of Literature*, chama “competência literária”.

Deste ponto de vista, as convenções, em *Pour une Esthétique de la Réception* de Hans Robert Jauss (1975), são ainda um aspecto da noção de “horizonte de expectativas”. Trata-se de conhecer e talvez de confiar nas convenções que precedem o texto, o que terá grandes consequências no processo interpretativo e na sua avaliação.

do sentido) narrativas. Neste sentido, reconhecer que elas existem é aceitar a presença de determinados “modelos” instituídos que, por isso, são constitutivos, mas que também podem e devem ser emulados, até porque a toda a regra correspondem uma ou várias infracções, isto é, uma ou várias leituras-outras. Assim, o uso da convenção permitirá aos leitores inferir a intenção reflexiva de quem utiliza ou reformula um código ou ainda perceber a motivação de um acto que concorda ou não com as formas de comportamento sancionadas. Efectivamente, as convenções constitutivas definem, descrevem e regulam acções institucionais que não seriam possíveis ou identificáveis fora das condições especificadas por ela. Assim, a sociedade precisa do mito do “romance”, porque dele brotam a sua palavra e os seus modelos:

[...] *LE ROMAN EST LA MANIÈRE DONT CETTE SOCIÉTÉ SE PARLE, la manière dont l'individu DOIT SE VIVRE pour y être accepté. Il est donc essentiel que le point de vue “romanesque”, soit omniprésent, évident, intouchable; qu'il ait ses chefs-d'œuvre indéfiniment cités, commentés, rappelés; ses tentatives difficiles; ses demi-réussites; ses échecs. Il est essentiel qu'il dispose de tous les registres [...]* (in *Logiques*, 1968 **b**):228. Itálicos nossos).

A importância do género “romance” manifesta-se ainda pela presença de uma personagem-escritor (o narrador) que atravessa a maioria dos romances e que está a escrever nada menos do que um romance, o que permite reflectir sobre e questionar os códigos existentes da construção do género romance - facto que aliás também encontramos em Saramago, sobretudo em *História...* (mas recordemos que Ricardo Reis também é um escritor *sui generis* - e que o Senhor José também, mesmo se de outra espécie) e no *Manual...*, embora de outra forma.

Mas os romances sollersianos incorporam frequentemente géneros não canonicamente literários, que convivem com géneros literários. Lembremos em *Le Coeur...* a poesia (Dante, Homero, Virgílio), o teatro (Racine), os artigos de revistas e jornais, as críticas literárias e os calendários, ou ainda, por exemplo as cartas de Sophie em *Portrait...* Desta forma, o romance sollersiano cultivava justamente a



contestação dos códigos, das convenções estabelecidas, privilegiando a confusão genérica (a que já aludimos), que se manifesta pela conjugação de géneros e múltiplos pontos de vista do autor sobre várias matérias, como a matéria literária, social, política e científica.

[...] D'où la colère et l'irritation des gardiens de ce code, agents de la bonne circulation littéraire, lorsqu'un livre qui ne semble reconnaître aucune des lois du genre ose s'intituler *roman*. C'est un journal-intime, disent-ils, un essai, un poème, - mais ce n'est pas un *roman*. Et pourtant un tel livre n'est en général ni un journal intime, ni un essai, ni un poème. Et il s'appelle "roman", c'est peut-être pour porter la contestation là où elle devrait avoir lieu [...] (in *Logiques*, 1968 b): 228-229).

Significa isto que o leitor poderá ler ou reler com ou *contra* as convenções tradicionais, que são constitutivas na medida em que são usadas para dar sentido a uma acção do passado, do presente ou do futuro. Assistimos assim, em Saramago e Sollers, a uma (re)leitura das convenções interpretativas que são alteradas, ou seja, (re)escritas para estabelecer um novo contrato e novos protocolos (Scholes:1989) com o leitor. A nosso ver, o funcionamento do subtítulo "romance", nos romances sollersianos, parece desajustado se lido à luz dos códigos dos "guardiães da boa circulação literária". No entanto, o mesmo subtítulo poderá ser considerado adequado se for lido como acto contestatário, isto é, aviso destinado ao leitor de que o romance que irá ler, à semelhança do quadro do cachimbo de Magritte ("Ceci n'est pas une pipe"), não é um romance, pelo menos no sentido tradicional do termo, porque "Ceci n'est pas un roman" precisamente à luz das convenções que regem o romance – eco e transformação do "ceci n'est pas un conte", sustentáculo do experimentalismo de Diderot.

Se, como procurámos demonstrar, o título estabelece, em Sollers, o primeiro contacto com o leitor real, condicionando, direccionando, e até criando um conjunto de expectativas, que serão confirmadas ou infirmadas pela leitura total do romance, também existe outro elemento paratextual, a *prière d'insérer* sollersiana, que orienta e

constitui um desafio (logo de certa forma um convite) para a leitura dos romances. É sobre elas que de seguida nos debruçaremos.

## 1.2. As *prières d'insérer*<sup>93</sup> dos romances sollersianos

Um olhar, mesmo se rápido, sobre os romances sollersianos permite ao leitor real notar a presença sistemática e reiterada de um pequeno texto (a *prière d'insérer*) situada, na maioria dos casos, na contra-capas dos romances e a que Gérard Genette (1987:102) chama “*prière d'insérer de couverture*”. Porém é-nos dito, em *Seuils* por Genette (1987:98-108) que a localização da *prière d'insérer* nem sempre fora essa, tendo sofrido uma evolução ao longo dos séculos até chegar à sua colocação (sem dúvida estratégica) na contra-capas do livro. Numa primeira fase, a *prière d'insérer* destinava-se aos directores dos jornais, a quem o editor pedia o favor de divulgar uma determinada obra, informando, deste modo, as pessoas da sua publicação. A *prière d'insérer* era então definida (e citamos aqui a definição de Genette (1987:98) retirada do dicionário *Petit Robert* como: “[...] un encart imprimé contenant des indications sur un ouvrage et qui est joint aux exemplaires adressés à la critique [...]”.

No entanto, apesar de referir esta definição de *prière d'insérer*, Genette tem consciência da sua inoperância e da sua inadequação face à evolução que foi sofrendo e que alterou a sua concepção inicial. Assim, a *prière d'insérer* já não é uma folha solta (“encart” ou “feuille volante”), e também já não se destina exclusivamente à crítica, como veremos com a terceira fase da sua evolução. Numa segunda fase, a *prière d'insérer* caracteriza-se ainda pela folha solta (“feuille encartée”). Contudo, assistimos a um alargamento do seu público-alvo, ou seja, a *prière d'insérer* passou a

---

<sup>93</sup> Em *Seuils*, Genette sublinha e explica, na nota nº1, o uso incerto da expressão *prière d'insérer* que é usada quer no feminino quer no masculino, justificando a sua opção pela informação dada por um editor: “[...] Comme disait un éditeur dont j’oublie le nom, ce n’est pas une prière d’insérer” (sous-entendu sans doute: C’est plutôt un ordre. Mais l’usage est incertain, et bien des écrivains y mettent un féminin [...])” (note 1, p.98).

ser disponibilizada não só à imprensa como também a qualquer comprador. Era assim impressa em número restrito e eliminada após a sua utilização, o que explica a dificuldade do seu estudo actualmente. Verificamos então, nesta segunda fase, uma mudança que consiste num alargamento do público destinatário: a prática da *prière d'insérer* generaliza-se a todos os exemplares das obras.

É contudo a terceira fase aquela que melhor espelha e explicita a prática da *prière d'insérer* actual, de que as *prières d'insérer* sollersianas são um bom exemplo. Dá-se uma deslocação e até substituição da página solta da *prière d'insérer*, que por razões económicas (mas talvez também outras, como veremos) é transferida, isto é, impressa na contra-capas. Claro que ainda existem livros com *prières d'insérer* “encartées”, como lhes chama Genette, isto é, *prières d'insérer* impressas, em folhas soltas inseridas, assim como livros sem *prière d'insérer*. Note-se também que é precisamente nos anos 60/70 que a *prière d'insérer* atinge a sua idade de ouro. Na realidade, a *prière d'insérer* da terceira fase sofreu uma evolução de forma e apresentação, deixando de ser uma folha solta para passar a ser impressa na contra-capas; mas também sofreu uma evolução no que diz respeito ao destinatário, tendo deixado de se dirigir à imprensa para se destinar ao público em geral. Contudo, apesar desta evolução/transformação da *prière d'insérer*, o seu conteúdo não mudou, continuando a incidir sobre e a privilegiar, segundo Genette (1987:101), os seguintes aspectos:

[...] Un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique, une appréciation élogieuse dans les derniers mots: du beau travail, et, j'imagine, pour 'la critique', plutôt un défi qu'une incitation [...].

Este pequeno texto, que a contra-capas dos romances oferece aos olhos dos leitores reais, é frequentemente assinado pelas iniciais do nome do autor (Ph. S.); noutros permanece anónimo; e, em alguns casos, ainda pode resultar de uma leitura crítica, atribuída ou não ao autor.

Ao examinarmos com algum pormenor todas as *prières d'insérer* sollersianas com particular incidência sobre o tipo de texto manifestado, verificamos que existem pelo menos dois tipos de textos que nelas predominam. O primeiro tipo, que encontramos nas *prières d'insérer* (talvez o mais frequente), é constituído por textos da autoria de Sollers (assumidos explicitamente ou não), enquanto o segundo tipo é constituído por textos críticos atribuídos, quer a Sollers, quer a outros autores, como veremos adiante.

Podemos ainda subdividir o primeiro tipo de textos em dois subtipos: por um lado, temos aqueles em que a *prière d'insérer* resulta de um texto que procura dar pistas ao leitor sobre vários aspectos do romance – e de entre eles a intriga, as personagens, os lugares da acção, os temas, o estilo, os pormenores de composição – que irá ler, como é o caso de *Une Curieuse...*, *Le Parc*, *Nombres*, *H*, *Lois*, *Femmes*, *Paradis 2*, *Le Coeur...*, *Les Folies...*, *Le Lys...*, *La Fête...*, *Le Secret*, e *Passion...*; por outro lado, o segundo subtipo de texto para o qual remetem as *prières d'insérer* está centrado em citações de excertos significativos do próprio romance.

Atentemos agora em alguns excertos das *prières d'insérer* dos romances já citados (que analisaremos em conjunto), que evidenciam e apontam justamente para estes aspectos mais tradicionais do romance:

[...] Un adolescent, la province, une femme de trente ans. C'est le récit d'une éducation sentimentale? [...] Le jeune garçon est riche et oisif. La jeune femme est une domestique espagnole [...] Ils s'attachent violemment l'un à l'autre, se perdent, se retrouvent à Paris, se perdent [...] (*Prière d'insérer de Une Curieuse Solitude*);

[...] *Le Coeur Absolu* est une société secrète fondée vers la fin du vingtième siècle à Venise. Ses membres: S., écrivain, scénariste, spécialiste d'Homère et de Dante. Liv, vingt-sept ans, comédienne. Sigrid, son amie, philosophe. Marco et Cecilia, deux jeunes musiciens [...]. Ses lieux d'actions: Paris; une île en été; une Italie dérobée et joyeuse; - beaucoup d'autres personnages participant, plus ou moins à leur insu, aux opérations [...] (*Prière d'insérer de Le Coeur Absolu*);

[...] *Un homme, un écrivain, retrouve sa fille, France, dix-huit ans après la naissance de*

*celle-ci*. Il ne l'a pas connue, elle a vécu avec sa mère américaine aux Etats-Unis, elle vient à Paris. Il doit maintenant lui enseigner le pays de son nom, son passé, ses merveilles cachées – et c'est comme s'il les redécouvrait lui-même à travers elle. *Paris, Versailles [...]. Qui est France, et que va-t-elle devenir une fois mariée, repartie? Qu'est-ce que la France? Pourquoi Couperin a-t-il composé cette pièce de clavecin qui s'appelle Les Folies Françaises? Quelle est la signification du chef-d'œuvre tardif de Manet Un Bar aux Folies-Bergères? [...]* (*Prière d'insérer* de *Les Folies Françaises*. Itálicos nossos);

[...] Simon Rouvray, quarante ans, est professeur de chinois au Centre d'études religieuses. Par hasard, dans un magasin d'antiquités, il rencontre une richissime héritière aristocrate de vingt-huit ans, Reine. Il en tombe amoureux, elle se dérobe. Elle va bientôt lui demander d'écrire, à ses frais, sans rien cacher, le récit de sa vie et de leurs relations ambiguës. Elle paiera, il racontera [...] (*Prière d'insérer* de *Le Lys d'or*);

[...] Ce n'est pas tous les jours qu'on peut avoir entre les mains les confessions non trafiquées ou non réécrites d'un agent secret [...]. Le récit porte sur plusieurs points cruciaux de l'envers de l'histoire contemporaine: l'attentat, resté si mystérieux, contre le Pape, en 1981, à Rome [...]. Un homme parle: on le voit dans sa vie intime sans cesse menacée: affronté à ses supérieurs et souvent soupçonné par eux; tentant de survivre dans la guerre implacable du Renseignement [...] (*Prière d'insérer* de *Le Secret*).

Curiosamente, de entre o conjunto de excertos acima citado, verificamos que parte significativa está efectivamente centrada sobre aspectos considerados, à partida, marginais na prática romanesca sollersiana como a intriga, os lugares da acção e as personagens. Afinal, como poderá ser lida esta aparente incongruência? Talvez possamos avançar que estes aspectos, à partida tradicionais, fazem no fundo parte da estrutura convencional da *prière d'insérer* (a que já aludimos anteriormente), o que poderá a nosso ver explicar, pelo menos parcialmente, a estrutura das *prières d'insérer* sollersianas e a sua referência reiterada às categorias convencionais da narrativa clássica.

Por outro lado, uma vez transposto o limiar do aparelho paratextual e concluído o processo de leitura do(s) romance(s), o leitor poderá ler nas *prières d'insérer* sollersianas (pelo menos naquelas que ostentam categorias convencionais da narrativa clássica) uma provocação, um desafio que lhe é lançado, consistindo justamente em

ostentar ironicamente determinadas convenções, isto é, “modelos” instituídos que, por isso, são constitutivos, mas que no caso sollersiano são emulados. O leitor poderá assim ler ou reler os romances com ou *contra* as convenções tradicionais evidenciadas nas *prières d’insérer*, porém, quer num caso, quer no outro o desafio existe. Se a opção do leitor for a de continuar a leitura do romance na linha das convenções ostentadas na *prière d’insérer*, que regem a narrativa clássica, o desafio consistirá em reconhecer e dominar as convenções expostas neste elemento do aparelho paratextual e que irão parametrizar o processo da leitura. No entanto, se a opção do leitor for no sentido de um questionamento dessas convenções inerentes a uma narrativa mais clássica, o desafio colocado é de outra ordem, na medida em que implica um reconhecimento (logo, domínio das convenções), mas também um questionamento (isto é, desvio, transgressão e desfamiliarização) e, por conseguinte, a renovação das mesmas. De facto, é graças às convenções que os leitores organizam e memorizam as peças informativas (lendo de forma orientada), que incorporam ao seu saber à medida que avançam na narração. Por seu lado, o questionamento das convenções permite (re)ler de uma forma-outra, logo de acordo com uma nova orientação, o que, por exemplo, o romance de Sollers, *Casanova l’Admirable*, concretiza ao efectuar uma (re)leitura, de entre várias possíveis, de *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova.

Pensamos também que, à semelhança do que com alguma frequência acontece nos romances onde o narrador resume rapidamente a intriga (troçando do leitor que ainda se rege por estes aspectos mais convencionais), se trata de um processo paródico que procura (re)escrever o discurso comercial, caricaturando-o, isto é, hiperbolizando características próprias de quem quer vender e captar a atenção do leitor. Neste sentido, a presença de elementos tradicionais, considerados à partida marginais por Philippe Sollers, poderá tornar-se significativa e relevante se tivermos em conta parâmetros como a promoção e a comercialização dos romances.

Efectivamente, o resumo da intriga é justamente uma técnica recorrente do discurso de venda, na medida em que responde às expectativas legítimas e tradicionais do leitor real, que busca, na *prière d'insérer*, orientações, pistas de leitura que irão influenciar a escolha e posterior aquisição do livro. Com efeito, e como já dissemos anteriormente, os romances sollersianos apresentam-se como um todo compósito, mais do que propriamente como romances com uma única intriga. Esta é efectivamente muitas vezes reduzida à sua expressão mais simples, ou seja, algumas linhas que procuram resumi-la, reduzindo-a à sua “insignificância”. Observemos agora excertos que remetem, explicitam e resumem a intriga dos múltiplos romances para o potencial leitor:

[...] Ils s'attachent violemment l'un à l'autre, se perdent, se retrouvent à Paris, se perdent [...] (*Prière d'insérer* de *Une Curieuse...*);

[...] Une histoire dont on ne sait pas si elle est d'amour ou de mort [...] (*Prière d'insérer* de *Le Parc*);

[...] L'intrigue est la découverte progressive, par notre Américain, de la nécessité, pour lui, de revenir aux Etats-Unis [...] (*Prière d'insérer* de *Femmes*);

[...] *Le Cœur Absolu* est une société secrète fondée vers la fin du vingtième siècle à Venise [...] (*Prière d'insérer* de *Le Cœur...*);

[...] Un homme, un écrivain, retrouve sa fille, France, dix-huit ans après la naissance de celle-ci. Il ne l'a pas connue, elle a vécu avec sa mère américaine aux Etats-Unis, elle vient à Paris [...] (*Prière d'insérer* de *Les Folies...*);

[...] Par hasard, dans un magasin d'antiquités, il rencontre une richissime héritière aristocrate de vingt-huit ans, Reine. Il en tombe amoureux, elle se dérobe. Elle va bientôt lui demander d'écrire, à ses frais, sans rien cacher, le récit de sa vie et de leurs relations ambiguës [...] (*Prière d'insérer* de *Le Lys...*);

[...] Ce n'est pas tous les jours qu'on peut avoir entre les mains les confessions non trafiquées ou non réécrites d'un agent secret [...] (*Prière d'insérer* de *Le Secret*).

Nestes excertos a apresentação da intriga oscila entre o resumo dos acontecimentos principais (como acontece nos fragmentos anteriormente citados) e

a sua transmissão através de perguntas e respostas esboçadas, que evidenciam elementos mais convencionais como a intriga, as personagens, os lugares da acção. As *prières d'insérer* de *Paradis 2*, *Femmes*, *Les Folies...* e de *La Fête...* são talvez, a este nível, as mais paradigmáticas, pela sua construção baseada em perguntas que focam precisamente todos os aspectos já referidos.

No caso de *Femmes*, a resposta a cada pergunta colocada, antecipando assim possíveis perguntas do leitor, faculta a este último a possibilidade de obter informações sobre os elementos mais tradicionais do romance, criando assim um horizonte de expectativas (alicerçado no conhecimento prévio de um conjunto de regras) que de algum modo irá condicionar o processo de leitura. Capta-se igualmente a sua atenção, criando condições de certo modo ilusórias de leitura, na medida em que os elementos agora evidenciados serão justamente descurados no romance, o que é revelador de uma prática romanesca deceptiva. Porém, a condição “ilusória” de leitura, que a *prière d'insérer* veicula, é sem dúvida fundamental não só para a publicitação comercial do romance, e sua eventual aquisição, como também para o confronto inicial com o mesmo, criando uma forma de empatia com o potencial leitor e sugerindo condições provisórias de leitura, mesmo se posteriormente defraudadas.

É também nesta óptica que se situa a *prière d'insérer* de *Paradis 2*, que se desenvolve numa sequência de interrogações – “Pourquoi pas de ponctuation visible?<sup>94</sup>, Pourquoi pas de blancs, de paragraphes, de chapitres?<sup>95</sup>, Autour de quoi ça tourne chez l'être humain?<sup>96</sup>, Pourquoi pas une histoire mais mille histoires?”<sup>97</sup> - que

---

<sup>94</sup> Optamos por citar em nota a resposta dada na *prière d'insérer* de *Paradis 2* a cada pergunta citada. Assim, cada pergunta remete para uma nota onde citamos a resposta correspondente. “Parce qu'elle vit profondément à l'intérieur des phrases, plus précise, souple, efficace; plus légère que la grosse machinerie marchande des points, des virgules, des parenthèses, des guillemets, des tirets. Ici on ponctue autrement et plus que jamais, à la voix, au souffle, au chiffre, à l'oreille”.

<sup>95</sup> “Parce que tout se raconte et se rythme à la fois, maintenant, non pas dans l'ordre restreint de la vieille logique embrouillée terrestre, mais dans celle, merveilleusement claire et continue, à éclipses, des ondes et des satellites”.

<sup>96</sup> “Des mille et une façons de s'illusionner sur le pouvoir et l'argent du sexe”.



evidenciam e desvendam, desta vez, aspectos mais formais. Referimo-nos a aspectos como a composição, isto é, a arquitectura gráfica de um romance cuja estrutura pouco convencional e deceptiva (sem pontuação, parágrafos, maiúsculas) irá sem dúvida surpreender o leitor real e questionar os seus hábitos de leitura. Com estas interrogações procura-se (e a nosso ver consegue-se) antecipar uma possível reacção do leitor real, nomeadamente, dar voz às suas eventuais interrogações e às suas dúvidas perante o romance, que resultam justamente de um horizonte de expectativas inicial que virá a ser defraudado. Dá-se deste modo uma resposta possível a tais interrogações legítimas do leitor real, procurando justificar a estrutura deceptiva de *Paradis 2*, como aliás testemunham as respostas às perguntas (citadas em nota), quase todas iniciadas pelo conector explicativo “parce que”.

É notória a intenção de antecipar questões demonstrada por Philippe Sollers, que procura reiteradamente justificar as suas opções narrativas, o que é revelador da sua consciência e valorização do olhar do outro, neste caso, do leitor. Valerá também a pena sublinhar que esta consciência do outro se manifesta também na abundante produção crítica de Sollers, que revela uma necessidade constante e reiterada de dar orientações, pistas de leitura para os seus romances, insistindo no que considera serem as suas linhas importantes.

As interrogações da *prière d’insérer* de *Les Folies...*: “Pourquoi François Couperin a-t-il composé cette pièce de clavecin qui s’appelle *Les Folies Françaises*? Quelle est la signification du chef d’œuvre tardif de Manet *Un bar aux Folies-Bergère*?” fornecem justamente pistas e explicações valiosas ao leitor para o próprio título do romance e a sua interpretação.

---

<sup>97</sup> “Parce qu’il n’y a plus à simuler et à encadrer, mais à faire déferler, le plus amplement, minutieusement et rapidement possible, la narration et sa mémoire qui vont de l’horreur au comique, du constat de mort répété à l’état mystique, de l’information critique à la méditation catastrophique, du biologique au métaphysique en passant, kabbalistement, par la dérision, l’obscénité et, bien entendu le tragique. Voilà le roman”.

Do mesmo modo, a *prière d'insérer* de *La Fête...* também está exclusivamente construída sobre um conjunto de perguntas às quais, ao contrário por exemplo de *Paradis 2*, não é dada nenhuma resposta ao leitor:

[...] Que fait au juste Pierre Froissart, écrivain clandestin, l'été, dans un petit palais de Venise? Pourquoi est-il accompagné de cette jeune physicienne américaine, Luz, avec laquelle il a l'air de si bien s'entendre? Activités illégales? Drogue? Trafic d'œuvres d'art? Mais quel est alors le réseau international qui l'emploie, lui et certains de ses anciens amis? Et que représente au fond cette toile de Watteau qu'il doit acheminer vers son but secret; cette peinture célèbre et recherchée qui donne son nom au roman et l'entraîne peu à peu, comme d'elle-même, dans une révélation de l'Histoire? [...] (*Prière d'insérer* de *La Fête...*).

Este conjunto de perguntas incide sobre vários aspectos pertinentes, como a intriga (“Trafic d'œuvres d'art” “cette toile de Watteau qu'il doit acheminer vers son but secret”), as personagens (“Pierre Froissart, Luz”), o lugar da acção (“un petit palais de Venise”). As interrogações múltiplas alimentam e ostentam o suspense, captando e adensando, deste modo, a curiosidade do leitor, motivando-o a ler o romance para encontrar as respostas às perguntas que ficam em aberto, e às quais poderá eventualmente responder, inferindo as respostas da sua leitura. A ausência de resposta às perguntas da *prière d'insérer* de *La Fête...* requer uma participação activa do leitor no processo de compreensão e de inteligibilidade textual. Caberá assim ao leitor responder, ou talvez não, a estas perguntas e ter um papel activo na interpretação do romance. Deste modo, o leitor poderá optar por seguir as orientações veiculadas pela *prière d'insérer* ou ler o romance em função de outras premissas, ignorando as perguntas na medida em que assentam em elementos mais tradicionais.

À semelhança da *prière d'insérer* de *Paradis 2*, que se centrava em aspectos como o ritmo, que substituíra aspectos mais ligados à arquitectura gráfica do romance, também na *prière d'insérer* de *H* a mesma advertência é feita ao leitor real:

[...] Les raisons pour lesquelles ce livre ne peut pas comporter de présentation seraient aussi longues à exposer que ce livre lui-même. *Il faut donc éprouver son rythme.*

dictions, timbres, accents, ponctuation latente, tourbillon, flot, appels. *Au-delà de l'automatisme un calcul joue, veille, critique, partant à la fois de tous les points de l'histoire [...]* (*Prière d'insérer* de H. Itálicos nossos).

Se, por um lado, é dito ao leitor que “ce livre ne peut pas comporter de présentation”, por outro, e contrariamente às expectativas, é feita a apresentação do livro na *prière d'insérer*. Esta não assenta contudo em elementos mais convencionais como a intriga, as personagens ou a acção, centrando-se num aspecto, à partida mais técnico, a sua pontuação, que aparece caracterizada logo na *prière d'insérer* como “latente”. Nela são ainda referidas a estrutura aparentemente fluente e o leitor que na *prière d'insérer* de H, como aliás já antes na de *Nombres*, aparece quase no fim na advertência irónica, que lhe é endereçada: “Voilà, détendez-vous, c'est clair. Restez sur le sens, c'est simple. Ils sont deux, ici, dans la nuit. Tempo”. Ora, como veremos em II.1., H insere-se no conjunto dos romances sollersianos como *Paradis*, *Paradis 2*, *Nombres* e *Lois*, que se regem por convenções-outras que não as tradicionais. Com efeito, trata-se de romances sem pontuação (H, *Paradis*, *Paradis 2*), que não estão estruturados dentro de uma arquitectura gráfica convencional (ausência de parágrafos, maiúsculas, espaços): o texto surge corrido, manifestando-se como uma mancha gráfica densa, onde irrompem diferentes línguas, como acontece em *Lois*. Logo, o conselho dado na *prière d'insérer* de H é irónico, na medida em que será precisamente difícil (e não fácil) para o leitor real ler em busca de um sentido, isto é, “rester sur le sens” e descontraír perante um romance cuja leitura implica justamente um olhar centrado mais sobre a composição e a construção de uma oralidade do que propriamente sobre um sentido. Deparamos com um conselho semelhante no romance *Nombres*, onde se diz o seguinte ao leitor:

[...] Le roman imprimé ici *n'est pas* un roman imprimé. Il renvoie au milieu mythique en train de vous irriguer, de se glisser en vous, hors de vous, partout, depuis toujours, pour demain. Il tente de dégager une profondeur mouvante, celle d'après les livres, celle d'une pensée de masses ébranlant dans ses fondations le vieux monde mentaliste et

expressionniste dont s'annonce, pour qui veut risquer sa lecture, la fin [...] (*Prière d'insérer* de *Nombres*).

O conselho assenta precisamente num desafio, colocado ao leitor (se optar por “arriscar a leitura” do romance) para o qual já outras *prières d'insérer* (*Lois* e *Paradis 2*) apontavam e que consiste em ser capaz de ler de outro modo. É também notório que as *prières d'insérer* de *Lois* e *Nombres* parecem situar-se na mesma linha de *Paradis 2*, insistindo quer na composição quer na estrutura dos romances, salientando um comentário técnico que Genette considera justamente um dos traços característicos, já antes referido, da *prière d'insérer*.

[...] Entre l'imparfait (séquences 1/2/3) et le présent (séquence 4) formant une matrice carrée engendrant la narration et sa réflexion, s'inscrit le travail qui détruit toute “vérité” spectaculaire et imaginaire. Cette destruction porte non seulement sur le “sujet” éventuel du récit – son corps, ses phrases, ses rêves – mais aussi sur le récit lui-même qui se renverse et s'immerge peu à peu dans les textes de différentes cultures [...] (*Prière d'insérer* de *Nombres*);

[...] La structure du volume est inapparente. Passage du carré (*Nombres*) au cube. Six faces principales (six “livres” ou six “chants”) qui sont, chacune, exposées endroit et envers. Chaque livre ou chant comporte donc douze séquences. On reconnaît le commencement d'un “livre” à un mot écrit en capitales reproduisant l'un des mots de la première phrase du texte. Le livre I est à dominante cosmo-théogonique (Hésiode-préhistoire). Le livre II insiste sur Grèce-chrétienté. Les livres III, IV, V, VI: époque moderne-capitaliste avec accentuation transversale de la réalité révolutionnaire (Chine) [...] (*Prière d'insérer* de *Lois*).

Os fragmentos das *prières d'insérer*, já citadas, referem e explicitam a estrutura de ambos os romances, em informação que será útil para o leitor real. A *prière d'insérer* de *Lois* menciona a estrutura matemática do romance *Nombres*, ou seja, o quadrado, situando-se na sua continuação ao atribuir ao romance *Lois* a estrutura matemática do cubo, tanto mais que, enquanto o quadrado apenas possui duas dimensões e se caracteriza por ser um quadrilátero de lados iguais e ângulos rectos, o cubo tem três dimensões, e é limitado por seis faces quadradas e iguais entre si. Neste

sentido, as *prières d'insérer* de *Nombres* e *Lois* apontam para uma complementaridade dos romances que se manifesta, em primeira instância, na sua estrutura (e portanto “realidade”) matemática e geométrica, que ambos os romances retomam. Assim, enquanto o romance *Nombres* evidencia quatro sequências (três no imperfeito e uma no presente), assumindo uma estrutura semelhante à do quadrado com os seus quatro lados iguais; o romance *Lois* está dividido em seis livros que remetem justamente para as seis faces do cubo, sendo que uma das faces do cubo equivale a um quadrado.

Para terminar a nossa análise do primeiro tipo de *prières d'insérer*, falta-nos ainda falar do segundo subtipo de textos que a constituem, isto é, aqueles que se resumem a citações de um ou mais excertos significativos do próprio romance. De entre estas *prières d'insérer*, existem aquelas que são assumidas como corpo-outro e, por isso, são identificadas entre aspas, como nos casos de: *Portrait...*, *Studio* e *L'Étoile...*, mas existem também aquelas que não aparecem citadas entre aspas, como em *Casanova....* Contudo, citada ou não entre aspas, nenhuma citação de excertos do próprio romance é identificada como tal perante o leitor. Deste modo, só após a leitura propriamente dita do romance, o leitor será capaz de identificar a citação da *prière d'insérer* como parte integrante do romance. Dá-se assim a ler fragmentos do próprio romance logo no aparelho paratextual, o que de certo modo contribui para evidenciar a fronteira ténue que separa o paratexto do início propriamente dito da leitura do romance. É justamente o que ocorre na *prière d'insérer* de *Portrait...*, onde o texto citado corresponde de certa forma ao início do romance, mais concretamente à segunda página (*Portrait...*, p.14):

[...] Je lève les yeux. Mon refuge est parfait. Chambre et jardin. Les hauts acacias remuent doucement devant moi. Je sens les vignes tout autour, à cent mètres, comme un océan sanguin. [...]J'ai donc fini par revenir ici. Après tout ce temps. Chez moi, en somme. [...] Je suis arrivé en voiture il y a deux heures...J'ai pris un bain, j'ai mis mon smoking pour moi seul, je me suis installé sous la glycine, pieds nus... Premier whisky,

cigarettes... J'ai sorti ma machine à écrire, mon revolver, mes papiers: dossiers, lettres, cahiers et carnets...Vérifié si les malles étaient là, celles que j'ai demandées [sic] à Laure de me garder... Oui, deux grosses caisses remplies à craquer. Notre enfance aussi est tassée dedans, je suis sûr qu'elle n'a jamais jeté un coup d'œil...[...] (*Prière d'insérer e Portrait du Joueur*, p.14).

Um confronto entre a citação da *prière d'insérer* e o início do romance permite-nos verificar uma perfeita coincidência entre ambos os textos. A *prière d'insérer* de *Portrait...* está centrada em determinados elementos que possibilitam a construção do universo ficcional do romance, isto é, o regresso do sujeito da enunciação ao espaço da sua infância, para o qual apontam expressões como: “[...] J'ai donc fini par revenir ici. Après tout ce temps [...]” e também “[...] Oui, deux grosses caisses remplies à craquer. Notre enfance aussi est tassée dedans [...]”. Deste modo, e talvez estrategicamente, o leitor real quando lê este tipo de *prière d'insérer* sollersiana evidencia um jogo com as “fronteiras da narrativa”<sup>98</sup>, na medida em que retoma excertos referentes a um suposto início do romance (como em *Portrait...*) ou ao seu aparente fim como ocorre em *Studio*. Com efeito, o jogo com as “fronteiras da narrativa tradicional” como o *incipit* e o desenlace desenvolve-se em torno da sua descontextualização paródica para uma posição estratégica, a da *prière d'insérer* situada na contra-capá. Procura-se assim alertar o leitor para uma outra forma de “operação” destas “fronteiras da narrativa” no universo romanescosollersiano. Efectivamente, como já referimos por diversas vezes, os romances de Sollers não obedecem às categorias tradicionais que regem a narrativa, não sendo pois de estranhar a ausência do *incipit* ou do desenlace nos seus romances, na medida em que estas “fronteiras da narrativa” obedecem a categorias padronizadas e tradicionais, que dificilmente poderão assessorar o leitor na leitura destes romances. É justamente por esta razão que optámos por analisar a *prière d'insérer* em Sollers e deixámos o estudo

---

<sup>98</sup> Assim lhes chamam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:416) e a elas voltaremos, mais adiante neste capítulo, no decurso do nosso estudo do *incipit* e do desenlace.

das “fronteiras da narrativa” para os romances de Saramago, em que o seu estudo nos pareceu mais significativo e esclarecedor.

Também a *prière d’insérer* de *Studio* aparece citada entre aspas e também ela é constituída por um excerto do romance; neste caso, trata-se de um fragmento da penúltima página do romance (*Studio*, p.207):

[...] Je suis rentré à Paris dans la nuit. L’avion avait du retard. En traversant la cour silencieuse, en ouvrant la porte du studio, j’ai eu une sensation de grande étrangeté. Tout était en ordre, en attente, personne n’était venu, mais c’était comme si je n’avais pas bougé, comme si j’étais resté assis devant mon bureau pendant mon absence: un autre volume. Je me suis vu distinctement du dehors penché en train d’écrire, je pouvais déchiffrer de loin, non pas les lettres ou les lignes, mais l’intention globale, la somme aérienne des mots. A<sup>99</sup> noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles. Le temps était beau, l’odeur du jardin entraît par bouffées légères para la fenêtre entrouverte [...] (*Prière d’insérer e Studio*, p.207).

O fragmento do romance que constitui a *prière d’insérer* de *Studio* aponta de antemão para vários elementos relevantes para a sua leitura, como a auto-reflexividade, que aparece diversa mas reiteradamente nos romances sollersianos e que estudaremos no segundo capítulo. Aqui, o leitor depara com uma reflexão sobre a escrita que também aparece confinada a um espaço (como aliás já acontecera com a *prière d’insérer* de *Portrait...*): o estúdio, local, por excelência, de trabalho e de escrita, originando “*un autre volume*”. Assistimos, de certo modo, a uma espécie de despersonalização do narrador, personagem-escritor, que consegue distanciar-se de si próprio para reflectir sobre a sua produção e, sobretudo, sobre o acto de produzir:

[...] Je me suis vu distinctement du dehors penché en train d’écrire, je pouvais déchiffrer de loin, non pas les lettres ou les lignes, mais l’intention globale [...] (*Prière d’insérer e Studio*, p.207).

Assim, a pista de leitura dada ao leitor real consiste em aconselhá-lo subrepticamente a ler, isto é, decifrar a “intention globale”. Não será também por

---

<sup>99</sup> As vogais remetem evidentemente para o famoso soneto de Rimbaud, “Voyelles”.

acaso que a *prière d'insérer* remata com uma referência explícita a Rimbaud (já citado na única epígrafe com que o romance abre), ou seja, a citação do primeiro verso do seu soneto “Voyelles”, sobretudo se tivermos em conta que são inúmeras as citações do poeta neste romance.

Quanto à *prière d'insérer* de *Casanova l'Admirable*, verifica-se que concilia três fragmentos do romance pertencentes sucessivamente às páginas 9 e 12, citados sem aspas, ao contrário do que acontecera com as *prières d'insérer* estudadas. Da página 9 é apenas retirada uma frase: “On croit savoir qui est Casanova. On se trompe”, enquanto da página 12 são retirados dois fragmentos, um mais longo e o outro mais curto. Observemos o primeiro fragmento:

[...] On n'a pas voulu que Casanova soit un écrivain (et disons-le calmement: un des plus grands écrivains du dix-huitième siècle). On en a fait une bête de spectacle. On s'acharne à en fournir une fausse image. Les metteurs en scène qui se sont projetés sur lui l'ont présenté comme un pantin, une mécanique amoureuse, une marionnette plus ou moins sénile ou ridicule. Il hante les imaginations, mais il les inquiète. On veut bien raconter ses “exploits galants”, mais à condition de priver leur héros de sa profondeur. Bref on est jaloux de lui, on le traite avec un ressentiment diffus, pincé, paternaliste [...] (*Casanova...*, p.12).

Por seu lado, o segundo fragmento (o fim da *prière d'insérer*) resulta justamente da frase final da página 12:

[...] Il s'agirait plutôt de le concevoir tel qu'il est: simple, direct, courageux, cultivé, séduisant, drôle. Un philosophe en action [...] (*Casanova...*, p.12).

A construção desta *prière d'insérer* resulta pois da conjugação de três fragmentos pertencentes a páginas distintas (p.9 e p.12) de *Casanova...* e, até, a uma selecção de fragmentos dentro de uma mesma página (p.12). Esta selecção dos fragmentos visa orientar a leitura do romance, escolhendo fragmentos que possam contribuir à partida para logo valorizar Casanova e captar a atenção do leitor real para este romance, que lhe é apresentado como uma homenagem. Assim se explica a



conjugação dos três fragmentos do romance *Casanova...* que remetem para pontos de vista distintos, alicerçados em saberes diferentes acerca de Casanova. Efectivamente, a selecção dos fragmentos que constituem a *prière d'insérer* não é arbitrária: no primeiro fragmento questiona-se o potencial saber que o leitor terá adquirido sobre *Casanova...*: “On croit savoir qui est Casanova. On se trompe”. Deste modo, o início da *prière d'insérer* assenta numa premissa errada que irá ser questionada, o que ocorre justamente no segundo fragmento seleccionado para a *prière d'insérer*. Trata-se de um fragmento muito mais extenso do que o primeiro (reduzido a apenas uma frase), em que são apresentadas imagens redutoras, desfavoráveis de Casanova, sucessivamente comparado a “une bête de spectacle”, “un pantin”, “une mécanique amoureuse”, “une marionette plus ou moins sénile ou ridicule”. Neste sentido, poderá dizer-se que o segundo fragmento vem reiterar a afirmação já esboçada no primeiro fragmento, desenvolvendo-a e justificando-a perante o leitor. No último fragmento (*Casanova...*, p.12), que constitui o fim da *prière d'insérer*, procura restabelecer-se a verdadeira imagem de Casanova, isto é, corrigir a imagem errónea que dele é feita, fornecendo conselhos ao leitor sobre quem é na verdade Casanova. Assim se explica a adjectivação abundante e essencialmente positiva usada para o caracterizar (“simple, direct, courageux, cultivé, séduisant, drôle”), que contribui para esboçar uma nova imagem de Casanova e rasurar a imagem desfavorável dele traçada.

Talvez seja também por este motivo que o autor rasurou da *prière d'insérer* a antepenúltima frase da página 12 que consta do seu romance: “[...] Fellini, dans une remarque particulièrement stupide, est allé jusqu'à dire qu'il trouvait Casanova stupide [...]” (*Casanova...*, p.12). Deste modo, a selecção dos fragmentos não é de facto arbitrária, na medida em que se procura captar a atenção do possível e potencial leitor – desafiando e até questionando os seus conhecimentos acerca de Casanova como acontece no primeiro fragmento -, ou ainda, orientar a sua leitura. Com efeito, a exclusão da antepenúltima frase da página 12 na *prière d'insérer* acaba precisamente

por reiterar a importância da seleção dos fragmentos a colocar na *prière d'insérer*: esta está em sintonia com um dos traços característicos da *prière d'insérer*, ou seja, constitui uma apreciação valorativa do romance. Convém ainda referir que da *prière d'insérer* de *Casanova...*, impressa na contra-capas, não consta o nome do autor; no entanto, o texto da *prière d'insérer* será repetido na jaqueta do livro, onde estará identificado com o nome Philippe Sollers. Ora, a repetição do texto nestes dois espaços (contra-capas e jaqueta) não deixa de ser significativa, se tivermos em conta que se tratam de “espaços publicitários” por excelência, como aliás sublinha Maurice Couturier (1995:30), cuja reflexão nos importa aqui convocar, na medida em que contribui para enriquecer aquela até aqui desenvolvida sobre a importância e o papel do paratexto para o leitor:

[...] On s'accorde généralement, de nos jours, à considérer la couverture et la jaquette d'un livre comme une sorte d'espace publicitaire appartenant en priorité à l'éditeur lequel cherche avant tout à vendre le plus grand nombre possible d'exemplaires [...].

Regressemos à contra-capas e à jaqueta para nos centrarmos agora sobre a sua importância e função segundo Maurice Couturier (1995:30-31):

[...] La jaquette, une fois sa fonction publicitaire et protectrice épuisée, va pouvoir éventuellement être enlevée et détruite, le livre prenant alors sa place parmi ceux de la même collection sur les rayons du lecteur cultivé. La quatrième de couverture constitue une forme de publicité plus ambiguë car (en France notamment) elle reprend souvent un passage du texte; si ce n'est pas le cas, l'éditeur (non seulement français mais aussi anglais ou américain) demande généralement à l'auteur lui-même de rédiger un petit texte résumant le propos ou l'histoire en termes aussi accrocheurs que possible. Ce texte, appelé dans les pays anglophones “blurb” (mot créé en 1907 par un humoriste américain pour se moquer de ces publicités extravagantes), jouit donc d'un double statut énonciatif alors qu'il n'est généralement pas signé: il relève à la fois de l'éditeur, qui a prélevé un passage de son choix ou a demandé à l'auteur de rédiger une publicité, et aussi de l'auteur lui-même [...].

Importa-nos retomar algumas das reflexões tecidas por Maurice Couturier no excerto citado para as articular com o nosso estudo das *prières d'insérer* sollersianas.

Efectivamente, estas últimas aparecem por um lado estrategicamente colocadas na contra-capa e/ou na jaqueta, ostentando, segundo explica Maurice Couturier, excertos do romance, o que justamente traduzia uma prática comum em França. No entanto, as *prières d'insérer* de Sollers não se limitam à citação de um excerto do romance que visam publicitar. Na verdade, existem pelo menos (como demonstraremos posteriormente) quatro tipos de *prières d'insérer*, sendo que as que se caracterizam pela citação de um excerto fazem parte do segundo tipo. Também a terceira vertente das *prières d'insérer* de Sollers – onde, apesar de continuar a ser da sua responsabilidade, a marca autoral não se manifesta claramente pelas iniciais do autor, dado que não é assinada – é constituída pela redacção de um texto que visa captar a atenção do leitor. Na realidade, a terceira vertente das *prières d'insérer* sollersianas poderia aproximar-se do “blurb” referenciado por Maurice Couturier (1995), na medida em que nela se parodiam lugares comuns da *prière d'insérer* “tradicional” e sobretudo o privilégio da sua função meramente comercial em detrimento do seu valor literário. Deste modo, Sollers, ao parodiar lugares comuns da *prière d'insérer*, acaba por desenvolver uma crítica implícita àqueles textos, demasiado publicitários (e talvez por isso mesmo vazios e sem interesse) que normalmente constam na contra-capa dos romances e que são solicitados pelos editores. Neste sentido, as *prières d'insérer* sollersianas também poderão ser interpretadas como uma crítica aos editores que procuram promover romances, ostentando na sua contra-capa textos (demasiado centrados na sua função publicitária) que apresentam ao leitor o romance em função de convenções tradicionais que nem sempre se ajustam ou adequam ao romance.

A questão da identificação, ou não, da autoria das *prières d'insérer* dos romances sollersianos parece-nos poder colocar-se em quatro vertentes. A primeira vertente engloba as *prières d'insérer* explicitamente atribuídas ao autor e assinadas com as iniciais do seu nome de autor (como sabemos, pseudónimo) (Ph. S.) como: H,

*Lois, Paradis 2, Les Folies..., Le Secret*. No segundo caso, colocaremos as *prières d'insérer* que, embora não apresentando uma autoria explicitamente identificada, só podem logicamente ser atribuídas ao autor, na medida em que são constituídas por excertos de romances, como *Portrait..., Studio, Casanova... e L'Étoile...*. Da terceira vertente fazem parte as *prières d'insérer* cuja autoria, mesmo não sendo identificada explicitamente, continua, a nosso ver, a ser de Philippe Sollers, como *Une Curieuse..., Le Parc, Drame, Nombres, Femmes, Le Coeur..., Le Lys..., La Fête..., Passion....*. A marca autoral, na *prière d'insérer* não assinada, manifesta-se, nestes casos, através de traços estilísticos *sui generis* e características claramente autorais como a ironia e a paródia à *prière d'insérer* “tradicional”, ou ainda pela presença recorrente da terceira pessoa, excepto em *Passion...*, cuja *prière d'insérer*, apesar de não assinada, está redigida na primeira pessoa.

Na verdade, esta terceira vertente das *prières d'insérer* sollersianas não deixa de surpreender o leitor pela sua própria construção, na medida em que retoma lugares comuns da *prière d'insérer* “tradicional”, como, por exemplo, apresentar ao leitor em traços gerais o cenário da história, as suas personagens principais, assim como os seus fios narrativos mais importantes. Como explicar então a presença de elementos à partida tão tradicionais nestas *prières d'insérer*? Fomos já avançando algumas razões durante a nossa análise, tais como a necessidade de criar uma condição de leitura (mesmo se “ilusória”) para efectivar a publicitação comercial do romance e a sua aquisição. Parece-nos, no entanto, legítimo acrescentar mais uma àquelas já avançadas e que se prende com a paródia. Pensamos que a utilização das características inerentes a *prière d'insérer* visa parodiar a sua função comercial que aparece associada a hábitos de leitura convencionais. Assim, a não identificação deste tipo de *prières d'insérer* poderá ser interpretada como um não assumir a responsabilidade da sua escrita até pelo facto de o leitor poder atribuir a sua autoria ao editor. Neste sentido, estas *prières d'insérer* contribuem para acentuar o carácter

deceptivo dos romances sollersianos, visto que as expectativas criadas serão defraudadas pela leitura dos romances.

De facto, o leitor já está acostumado ao hábito sollersiano das *prières d'insérer*, o que aliás valeu algumas críticas a Sollers como, por exemplo, a de Alain Bosquet (1972:18), que, num artigo do *Magazine Littéraire*, afirma: “[...] Je n'aime pas qu'au dos d'un livre, un auteur me dise ce qu'il y a à l'intérieur [...]”. Ora, parece-nos que justamente as *prières d'insérer* sollersianas não se limitam a dizer, colocam desafios, procuram orientar a leitura para aspectos que o autor considera fulcrais. Com efeito, e como tentámos demonstrar atrás, as *prières d'insérer* procuram, por um lado, captar a atenção do leitor para a selecção do romance em detrimento de outros e, por outro, orientar a sua leitura. A *prière d'insérer* prepara e, de certo modo, facilita o confronto inicial do leitor real com o romance, prevendo as suas expectativas ao fornecer-lhe justamente elementos tradicionais com os quais estará certamente mais familiarizado, como a intriga, as personagens, os locais da acção, ou ainda insistindo em aspectos mais formais, como a sua arquitectura composicional. Assim, não partilhamos de todo da opinião de Alain Bosquet, porque pensamos que as *prières d'insérer* sollersianas não se limitam a dar conta do conteúdo dos romances, procuram antes incentivar e até mesmo apresentar a leitura do romance como um desafio ao olhar do leitor atento.

Para terminar, cumpre ainda referir o segundo e último tipo de textos (mesmo se muito menos recorrente) da *prière d'insérer*, isto é, textos críticos atribuídos quer a Sollers, quer a Roland Barthes, de que são exemplo os romances: *Paradis* e *Drame*. Este último apresenta, contudo, como já dissemos, duas *prières d'insérer*, uma constituída por um excerto, identificado entre aspas, do ensaio de Roland Barthes *Sollers Écrivain*, a outra da autoria de Philippe Sollers e a que já nos referimos anteriormente:

[...] *Drame* est la remontée vers un âge d'or, celui de la conscience, celui de la parole. Ce temps est celui du corps qui s'éveille, encore neuf, neutre, intouché para la

remémoration, la signification. Ici apparaît le rêve adamique du corps total, marqué à l'aube de notre modernité par le cri de Kierkegaard: *mais donnez-moi un corps!*...Le corps total est impersonnel; l'identité est comme un oiseau de proie qui plane très haut au-dessus d'un sommeil où nous vaquons en paix notre vraie vie, à notre histoire véritable; quand nous nous éveillons, l'oiseau fond sur nous, et c'est en somme pendant sa descente, avant qu'il ne nous ait touchés, qu'il faut le prendre de vitesse et parler. L'éveil sollersien est un temps complexe, à la fois très long et très court: c'est un *éveil naissant*, un éveil dont la naissance dure [...] (*Prière d'insérer* de Drame, Roland Barthes, *Sollers Écrivain*)<sup>100</sup>.

A utilização de uma citação valorativa, retirada da crítica, funciona como um modo de prestigiar e elogiar a obra, até porque assinar e escrever a *prière d'insérer* de uma obra pertencente a outro autor, como ocorre neste caso, equivale a reconhecer e atribuir mérito e valor à obra. Neste sentido, o nome de Barthes poderá surgir como incentivo à leitura do romance sollersiano, funcionando como uma forma de reconhecimento da qualidade literária do romance e, por isso, da sua legitimação.

Existe ainda mais uma *prière d'insérer*, a de *Paradis*, que resulta da citação de um fragmento de *Visions à New York*, e que apresenta uma resposta de Sollers a uma pergunta sobre este romance, colocada numa entrevista efectuada por David Hayman:

[...] Être dans le Paradis, c'est s'apercevoir que tout le reste est parade, parade dans les deux sens du mot: on fait parade, ça se montre, c'est fait dans le monde de la manifestation; et, d'autre part, parade ça veut dire en français, comme tu sais, parer un coup. Ça veut dire que ce qui se montre, qui s'exhibe, qui fait tellement parade est aussi une façon de résister... La parade elle-même est une façon de se défendre. *L'espèce humaine existe pour se défendre*. Contre quoi? Je laisse la question dans l'obscurité, tout en te faisant remarquer que dans le Samkhya indien on trouve cette superbe image du monde entier comme une danseuse maya d'illusion, qui vint se montrer, qui parade, justement devant l'Esprit. Tant que l'esprit est occupé à autre chose – enfin, il est occupé à quelque chose; on ne sait pas à quoi –, la danseuse fait sa danse qui dure, donc, pendant des millénaires. Et puis, brusquement, l'Esprit la voit; elle est vue. A ce

---

<sup>100</sup> Note-se que o texto da *prière d'insérer* aparece identificado com o nome do autor e a obra de onde é retirado o excerto. Porém, a referência está incompleta, na medida em que não é referida a página referente ao excerto. Assim, este último é retirado da página 31 do livro de Roland Barthes (1979) dedicado a Sollers.

moment- là, très cérémonieusement, elle salue et elle disparaît (*Prière d'insérer de Paradis*, Philippe Sollers, *Visions à New York*)<sup>101</sup>.

No fragmento citado é desenvolvida uma explicação sobre *Paradis* a partir de uma associação estabelecida entre “paradis” e “parade”: enquanto o primeiro termo traduz um estado para o qual remete a expressão “être dans le paradis”; o segundo surge como uma afirmação/resposta: “C’est s’apercevoir que tout le reste est parade”. O primeiro implica essencialmente, pelo menos na poética sollersiana, resistir, significado para o qual também remete o segundo através da palavra “parade” (muito próxima de “paradis” e “parodie”). Deste modo, “Parade” pode significar mostrar (“ça se montre”), mas também pode significar “resistir”; por outro lado, “faire parade” também significa para além de resistir, mostrar e exhibir. Resistir equivale assim a (re)ler e (re)escrever, o que a prática romanesca de Sollers reitera na medida em que mostra, exhibe convenções tradicionais às quais resiste, marcando um distanciamento em relação a elas, que se manifesta no facto de recorrentemente elas serem postas em causa nos seus romances. É justamente aquilo que ocorre, por exemplo, com a pontuação em *Paradis*, a que regressaremos em II.1. É efectivamente através da (re)leitura e (re)escrita que poderá ser irónica e/ou paródica que Sollers se demarca das convenções narrativas tradicionais, e tal não será por acaso, se tivermos em conta que (re)escrever é obrigatoriamente escrever de novo, pelo que, se houver repetição, esta será sempre marcada pela diferença (Genette, 1979:84). Ora esta diferença implica uma distância crítica que permite a uma voz narrativa (a do narrador) discutir e estabelecer juízos de valor que vão revelar, deformar, renovar, transgredir e reavaliar convenções religiosas como o “paraíso”.

Estas *prières d'insérer* diferem das anteriores, pelo facto de a primeira resultar de um ensaio crítico e valorativo de Roland Barthes, enquanto a segunda resulta,

---

<sup>101</sup> A *prière d'insérer* de *Paradis* fornece duas informações ao leitor, o nome do autor do texto citado e o título do livro de onde é retirada (*Visions à New York*). No entanto, tal como aconteceu com *Drame*, a página de onde é retirada a citação é omitida. Note-se que neste caso, o excerto dá conta da resposta de Sollers a uma pergunta de David Hayman que consta da página 189.

como já dissemos, de uma entrevista. Ambas remetem para aspectos importantes de dois romances sollersianos: *Drame* e *Paradis*, de que procuram sugerir a leitura.

O romance sollersiano não evidencia (pelo menos no sentido tradicional) um início ou *incipit* e um fim ou desenlace, mas sim, como tentámos demonstrar, uma presença reiterada e diversa da *prière d'insérer*, que, de certo modo, procura oferecer elementos de contextualização ao leitor. A *prière d'insérer* assume assim, por um lado, uma função próxima dos *incipit* e desenlaces saramaguianos, evidenciando por outro lado, uma função paródica, exibindo, à partida, uma construção aparentemente convencional, que será fortemente contestada durante a leitura do romance, e que alimenta a estrutura deceptiva do romance sollersiano. O mesmo não se verifica no romance saramaguiano que, comparativamente, apresenta uma estrutura mais próxima da tradicional e, portanto, menos deceptiva para o leitor, onde a presença destes dois elementos (o *incipit* e o desenlace) é uma constante na maioria da sua produção romanesca. É justamente destas “fronteiras da narrativa” que procuraremos seguidamente dar conta.

### 1.3. Os *incipit* e os desenlaces dos romances saramaguianos

Se a colocação estratégica de elementos paratextuais como o título, a indicação “romance”, a epígrafe ou a *prière d'insérer* contribui decisivamente para estabelecer o primeiro contacto e assim orientar a leitura do leitor, algo semelhante ocorre com os *incipit* e os desenlaces romanescos. Estas “fronteiras da narrativa”, como esclarecedoramente lhes chamam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:416), poderão estar relacionadas com os títulos, que virão ou não a confirmar e a reforçar. Na realidade, na sequência do paratexto, é com frequência nas primeiras linhas do romance, ou seja, no seu início ou *incipit* que, de modo implícito, se estabelecem os pactos de leitura, assentando estes últimos em grande medida na questão do género,



bem como na forma pela qual essa questão se torna produtiva para a leitura do texto. Ora, como já demonstrámos nas considerações tecidas a propósito da indicação “romance” nas narrativas saramaguianas, o paratexto indica desde logo ao leitor uma possível posição de leitura a adoptar. Neste sentido, os *incipit* de Saramago reforçam e desenvolvem, como veremos mais adiante, o pacto de leitura já estabelecido, ou pelo menos, indiciado no aparelho paratextual.

Num excelente ensaio intitulado “Pour une Poétique de l’Incipit”, Andrea Del Lungo (1993:131-152) apresenta uma reflexão teórica valiosa sobre a problemática do *incipit*, centrada sobre os tipos e funções dos *incipit*. Será a partir dela que se desenvolverá a nossa análise dos *incipit* e dos desenlaces dos romances saramaguianos, bem como a partir da reflexão desenvolvida por Yves Chevrel (1982:127-147), no sétimo capítulo, intitulado “Marques de la fiction” de *Le Naturalisme*. Apesar de a reflexão de Yves Chevrel (1982:129) se desenvolver em torno da problemática do *incipit* e do desenlace essencialmente no romance naturalista, também ele procura explicitar o que entende por *incipit*, considerando-o como a “[...] première phrase du texte, jusqu’à la première ponctuation forte [...]”, distinguindo ainda entre dois tipos de *incipit*: o romanesco e o dramático. A nossa análise dos *incipit* e desenlaces saramaguianos baseia-se também na de Beatriz Berrini (1998:191-227), que desenvolve um estudo sobre estes elementos na maioria dos romances de José Saramago, com excepção dos títulos: *Terra...*, *Manual...*, *Caverna*, e *O Homem....* Procuraremos, assim, dar também o nosso contributo para uma reflexão em torno dos *incipit* e dos desenlaces dos romances saramaguianos, pois pensamos que esta reflexão é necessária e útil para melhor compreender a forma como a problemática da leitura se coloca no romance saramaguiano, enquanto questão central de interesse narrativo.

Neste contexto, a análise destas “fronteiras da narrativa” justifica-se por se tratar de dois espaços de contacto com o potencial leitor. Ora é sabido que a escolha

do romance e a sua leitura são frequentemente influenciadas quer pelo título, quer pela *prière d'insérer*, quer pelo *incipit* e o desenlace, que são elementos, ou melhor, pontos estratégicos através dos quais se procura captar a atenção do leitor e estabelecer com ele um primeiro contacto, orientando a sua leitura, e criando, junto dele, condições de acesso e determinadas expectativas que serão ou não confirmadas pela leitura total do romance.

Nesta medida, o início de um romance, ou seja, o *incipit*, desempenha efectivamente um papel fundamental, porque lhe cabe orientar e legitimar o texto, facultar indicações genéricas e estilísticas, colocar as condições do universo ficcional, e até mesmo fornecer já algumas informações sobre a história contada. Assim, o *incipit* é crucial quer para o autor quer para o leitor, na medida em que funciona como fronteira, isto é, espaço limiar entre dois mundos, o real e o fictício, cujo contacto é estabelecido pelo primeiro (o autor) para ser “atravessado” pelo segundo, ou seja, o leitor, através do mecanismo da leitura. A importância do *incipit* reside ainda no facto de fornecer um certo enquadramento e o(s) primeiro(s) protocolos de leitura ao leitor, como já recordara Dubois (1973:491) - mesmo se em relação ao romance realista -, ao declarar que todo o início de um relato ficcional é delicado para o autor porque:

[...] [il] est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture [...]. À cet endroit, le texte réaliste rencontre deux exigences difficilement conciliables. D'un côté, il se doit de mettre la fiction en train d'en instaurer l'appareil (sujet, personnage, décor, instance narrative...). De l'autre, il vise à produire les garanties de l'authenticité de son dire, en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif de son geste initial [...].

Além disso, o *incipit* contribui também para criar condições favoráveis à leitura, orientando o leitor para a posição de leitura desejada que é, à partida, fortemente sugerida, segundo Charles Grivel (1973:95), pela “apresentação material” do livro, e para a qual contribuem elementos tais como o título e o género, que acabam por condicionar e orientar a leitura, quer para confirmar quer para defraudar as

expectativas por esses elementos abertas.

Assim, podemos desde já avançar que o *incipit* saramaguiano nos parece cumprir sobretudo três funções predominantes: a de informar, a de captar a atenção e também a de propor um pacto de leitura. Ao informar o leitor, o *incipit* saramaguiano irá fornecer-lhe elementos fundamentais para a leitura que ele virá a fazer do romance, oferecendo algumas respostas, mesmo se provisórias, a perguntas como: Quem?, Onde?, Quando? e Como?, o que equivale a esboçar uma exposição integrativa que se baseia na apresentação da intriga, das personagens, do espaço e do tempo da acção. Uma vez informado sobre o tipo de história que lhe vai ser contada ou que pode esperar, o leitor tentará adequar (ou não) a sua posição de leitura às expectativas que determinado romance lhe possibilitou criar. A segunda função consiste em captar a atenção do leitor e implica despertar a sua curiosidade, por exemplo "projectando-o" (como ocorre no *incipit in medias res*) logo no mundo fictício, permitindo-lhe antever um conflito, anunciando uma temática ou suscitando-lhe perguntas acerca de determinada personagem, do seu futuro e incitando desta forma o leitor a querer continuar a leitura ora iniciada; ou, pelo contrário, adiando o verdadeiro início da intriga, e jogando assim com as expectativas criadas. Seja como for, tanto o paratexto como o *incipit* propõem pactos de leitura, sugerindo ao leitor formas de ler, informando-o sobre o tipo de texto cuja leitura está prestes a iniciar.

A definição de *incipit* acima citada e apresentada por Yves Chevrel parece-nos no entanto demasiado restritiva, visto que este autor limita o estudo do *incipit* à análise da primeira frase, o que poderá ser algo redutor, tendo em conta a complexidade do *incipit*. Esta definição é sobretudo devedora da acepção mais comum da palavra, testemunhada por dicionários, isto é, o início, as primeiras palavras, a primeira frase de uma obra literária. Com efeito, *incipit* deriva da fórmula latina *incipit liber*, que era colocada no início dos manuscritos medievais e servia para indicar ao copista o início de um novo texto, que não tinha título. Mas é justamente contra essa

posição mais redutora que Andrea del Lungo (1993:131-152) argumenta, ao sublinhar a dificuldade de encontrar critérios de delimitação do *incipit* e ao propor para este uma definição mais ampla, alargando a sua dimensão ao que considera como “primeira unidade do texto”:

[...] Or, étant donné la complexité des enjeux de l'*incipit* romanesque, nous croyons qu'il est nécessaire de ne pas limiter l'analyse à la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une *première unité du texte*, dont l'ampleur peut être très variable; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un *effet de clôture* ou d'une *fracture* dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité [...] (1993:135-136).

É justamente na sequência deste entendimento do *incipit* como “primeira unidade do texto” que Andrea del Lungo<sup>102</sup> propõe uma série de critérios que permitem delimitar o *incipit* e que iremos referir rapidamente, na medida em que esclarecem os seus limites e condições:

- A presença de sinais gráficos, como o fim de um parágrafo ou capítulo ou a inserção de um espaço em branco que delimita a “primeira unidade”.
- Alterações do discurso, como a passagem da narração para a descrição ou do diálogo para o monólogo.
- A mudança da voz narrativa ou do nível narrativo.
- A mudança de focalização.
- A mudança da temporalidade (elipses, anacronias) e espacialidade.

---

<sup>102</sup> Andrea del Lungo (1993) propõe ainda, no fim do seu artigo, uma bibliografia crítica sobre a problemática do *incipit*, sem dúvida muito útil e completa para um estudo mais aprofundado desta matéria. Infelizmente, não nos será possível, por razões de economia, aprofundar muito mais a questão do *incipit*, que seria sem dúvida merecedora de um estudo por si só. Parece-nos, no entanto, que a presença desta bibliografia, assaz extensa – que Andrea del Lungo divide em três partes: “1. Études générales sur la notion de commencement et sur l'*incipit* romanesque”, (1993:149-151), “2. Études sur *corpus* d'*incipit* (d'un ou de plusieurs auteurs)” (1993:151), e “3. Études sur un *incipit* spécifique” (1993:151-152) – é sem dúvida sintomática e esclarecedora da importância desta matéria para os estudos literários. A propósito do estudo do *incipit*, veja-se também Grivel (1973:89-98); Lotman (1973:299-309); Hamon (1975:495-526); Brombert (1980:489-502) e Bois e Ferrer (1993), assim como o artigo de Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:199-202) sobre o assunto, seguido da respectiva bibliografia.

De acordo com este conjunto de elementos com as suas implicações narrativas Andrea del Lungo (1993:137) concebe então o *incipit* do seguinte modo:

[...] Il convient donc d'imaginer l'incipit en tant que *zone* (plutôt que *point*) stratégique de passage dans le texte, dans la fiction, dont les limites sont souvent mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement suivant les cas. Pour terminer, on propose donc de définir l'incipit comme:

- un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée de la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte;
- un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant [...].

Esta definição de *incipit* aponta em nosso entender para aspectos determinantes para o desenvolvimento e até o prosseguimento do processo de leitura. É sobretudo através do *incipit* que o romance elabora o seu código, orienta a sua recepção, fornecendo indícios sobre o gênero, o estilo, mas também sobre a narração, situando-se assim em relação a um horizonte de expectativas, criando até em alguns casos um novo horizonte de expectativas, e estabelecendo um pacto de leitura com o leitor.

Andrea del Lungo atribui quatro funções ao *incipit*: chama-lhes função codificante, sedutora, informativa e dramática. A primeira função dá início formal ao texto, enquanto a segunda função visa sobretudo despertar o interesse do leitor, criando nele o desejo de ler, usando para isso estratégias de sedução múltiplas e variadas, como a presença de enigmas (espaços em branco a preencher pelo leitor, lacunas informativas voluntárias, ou seja, retenção da informação), um relato imprevisível, ou seja, proporcional à retenção de certas informações que antecipariam a continuação da história, a determinação de um pacto de leitura, e a dramatização imediata, ou seja, o início *in medias res*. A terceira função institui, representa e constrói o mundo ficcional através de informações variadas, que funcionam como

pontos de referência para o leitor. Quanto à última função, ela corresponde ao arranque, ao desenvolvimento da história contada e à movimentação da acção. O romance poderá assim abrir-se sobre uma história já em curso (*incipit in medias res*), ou seja, dramatização imediata, ou ainda entrar progressivamente na história, dando informações ou diferindo o início da acção.

Mas existe um outro momento estratégico que responde, em relação polar, ao *incipit*: trata-se do desenlace ou fim do romance, que ocorre quando o leitor deixa de ouvir a voz (com quem dialogou) que lhe contou uma história. O desenlace ou fim<sup>103</sup> assume contornos distintos e variados quando relacionado com o *incipit* e com o romance em geral. Assim, o fim poderá assumir, segundo Beatriz Berrini (1998:209-227), uma feição moralista, ou seja, constituir-se como uma espécie de diálogo entre o narrador e o leitor, onde este último exige que sejam cumpridas as promessas feitas no *incipit*. No entanto, o desenlace irá pelo contrário talvez insistir no modo como são defraudadas as expectativas criadas pelo *incipit* e pelo próprio romance, por exemplo, omitindo total ou parcialmente ao leitor as informações desejadas sobre o fim de determinada personagem. O desenlace poderá ainda orientar o leitor para um outro fim possível, não indiciado pelo *incipit*, e possuir outras funções como, por exemplo, a informativa (total ou parcial), a metafórica ou simbólica, e a fática, entre várias outras. Os desenlaces poderão, deste modo, considerar-se em posição simétrica relativamente ao *incipit*, estando investidos de uma simultaneidade quando dois ou mais fios narrativos chegam ao fim, ou pelo contrário manifestando um certo paralelismo, quando duas ou mais histórias têm um fim semelhante. É aliás por esta razão que, ao debruçar-nos sobre as formas de entrada no romance, através do seu *incipit*, nos pareceu impossível não olhar para o desenlace, cuja relação com o início nos parece

---

<sup>103</sup> A propósito do estudo do desenlace ou fim, vejam-se entre outros Kermode (1967); Grivel (1973:197-205); Hamon (1975:495-526), assim como o artigo de Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1994:97-100) e a breve bibliografia que referem: veja-se ainda Didier, Bertherat e Ponnau (1996).

ser sempre significativa. E por isso, nas páginas que seguem, analisaremos sobretudo o modo como os *incipit* se relacionam quer com o corpo do romance propriamente dito quer com o seu desenlace.

Examinaremos assim o *incipit* dos romances de José Saramago, que articularemos com o desenlace (limitando no entanto o nosso estudo do desenlace à sua articulação com o *incipit*), seguindo os critérios de delimitação do *incipit* e as funções apontados por Andrea del Lungo. A nossa posição - ao contrário da de Yves Chevrel e Beatriz Berrini, que seguem a aceção geral, ou seja, que definem como *incipit* apenas a primeira frase do texto - será a de considerar o *incipit* como a “primeira unidade do texto”, isto é, uma zona estratégica, limiar, de passagem do texto para a ficção, com limites móveis e incertos, mas já comportando uma densidade narrativa própria.

Ao ler os *incipit* saramaguianos, deparamos à partida com dois tipos distintos de funcionamento desta “fronteira da narrativa”. Do primeiro tipo, fazem parte romances como: *Levantado...*, *História...*, *Evangelho...*, e *Nomes*, que se caracterizam por uma breve apresentação do local da acção, das principais personagens (nomeadas ou não individualmente), das principais linhas de acção, e cuja “primeira unidade” nos parece poder coincidir justamente com o primeiro capítulo do romance. Estes *incipit* situam o leitor, dão informações, filtram a presença do narrador, exibindo o carácter ficcional do texto, implicando normalmente um certo grau de ruptura com o capítulo seguinte, na medida em que evidenciam, através de um enquadramento ainda relativamente estático, um começo mais progressivo da história contada, cujo cenário é gradualmente montado. De facto, este tipo de *incipit* estabelece com a história contada relações implícitas que por vezes só a leitura total do romance virá esclarecer. Os *incipit* de *Levantado...*; *Evangelho...*; e *Nomes* abrem com a descrição de um espaço configurado como paisagem natural e humana em *Levantado...*; como pictórico e simultaneamente religioso em *Evangelho...*, através da descrição da gravura de

Albrecht Dürer; como espaço à partida burocrático, para o qual remete a descrição da conservatória em *Nomes*. Quanto a *História...*, o leitor de certa forma acede à descrição de um espaço muito particular: o da escrita e da sua revisão, através do diálogo entre um autor e o seu revisor, o que, de certo modo, também poderá ser considerado uma forma de *in medias res*.

No segundo tipo, a que chamaremos *incipit in medias res*, inserem-se romances como: *Terra...*, *Manual...*, *Memorial...*, *O Ano...*, *Jangada...*, *Ensaio... Caverna*, e *O Homem...*, em que os *incipit* se abrem logo sobre a acção, correspondendo a excertos dos relatos que iniciam e nos quais uma ou mais personagens participa activamente, ou faz a sua introdução no romance. Este segundo tipo de *incipit* caracteriza-se por uma dimensão mais variável, em que a primeira unidade não corresponde forçosamente ao primeiro capítulo, ao contrário do primeiro tipo de *incipit* referido. Na verdade, em alguns casos o *incipit* apresenta uma extensão variável que não se circunscreve a ele, podendo a sua dimensão limitar-se aos dois ou aos quatro primeiros parágrafos do primeiro capítulo, ou simplesmente ao seu primeiro parágrafo, como demonstraremos ao longo da nossa análise dos *incipit*.

Observemos de seguida o primeiro tipo de *incipit*, em que encontramos o de *Levantado...* (pp.11-14), constituído por sete parágrafos, e que vai até ao fim do primeiro capítulo do romance, sendo rematado por uma fórmula *sui generis* “[...] Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira” (*Levantado...*, p.14). Apesar de não estar marcado por um número, o *incipit* é delimitado (evidenciando aliás alguns dos critérios apontados por Andrea del Lungo (1993:137-137)) quer pela inserção de um espaço em branco, que delinea a “primeira unidade”, quer pela alteração do discurso do primeiro capítulo, mais descritivo, para a narração no segundo capítulo. Este *incipit* foca quatro elementos cruciais para a leitura do romance: a paisagem, a terra, o homem e o latifúndio. Remete-se deste modo para as origens, uma paisagem natural e humana, e um passado de exploração do latifúndio alentejano. A “saga” dos Mau-Tempo aparece



aliás contextualizada através da narração dos acontecimentos no pretérito perfeito: “[...] De guerras e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem [...]” (*Levantado...*, p.12). O leitor depara com uma voz (o narrador) que lhe fala da paisagem terrestre e humana, mas também do latifúndio, no qual convergem ambas as paisagens. Este início cumpre assim três das quatro funções referidas por Andrea del Lungo: inicia o romance (função codificante), capta o interesse do leitor (função sedutora), orientando-o para uma realidade determinada: a paisagem natural e humana, que institui a função informativa. A função dramática é iniciada no segundo capítulo, que começa progressivamente a desenvolver a história, narrando a saga dos Mau-Tempo.

O *incipit* surge ainda como zona de transição, entre o silêncio e a palavra; uma vez concretizado o contacto entre o destinador (o autor) e o destinatário (o leitor), verifica-se a passagem de um espaço não fictício para um espaço fictício, que o romance encerra. Existe, no entanto, uma outra fronteira a transpor, a do desenlace, que resulta do processo inverso, isto é, desta vez a transposição do espaço fictício para o espaço não fictício pelo leitor. Nela, e no caso ainda do romance *Levantado...*, veremos confirmadas as expectativas criadas no *incipit* e alimentadas ao longo do romance: narrou-se efectivamente as origens da terra, do latifúndio até chegar à época contemporânea, à queda e fuga dos donos do latifúndio, assim como à invasão e ocupação da terra pelo povo trabalhador. O desenlace apresenta-nos justamente a ocupação das propriedades pelos camponeses, a ressurreição dos trabalhadores que sempre trabalharam aquelas terras, e que caminham agora todos unidos para outros tempos, onde brilhará “o sol da justiça”. Mas o fim visa também ultrapassar a mera invasão das terras, revelando uma nova realidade baseada numa redenção, num novo recomeço, onde imperaria a justiça para a humanidade oprimida. Deste modo, o desenlace dá resposta, de certa forma, às expectativas criadas no leitor, que assistiu à narração da exploração do trabalhador, das inúmeras injustiças e da pobreza durante

todo o romance e, por isso, espera mais liberdade, mais justiça, mais respeito por este trabalhador alentejano que lhe mereceu simpatia e admiração, bem como a redenção para os oprimidos da paisagem no devir de um novo mundo.

O *incipit* de *História...* parece-nos ser constituído pelo extenso parágrafo, que vai da página 11 até ao fim do primeiro capítulo do romance (p.16). Apesar de não estar marcado por um número, o *incipit* aparece delimitado quer pela inserção de um espaço em branco, que delinea a “primeira unidade”, quer pela alteração do discurso do primeiro capítulo (o diálogo), que marca uma ruptura clara em relação ao do segundo capítulo (a descrição dos rituais do almuadem). O primeiro capítulo contém já em embrião, mesmo se de forma enigmática, o tema, o motivo da obra, o seu desenvolvimento e o seu desenlace. Nele se inscreve a polémica entre História e Literatura, entre realidade e fantasia, e entre verdade e mentira, aliás como vimos já expressa na epígrafe. Uma réplica do diálogo entre o autor-historiador e o revisor, muito relevante para o desenrolar da história, remata este *incipit*:

[...] Quer ver as últimas provas, Não vale a pena, as correcções do autor já estão feitas, o resto é rotina da revisão final, fica nas suas mãos, Obrigado pela confiança, Muito merecida [...] (*História...*, p.16).

De facto, enquanto o primeiro capítulo, que constitui o *incipit*, começa de forma inesperada para o leitor, abrindo com um diálogo entre o autor-historiador da *História do Cerco de Lisboa* (justamente o título do romance que o leitor está a ler) e um revisor, o segundo capítulo relata a descrição dos rituais efectuados pelo almuadem. No diálogo, que constitui o primeiro capítulo várias questões são debatidas, emerge o *deleatur*, o sinal usado pelos revisores para “suprimir e apagar” (*História...*, p.11). Tudo pode ser corrigido e substituído, inclusive a verdade, como nos é dito na epígrafe de *História...*<sup>104</sup>, e o romance funciona como prova disso, visto que o seu ponto de

---

<sup>104</sup> Veja-se a este propósito: Adriana Martins (1994:27-41). É justamente para este aspecto que aponta o primeiro capítulo “o *deleatur* ou a busca da verdade” do seu ensaio, em que Adriana Martins

partida é precisamente a substituição de um “sim” pelo “não”, logo, trata-se da troca de uma versão da *História do Cerco de Lisboa* por outra e, por fim, de um autor-historiador por um autor-revisor (Raimundo Silva). Não será também por acaso que o primeiro capítulo acaba com o voto de confiança (já citado acima) dado ao revisor pelo autor-historiador, ao opinar já não ser necessário rever as provas finais (suprema ironia).

Ora, o desenvolver do romance demonstrará precisamente o contrário ao leitor, na medida em que o revisor, ao alterar o texto, mostra não ser merecedor da confiança depositada nele. Contudo, é justamente este facto que permite o desencadear da acção e que seduz o leitor. Esta sedução resulta de dois tipos possíveis de atitudes, que geram expectativas e um grau de interesse diferentes. No primeiro caso, o leitor acreditaria que o revisor é de confiança e que o romance iria relatar a sua vida, o que poderia não ser motivo de grande atenção. No segundo caso, a nosso ver com muito mais interesse, o leitor teria a firme convicção de que o autor-historiador não fez a escolha acertada, e que o revisor não é merecedor da sua confiança. O facto de o leitor se questionar sobre a legitimidade desta confiança seria relevante para continuar a leitura e confirmar as suas suspeitas, constituindo também uma instância curiosa da problemática, estudada em *The Rhetoric of Fiction* por Wayne Booth (1983), sobre o diferente grau de confiança e fidedignidade atribuível aos diferentes narradores.

Na realidade, o romance não defraudará as expectativas do leitor, mas apenas as que o autor-historiador depositou no revisor. O desenlace fecha o ciclo do *deleatur*, ao retomar o *incipit* fictício do almuadem (imaginado por Raimundo Silva) e que consta do segundo capítulo; será de novo com o almuadem, ou melhor, com a sua morte que acaba a *História do Cerco de Lisboa* escrita pelo revisor-autor, bem como *História...* Porém, o leitor desconhece o final do episódio amoroso entre Raimundo Silva e Maria Sara, apenas sabe que estão juntos quando Raimundo conclui a escrita de *História do*

---

desenvolve uma reflexão em torno da epígrafe de *História...*, explicando como a verdade (algo que pareceria ser à partida incorrigível) pode e deve ser corrigida para ser alcançada.

*Cerco de Lisboa*. Também o fim da história de amor Mogueime/Ouroana é revelado ao leitor através da pergunta de Maria Sara:

[...] Queres dizer-me como termina, Com a morte do almuadem, E Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará na viagem, Por que pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós [...] (*História...*, p.348).

No fundo, o final da história de Mogueime e Ouroana é contado ao leitor real e ao leitor fictício (Maria Sara), que o questiona: “[...] por que pensas que eles se devem ir embora [...] pela lógica deveriam ficar”, ao que o revisor-escritor responde “[...] não sei [...] deixa lá, ficamos nós [...]”. Na verdade, enquanto o fim da narrativa relativa a Mogueime e Ouroana é solucionado, o mesmo não acontece com a história de amor de Raimundo Silva e Maria Sara, cujo final permanece em aberto, continuando para além da fronteira do desenlace, como aliás o sublinha a afirmação “ficamos nós”: assim, o interesse do leitor e as suas expectativas continuam, de certa forma, para lá da fronteira física do fim do livro.

Observemos agora o *incipit* de *Evangelho...*, que começa com a leitura pessoal e subjectiva efectuada por um narrador muito presente (através dos seus comentários judicativos e das suas explicações) da gravura de Albrecht Dürer sobre a crucificação. A presença desta última, articulada com o título, indicia ao leitor que o romance irá à partida contar a história de Cristo. No decurso do primeiro capítulo, constituído também aqui por um único extenso parágrafo, o leitor depara com a descrição (*ecfrase*) da gravura como “modelo” que abre e contém a narrativa futura, e que mais tarde será objecto de nova descrição pormenorizada. É justamente mediante a descrição da gravura que o *incipit* representa e constrói o mundo ficcional, através de informações variadas que funcionam como pontos de referência para o leitor, o que ocorre no caso da presença de personagens designadamente Maria “[...] a viúva de um

carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas [...] mãe de Jesus [...]” (*Evangelho...*, p.15), Maria Madalena e Jesus Cristo.

No entanto, a história de Cristo propriamente dita só tem início no segundo capítulo, com a concepção humana de Cristo, o que nos leva a afirmar que o romance começa, de certo modo, pelo desenlace da sua história, isto é, pela morte de Jesus Cristo, para logo no segundo capítulo ser retomada a ordem cronológica da narração. Assim, o desenvolvimento do romance poderia funcionar como uma analepse da vida de Jesus desde a sua concepção até à sua morte, ostentando uma circularidade visto que o romance termina como começa, pela crucificação de Cristo. Desta forma, o desenlace do romance está de acordo com as expectativas criadas pelo *incipit*, que já indiciava a morte de Jesus. Note-se ainda que a interpretação da gravura, efectuada pelo narrador, diverge da do artista alemão, dado que a interpretação do narrador descarta a presença das mulheres, centrando-se essencialmente no diálogo de Jesus com Deus. As últimas linhas do desenlace salientam, de facto, a divergência entre a descrição inicial da gravura de Dürer no *incipit* e sua leitura no desenlace, designadamente através da presença, em ambas as extremidades do romance, de um elemento comum: “o homem do balde e da cana”. Assim, temos no *incipit*:

[...] *um homem afasta-se*, virando ainda a cabeça para este lado. *Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita*. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre [...] (*Evangelho...*, p.19. Itálicos nossos).

No desenlace, este elemento é retomado da seguinte forma:

[...] Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então olhando para baixo, deu por *um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro* [...] (*Evangelho...*, pp.444-445. Itálicos nossos).

Enquanto o primeiro excerto se caracteriza por um discurso essencialmente

descritivo, onde se destaca a dificuldade da observação da gravura através da insistência nos modalizadores discursivos (“[...] Na extremidade da cana *deve haver* uma esponja, *é difícil ver daqui*, e o balde, *quase apostaríamos*, contém água com vinagre [...]”), o segundo excerto manifesta um discurso claramente narrativo e mais assertivo, que incorpora a representação de alguns elementos da gravura de Dürer na narrativa. O homem da gravura ganha vida no desenlace, ao ser incorporado à narração da crucificação de Jesus: “[...] Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios [...]”. Neste caso, já não se trata de uma mera descrição da gravura mas da sua incorporação na narrativa, através de um elemento comum, “o homem do balde e da cana”. Valerá ainda a pena salientar que esta se manifesta também pela alteração efectuada entre quem observa e quem é observado. Na realidade, no *incipit*, que abre sobre a gravura, o narrador observa “o homem do balde e da cana” que se afasta; por seu lado no desenlace, quem observa “o homem do balde e da cana” é a personagem Jesus (“[...] e então olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro [...]”), o que poderá ser interpretado como estratégia de inclusão narrativa da gravura, cujos comentário e perspectivação são deste modo directamente assumidos pela personagem.

Note-se ainda que a inclusão da gravura na narrativa, efectuada através do homem, também está patente na sua descrição mais pormenorizada no *incipit* (“[...] Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita [...]”) do que no desenlace, onde um homem “[...] se afastava com um balde e uma cana ao ombro [...]”. Atente-se ainda na água e no vinagre presentes quer no *incipit* quer no desenlace, remetendo desta feita para episódios canónicos na descrição da Paixão de Cristo. De facto, o vinagre é o líquido resultante da fermentação acética do vinho, este último representando o sangue de Cristo na religião cristã, e é justamente sobre ele que encerra a narrativa: “[...] Já não chegou a ver posta no chão, a tigela negra para onde

o seu sangue gotejava [...]” (*Evangelho...*, p.445).

À semelhança do *incipit* de *Evangelho...*, se bem que de modo diferente, também o *incipit* de *Nomes* abre sobre um espaço essencialmente apresentado ao leitor como burocrático ao contrário do *incipit* anterior centrado no espaço pictórico do quadro de Albrecht Dürer. Efectivamente, o *incipit* de *Nomes*, organizado em cinco parágrafos que perfazem o primeiro capítulo (pp.11-17), começa com a descrição do espaço fundamental em que se centra o romance: o espaço da Conservatória. É nele que vive o protagonista da história, o Sr. José, justamente funcionário da Conservatória, cuja vida está intimamente ligada à sua actividade burocrática, e que irá ser por esta decisivamente alterada. O *incipit* termina com um diálogo entre o Sr. José e o chefe da Conservatória que, após a descrição do espaço (preparação do leitor), inicia a acção - de repente, o espaço da Conservatória ganha vida e entra em funcionamento através deste diálogo e da ordem expressa pelo chefe da Conservatória. Verifica-se, assim, um contraste entre cenário e acção, que contribui para captar a atenção do leitor, na medida em que, após a apresentação da Conservatória, se dá início à acção com a ordem trivial dada pelo chefe da Conservatória ao protagonista: “[...] Sr. José, substitua-me aquelas capas [...]” (*Nomes*, p.17). Com esta ordem desperta-se a curiosidade do leitor que de repente é “projectado” para o mundo fictício do romance, deixando-lhe prever que algo importante irá ocorrer, quer neste espaço, quer entre estas duas personagens, talvez um conflito, mas também suscitando-lhe perguntas sobre o futuro do Sr. José, o que funcionará como um incentivo para prosseguir a leitura já iniciada. Deste modo, o contraste entre o cenário esboçado e a acção permite ao leitor adoptar a posição de leitura que *Nomes* requer.

Será também com a Conservatória e com o regresso do protagonista a este espaço, agora novo - porque estruturado de forma diferente, visto já não existir distinção entre os verbetes dos mortos e dos vivos, e ser necessário o fio de *Ariadne* e a lanterna -, que o romance encerra, também aqui desenhando uma estrutura de

circularidade. Com efeito, o fio de *Ariadne* é apresentado, logo no *incipit*, como uma das convenções da Conservatória:

[...] baixando depois uma ordem de serviço que determinava, sob pena de multa e suspensão de salário, a obrigatoriedade do uso do fio de *Ariadne* para quem tivesse de ir ao arquivo dos mortos [...] (*Nomes*, p.15).

As expectativas do leitor não são defraudadas, dado que o fio narrativo principal avança graças precisamente à procura da mulher desconhecida e à consequente alteração do seu verbete. Contudo, o fim fica em aberto e a história continua, o Sr. José parte de novo, mas desta vez em busca do “certificado do óbito” da mulher desconhecida – para “[...] rasgar ou queimar o original, onde fora averbada uma data de morte. E ainda lá estava o certificado do óbito [...]” (*Nomes*, p.278) – pelo novo labirinto da Conservatória. Caberá ao leitor imaginar e criar, de certo modo, novas expectativas para esta nova aventura do Sr. José pela Conservatória, configurada como um espaço propício a andanças e deambulações labirínticas e potencialmente infinitas.

É precisamente com a proposta audaciosa (novo desafio para uma nova busca) do Chefe da Conservatória do Registo Civil que o interesse do leitor é despertado, criando-se nele o desejo de continuar a ler, e usando-se para isso uma estratégia de sedução que também resulta da presença de um enigma, que se manifesta sob a forma de uma dupla fraude:

[...] Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois colocá-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, Seria uma fraude [...] (*Nomes*, p.278).

Mas trata-se também de destruir, como já dissemos, o certificado do óbito, um processo de “fraude” semelhante ao que é usado em *História...*, onde esta é (re)lida e (re)escrita pela adjunção do «não»: aqui a proposta é (re)ler e (re)escrever por omissão (do averbamento da morte) um verbete e deslocá-lo para outro contexto (o dos vivos),



onde irá adquirir um sentido-outro. Assim, pelo menos no universo romanescosaramaguiano, prova-se, como já sublinhara Adriana Martins (1984:27-41) a propósito de *História...*, que a verdade “[...] [ao] perde[r] o seu estatuto de certeza, tornando-se vulnerável [...]” (Martins, 1984:27) também é passível de correcção, o que aliás a epígrafe de *História...* evidencia através de um subtil jogo de palavras (alcançar, verdade, corrigir). Deste modo, o programa narrativo de *História...* e *Nomes* propõe uma verdade alternativa ao leitor, baseada num processo de “fraude” que permite problematizar e corrigir uma verdade instituída, nestes e noutros romances de Saramago.

Centrar-nos-emos agora no segundo tipo de *incipit* (*in medias res*) que dá logo início à acção, não se preocupando com uma contextualização prévia do leitor como aquela efectuada pelo primeiro tipo de *incipit*<sup>105</sup>. Deste segundo tipo farão parte os seguintes romances saramaguianos: *Terra...*, *Manual...*, *Memorial...*, *O Ano...*, *Jangada...*, *Ensaio...*, *Caverna* e *O Homem...*

O *incipit* de *Terra...* – textualmente demarcado pela presença de sinais gráficos como o número romano “I” do primeiro capítulo (pp.11-17) e a inserção de um espaço em branco que delimita o primeiro capítulo, ou seja, a “primeira unidade” - dá já início à acção que irá impulsionar a das personagens (a morte de Manuel Ribeiro), ao abrir também ele com a descrição de um espaço, o quarto de um doente quase moribundo (Manuel Ribeiro), rodeado pela família, pelos criados e pelos médicos. O *incipit* insere de imediato o leitor na acção sem lhe facultar uma preparação prévia; o leitor depara assim, de uma só vez, com múltiplas informações: a doença de Manuel Ribeiro, a sua morte, a apresentação das personagens principais (Benedita, Maria Leonor, o doutor

---

<sup>105</sup> Note-se contudo que a classificação proposta para o *incipit* não é absoluta, existindo a possibilidade de um mesmo *incipit* poder ser incluído em mais do que um tipo, como acontece no caso de *Evangelho...*, em que o *incipit* com o quadro de Dürer é misto, porque pode igualmente ser considerado *in medias res* e mesmo quase *in ultima res*, ou ainda, no caso de *História...*, onde a descrição efectuada do espaço da escrita através do diálogo entre um autor e o seu revisor também pode ser considerada uma forma de *incipit in medias res*.

António Ribeiro, o doutor Viegas), o local e a principal linha orientadora da acção, o estado de viuvez de Maria Leonor. As expectativas do leitor não serão defraudadas, na medida em que o romance se alimenta deste estado de viuvez de Maria Leonor. O desenlace, à semelhança do *incipit*, que abriu com a morte de Manuel Ribeiro, fecha com a morte do doutor Viegas que ocorre em condições enigmáticas. As últimas palavras com que encerra o romance (o doutor Viegas “deve ter caído”) apontam justamente para o carácter estranho, enigmático da morte da personagem. No entanto, o leitor suspeita da explicação dada pelos criados, pois sabe que existem outros motivos ocultos que poderão estar na origem da morte do doutor Viegas, como a relação sexual com Maria Leonor antes do casamento. Assim, a morte por acidente do doutor Viegas (futuro hipotético noivo) é posta em causa pela modalização (“deve ter caído”) apontando-se, deste modo, para outra causa possível e mais provável na origem da morte, o suicídio. Com efeito, o pecado, que caracteriza uma determinada modalidade de entender a relação sexual antes do casamento como proibida, torna agora absurdo este acto reparador, criando uma situação de impasse para o protagonista, que só a morte poderá, quem sabe, resolver. O ciclo do romance, à semelhança aliás do que acontecerá com *Evangelho...*, começa e encerra com a morte, evidenciando a sua circularidade.

O *incipit* de *Manual...* (pp.39-40) aparece circunscrito a um único parágrafo e demarcado pelo domínio de um tempo verbal, o futuro simples do modo indicativo (como denotam formas verbais como “continuarei, acabarei, saltarei, virei, interrompereii, saberei, poderei”), que contribui para delimitar a “primeira unidade”, dando imediatamente início à acção. Note-se, contudo, que existem outros tempos verbais no *incipit* como, por exemplo, no modo indicativo, o presente (“sei”, “começo”); o pretérito perfeito (“falhou”); o pretérito imperfeito (“era”); o futuro composto (“tereii tentado”) ou ainda, no modo conjuntivo, o pretérito imperfeito (“seguisse”). A abundante utilização do futuro simples contribui para acentuar a prolepse com que

abre o *incipit* de *Manual...*. Nela, o leitor depara com uma personagem (H.), medíocre pintor de retratos, que está à deriva, expressando-se na primeira pessoa, e que se descobre pela escrita. O *incipit* centra-se justamente sobre o retrato paralelo de S. que H. está a pintar, acentuando as suas dificuldades e dúvidas inerentes à criação artística, quer na pintura quer na literatura. Note-se que estas dificuldades já estavam patentes no título do romance que articula ambas, criando um elo entre elas pela utilização da copulativa “e” (*Manual de Pintura e Caligrafia*). A relação entre a escrita e a pintura é também estabelecida logo nas primeiras linhas do início do romance, quando se afirma o seguinte:

[...] Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá [...] (*Manual...*, p.39).

A narrativa começa precisamente pelo retrato paralelo de S., que expõe as suas limitações artísticas: a escrita funciona, assim, como meio de conhecimento, permitindo uma auto-descoberta da personagem e também da própria forma da expressão artística, que oscila entre a pintura e a escrita. Esta oscilação aparece vincada no excerto citado através da utilização reiterada de formas verbais, que traduzem movimentos sucessivos, tais como: “continuarei”, “andarei”, “virei”, “saltarei”, “ir pôr”, que contribuem para evidenciar uma contaminação entre a pintura e a escrita que já o título indiciava. Efectivamente, é através da escrita que H. se auto-descobre, ou seja, se conhece, procurando a sua identidade pessoal, que passa pelo conhecimento de si mesmo também enquanto artista; por outro lado, a escrita aparece também associada à descoberta da própria forma de expressão artística. Na realidade, a utilização do futuro do indicativo não só evidencia a prolepse, indicando factos certos ou prováveis, posteriores ao momento em que fala o sujeito da enunciação,

como também contribui para exprimir e sublinhar a incerteza, a dúvida que envolve o projecto artístico deste sujeito. Por outro lado, a utilização do presente do indicativo logo no início do segundo parágrafo (“[...] estimam-me como pintor os meus clientes [...]” (*Manual...*, p.40)) evidencia uma distinção, uma ruptura entre o tempo da prolepse (o futuro) e o tempo presente da narração. Deste modo, a prolepse permite evidenciar um dos principais fios narrativos de *Manual...*, a busca da identidade pessoal e artística de H., simultaneamente narrador e protagonista da história. À semelhança da sua pintura e da sua escrita ainda em construção, cujo percurso irá ser desvendado ao longo da leitura do romance que Saramago (in Reis, 1998:39) considera o “mais autobiográfico”, também assistimos à construção de H. como sujeito. Além disso, a prolepse fornece ao leitor informações variadas, que funcionam como ponto de referência para a preparação da leitura, através da presença logo no *incipit* de elementos centrais, como a referência ao primeiro e ao segundo quadro, à escrita, o que permite esboçar o cenário da busca pessoal e artística do sujeito da enunciação e cujo relato começa a partir do segundo parágrafo. É justamente do percurso seguido por H. que se começa a falar no segundo parágrafo, onde se estabelece a ordem cronológica da narração, o que aliás nos permite perspectivar o desenvolvimento do romance como uma analepse da crise pessoal e artística de H..

O desenlace divide-se em duas partes complementares de dimensão reduzida; a primeira decorre da página 307 a 310, enquanto a segunda está limitada a uma só página, a última do romance. A divisão que optámos por efectuar a propósito do desenlace de *Manual...* justifica-se, em nosso entender, pelo facto de ambas as partes cumprirem objectivos diferentes. Deste modo, enquanto na primeira parte do desenlace se rematam alguns fios narrativos desenvolvidos ao longo do romance, cumprindo-se assim as expectativas do leitor, na segunda parte aponta-se para a emergência de uma nova realidade histórica que ultrapassa a história contada, conferindo-lhe de certa forma uma dimensão-outra que ultrapassa o âmbito do

romance, facultando ao leitor a possibilidade de uma (re)leitura do mesmo à luz deste acontecimento histórico. Começamos pela primeira parte do desenlace; nela se cumprem as expectativas do leitor, ao ser retomada a tela do *incipit*, que agora já tem destino e amadureceu (“[...] tem já destino a tela que pus no cavalete [...]”, *Manual...*, p.307). A inexperiência inicial é agora substituída pelo amadurecimento e conhecimento do sujeito da enunciação, enquanto o esboçar do quadro do ser amado M. (inicial de mulher) ainda é um projecto (“[...] Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou [...]”) (*Manual...*, p.307). Assim como o quadro de M. continua por pintar, ficando por isso em aberto, também os papéis escritos permanecem por ler, isto é, só um dia serão dados a ler a M., encerrando assim o romance com a proposta de outras hipóteses narrativas ao leitor, como se depreende do diálogo entre H. e M.: “[...] E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres. “Segredos?”, perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas [...]” (*Manual...*, p.311). Por seu lado, a segunda parte do desenlace coincide justamente com a última página do romance que funciona, de certo modo, como o breve relato de um momento histórico, que se manifesta na referência entusiástica e breve à madrugada do 25 de Abril:

[...] O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo [...] (*Manual...*, p.311).

Debrucemo-nos, de seguida, sobre o *incipit* de *Memorial...* (pp.11-12), circunscrito ao primeiro parágrafo, que não prepara previamente o leitor, arremessando-o directamente, desta vez, não para o quarto de um moribundo (como em *Terra...*) mas para o quarto da rainha, no ano de 1711. O leitor depara com a descrição do cenário através da visita pomposa do rei ao quarto da rainha, sendo assim apresentadas duas figuras históricas. O romance começa de um certo ponto de vista *in medias res*, visto que não existe anterior preparação do leitor, sendo, desde logo, apresentadas as razões que levaram à construção do Convento, ou seja, o facto

de a rainha ainda não ter engravidado. Este facto íntimo adquire um interesse nacional e a culpabilização da rainha, os preconceitos da época e os rumores sobre a demora da gravidez da soberana são divulgados com ironia e humor.

O leitor é assim confrontado, logo no início, com um problema que adquire contornos nacionais: a ausência de herdeiros e as implicações que esta situação poderá trazer para a coroa portuguesa. Logo, o romance começa pela exposição da dificuldade, apresentando, ainda no fim do *incipit*, uma possível solução (de carácter sobrenatural) para o problema da esterilidade da rainha (“[...] nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. *Mas Deus é grande [...]*”) (*Memorial...*, p.12). Saberemos mais tarde, no decorrer do primeiro capítulo, cujos restantes parágrafos apresentam um desenvolvimento dos aspectos apresentados no primeiro parágrafo do *incipit*, que a solução do problema passaria pela promessa real da construção de um Convento, o de Mafra, legitimando assim o título. Parte do enigma do romance é então logo revelado nas primeiras páginas de *Memorial...*, sendo divulgado ao leitor um dos seus principais fios narrativos. As expectativas criadas quer pelo título, quer pelo *incipit* são confirmadas durante a leitura do romance que, efectivamente, se centra na construção monumental de um convento e nas suas peripécias, resultando do cumprimento de uma promessa real a Deus. Deste modo, narra-se e descreve-se ao leitor a construção do convento a vários níveis, e se dá conta das decisões reais, religiosas, artísticas e técnicas.

Porém, os outros fios narrativos, designadamente a história de amor entre Blimunda e Baltasar (que só começa no quarto capítulo) e a história do Padre Bartolomeu de Gusmão e da construção da passarola, não são sequer referidos no *incipit*, apesar de estas histórias se articularem com a da edificação do Convento, e terem ligações ao palácio. Logo, o *incipit* não contempla a totalidade dos fios narrativos do romance e o mesmo irá acontecer com os desenlaces das três histórias, que acabam, aliás, em momentos diferentes da narrativa. Só a história de amor entre

Baltasar e Blimunda constitui de facto o desenlace do romance, dado que o fim das duas outras histórias é solucionado antes. A primeira, a história do convento, acaba com a sua inauguração e o casamento da princesa Maria Bárbara, que corresponde ao último contacto do leitor com a família real. Enquanto da segunda, a história de Bartolomeu Lourenço, já o leitor conhece o desenlace (*Memorial...*, pp.211-227): a história acaba com o desaparecimento do inventor desde o dia em que a máquina caiu, e a respectiva confirmação da sua morte pelo músico Domenico Scarlatti:

[...] Vim-te dizer, e a Baltasar, que o Padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco, e como não se falava de ti nem de Baltasar, resolvi vir a Mafra para saber se estavam vivos. [...] Morreu, Foi essa a notícia que chegou a Lisboa, Na noite em que a máquina caiu na serra, o padre Bartolomeu Lourenço fugiu de nós e nunca mais voltou [...] (*Memorial...*, p.226).

Como já dissemos, a história de Baltasar e Blimunda é a única que encerra com o desenlace, o que evidentemente confirma a sua importância central, justificada pelo facto de este fio narrativo se entrelaçar aos outros fios narrativos, com os quais estabelece ligações, já apontadas. A história de Baltasar e Blimunda acaba como começou, isto é, num auto-de-fé: os protagonistas conhecem-se no auto-de-fé onde morre a mãe de Blimunda e reencontram-se no fim no auto-de-fé de Baltasar, em que este último é salvo pelo amor e pelos poderes mágicos de Blimunda. Deste modo, parece-nos que as expectativas criadas pelo *incipit* são nitidamente ultrapassadas, visto que o desenlace dá conta de outra história que excede em muito aquela que, no *incipit*, se propunha aparentemente contar. Assim, apesar de existirem relações entre o *incipit* e o desenlace, elas são apesar de tudo mais discretas, visto que funcionam como fronteiras de histórias diferentes, embora entrelaçadas. Mas esta relação é também simbólica: parte-se de uma narrativa “canónica” (no seio da aristocracia) para se chegar a uma narrativa “nova” (no seio do povo).

*O Ano...* (pp.11-14) tem um *incipit* constituído pelos quatro primeiros parágrafos

centrados sobre a descrição do vapor inglês *Highland Brigade*, a sua aproximação ao cais de Alcântara num dia chuvoso, a descida dos passageiros e a queda da “[...] caixa de folha verde [...] com forma de baú (*O Ano...*, p.13) que uma mulher idosa transporta e deixa cair ao tentar abrir o guarda-chuva”. O *incipit* de *O Ano...* (p.11) começa com um verso: “Aqui o mar acaba e a terra principia”; trata-se de uma (re)escrita por inversão de um verso de *Os Lusíadas* (III,22): “Onde a terra se acaba e o mar começa”, em que se verifica um quiasmo entre os elementos “terra” e “mar”. O verso alude assim ao mar (e com ele ao Brasil), que Ricardo Reis deixa para trás – neste sentido, o mar para ele acaba e a terra principia com o seu desembarque em Lisboa. A presença do verso traduz, de certo modo, uma dupla viagem<sup>106</sup> física (regresso de Ricardo Reis a Lisboa) e psicológica (viagem em torno de si mesmo em busca da sua identidade como também ocorre em *Manual...* com H.). O romance começa com a descrição do espaço lisboeta, mais concretamente descreve o seu porto, no Tejo, e a chegada de um vapor inglês de onde, “sob a chuva monótona” (*O Ano...*,p.13), desembarcam viajantes, oriundos da América do Sul, e de entre eles, Ricardo Reis: “[...] um homem grisalho, seco de carnes [...]” (*O Ano...*, p.14). Com a descrição do desembarque e chegada desta personagem começa já o quinto parágrafo. No entanto, o leitor só saberá o nome da personagem que revisita a sua terra, quando esta assinar no “livro das entradas” do Hotel Bragança, Ricardo Reis: “[...] idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede [...]” (*O Ano...*, p.20).

O fio narrativo principal é assim revelado ao leitor, cujas expectativas serão confirmadas pela leitura do romance e também pelo desenlace onde, uma vez mais, o verso inicial emerge, (re)escrito em “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (*O Ano...*, p.407). Agora, já não se trata de deixar o mar e o Brasil, mas sim de deixar Lídia, Lisboa, o mundo, e em última instância a vida. O tempo de vida do heterónimo

---

<sup>106</sup> Voltaremos à questão da viagem em III.1., onde nos debruçaremos sobre o estudo deste romance.



chega ao fim e, quando esperava Lúdia, chega Fernando Pessoa, que o leva para a última viagem, rumo à terra que os espera a ambos, isto é, a morte. O ciclo da vida do heterónimo principia com a sua chegada a Lisboa em busca do seu criador e fecha-se sobre a morte, ou melhor, sobre a sua partida desta vez definitiva, verificando-se, deste modo, uma simetria entre o *incipit* e o desenlace. A simetria entre ambas estas “fronteiras da narrativa” decorre ainda do facto significativo de o *incipit* abrir com Camões e o desenlace acabar justamente com Fernando Pessoa, facto que evidentemente se nos afigura como tendo importantes implicações. Porém, e à semelhança de *Memorial...*, também *O Ano...* se desdobra noutros desenlaces (igualmente revelados ao leitor) para além da morte de Ricardo Reis: sabemos por exemplo o fim da história de Lúdia, que está grávida e decide ter o filho sozinha, visto que o irmão morreu. Mas ainda ficamos a conhecer os últimos eventos desse ano fatídico, graças às notícias, publicadas nos jornais, que Ricardo Reis lê, ou ainda àquelas ouvidas na rádio.

*Jangada...* (pp.9-18), ao longo de um *incipit* de dez parágrafos, sumaria os acontecimentos insólitos (enigmas) que aparecem associados a cinco personagens distantes no espaço: Joana Carda e a sua vara de negrilho, Joaquim Sassa e a pedra que salta, Pedro Orce e a percepção do rompimento da península, José Anaiço e o cortejo de pássaros, e finalmente, Maria Guavaira e as suas malhas intermináveis. O *incipit* orienta e prepara assim o leitor para uma determinada posição de leitura que implica a aceitação mas também a decifração destes cinco pequenos enigmas como leitura de iniciação para chegar ao “grande” enigma de que se alimenta o romance: o desprendimento da Península Ibérica, tornada agora jangada de pedra. A aventura de cada uma das personagens começa, apresentando-se como uma aventura dupla na medida em que se trata de uma aventura da terra e do mar, como aliás a constituição da própria jangada que conjuga, de certa forma, os dois elementos. À semelhança do que acontecerá no *incipit* de *Memorial...*, onde a esterilidade da rainha é resolvida por

um milagre divino, também em *Jangada...* ocorrem em simultâneo vários acontecimentos estranhos e fabulosos. O narrador não voltará a estes acontecimentos extraordinários no decorrer da narrativa, (o que a nosso ver reitera e confirma a sua função de iniciação e preparação do leitor); porém, a sua referência contribui para evidenciar ao leitor que terá de buscar outras razões para enquadrar tais fenómenos, designadamente no facto de assinalarem a transformação da Península Ibérica. As personagens dos cinco enigmas marcam presença no desenlace, apesar de este não esclarecer o leitor sobre os seus destinos, sendo apenas referidos a morte de Pedro Orce, o desaparecimento do cão Ardent e o regresso de Roque Lozano a sua casa. Na realidade, com o desenlace, o leitor regressa ao círculo inicial dos cinco enigmas, desta vez recuperados através das personagens às quais apareceram inicialmente associados. De certo modo, o leitor regressa, no círculo final da leitura (desenlace), ao círculo inicial (*incipit*), o que contribui para evidenciar uma leitura circular do romance, que encerra com a seguinte frase: “A Península parou” (*Jangada...*, p.330). Assim, enquanto o *incipit* abre com cinco enigmas, o desenlace está centrado no movimento final do “grande” enigma que alimenta a leitura: a Península pára e, com ela, a leitura cujo movimento coincide, de certa forma, com a sua deslocação. Verifica-se deste modo um paralelismo, que assenta na ausência de movimento da Península, entre o fim do romance e o fim da leitura, isto é, entre o tempo da história e o tempo da leitura, o que aponta para a circularidade destas duas “fronteiras da narrativa”, mas também para o fio condutor principal do romance: a viagem da jangada de pedra, na qual se entrelaçam outros fios, que remetem para outras histórias secundárias.

Por sua vez, o *incipit* de *Ensaio...* (pp.11-12) é constituído pelos dois primeiros parágrafos que correspondem ao arranque, ao desenvolvimento da história contada e à movimentação da acção. O romance abre com uma história já em curso (*incipit in medias res*), dando logo início à acção, e constituindo a primeira parte de um longo percurso. O início do romance está centrado sobre a visão, abrindo com uma frase que

salienta a cor e a luz de um elemento: “o disco amarelo iluminou-se [...]”. Ora, e para além destes elementos, que apontam claramente para a visão (cor e luz), existe todo um campo semântico associado à visão, no qual se insiste, e para o qual remete a descrição, que evidencia múltiplas componentes visuais, como as várias cores dos semáforos (amarelo, verde, vermelho), as faixas brancas das passadeiras, a observação dos vários sinais descritos (quer para os automobilistas, quer para os peões). A descrição dos elementos visuais continua, até culminar nos olhos de um homem que está cego e para quem a luz, as imagens, a cor dos sinais de trânsito deixaram de ser relevantes:

[...] Estou cego. Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas [...] (*Ensaio...*, p.12).

O *incipit* apresenta assim logo o problema ao leitor (com o qual aliás termina através da afirmação “[...] Estou cego [...]” (*Ensaio...*, p.12)), o da cegueira súbita de uma personagem, seduzindo e captando o seu interesse através deste enigma. Qual a razão desta cegueira súbita? O que irá acontecer? O *incipit* centra-se de imediato neste problema, contrapondo à descrição inicial, centrada na visão, a descrição dos obstáculos que se colocam ao homem que deixou de ver. É justamente em torno desta falta de visão que se desenvolve o romance, o seu aparecimento inesperado e misterioso, a sua propagação rapidamente transformada numa epidemia e num problema nacional. Assistimos à impotência dos médicos, dos cientistas e das decisões oficiais para resolver o problema.

O desenlace não defrauda as expectativas do leitor, resolvendo o destino da cegueira generalizada; pouco a pouco, aliás do mesmo modo imprevisto como chegou, ela desaparece e todos recuperam a visão, sem que haja para isso uma explicação. A causa da perda de visão parece ser de ordem psicológica (note-se que cegueira

também significa ignorância) e não física, o que aliás explicaria a impotência humana perante o seu súbito aparecimento e desaparecimento. A explicação é evidenciada no diálogo entre o oftalmologista e a esposa (a única que não perdeu a visão e a razão):

[...] Porque foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem [...] (*Ensaio...*, p.310).

Na realidade, a natureza da cegueira que afectou o ser humano é uma cegueira permanente (“[...] cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem [...]”), ou seja, trata-se de uma cegueira da ordem da razão. A metáfora da cegueira permite evidenciar a incapacidade do discernimento humano que é testado num romance que se apresenta justamente como um *Ensaio sobre a Cegueira*.

O penúltimo *incipit* que analisaremos pertence ao romance *Caverna* (pp.11-16). Sendo constituído pelos quatro primeiros parágrafos, centra-se imediatamente sobre a acção que já começou:

[...] O homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos, posto que à vista pareça menos idoso. O homem que está sentado ao lado dele é o genro, chama-se Marçal Gacho, e ainda não chegou aos trinta [...] (*Caverna*, p.11).

*Caverna* abre com a temática da viagem, neste caso terrestre, efectuada por uma dupla de viajantes que pertencem à mesma família. Trata-se de uma viagem de rotina em direcção ao Centro onde ambos trabalham, Cipriano como fornecedor e Marçal Gacho como guarda com aspirações a guarda residente. É justamente com a descrição da viagem em círculos<sup>107</sup> pelas Cinturas Agrícola e Industrial em direcção ao Centro (que também se configura como círculo) que começa o *incipit*. O leitor é assim informado, não só do itinerário da viagem (e dos seus desvios), mas também dos seus motivos centrados numa dupla entrega, primeiro do guarda e em seguida das louças.

---

<sup>107</sup> Voltaremos a este aspecto em III.1.

O *incipit* fornece deste modo informações vitais ao leitor para prosseguir a sua leitura, ao apresentar os seus protagonistas (Marçal, Cipriano, Marta e o Centro), o cenário da acção, e ao abrir com a viagem. No quinto parágrafo, Marçal Gacho chega ao seu destino e a viagem continua em direcção ao Centro para entregar as louças. O início coloca o leitor face a uma entrega no Centro efectuada por Cipriano Algor – assistimos não só à entrega como à descrição pormenorizada de todo o ritual que o depósito da louça envolve: a viagem pela circular interna, as dificuldades de acesso ao Centro, as burocracias e a demora que envolvem o processo. O *incipit* termina com um acontecimento que altera a rotina de entrega da família Algor, a aceitação de apenas metade da encomenda das louças de barro. Este facto irá alterar para sempre a rotina dos Algor, a que alude uma significativa prolepse do narrador (*Caverna*, p.24). As ameaças confirmam-se e o problema da entrega das louças dos Algor será o fio narrativo principal em torno do qual se desenvolve o romance que, logo no *incipit*, evidencia a injustiça das regras do Centro e as dificuldades que o comércio tradicional (neste caso, a olaria) irá atravessar face ao aparecimento no mercado de louças de plástico que imitam o barro, mas que, mais leves, e menos dispendiosas são, portanto, mais fáceis de vender. A sobrevalorização do poder económico em detrimento da obra não é aliás nova em Saramago, se relembrarmos *Manual...*, não o sendo igualmente em Sollers, de que poderemos lembrar *La Fête...*. De facto, ambos os romances, mesmo se de modo diferente, abordam o tema da redução da arte ao seu valor meramente comercial. O poder económico sobrepõe-se assim, em Saramago, ao poder artístico do quadro de H. em *Manual...*, ou ao do barro em *Caverna*, ou ainda, no caso de Sollers, ao valor artístico do quadro em *La Fête...*, como veremos no capítulo seguinte.

O desenlace da narrativa centra-se numa dupla partida: a de Cipriano Algor, que abandona o Centro para regressar à olaria, reencontrar o seu cão (Achado) e o amor de Isaura Estudiosa. Do mesmo modo, também Marçal e Marta abandonam o

Centro para voltar à olaria: o percurso é agora em sentido contrário àquele efectuado no *incipit*. No entanto, este retorno de curta duração à olaria e à casa será apenas o início de uma outra partida, ou melhor, do empreendimento de uma nova viagem da família Algor, desta vez completa, em direcção a aventuras diferentes. O desenlace fecha com uma proposta narrativa distinta, que passa pelo desafio de uma nova viagem, ou seja, uma outra aventura da família Algor, que continua as suas andanças pelo mundo.

De forma análoga à de *Caverna*, também o último *incipit* saramaguiano, objecto da nossa atenção, abre com uma história já em curso (*incipit in medias res*), ou seja, o leitor é logo no início “projectado” em plena acção, não se verificando uma preparação, isto é, a contextualização prévia do leitor como aquela efectuada pelo primeiro tipo de *incipit*. Assim, o leitor acede, logo nos dois parágrafos extensos que constituem o *incipit* de *O Homem...* (pp.11-17), de uma só vez a múltiplas informações: o nome invulgar da personagem principal (Tertuliano Máximo Afonso); a sua profissão (professor de História), sem dúvida significativa para o leitor, tendo em conta as relações tecidas entre História e ficção na narrativa saramaguiana; três espaços: a loja de vídeo, a escola, e a casa da personagem referida através do espaço dedicado aos livros; o seu estado civil; os gostos culturais da personagem; o conselho dado pelo colega de matemática para combater a depressão (ver o filme *Quem Porfia Mata Caça*). Nos três restantes parágrafos, que constituem o primeiro capítulo, complementa-se e desenvolve-se a informação veiculada no *incipit* e descreve-se, no terceiro parágrafo, através de uma alteração do espaço, a personagem que agora está em casa. Ora, neste caso, a mudança de espaço torna-se significativa na medida em que contribui para delimitar o fim da primeira unidade que constitui o *incipit*, acrescentando outras informações complementares que apontam para a descrição da rotina da personagem; para os seus dados biográficos; para a visualização da imagem de um rosto no filme (a cara do recepcionista) e a sua assombrosa semelhança; para o auto-reconhecimento

da personagem e a consequente busca deste outro na lista alfabética dos nomes dos actores do filme. Trata-se de um leque abundante de informações diversificadas (e disseminadas ao longo de cinco parágrafos), sem dúvida valiosas para o leitor, que depara com uma personagem que entra numa loja para alugar uma cassete de vídeo.

Na realidade, o *incipit* de *O Homem...* abre de imediato no primeiro parágrafo com uma questão já recorrente noutros romances de Saramago (ver por exemplo *Nomes* ou *Caverna*), a questão do nome. Neste caso, o nome coloca o problema da identidade e adquire contornos muito relevantes, dado que o principal núcleo efabulativo de *O Homem...* está precisamente centrado sobre o questionamento e a busca da identidade, que o próprio título do romance exhibe ao leitor através da associação entre o substantivo (“homem”) e o adjetivo (“duplicado”). No entanto, apesar de a identidade não poder ser reduzida ao nome (até porque, como já dissemos anteriormente, ambos os protagonistas são por eles identificados), o problema do nome também se coloca na vertente da sua escolha. Com efeito, o protagonista Tertuliano Máximo Afonso não gosta da totalidade do seu, rasurando o incómodo “Tertuliano”, como ocorre, por exemplo, na sua assinatura, onde somente consta “Máximo Afonso”. Tal como o nome, também a identidade da personagem é questionada e se torna um fardo para Máximo Afonso, quando descobre que existe um outro “eu” graças à visualização de uma cassete de vídeo que, à semelhança do “não” de *História...* ou do “verbete” de *Nomes*, altera para sempre a sua existência. O *incipit* de *O Homem...* abre com a questão do nome, que é novamente colocada no fim do primeiro capítulo (no quinto parágrafo), só que desta vez em relação ao outro, ou seja, ao duplicado de que Máximo Afonso busca o nome (na lista alfabética dos actores da cassete de vídeo) e o rosto numa das suas fotografias de há cinco anos.

No segundo parágrafo do *incipit*, são explicadas ao leitor (através de uma breve analepse) as razões da presença de Máximo Afonso na loja de vídeo e do aluguer da cassete de vídeo *Quem Porfia Mata Caça*, por sugestão de um colega de matemática. É

também ao longo deste parágrafo que é desenvolvido um diálogo entre o colega de matemática e Máximo Afonso (*O Homem...*, pp.15-16), que decorre justamente do conselho dado para ver aquela cassete e que, em muitos aspectos, relembra ao leitor o diálogo entre o revisor e o historiador em *História...*. Na verdade, enquanto no diálogo entre o revisor e o historiador se discutiam as relações entre História e Literatura, centrando-se a discussão sobre a questão da verdade, neste caso o diálogo entre um professor de História deprimido e um professor de matemática incide sobre as relações entre Literatura e Cinema, nomeadamente sobre a questão da imaginação, que se coloca de modo diferente numa e noutra. Com efeito, enquanto o professor de matemática é um acérrimo defensor do cinema como calmante, anti-depressivo e factor de diversão e, por isso, aconselha o visionamento de filmes, inclusive de ficção científica, por esse tipo de filmes possuir “efeitos especiais”; Máximo Afonso é apresentado como um leitor que defende a Literatura, porque fomenta e alimenta a imaginação em vez de a destruir, o que em seu entender ocorre com o cinema. Discute-se assim ao longo deste diálogo a importância da imaginação que a Literatura incentiva, como o prova o caso de Júlio Verne, enquanto o cinema e sobretudo “os efeitos especiais” são “o pior inimigo da imaginação”. Por outro lado, é justamente por ser um leitor por gosto pessoal, mas também por profissão (professor), que Máximo Afonso acaba por “ler o filme” como se de um livro se tratasse, recusando a imaginação imposta pelas imagens, na medida em que são fruto da imaginação dos outros. A supremacia e a inesgotabilidade imaginativa da Literatura manifesta-se ainda na (re)leitura que dela é feita no Cinema, como acontece, por exemplo, com Jules Verne. Então a imaginação literária alimenta a imaginação cinematográfica, que a transpõe para imagens. Deste modo, quando escolhe ver o filme *Quem Porfia Mata Caça* em detrimento de ler o livro “[...] sobre as antigas civilizações mesopotâmicas [...]”, Máximo Afonso aparentemente escolhe a ficção cinematográfica. No entanto, a escolha efectuada revela-se incorrecta dado que Máximo Afonso, em vez de



descontraído, fica “mais irritado consigo” (*O Homem...*, p.22). Efectivamente, as dúvidas e reticências expressas, no terceiro parágrafo, em relação à escolha feita (“ver o filme” em detrimento de “corrigir os exercícios” e continuar a leitura do livro), ganham agora importância (no quarto parágrafo), visto que Máximo Afonso se arrepende da sua escolha e decide regressar à sua primeira opção. Neste sentido, ver o filme apenas vem confirmar a justeza da posição inicial de Máximo Afonso a favor da leitura contra o cinema. No entanto, acaba por ser o cinema a mudar radicalmente a sua vida.

Além disso, o fim do *incipit* termina de forma sugestiva com a anotação do título do filme aconselhado pelo colega de matemática *Quem Porfia Mata Caça*, que o classifica nestes termos: “[...] Não é nenhuma obra-prima do cinema, mas poderá entretê-lo durante hora e meia [...]” (*O Homem...*, p.17). Ora, da classificação do filme cuja visualização é aconselhada, o leitor poderá retirar efeitos de sentido para o romance que se prepara para ler e cujo *incipit* visa captar a sua atenção. Efectivamente será legítimo para o leitor inferir a partir da classificação do filme uma outra (embora hipotética) para o livro que se prepara para ler. Assim, mesmo se *O Homem...* não for considerado pelo leitor uma obra-prima da Literatura, será que valerá a pena lê-lo? Continuar a leitura do romance após o *incipit* é sem dúvida uma resposta afirmativa a esta pergunta.

Falta-nos, para terminar a nossa já longa reflexão sobre as “fronteiras da narrativa” saramaguianas, analisar o desenlace de *O Homem...*, que se divide em duas partes complementares: a primeira parte, mais extensa, decorre da página 291 a 316, enquanto a segunda está reduzida à última folha do romance (pp.317-318). Na primeira parte do desenlace são cumpridas as expectativas do leitor criadas pelo *incipit* designadamente através da presença, em ambas as extremidades do romance, de elementos tais como: a referência à leitura e mais concretamente ao livro “[...] sobre as antigas civilizações mesopotâmicas [...]” que Máximo Afonso está a ler em casa de

António Claro/Daniel Santa-Clara enquanto espera pela chegada deste; a imaginação; ou o nome e a foto de António Claro no bilhete de identidade que Máximo Afonso exhibe ao recepcionista do hotel onde está hospedado. A presença destes elementos, retomados no desenlace, mesmo se num contexto diferente, confere uma certa circularidade a estas “fronteiras da narrativa”. O cenário da leitura do livro, esboçado nos restantes parágrafos do primeiro capítulo, deixou de ser a casa de Máximo Afonso para passar a ser a casa de António Claro onde, inclusive na segunda parte do desenlace, Máximo Afonso (agora António Claro) está a ler “o capítulo dos Arameus”, enquanto a mãe e Helena foram ao enterro do verdadeiro António Claro. Note-se a paronomásia entre “Arameus” e “Amorreus”, (“o capítulo que tratava dos semitas Amorreus”) (*O Homem...*, p.23), que Máximo Afonso lia em sua casa. Também o “nome e a foto”, que constam do bilhete de identidade de António Claro, remetem para o primeiro capítulo, que justamente fecha com a descoberta de uma foto: “[...] um retrato seu, de há cinco anos. Tinha bigode, o corte de cabelo diferente, a cara menos cheia [...]” (*O Homem...*, p.27). Por outro lado, a figura do recepcionista do hotel – a quem Máximo Afonso mostra o bilhete de identidade de António Claro, usurpando a sua identidade – emerge de novo. Relembremos que no filme *Quem Porfia Mata Caça*, António Claro/Daniel Santa-Clara desempenhava precisamente o papel de recepcionista, informação que é dada ao leitor logo no primeiro capítulo.

Verifica-se uma troca de papéis no desenlace em relação ao *incipit*, que reitera a fraude cometida, isto é, a usurpação de uma identidade, visto que Máximo Afonso é agora António Claro, de quem assume a identidade, apenas permanecendo Máximo Afonso para Helena (a esposa do defunto) e para a mãe (Carolina Afonso), aliás com a conivência de ambas. Esta manifesta-se, por exemplo, no facto de a mãe de Máximo Afonso se apresentar no hotel, onde o filho está hospedado, como Carolina Claro. Por outro lado, na segunda parte do desenlace ambas assistem ao enterro de António Claro, oficialmente Máximo Afonso, representando os seus papéis.

Na verdade, com o desenlace prova-se que a identidade não é só uma questão de nome, visto que Máximo Afonso adopta o nome de António Claro, mas recusa-se a assumir a sua identidade. O processo de fraude baseia-se assim na escolha de determinados aspectos da vida do duplo, após a morte deste num acidente de viação. Máximo Afonso aceita estar casado com Helena, viver na casa do defunto e usar o seu nome, porém recusa a profissão de actor exercida por António Claro como Daniel Santa-Clara. É justamente o que transparece do diálogo entre ele e a mãe: “[...] O carro dele, a mulher dele, só falta que passes também a ter a sua vida, Terei de descobrir outra melhor para mim [...]” (*O Homem...*, p.308). Ora a recusa da profissão de actor faz sentido quando lida à luz dos argumentos esgrimidos por Máximo Afonso, designadamente em relação à imaginação, ao colega de matemática, no diálogo entre Literatura e Cinema a que já aludimos anteriormente. Assim se explica também a referência à imaginação sempre associada a Máximo Afonso, descrito pelo narrador como uma “[...] pessoa a quem facilmente se lhe costumava soltar as travas da imaginação [...]” (*O Homem...*, p.296). Deste modo, o desenlace manifesta uma circularidade evidente em relação ao *incipit* e ao primeiro capítulo, cujos elementos são retomados, evidenciando um fio condutor entre as duas “fronteiras da narrativa”. De facto, não só no *incipit* (nomeadamente no seu segundo parágrafo onde se desenvolve o diálogo em torno das relações entre Literatura e Cinema), como também nos restantes parágrafos do primeiro capítulo foram tecidas considerações sobre Literatura e Cinema que são de novo convocadas no desenlace. Assim, enquanto no primeiro capítulo assistimos à descoberta de um outro “eu” no cinema, no desenlace (pelo menos na primeira parte) deparamos com a usurpação do lugar do outro, após a sua morte na vida real. Prova-se assim a afirmação feita por Máximo Afonso no *incipit*: “[...] não esqueça que o que chamamos hoje realidade foi imaginação ontem, olhe o Júlio Verne [...]” (*O Homem...*, p.16). Na verdade, é pelo seu nome artístico (Daniel Santa-Clara) que António Claro foi “imaginação” no Cinema, tornando-se posteriormente

realidade quando morre e é substituído por Máximo Afonso, que recusa a sua profissão de actor. Verifica-se deste modo uma contaminação entre realidade e ficção evidenciada pelo próprio processo de fraude, dado que Máximo Afonso (agora António Claro), apesar de recusar a profissão do duplicado, acaba por ironicamente tornar-se actor ao assumir o papel de António Claro na sociedade, como se, de certa forma, tivesse entrado no filme que estava a ver no *incipit*, para o que contribui a reiteração da figura do recepcionista, presente em ambas as extremidades da narrativa.

A primeira parte do desenlace retoma, de certa forma, a interrogação inicial encerrando a história de Máximo Afonso e António Claro, o que evidentemente confirma a sua importância, mas também permite cumprir as expectativas criadas no *incipit*. Contudo, na segunda parte do desenlace, o fim aparentemente já estabelecido é de novo posto em causa pelo aparecimento de um acontecimento *ex abrupto*, um telefonema de alguém, endereçado a Daniel Santa-Clara, que afirma ser semelhante a ele, a que se segue a saída de Máximo Afonso (como Daniel Santa-Clara) para um encontro, armado de uma pistola previamente carregada. A segunda parte do desenlace desperta sem dúvida o interesse do leitor e relança a leitura, criando nele o desejo de continuar a ler, usando para isso uma estratégia de sedução que também resulta da presença de um novo enigma muito semelhante, e, no entanto, não igual ao primeiro exposto no *incipit*. Tal como Máximo Afonso fazia apelo à imaginação, caberá agora ao leitor imaginar, isto é, criar novas expectativas para esta nova aventura de Máximo Afonso (como Daniel Santa-Clara) para lá da fronteira física do livro, porque o fim fica em aberto e a história continua a partir do ponto em que começou: afinal quem sou eu? Desta forma, a segunda parte do desenlace orienta o leitor para um outro fim possível não indiciado pelo *incipit*, fechando (e por isso abrindo) com uma nova proposta narrativa que passa pelo desafio de uma nova aventura que, mais uma vez, se baseia no questionamento da identidade.

\* \* \* \* \*

A nossa reflexão sobre elementos paratextuais tão diversos como o título, a “*prière d’insérer*”, ou ainda as “fronteiras narrativas” como o *incipit* e o desenlace procurou demonstrar a importância e a mais-valia destes elementos paratextuais (nunca gratuitos) para a consideração das obras literárias. Tentámos analisar a forma como o título saramaguiano e sollersiano funciona como incentivo à leitura dos seus romances, constituindo sem dúvida uma orientação e um convite à leitura que poderá captar a atenção do leitor.

O título estabelece, quer em Saramago quer em Sollers, o primeiro contacto com o leitor real, condicionando, direccionando, e até criando um conjunto de expectativas que serão confirmadas ou infirmadas, como vimos no ponto 1.1., pela leitura total do romance. Em ambos, os títulos constituem um desafio (logo de certa forma um incentivo) para a leitura dos seus romances, cuja aceitação permitirá ao leitor completar e preencher o núcleo de silêncio necessário e subjacente a todos os títulos romanescos saramaguianos e sollersianos. Ora, o preenchimento desse núcleo de silêncio passa com frequência pelas remissões intertextuais, quer dos títulos saramaguianos (menos recorrentes), quer dos títulos sollersianos (diversa mas reiteradamente assumidos). Como vimos, essas remissões intertextuais são centrais para a orientação da (re)leitura<sup>108</sup> e para a articulação entre o título e a narrativa. Note-se ainda que, se, por um lado, a colocação estratégica do título permite captar a atenção do leitor real, orientando a sua leitura; por outro lado, permite relacioná-lo com as “fronteiras da narrativa”, isto é, o *incipit* e o desenlace. Também a *prière d’insérer* funciona como um lugar estratégico (inclusive pela sua localização na contracapa do romance, logo de acesso e manuseio fácil para o leitor), onde em certos casos se procura justificar e explicitar o título. Com efeito, a *prière d’insérer* sollersiana, de

---

<sup>108</sup> Voltaremos a esta questão em III.2.

redacção predominantemente autoral (assinadas na sua maioria pelas iniciais Ph. S.), assume contornos diversos de romance para romance e contribui de forma decisiva para criar condições de leitura, fornecendo pistas e indícios.

Do mesmo modo que não existe obra sem autor, também não existe obra sem leitor, nem obra sem paratexto. Assim como o autor cria a obra e o leitor (e *vice versa*) também a “zona paratextual” (de que são elementos o título, a *prière d’insérer*, o *incipit* e o desenlace) cria uma condição necessária para a leitura que passa por captar a atenção e desafiar o leitor. Mas também procura incentivar a leitura, preparar *tant bien que mal* a transição, a passagem do real para o fictício, que começa logo com a funcionalidade de elementos paratextuais como o título, a *prière d’insérer*, que influenciam a escolha do livro e a sua posterior leitura, criando expectativas no leitor real. As expectativas iniciais serão (ou não) defraudadas, reiteradas, confirmadas e completadas pelo *incipit* e pelo desenlace romanesco. Estas zonas limítrofes da narrativa condicionam e facultam não só a entrada do leitor, que pressupõe o seu contributo activo para a actualização do romance, como também a sua saída do mundo ficcional.

O leitor real ou empírico distingue-se do leitor fictício ou virtual, de que nos ocuparemos, de seguida, no segundo capítulo, sendo que o leitor fictício é, como veremos antes de mais, um elemento com relevância para a estruturação do próprio texto.

## CAPÍTULO 2

### O Leitor Fictício ou Implícito

Se as personagens de uma obra podem ser leitores ou espectadores, os seus leitores ou espectadores podem ser fictícios.

Jorge Luís Borges “Outras inquirições”, *Obras Completas*

Estás pois agora pronto para atacar as primeiras linhas da primeira página. Preparas-te para reconhecer o inconfundível tom do autor. Não. Não o reconheces com efeito. Mas, pensando bem, alguma vez alguém disse que este autor tinha um tom inconfundível? Pelo contrário, sabe-se que é um autor que muda de livro para livro. E é precisamente nestas andanças que se reconhece que é ele.

Italo Calvino, *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*

No decorrer deste capítulo, e na sequência da reflexão já esboçada sobre o leitor real ou empírico, centrar-nos-emos sobre o estudo da figura do leitor fictício ou implícito. É com frequência através da voz do narrador (seu complemento textual) que se manifesta a presença complementar do leitor, não só pelo modo como o narrador a ele se refere para o identificar como entidade do romance, mas também pela relação com ele estabelecida. O leitor fictício poderá evidentemente ser referido um certo número de vezes pelo narrador, sobretudo através da utilização do termo “leitor”, bem como de qualificativos e ainda de verbos que contribuem não só para explicitar o ponto de vista do narrador sobre o leitor, mas também para manifestar a presença e as características deste último. Mas é também ainda pela introdução de vários comentários do próprio leitor que o narrador manifesta o seu interesse por ele, ao lhe atribuir uma voz explicitamente activa e ao o encarregar de participar no diálogo do romance. Trata-se portanto, aqui, de analisar um conjunto heterogéneo de situações que, no entanto, remetem para a construção da figura do leitor implícito, e evidenciar

a sua centralidade para a ideia de romance comum a Saramago e a Sollers.

Lendo, por exemplo, no caso de José Saramago, *História...*, *Nomes e Caverna*; ou ainda, no caso de Philippe Sollers, *Les Folies...*, *La Fête...* e *Casanova...*, deparamos com leitores fictícios, intratextuais, ou na terminologia de Genette (1972:265-267) narratários intradieгéticos ou internos, isto é, narratários fictícios que se distinguem quer dos narratários extradieгéticos ou externos, quer dos leitores reais (a que já nos referimos em I.1.). Na verdade, o narratário intradieгético, ou melhor, o destinatário inscrito, representado como personagem do relato, mantém o leitor real à distância, impedindo uma identificação na medida em que, tal como o narrador (seu complemento textual), se apresenta como um elemento da situação narrativa, participando da estruturação do romance. O narratário permite assim designar uma soma de enunciados que esboçam no interior da narrativa uma possível figura, ou melhor, uma representação quer do leitor quer da própria leitura. É justamente ao estudo da representação do leitor fictício, configurado como personagem-(re)leitor, que nos dedicaremos agora. Procuraremos analisar e demonstrar como essas criaturas de tinta e papel, com uma “vida” própria, param e se instalam para ler e/ou reler, encenando assim o gesto que fazemos, nós – potenciais leitores reais, abrindo, no livro que estamos a ler, outros livros, e até mesmo, por um processo de *mise en abyme*, aquele cuja leitura estamos efectivamente a fazer.

Debruçar-nos-emos em primeiro lugar sobre a questão da leitura e da sua representação, que surge de modo significativo na escolha do *corpus* romanesco seleccionado para o efeito, como já tivemos ocasião de apontar. Ora, é este processo que justamente aqui nos interessa analisar, baseando-nos, para o efeito, no vector da leitura que percorre em particular esses romances e no seu papel para a construção dos protagonistas. Um dos elementos erigidos justamente como principal no quadro do universo proposto pelas narrativas escolhidas é, sem dúvida, a presença e a representação da personagem-(re)leitor e da leitura.



\* \* \* \* \*

## 2.1. A personagem-(re)leitor e (re)escritor

### 2.1.1. personagem-(re)leitor saramaguiana

Tanto em *História...* como em *Nomes* e *Caverna* deparamos com leitores intratextuais, aparentemente personagens comuns, como o denotam aliás os comentários do narrador endereçados ao narratário, que denunciam e atestam a sua presença:

[...] O revisor tem nome, chama-se Raimundo. Era já tempo de sabermos quem seja a pessoa de quem vimos falando indiscretamente, *se é que nome e apelidos alguma vez puderam acrescentar proveito* que se visse às costumadas referências sinaléticas e outros desenhos [...] (*História...*, p.31. Itálicos nossos);

[...] No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da *insignificância da personagem*, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José [...] (*Nomes*, p.19. Itálicos nossos).

Tal insistência na nomeação das personagens (apesar da sua aparente insignificância), e mais concretamente na interpretação dos seus nomes, exhibe o interesse do narrador, contribuindo também para incentivar o leitor a efectuar uma (re)leitura das personagens à luz da sua significação. Por outro lado, as informações veiculadas a propósito do nome da personagem-(re)leitor não deixam de subverter as expectativas mais imediatas do leitor e criar nele algum distanciamento necessário face aos potenciais sobressaltos dos protagonistas. Assim, a aparente insignificância da personagem contrasta não só com a informação veiculada, que o narrador desenvolve a propósito da nomeação, mas também com a sua capacidade interpretativa e criativa, como veremos mais adiante. Efectivamente, não deixa de ser notório o facto de à partida as personagens (re)leitores serem apresentadas ao leitor

como insignificantes, o que será posteriormente contestado, não só pelas considerações tecidas a propósito do nome, como também pela sua capacidade interpretativa. É justamente esta última que nos importa aqui frisar, na medida em que está na base da personagem-(re)leitor que iremos analisar. Neste caso, a nomeação e portanto identificação das personagens contribui para orientar o leitor, encaminhando-o para uma (re)leitura necessária, ou pelo menos desejável, das personagens-(re)leitores, cuja interpretação começa logo no nome. Deste modo, a história dos nomes destas personagens, aparentemente insignificantes, faculta ao leitor um novo ponto de vista sobre elas, que vem contrariar essa sua aparente característica. O leitor é assim, de certo modo, convidado a participar, isto é, a entrar no universo criado e a completar a comunicação já prevista.

No primeiro caso, o nome [Raimundo Silva] só nos é facultado através de uma intrusão do narrador, depois do diálogo travado entre o revisor e o historiador, que procura satisfazer a necessidade imaginária do leitor, que consiste em obter a informação sobre o nome da personagem. No segundo caso, só temos acesso ao nome próprio da personagem [Sr. José], sendo-nos vedado os seus apelidos por serem, segundo o narrador, “[...] dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas [...]” (*Nomes*, p.19). O facto é que o leitor não chega a saber os apelidos do Sr. José, sendo subrepticamente convidado a seleccionar um ou dois apelidos correntes e preenchendo assim o vazio propositadamente deixado e “completando” a comunicação. Na verdade, esse silêncio a propósito do apelido contribui para lançar o desafio à imaginação do leitor real ou empírico e activar a leitura.

Do mesmo modo, em *Caverna*, a nota explicativa do narrador – onde são referidos e justificados os apelidos “Algor” e “Gacho”, assim como o nome próprio “Marta” – é obviamente destinada ao leitor:

[...] Como já se terá reparado, tanto um [Cipriano Algor] como outro [Marçal Gacho] levam colados ao nome próprio uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem. O mais provável será sentirem-se desgostosos se alguma vez vierem a

saber que aquele *algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre*, e que o *gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga* [...] (*Caverna*, p.11. Itálicos nossos);

[...] *A filha de Cipriano Algor, que se chama Marta, de apelidos Isasca, por parte de mãe já falecida e Algor, por parte do pai, só goza da presença do marido em casa e na cama seis noites e três dias em cada mês* [...] (*Caverna*, p.12. Itálicos nossos).

De facto, em *Caverna*, o narrador assinala ao leitor o desconhecimento que as personagens revelam de três aspectos complementares, na base dos seus “apelidos insólitos”, a saber: a origem, o significado e o motivo. Porém, defraudando as expectativas do leitor, o narrador apenas revela o significado de ambos os apelidos: “[...] *algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre* [...]” e “[...] *gacho é [...] a parte do pescoço do boi em que assenta a canga* [...]”. Deste modo, caberá ao leitor verificar e completar a informação dada, interrogando-se sobre a origem e o motivo da escolha destes apelidos aparentemente tão “insólitos” no romance. Temos desde logo descrições de ambas as personagens que apontam para os significados conferidos pelo narrador; enquanto Marçal se caracteriza por uma total subserviência ao Centro e à família que a metáfora do “gacho” traduz, Cipriano é altivo, lutador, e rebelde. A importância do nome próprio é ainda salientada pela sua reiteração ao longo do romance, como por exemplo pela referência a membros da família Algor que sempre usaram este nome, nomeadamente o avô e o pai de Cipriano:

[...] o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome [...] [o] pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado [...]” (*Caverna*, p.30). De igual modo, também o nome próprio da mãe de Marta (Justa Isasca) é referido no relato pelo narrador, e isso apesar da pouca relevância da personagem: “[...] Agora, depois da morte da mãe, Justa Isasca, de quem talvez não se venha a falar muito neste relato, mas de quem se deixa escrito aqui o nome próprio, que o apelido já o conhecíamos [...]” (*Caverna*, p.31). É clara a orientação do narrador, através dos seus comentários judicativos, na percepção dos acontecimentos narrados que a

modalização introduzida pelo advérbio de dúvida “talvez” denuncia. Na realidade, o contrário do que nos diz agora o narrador, voltar-se-á a falar de Justa Isasca mais tarde, quando Cipriano se relaciona com Isaura Estudiosa. Uma vez mais, criam-se determinadas expectativas no leitor, com quem se procura estabelecer uma cumplicidade marcada e reforçada pelo uso da primeira pessoa do plural na forma verbal “conhecíamos”. Trata-se de captar a atenção do leitor e de estabelecer com ele um diálogo baseado num determinado número de saberes partilhados, entre os quais se conta o apelido da mãe de Marta, já referido nas páginas iniciais do livro (*Caverna*, p.12).

Ironicamente, é precisamente em *Nomes*, título já de si sugestivo, que a personagem apenas dispõe de um nome, enquanto em *História...* Raimundo Benvindo Silva possui nome e apelidos, apesar de se omitir o uso do segundo, como o explicita o narrador (*História...*, p.31). À semelhança de Raimundo Silva, que omite parte do nome (“Benvindo”), também em *O Homem...* o protagonista principal (Tertuliano Máximo Afonso) rasura do seu nome o incomodativo “Tertuliano”. Deste modo, a escolha do nome poderá funcionar como uma potencial (re)leitura da personagem que é oferecida ao leitor real, na medida em que este irá seguir a proposta do narrador que aparentemente opta por respeitar a “escolha” da personagem, utilizando o nome Raimundo Silva e Máximo Afonso, ou por usar o nome completo das personagens que lhe é facultado em ambos os romances. A orientação do narrador é evidente quanto à escolha operada em relação ao nome da personagem, se tivermos em conta que durante praticamente todo o romance o nome usado pelo narrador para se referir à personagem é Tertuliano Máximo Afonso. Efectivamente, só nas páginas 13 e 14 de *O Homem...*, o narrador adopta o nome supostamente desejado pela personagem (Máximo Afonso), justificando a sua opção da seguinte forma:

[...] Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista o autorizou aquele que é seu único senhor e dono, mas principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir

gravemente a fluência da narrativa, Máximo Afonso, dizíamos [...] (*O Homem...*, p.14).

Como vemos, o uso da versão “abreviada do nome” está de acordo com os comentários judicativos tecidos pelo narrador, não pela escolha da personagem, mas sim por protocolos de natureza narrativa. Assim, a intrusão do narrador, neste caso, evidencia um controle sobre o grau de envolvimento ou distanciamento do leitor em relação aos acontecimentos da história, garantindo que o leitor veja o material com o mesmo grau de objectividade ou simpatia com que o vê o autor implícito.

A característica “comum”, atribuída quer aos nomes das personagens quer às funções de que estão investidas, é várias vezes reiterada ao longo de romances como *História...*, *Nomes* e *Caverna*; porém, rapidamente o leitor chega à conclusão de que estas personagens não são comuns, ou que o interesse romanesco que despertam reside, afinal, no próprio facto de serem “comuns”. Vemo-lo, em primeiro lugar, pela atenção que o narrador lhes confere e pelo conjunto de competências criativas e judicativas que algumas delas evidenciam – tais como Raimundo Silva, O Sr. José ou Cipriano Algor e Marta no caso de Saramago, ou ainda, France e o narrador, Pierre Froissart e Luz, e finalmente o narrador, no caso de Sollers. Essas competências de certa forma acabam por se sobrepor às funções aparentemente comuns (no sentido de pouco distintivas) de que as personagens estão à partida investidas. Vemo-lo, em segundo lugar, pela singularidade da personagem-(re)leitor e da sua importância na narrativa, onde justamente a leitura se configura como um dos modos privilegiados de comunicação das personagens, mas também como base da criação. De facto, se por um lado surgem personagens, transformadas em leitores/escritores pelo vector da transgressão, efectuada no processo de leitura, por outro lado, neste mesmo processo, a personagem-(re)leitor é investida de gostos, e também de competências de leitura diferentes. Na verdade, a transgressão efectuada pelas personagens de Saramago e Sollers, que precisamente manifestam uma capacidade crítica e interpretativa, tem efeitos sobre a concepção da personagem, dado que da leitura brota a (re)leitura de

certos textos e/ou livros que são objectos de (re)escrita.

Como temos vindo a frisar, deparamos com personagens que se configuram como “comuns” não só pelo nome, de que aparecem investidas, mas também pelas funções que lhes são atribuídas inicialmente no universo romanesco. Na realidade, este traço comum contrasta com a capacidade interpretativa que as personagens-(re)leitores manifestam diversa e reiteradamente. Em terceiro lugar, da leitura brota a (re)leitura de certos textos e/ou livros que são objecto de (re)escrita (deles falaremos de seguida), como ocorre nos romances de Saramago e nos de Sollers. Com efeito, ao ultrapassar e transgredir competências atribuídas, as personagens evidenciam competências criativas, que resultam do facto de todas elas se caracterizarem antes de mais como seres interpretadores por opção e por profissão. Deste modo, a capacidade interpretativa das personagens permite-lhes aceder a uma leitura-outra, que só é possível após terem efectuado uma primeira leitura, ou seja, uma primeira interpretação, que se materializa numa (re)escrita daquilo que foi lido e/ou produzido inicialmente. Assim, como veremos de seguida, Cipriano e Marta Algor voltam aos livros que (re)lêem e, em consequência, produzem bonecos em vez de louças de barro; Raimundo Silva (re)lê (como revisor que é) *A História do Cerco de Lisboa* e acaba por (re)escrevê-la; o Sr. José (re)lê e (re)escreve o verbete da mulher desconhecida, enquanto France e o narrador (re)lêem e (re)escrevem *Dom Juan*, e o narrador de *Casanova...* (re)lê e (re)escreve *Mémoires-Histoire de ma Vie*. Debruçar-nos-emos assim de seguida sobre o *corpus* seleccionado, no qual julgamos ser possível detectar o funcionamento da instância receptora/(re)leitora, embora de modos relativamente diversos, se bem que evidentemente aparentados entre si. Desta forma, procuraremos detectar como cada romance coloca o leitor como operação intratextual e condição para a auto-reflexividade textual.

Começemos por *História...* Neste romance, Raimundo Silva encarna o revisor, o crítico literário, isto é, o leitor por excelência (e por profissão), capaz de exercer a sua

competência interpretativa, concretizando deste modo um meio de actualização das suas leituras e uma forma de comunicação privilegiada. Ele representa o leitor informado que possui um *pano de fundo* de experiências de leitura e todo um suporte de códigos, de convenções, de regras de leitura que conhece e utiliza, como o exemplifica o seguinte comentário do narrador a propósito da informação da personagem: “[...] Lancemos, enfim, a crédito do *revisor ter reunido*, ao longo duma vida, tantas e tão *diversas fontes de informação* [...]” (*História...*, p.26). O comentário do narrador contribui para configurar a prática da leitura como um traço definidor da personagem, que nos é descrita como um profissional da leitura, preocupado em guardar a informação recolhida ao longo das suas leituras como revisor. Acrescente-se ainda que esse revisor foi anteriormente também crítico literário, como se pode inferir da informação que Raimundo Silva dá a Maria Sara:

[...] Bem, a editora estava então no princípio, todas as ajudas eram bem-vindas, e alguém nessa época pensou que eu *poderia fazer algo mais que revisões, dar opinião sobre livros* [...] (*História...*, p.109. Itálicos nossos).

Com efeito, “dar opinião sobre livros” equivale a exercer a função de um leitor privilegiado por excelência: o crítico literário. Neste sentido, aponta-se para um conjunto de competências que deixam de ser insignificantes (como ocorre no caso da função de revisor exercida por Raimundo Silva) para se tornarem criativas e judicativas, o que evidentemente tem efeitos sobre a concepção da personagem como (re)leitor e também como (re)escritor. São justamente estas competências, manifestadas por Raimundo Silva, que estarão de facto na base da sua (re)escrita da *História do Cerco de Lisboa*, justificando de certo modo ao leitor a posterior transgressão que a personagem efectuará sobre o livro que lhe fora confiado apenas para um trabalho de revisão. Assim, as outras competências da personagem sobrepõem-se às suas competências de revisor, o que estará na origem de uma nova função atribuída à personagem depois de cometida a fraude (o acrescento do “não”), a

função de (re)escritor, a que voltaremos no ponto 2.3. Ao acrescentar o “não”, Raimundo Silva ultrapassa as suas competências de revisor, tornando-se escritor, ou seja, um (re)leitor.

Pelo contrário, a personagem (re)leitor de *Nomes*, o Sr. José, representa um mero funcionário da Conservatória do Registo Civil, ou seja, um leitor de registos, de arquivos, que se caracteriza e distingue dos outros funcionários por um traço singular, o seu gosto pela paraliteratura. Este gosto manifesta-se pela mania da “[...] colecção de notícias acerca de pessoas do país que, tanto por boas como por más razões, se haviam tornado famosas [...]” (*Nomes*, p.23). Note-se de passagem que já em *O Ano...* Ricardo Reis era um leitor habitual de jornais, mesmo se de ordem diversa, cuja leitura se torna aliás relevante no romance, na medida em é justamente através do texto jornalístico que Ricardo Reis procura o rosto de Portugal e o seu próprio rosto. Por outro lado, é precisamente através da citação de excertos provenientes da leitura de jornais da época que nós leitores acedemos ao contexto político, económico, social e cultural em que se move a personagem. Com efeito, os jornais fornecem pistas, dão informações preciosas sobre a identidade de um país agora desconhecido para Ricardo Reis. É justamente para esta questão da identidade, em nossa opinião central na prática romanesca saramaguiana, e que constitui aliás um dos fios condutores da sua titulação (como evidenciámos no primeiro capítulo), que aponta o seguinte excerto:

[...] A sua vida parecia-lhe agora suspensa, expectante, problemática. Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traças de um desenho, feições de um rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, pode levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui. Na última página deu com um grande anúncio, dois palmos de mão ancha, representando, ao alto, à direita, o Freire Gravador, de monóculo e gravata, perfil antigo [...] (*O Ano...*, pp.83-84).

Na verdade, são vários os textos jornalísticos, dedicados a assuntos díspares,



que o leitor poderá encontrar em *O Ano...* Com frequência a personagem (ela própria, note-se, ficção da ficção de Fernando Pessoa), presente logo no título do romance, está a ler jornais, revistas e/ou gazetas. Mas também um livro (*The God of the Labyrinth*), que acompanhou o viajante desde a sua chegada a Lisboa até à sua nova partida (morte), cuja leitura é várias vezes tentada ao longo do romance e que permanece no entanto inacabada, o que contribui para evidenciar a sua central importância.

Se por um lado Ricardo Reis e o Sr. José são leitores habituais de jornais, por outro lado os dois lêem jornais por motivos distintos. O primeiro considera-os um instrumento valioso para (re)descobrir o rosto de um país agora desconhecido e, por conseguinte, a sua própria identidade, enquanto para o segundo a importância dos jornais reside na possibilidade de neles encontrar notícias de pessoas famosas, o que poderá ainda ser uma forma diferente de interrogar a questão da identidade. Note-se, no entanto, que apesar de Ricardo Reis e o Sr. José lerem jornais por motivos diversos, o resultado acaba por ser semelhante, na medida em que um e outro partem em busca de uma identidade perdida. Ricardo Reis procura a sua nas notícias acerca de um país que (re)descobre e faz (re)descobrir ao leitor, enquanto o Sr. José apenas selecciona notícias sobre famosos nacionais que, de certo modo, também perderam a sua identidade ao tornarem-se famosos. A identidade perdida destes famosos é assim objecto de procura nos arquivos da Conservatória, onde se descobre tudo sobre eles, o que ocorre, por exemplo, com o Bispo de quem o Sr. José ficou “[...] a conhecer tudo, foi esta a palavra que disse, Tudo, da vida do Bispo [...]” (*Nomes*, p.27). Sublinhe-se ainda que Ricardo Reis e o Sr. José privilegiam a realidade nacional, manifestando interesse (como ocorre no caso do Sr. José) por pessoas famosas nacionais, ou seja, à partida portuguesas: “[...] os estrangeiros, fosse qual fosse a dimensão da sua celebridade, não o interessam [...]” (*Nomes*, p.23).

À semelhança da personagem-(re)leitor de *História...*, também o Sr. José é investido de competências mecânicas inerentes à sua função de funcionário da

Conservatória que serão em muito ultrapassadas, nomeadamente pelas manifestas competências criativas e judicativas de que dá conta o seu “caderno de apontamentos” e a que voltaremos no decurso deste capítulo. Também neste romance o acto de transgressão (copiar verbetes e posteriormente deslocá-los) é revelador das competências-outras da personagem, que se manifestam paralelamente às suas funções comuns, como ocorre, por exemplo, logo no *incipit* do romance que fecha justamente com a ordem dada pelo chefe da Conservatória ao Sr. José e que consiste em substituir determinadas capas, uma competência meramente mecânica. Ambas as personagens (Raimundo Silva e o Sr. José) são assim apresentadas ao leitor como personagens investidas de competências criativas descuradas nas suas profissões mas que, no entanto, acabam por se revelar justamente no decorrer do seu exercício.

Também em *Caverna* Marta e Cipriano surgem como personagens investidas de competências-outras, que se manifestam na criação dos seis bonecos, cuja função meramente decorativa contrasta com as funções comuns que a produção da louça de barro implicava. Na verdade, Marta e Cipriano são personagens que se configuram como leitores atentos, investidos de uma memória cultural, de certo modo limitada aos livros da biblioteca de Algor sobre a qual o narrador tece comentários, facto evidentemente esclarecedor da sua importância. Com efeito, a memória cultural é activada pela necessidade de resolver o problema que o Centro coloca à olaria dos Algor. É para tentar solucionar o fim das encomendas da louça de barro que Marta tem a ideia de produzir seis bonecos inspirados nos livros. Será também nos livros que buscará soluções para os diversos problemas que se lhe vão colocando durante a feitura dos bonecos. Como veremos mais adiante, os livros e a sua leitura aparecem visivelmente ligados ao processo criativo, não se tratando neste caso da escrita da história do “não” ou da cópia de um verbe, mas antes de esculpir o barro. O processo utilizado, apesar de distinto nos três romances, acaba por produzir efeitos semelhantes: o “não”, o verbe”, e os “bonecos de barro” funcionam como metáforas

do acto co-produtor exigido ao leitor, o que contribui para salientar o carácter dinâmico da leitura. Trata-se, de facto, de acrescentar algo, de completar a leitura e de se situar no interior do processo criativo, que toda a leitura acaba por produzir e a que voltaremos mais adiante no ponto 2.3., onde nos debruçaremos sobre o estudo da personagem-(re)escritor.

Tal como Raimundo Silva, embora de modo diverso, o Sr. José também se caracteriza pelos seus modos de ler, o que nos leva, pois, a pressupor que uma das funções essenciais, para não dizer vital, e até mesmo definidora de ambas as personagens, é a sua capacidade de decifrar, interpretar, isto é, de “saber ler”. Até porque, como afirma Maria Sara: “[...] Uma palavra escrita é uma palavra muda, A leitura dá-lhe voz, Excepto se for silenciosa [...]” (*História...*, p.237).

Dizia Maria de Lurdes Ferraz<sup>109</sup>, na sua última arguição: “[...] não há cidade sem serras nem serras sem cidades: uma permite redescrever a outra”. Transpondo, é também esse o caso da leitura e da escrita, na medida em que uma permite redescrever a outra, dado que ambas se pressupõem e implicam mutuamente. Assim, dar voz à escrita significa dar-lhe vida, no sentido em que é a leitura que permite activar o texto. Por outro lado, a referência à voz e a sua importância no processo da leitura, por oposição ao silêncio que rege a leitura silenciosa, não é gratuita em José Saramago, se tivermos em conta a importância conferida à leitura em voz alta<sup>110</sup> na sua produção romanesca. Deste modo, não será de admirar a presença de personagens-(re)leitores que, tal como Raimundo Silva, são descritas a (re)ler em voz alta determinadas histórias, caso em que estamos perante um leitor fictício ou implícito activo. Com efeito, para além de ele nos ser descrito pelo narrador a (re)ler em voz alta, acedemos aos comentários deste leitor fictício, o que manifesta o interesse

---

<sup>109</sup> Referimo-nos à dissertação de doutoramento em Teoria da Literatura de Maria Cristina Firmino (2003).

<sup>110</sup> Voltaremos a este aspecto em II.1. que será dedicado essencialmente ao estudo da oralidade em Philippe Sollers, e também em II.2., onde nos debruçaremos sobre o estatuto do Contador de histórias em José Saramago.

romanesco desta personagem, que assim participa no diálogo do romance. Ao indicar o seu ponto de vista, o narrador colabora na sua caracterização através de um seu retrato positivo e favorável enquanto leitor fictício, que assim nos é apresentado como pensador/observador inteligente e criativo. É justamente para a leitura em voz alta e a sua descrição que apontam ambos os exemplos que se seguem:

[...] Raimundo Silva está de pé, tem posta sobre os ombros a manta, mas de jeito que uma ponta arrasta pelo chão quando se move, e *em voz alta lê*, como um arauto lançando as proclamas [...] (*História...*, p.45. Itálicos nossos);

[...] Não, eu é que *vou ler-lhe a história da mula*, venha para dentro, é comprida, É como tudo, pode ser dita em dez palavras ou em cem, ou em mil, ou não acabar nunca [...] (*História...*, p.267. Itálicos nossos).

Qualquer leitor atento de José Saramago, habituado ao estilo particular do autor, reconhece na atitude de Raimundo Silva (leitor saramaguiano por excelência) uma posição auto-reflexiva válida também para a leitura dos romances à luz de uma poética saramaguiana – a sua leitura em voz alta. Raimundo Silva assume-se assim como leitor, mas também como contador de histórias<sup>111</sup>, isto é, como narrador que tem diante de si uma receptora privilegiada – Maria Sara – que quer ler/ouvir o seu relato da história da mula. Em última instância, também o leitor tem acesso a ela, acabando por ler/ouvir esta história que lhe é contada *malgré lui* por uma personagem, através de um subtil processo de *mise en abyme*, que atinge o seu auge com a leitura/escrita da *História do Cerco de Lisboa*, onde os cruzados “não” ajudam os portugueses.

Também o Sr. José se assume como contador de histórias em *Nomes*, não só pelas histórias/mentiras que tem de inventar para justificar as suas investigações

---

<sup>111</sup> A presença do contador de histórias não se esgota, como veremos em II.2., na personagem de Raimundo Silva, manifestando-se também na personagem Mogueime, quando este último se põe a narrar a história da tomada de Santarém. A mesma técnica está presente também, em *Memorial...*, na configuração da personagem de Manuel Milho, que narra a história da rainha, utilizando uma técnica análoga à de Scherazade, ao interromper sistematicamente a sua história.

perante a senhora idosa do rés-do-chão direito, mas também quando cede às lágrimas dela e lhe relata a história que tem para contar: “[...] O Sr. José levantou-se, deu um passo para a porta, depois tornou a sentar-se, Perdoe-me, disse, não chore, vou contar-lhe tudo [...]” (*Nomes*, p.195). A presença das lágrimas surge então aqui associada a uma cumplicidade que acaba por se estabelecer entre o ouvinte que chora e o contador que, não querendo contar, acaba por fazê-lo. No entanto, ao contrário do que acontece com a “história da mula”, o leitor não terá acesso a essa história, apenas sabendo que o relato do Sr. José terminou quando este se assume como narrador.

Em *História...*, a “história da mula” existe não só como relato, mas também como objecto material (livro) cuja descrição é efectuada. Assistimos assim à sua procura desenfreada no escritório por Raimundo Silva, à satisfação deste último ao encontrá-lo, mas também à descrição exterior do livro-objecto manuseado:

[...] Tenho aí dentro *um livro, um alfarrábio velho*, coisa do século dezoito, onde se contam todos os milagres, incluindo esse [...] Não está aqui, onde diabo o meti eu, e depois entrou na sala de estar, abria e fechava as portas da estante, finalmente, Cá está. Reapareceu com *um in-quarto encadernado em pele, vetusto de aspecto, com certeza de origem* [...] (*História...*, p.267. Itálicos nossos).

Também a história do “não” em *História...* existe como objecto material, descrito como raro (porque exemplar único sem errata), sendo oferecido a Raimundo Silva por Maria Sara: “[...] Esse livro é seu [...] é o único exemplar da História do Cerco de Lisboa que não leva a errata, nele continua a afirmar-se que os cruzados não quiseram ajudar os portugueses [...]” (*História...*, p.105).

À semelhança de personagens como Raimundo Silva e o Sr. José, também Marta e Cipriano Algor são leitores de livros e de enciclopédias que pertencem à biblioteca limitada da família Algor:

[...] Como será fácil imaginar, *a biblioteca da família Algor não é extensa em quantidade nem excelsa em qualidade*. De pessoas populares, e num sítio como este, apartado da civilização, não haveria que esperar excessos de sapiência, mas, ainda assim, *podem*

*contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras, velhos uns quantos, na meia-idade outros, e estes são a maioria, os restantes mais ou menos recentes, embora só alguns deles recentíssimos [...] (Caverna, p.73. Itálicos nossos).*

A referência aos livros manuseados pelas personagens-(re)leitores (Raimundo Silva, o Sr. José, Marta e Cipriano), efectuada pelo narrador, vem mais uma vez reiterar a central importância da leitura. Esta decorre, em primeiro lugar, da presença de leitores fictícios que lêem e reflectem sobre as suas leituras, mas que também recorrem a elas para se explicarem, justificarem a si próprios e aos outros fenómenos e situações da vida real que se lhes apresentam. Em segundo lugar, a importância da leitura nos romances seleccionados manifesta-se na descrição dos livros que constituem as bibliotecas destas personagens-(re)leitores, quase sempre livros usados pelo tempo (aspecto para o qual remete a adjectivação “velho” nos exemplos citados de *Caverna*), e que por isso encerram uma certa sabedoria e parecem funcionar como repositório de um saber à partida potencialmente ultrapassado e, no entanto, necessário para fazer face às dificuldades do presente. Por outro lado, a descrição do aspecto físico do livro aponta para a sua materialização como objecto, o que de certo modo contribui para estabelecer o contacto com o leitor real através da partilha da informação fornecida sobre os livros que lhe é obviamente destinada. A atenção do leitor real é assim orientada para aspectos que à partida conhece e lhe são familiares, o que permite estabelecer o primeiro contacto entre o leitor real e o objecto livro. Além disso, é também o aparelho paratextual que permite transpor a fronteira que separa o mundo real do mundo fictício e, por conseguinte, o leitor real do leitor fictício. De facto, as referências ao aspecto do livro, tais como aquelas que sublinhámos em itálico nos exemplos acima citados de *História...* e *Caverna*, contribuem para estabelecer um elo entre o leitor real e o leitor fictício que assenta na partilha de um saber paratextual comum. Em terceiro lugar, o uso da leitura é diversificado, assumindo várias vertentes, como veremos, na vida da personagem-(re)leitor, tais como a vertente amorosa, lúdica, didáctica e a vertente pragmática/utilitária.

Se por um lado, a biblioteca Algor não é extensa, por outro, a sua importância será sem dúvida incontestável para a olaria Algor, constituindo de certo modo uma possibilidade de salvação por causa dos conhecimentos didáticos que certos livros encerram:

[...] A enciclopédia que pai e filha acabam de abrir sobre a mesa da cozinha foi considerada a melhor na época da sua publicação, enquanto hoje só poderá servir para indagar em saberes fora de uso ou que, nessa altura, estavam ainda a articular as suas primeiras e duvidosas sílabas. Colocadas em fila, uma após outra, as enciclopédias de hoje, de ontem e de transantontem, representam imagens sucessivas de mundos paralisados, gestos, interrompidos no seu movimento, palavras à procura do seu último ou penúltimo sentido. As enciclopédias são como cicloramas imutáveis, máquinas de mostrar prodigiosas cujos carretes se bloquearam e exibem com uma espécie de maníaca fixidez uma paisagem que, assim condenada a ser só, para todo o sempre, aquilo que tinha sido, se irá tornando ao mesmo tempo mais velha, mais caduca e mais desnecessária. A enciclopédia comprada pelo pai de Cipriano Algor é tão magnífica e inútil como um verso de que não nos conseguimos lembrar. Não sejamos, porém, soberbos e desagradecidos, recordemos a sensata recomendação dos nossos maiores, quando nos aconselhavam a guardar o que não era preciso porque, mais tarde ou mais cedo, aí iríamos encontrar aquilo que, sem o sabermos então, nos viria a fazer falta. Debruçados sobre as velhas e amarelecidas páginas, respirando o odor húmido durante anos recluso, sem o toque do ar nem o bafejo da luz, na espessura macia do papel, pai e filha aproveitam hoje uma lição, procuram o que necessitam naquilo que pensavam não servir mais. Já encontraram no caminho um académico com bicórnio de plumas, espadim e bofes na camisa, já encontraram um esqueleto de gadanha e passaram adiante, já encontraram uma amazona a cavalo e um almirante sem barco, já encontraram um toureiro e um homem de blusa, já encontraram [...] (*Caverna*, pp.74-75).

Os comentários judicativos e até mesmo irónicos do narrador apontam para duas características, a nosso ver relevantes, atribuídas aos livros. Estes últimos, mais concretamente a enciclopédia, são descritos em primeiro lugar como repositórios de saberes que, com o tempo, se tornaram desactualizados e, por isso, “[...] exibem com uma espécie de maníaca fixidez uma paisagem [...]” livresca com “[...] imagens sucessivas de mundos paralisados, gestos interrompidos no seu movimento [...]”.

Neste sentido, os saberes guardados e exibidos pela enciclopédia evidenciam uma imutabilidade (para a qual aponta a expressão “mundos paralisados”) que aparece associada aos conhecimentos consignados num tempo e num espaço, o da elaboração da enciclopédia. Neste sentido a enciclopédia funcionaria metaforicamente como uma espécie de álbum fotográfico onde seriam guardadas imagens de saberes estáveis, ou seja, memórias afectas a uma determinada paisagem “sócio-cultural”. Em segundo lugar, a inutilidade, só aparente, da enciclopédia, “[...] considerada a melhor na época da sua publicação [...]”, é desde logo desmentida pelo comentário do narrador ao afirmar: “[...] hoje só poderá servir para indagar em saberes fora de uso [...]”. Ora, serão justamente estes saberes “fora de uso”, e entretanto necessários e mesmo fundamentais, que levam Cipriano e Marta a consultar a enciclopédia para solucionar os vários problemas decorrentes da criação dos bonecos. Assim, à aparente inutilidade e desactualização dos livros, o narrador acaba por contrapor formas de perenidade e utilidade dos conhecimentos fixados para sempre neles.

A argumentação desenvolve-se em três vertentes, de que já apontámos duas: o livro como repositório de saber, a desactualização deste saber com o tempo, e finalmente, o livro como lugar de encontro. Este encontro aparece aliás textualmente marcado pela reiteração da expressão “já encontraram” e do verbo “encontraram”, repetidos algumas vezes no fim da página 74 e inúmeras vezes ao longo da página 75. A repetição do verbo e da sua variante (o advérbio de tempo “já” articulado com o verbo) contribui para implicar o leitor real nas leituras da personagem-(re)leitor, na medida em que as informações dadas sobre as suas descobertas se destinam obviamente ao leitor, cuja atenção se procura captar para a leitura da narrativa. Por outro lado, com as constantes intrusões do narrador, como neste caso em que dá a sua opinião sobre as enciclopédias, dificilmente o leitor poderá criar uma total identificação com os leitores intratextuais (Marta e Cipriano). Assim, os comentários tecidos sobre as personagens-(re)leitores e as suas leituras mostram a preocupação do



narrador com elas, o que poderá concorrer para conquistar a confiança do leitor real. De certa forma, a repetição da forma verbal “encontraram” corresponde ao virar das páginas da velha enciclopédia e ao conteúdo de cada página, ao mesmo tempo que dá conta do percurso de leitura seguido pelas personagens-(re)leitores quando procuram aquilo de que necessitam (“[...] naquilo que pensavam não servir mais [...]”). O narrador descreve assim ao leitor implícito os sucessivos encontros, mas também os desencontros (regressaremos a este aspecto em III.) destas personagens-(re)leitores, ao longo do seu percurso criador. Desta forma, poderemos dizer que a procura de determinados saberes legitima e determina a leitura da enciclopédia (lugar de memória de saberes) que é convocada e, por isso, actualizada pelo processo da leitura. A informação visa estabelecer a comunicação e destina-se justamente ao leitor implícito, com quem o narrador procura estabelecer uma cumplicidade para a qual aponta a utilização do tom sentencioso e do imperativo na frase: “[...] não sejamos, porém, soberbos e desagradecidos, recordemos a sensata recomendação dos nossos maiores [...]”, assim como do plural majestático. Procura estabelecer-se um pacto com o leitor que as formas verbais no imperativo “não sejamos” e “recordemos” sublinham. A velha enciclopédia, para a qual apontam elementos paratextuais, adquire deste modo uma nova utilidade para as personagens-(re)leitores.

De forma análoga, encontramos também, em *Caverna*, e à semelhança de *História...*, a descrição de elementos paratextuais ligados aos livros e que se manifestam na sua descrição física, enquanto objectos: “[...] velhas e amarelecidas páginas, respirando o odor húmido durante anos recluso, sem o toque do ar nem o bafejo da luz, a espessura macia do papel [...]” (*Caverna*, p.74). Salienta-se ainda a sua continuidade, através da descrição dos efeitos do tempo sobre os livros, sendo “[...] velhos uns quantos, na meia-idade outros, e estes são a maioria, os restantes mais ou menos recentes, embora só alguns deles recentíssimos [...]” (*Caverna*, p.73). É justamente neste sentido que a leitura surge como uma função essencial, na medida

em que a enciclopédia e os livros ilustrados se tornam, como já sublinhámos, fonte da criação artística:

[...] Estava a pensar em *passar uma vista de olhos pelos livros ilustrados que aí temos*, por exemplo, *aquela enciclopédia velha comprada pelo teu avô*, se encontrarmos lá os modelos que sirvam directamente para os bonecos teremos ao mesmo tempo resolvida a questão dos desenhos que terei de levar, o chefe do departamento não perceberá se copiámos, e mesmo que percebesse não lhe daria importância [...] (*Caverna*, p.73. Itálicos nossos).

Na verdade, a leitura e mais concretamente os livros e enciclopédias da família Algor são com frequência convocados pelas personagens (leitores intratextuais) para a resolução de problemas decorrentes da criação. A leitura serve assim os propósitos desta última, ao tornar-se simultaneamente fonte de inspiração e instrumento valiosíssimo. Por outro lado, é a caracterização da enciclopédia como “velha”, o que de certa forma, a define como repositório de saberes e modelos outrora consagrados, que está na base, quer da sua utilização pelas personagens-(re)leitores (Cipriano e Marta), quer do reconhecimento do seu valor. Deste modo, a sua consulta, privilegiando os modelos, permite a actualização destes últimos, ao serem (re)utilizados e adaptados a um novo contexto. Assistimos pois à recuperação de modelos (aceites como tal noutra contexto espaço-temporal), que são actualizados através da leitura e assumem também um valor de uso inscrito pragmaticamente, dado que são concretizados na vida das personagens-(re)leitores.

Pensamos, pois, que a leitura da enciclopédia poderá funcionar, neste caso, como metáfora do contributo do leitor, que se quer activo e também cria a partir de modelos pré-existentes e consagrados, mas que actualiza, na medida em que os transpõe para um contexto forçosamente distinto daquele inicial em que foram concebidos. Não será por isso de estranhar a presença da “velha enciclopédia do avô”, frequentemente convocada pelos Algor, como repositório de saberes, da memória cultural e familiar. A “velha enciclopédia” é consultada não só para procurar modelos

para os bonecos, mas também para os desenhar e mostrar ao “chefe do departamento”. O livro, ou melhor a sua leitura, enquanto fonte de saber e memória, permite solucionar questões de ordem prática que se colocam aos Algor, mais concretamente desenhar os modelos para os bonecos e a sua representação. Significa isto que a leitura de livros como, por exemplo, a enciclopédia não só fornece modelos, como potencia a sua actualização e concretização na vida.

Uma outra instância do mesmo problema surge com a manifestação da “cópia” como base do acto criativo, presente quer em *História...* quer em *Nomes*. Neste último, o Sr. José copia verbetes, acabando por criar um novo verbete para a “mulher desconhecida” através da deslocação e transferência do seu registo dos mortos para o registo dos vivos, isto é, através de uma descontextualização e recontextualização do verbete, que permite uma nova leitura. Do mesmo modo, em *História...* a cópia é alterada e, por conseguinte, recriada pela introdução de um elemento: o “não”, durante a sua leitura. Em *Caverna*, a cópia dos desenhos dos bonecos oriundos da “velha enciclopédia”, cuja irrelevância Cipriano sublinha, funciona, de certo modo, como o “não” e o “verbeta”. Ora a cópia implica precisamente aqui uma leitura-outra (marcada pela diferença) daquilo que já existe, mas também, e antes de mais, o seu conhecimento e, também, manipulação. Não será então por acaso que ambas as personagens vão transgredir, alterar algo pelo processo da leitura. Raimundo Silva altera, logo transgride, por adjunção, ao acrescentar um «não», palavra já por si significativa, dado que afirma pela negativa:

[...] *Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa [...]* *uma provocação [...]* Faz de mim outra coisa, se és capaz [...] (*História...*, p.48. Itálicos nossos);

[...] Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página [...] a palavra *Não* [...] (*História...*, p.50. Itálicos nossos).

O Sr. José transgride por acrescentar à sua colecção um verbete “[...] intruso



[que] viera pegado ao que o precedia [...]” (*Nomes*, p.36), pertencente a uma pessoa não famosa, alterando assim os seus critérios de selecção. Mas altera também, quando decide investigar e confirmar a origem das pessoas famosas da sua colecção, o que nunca fizera antes, verificando-se a alteração e adulteração de hábitos previamente instituídos:

[...] Ao devassar aqueles papéis tinha cometido *uma infracção* à disciplina e à ética, talvez mesmo à legalidade [...] (*Nomes*, p.27. Itálico nosso);

[...] Tinha o armário cheio de homens e mulheres de quem quase todos os dias se falava nos jornais, em cima da mesa o registo de nascimento de uma pessoa desconhecida, e era como se os tivesse acabado de colocar nos pratos duma balança, cem neste lado, um no outro, e depois surpreendido, descobrisse que todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, que cem eram iguais a um, que um valia tanto como cem [...] (*Nomes*, p.38).

A transgressão que ambos (Raimundo Silva e Sr. José) operam pode ser interpretada como metáfora da actividade receptora, até porque se toda a leitura modifica o texto, o narrador e o leitor não são seres isolados: ambos regem o texto, ambos o corrigindo, funcionando cada um como um vector de complementaridade (escrita/leitura), que aponta para determinado objectivo. Não será por isso por acaso que, tanto em *História...*, como em *Nomes*, encontramos uma referência ao *deleatur*:

[...] O nome deste sinal é o *deleatur* [...] Lembra-me *uma cobra* que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda [...] Faça-me aí o desenho [...] quem olhar distraidamente cuidará que a mão vai traçar o terrível *círculo*, mas não, repare que *não rematei* o movimento [...] (*História...*, p.11. Itálicos nossos);

[...] nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, podia o revisor ter emendado ao contrário, *não seria a primeira vez que na história do deleatur acontecia uma dessas* [...] (*Nomes*, p.25. Itálicos nossos).

Em *História...*, o *deleatur* aparece representado como uma serpente, um círculo inacabado, “[...] quem olhar distraidamente cuidará que a mão vai traçar o terrível

*círculo*, mas não, repare que *não rematei* o movimento [...]” (*História...*, p.11), podendo ser interpretado como metáfora gráfica e por isso visual da própria leitura: círculo inacabado porque sempre aberto a novas interpretações. O leitor abre e fecha o texto – fecha, na medida em que concretiza um (ou vários) sentido(s) possível(is), mas paralelamente abre o texto a uma série de outros investimentos de sentido, que se encaixam uns nos outros na cadeia hermenêutica que o texto produz.

Não menos importante se revela a referência ao *deleatur* em *Nomes*, na medida em que aponta para uma experiência de leitura já partilhada num romance anterior, neste caso *História...*. Trata-se de uma das várias remissões intratextuais<sup>112</sup> que povoam os romances saramaguianos (mas também sollersianos) e que assentam na rememoração de uma experiência de leitura já experimentada. Mais uma vez é o comentário do narrador que evidencia essa partilha; assim, ao ser citado, logo recordado em *Nomes*, o *deleatur* contribui de certa forma para intensificar os laços entre o narrador e o leitor. Assim, a experiência partilhada não se circunscreve ao romance cujo processo de leitura já se iniciou, ultrapassando as suas fronteiras e alargando-a aos outros romances saramaguianos que, à partida, farão parte da rede de leituras do leitor. Verifica-se deste modo a partilha de uma experiência de leitura e de um conjunto de saberes comuns que sustentam a leitura dos romances de José Saramago.

Neste sentido, o «não» e o «verbete» são acontecimentos que permitem a construção da narrativa em que se funda cada romance, constituindo-se como o seu fio de *Ariadne*, um pouco como o cordel que o Sr. José ata ao pé da secretária do conservador para se não perder, na caverna/Conservatória. De facto, o «não» e o «verbete» definem o protocolo de leitura que rege *História...* e *Nomes*, e que irá conduzir à possibilidade do seguimento da leitura. A transgressão operada funciona neste caso como um protocolo de leitura, criando um suspense que resulta de um leque de

---

<sup>112</sup> Debruçar-nos-emos sobre este aspecto em III.2.

possibilidades narrativas que se oferecem ao leitor e decorrem justamente das consequências da transgressão operada tanto num caso como no outro. O «não» e o «verbete» resultam então de uma escolha proibida, que acaba por transgredir as regras previamente indicadas ou descritas no decorrer do romance, e por isso é produtora de um novo sentido que aparece associado ao acto de acrescentar o «não» e ao acto de acrescentar um «verbete». Podemos pois dizer que, curiosamente, é na leitura como transgressão que nos parece residir a especificidade de um sujeito que daí retira uma mais-valia para o seu acesso ao mundo. Este acesso sofre uma transformação profunda, manifestado numa alteração visível do comportamento da personagem-(re)leitor: esta produz-se como ser social, porque leitor privilegiado do mundo.

A prática da leitura surge, como já vimos, como o traço definidor de ambas as personagens, que se distinguem, no universo romanesco em que estão inseridas, pela leitura. É através desta que acabam por se relacionar com o outro e com o mundo que as rodeia, na medida em que tanto Raimundo Silva como o Sr. José são descritos como personagens solitárias e pouco sociáveis. Ambos exercem uma profissão em que a leitura surge como condição *si ne qua non* para um bom desempenho. É pela leitura que as duas personagens se relacionam com o seu mundo profissional, estabelecendo um elo entre o seu mundo interior e o mundo exterior (profissional). É pelo vector da leitura que os dois conseguem tanto a sua afirmação pessoal, como seres investidos de uma vontade própria, de uma subjectividade, como a sua afirmação profissional. Encontramos, assim, por um lado, o protagonista de *História...*, cuja função profissional, científica e social consiste em corrigir. Por outro lado, temos o protagonista de *Nomes*, também ele investido de uma função profissional, científica e social que tem, contudo, um carácter mais burocrático, ou seja, o de saber localizar os registos e utilizá-los, quando as suas funções assim o exigem.

Ambas as personagens fazem também uma (re)leitura/(re)escrita do mundo em que estão inseridas e isso nas suas múltiplas vertentes: individual, social, profissional

e amorosa. Raimundo Silva e o Sr. José assumem-se em termos profissionais como leitores, isto é, seres que se regem por protocolos de leitura previamente estabelecidos. Também a sociedade tem as suas regras de inserção, parcialmente rejeitadas à partida pelas duas personagens, que vivem como seres solitários (ou seja, seres pouco sociáveis), na periferia dessa sociedade. No entanto, quer o Sr. José quer Raimundo Silva sofrem um processo progressivo de socialização, na medida em que ambos sentem a necessidade de contacto com outrem, relativizando essa sua faceta solitária. Esta metamorfose das personagens em seres mais sociáveis tem justamente a sua razão de ser na leitura. De facto, o comportamento, o modo de ser das personagens sofre um processo de aprendizagem, que se manifesta numa transformação profunda da atitude destas perante o mundo a que pertencem. Elas tornam-se assim seres mais sociáveis precisamente na medida em que se descobrem como leitores privilegiados do mundo.

Este processo progressivo de socialização das personagens aparece aliás marcado textualmente tanto em *História...*, como em *Nomes*. Neste último, o leitor depara com o Sr. José/criança, que tem o pesadelo da pedra “[...] massa imunda [que] lhe tocava os pés, quando o garrote da aflição estava prestes a estrangulá-la [...]” (*Nomes*, p.175). Este pesadelo é provocado pelo medo do escuro, quando ele procura o verbete da mulher desconhecida no arquivo. Assim como aprende a controlar o medo e os seus pesadelos, o Sr. José/adulto também irá aprender a relacionar-se com o mundo e com o outro (a senhora do rés-do-chão direito, o enfermeiro, o farmacêutico...), experimentando uma integração social progressiva no decurso do seu desenvolvimento.

É justamente esta mesma questão da integração social que nos parece também colocar-se em *História...* com a personagem Raimundo Silva. Este último não receia o escuro, mas sim o seu encontro com Maria Sara, dado que não sabe como comportar-se. Ora, será pelo processo da leitura que Raimundo Silva aprende a relacionar-se com

o outro, decifrando os seus gostos, as suas palavras, isto é, aprendendo a sua condição de sujeito de um processo de aprendizagem social. Assim, tanto Raimundo Silva como o Sr. José se afirmam como seres sociais, isto é, membros de uma sociedade, pelo processo de gradual autonomização, enquanto sujeitos de leitura.

Mas é ainda pela leitura que Raimundo Silva e o Sr. José se relacionam com o amor, situação paradigmática da relação entre sujeitos, materializado nas figuras femininas de Maria Sara (personagem-(re)leitor) e da mulher desconhecida. A representação do amor concretiza-se efectivamente também ela pela leitura. Em *História...*, é graças à leitura/transgressão efectuada que Raimundo Silva se relaciona com Maria Sara. O *leitmotiv* que alimenta os seus encontros amorosos é, sem dúvida, a leitura. Trata-se, antes de mais, do encontro entre dois leitores que se reúnem e partilham impressões de leitura, notas, observações. Raimundo Silva – movido pelo desejo de ler – seduz Maria Sara, como o refere subrepticamente o narrador, ao descrever a reacção da personagem-(re)leitor, quando finalmente encontra o livro da mula a que já aludimos anteriormente “[...] e vinha contente como quem procurou e achou, mas não o livro [...]” (*História...*, pp.267-268). Note-se, ainda, que é justamente após a leitura em voz alta dessa história a Maria Sara que se criará a intimidade desejada e se concretizará a relação amorosa. Pode também dizer-se que a relação entre a leitura e o amor está nesta obra também associada ao espaço do quarto que “[...] não é quarto apenas, é também, [...] lugar de trabalho [...]” (*História...*, p.292). Ora, é justamente para o espaço do quarto que convergem os objectos livro e cama, estando em cima desta o livro do «não» e do amor, dado que é pela sua escrita/leitura a Maria Sara (leitora-ouvinte privilegiada) que a relação se materializa. Será ainda nesse mesmo espaço/cama que se concretizará a relação amorosa, sendo as páginas do livro transferidas para a mesa junto da cama, onde permanecerão ao longo do processo da escrita/leitura da nova *História...* a Maria Sara.

Como Raimundo Silva, também o Sr. José escreve no espaço do quarto, em



cima da cama, escondendo os verbetes e o seu caderno de apontamentos debaixo dela. Tal como em *História...*, o “amor” manifesta-se pela leitura no romance *Nomes*: o Sr. José relaciona-se com a mulher desconhecida, afinal, apenas a partir da leitura/transgressão dos seus sucessivos verbetes. Porém, ao contrário de Raimundo Silva, o Sr. José nunca encontrará a mulher desconhecida, vivendo um amor impossível, desencadeado e alimentado pelas sucessivas leituras dos seus verbetes, assim como pelas suas conversas com a senhora idosa do rés-do-chão direito. O encontro do Sr. José com a mulher desconhecida não tem uma dimensão física, mas sim intelectual, concretizando-se através do processo da leitura, que lhe permite metaforicamente alterar as regras da natureza - vida/morte -, e transformando a mulher desconhecida em ser vivo, apesar de morta, pela viagem do seu verbete do lugar dos mortos para o lugar dos vivos. Quanto às impressões de leitura, o Sr. José acaba por partilhá-las com a senhora idosa do rés-do-chão direito, imagem de certo modo diferida da mulher desconhecida. A leitura funciona assim metaforicamente, em ambos os romances, como o espaço do encontro e do encontrado, obedecendo no entanto, a movimentos de composição narrativa diferentes. E, por outro lado, o Sr. José não encontra quem pensa e planeia, embora acabe por encontrar quem não espera, ambas pela activação da palavra, escrita ou oral.

O livro, como objecto, é convocado na obra como tendo ainda outras funções afectivas e simbólicas. Uma delas, talvez a mais importante, é que ele pode surgir ainda como presente, como aqueles que Marçal oferece a Marta:

[...] Marçal Gacho não é pessoa de aturadas leituras, em todo o caso, quando aparece na olaria com um livro de presente para Marta, tem de se reconhecer que foi capaz de perceber a diferença entre o que é bom e o que não passou de medíocre, ainda que seja certo que sobre estes escorregadios conceitos de bom e medíocre nunca nos hão-de faltar motivos sobre que discorrer e discrepar [...] (*Caverna*, pp.73-74).

De facto, Marçal Gacho é caracterizado como um leitor que sabe escolher um livro como presente (e manifestação do amor), e isso, apesar de “[...] não ser pessoa de

aturadas leituras [...]”, o que só vem reforçar as suas competências interpretativas e selectivas. Recordemos também a função utilitária e didáctica atribuída aos livros por Cipriano e Marta durante as várias fases da produção dos bonecos, como ocorre em relação ao fabrico dos moldes dos bonecos. O fabrico provoca e justifica assim a leitura dos livros, sucessivamente convocados numa tentativa para solucionar os problemas com que as personagens se deparam. Com efeito, Marta activa a sua memória cultural, livresca, ao afirmar “[...] lembro-me de ter lido [...]”, mas também, a sua memória familiar: “[...] devemos ter por aí o livro [...]”. A locução adverbial de lugar “por aí”, aparentemente indefinida, remete para a biblioteca dos Algor, surgindo assim a indefinição associada ao local ocupado pelo livro, numa das prateleiras da biblioteca, que funciona como repositório da memória familiar, sinédoque da memória cultural; por outro lado, essa indefinição é também metáfora da própria memória cultural, dificilmente “localizável” num sítio – embora existente, impregnando “a biblioteca”. O livro é procurado e encontrado e Marta lê em voz alta os ensinamentos do livro ao pai:

[...] *Se bem entendo*, disse Cipriano Algor, os requisitos principais a que deve obedecer a barbotina de enchimento são a densidade e a fluidez, *É o que aqui vem explicado*, disse Marta, *Lê lá, então* [...] (*Caverna*, p.150. Itálicos nossos).

O diálogo prossegue e Cipriano questiona os ensinamentos dados pelo livro:

[...] Não ajuda muito, esse livro, Ajuda, sim, dê atenção, Dou [...]. Quem é esse Senhor, aqui não consta, Continua [...] Não encontras por aí nada ao alcance da minha compreensão, perguntou Cipriano Algor, vem agora, disse Marta, e leu, [...] (*Caverna*, p.150).

Verifica-se, assim, não só a procura do livro, mas também o questionamento da utilidade dos seus ensinamentos, do seu conteúdo e da sua acessibilidade (“[...] não encontras por aí nada ao alcance da minha compreensão [...]”) para o leitor. Note-se ainda que Marta consegue captar a atenção de Cipriano com a sua leitura em voz alta, não só cultivando como também alimentando a sua curiosidade (“vem agora”), o que

transforma Cipriano num leitor/ouvinte atento e participante.

No entanto, não se trata só de convocar através da memória, de possuir e localizar o livro necessário. É naturalmente imprescindível ter a capacidade de o ler, ou seja, compreender os seus ensinamentos para os poder (re)utilizar. Cipriano Algor acompanha atentamente a leitura em voz alta da filha, revelando uma atitude reflexiva: “[...] Quem é esse Senhor [...]”<sup>113</sup> –, pergunta a que nem o livro nem Marta respondem, acabando por ficar sem resposta – e por isso participante perante o livro que a filha lhe está a ler. Cipriano transforma-se assim num leitor co-produtor, activo pelas suas intervenções, pelas quais questiona, comenta e completa os conhecimentos do livro que a filha lhe lê. É justamente pelas suas interrupções que se efectua e concretiza a leitura crítica do livro, mas é igualmente por elas que se manifesta a atenção de Cipriano e a sua capacidade de ser algo mais (aliás à semelhança de Raimundo Silva ou do Sr. José) do que um mero ouvinte passivo: ouvir é para ele actualizar, interrogar, pensar.

Os livros da biblioteca Algor são assim continuamente associados às várias fases da criação, para resolver os problemas que ela coloca. Depois do fabrico dos moldes, o “livro da arte”, como se lhe refere o narrador, é de novo convocado, desta vez para resolver a questão da pintura a frio dos bonecos:

[...] *Marta voltou a abrir o livro da arte, procurou o capítulo sobre a pintura a frio e leu, Aplica-se sobre peças já cozidas, a peça será lixada com lixa fina [...] Terminada esta operação, continuou Marta a ler, há que eliminar todos os vestígios do pó produzido pela lixagem [...]* (*Caverna*, pp.154-55. Itálicos nossos).

Neste excerto, frases como “[...] voltou a abrir o livro da arte, procurou o capítulo sobre a pintura a frio e leu [...]” configuram e representam os gestos da personagem-(re)leitor, Marta. Com efeito, os ensinamentos dos vários livros acompanham *pari passu* todas as fases da criação dos Algor, a partir da

---

<sup>113</sup> A pergunta de Cipriano surge durante a leitura de Marta, nomeadamente quando esta se refere aos vários tipos de viscosímetros, referindo que o mais frequente é o viscosímetro de torção “[...] cuja leitura se faz em graus Gallenkamp [...]” (*Caverna*, p.150).

invenção/inspiração dos bonecos, passando pelas numerosas etapas da sua concepção (*Caverna*, p.187) desde os modelos, os moldes e a sua elaboração, até chegar à etapa da sua cozedura. Uma vez mais se insiste na importância dos livros, cujos ensinamentos são seguidos na fase da cozedura “como o livro ensina” (*Caverna*, p.187). O livro está de novo na origem da resolução dos desafios que a criação coloca, tornando-se, de certo modo, em “o livro salvador” (*Caverna*, p.187), ou pelo menos, na entidade que permite solucionar determinados problemas. Os livros – património do saber, da memória e do tempo –, “felizmente existem” (*Caverna*, p.187) para serem convocados, consultados, apropriados.

Se por um lado as personagens-(re)leitores se assumem como leitores internos, orientados obviamente pelo narrador, por outro discorrem sobre a problemática da leitura e da interpretação. Observemos o diálogo que pai e filha travam enquanto seleccionam os bonecos:

[...] *vivi, olhei, li, senti, Que faz aí o ler, Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar* [...] (*Caverna*, p.77. Itálicos nossos).

É da leitura como acto diegético que se trata neste exemplo, transportando para a ficção os seus condicionamentos e procedimentos funcionais. Note-se que o diálogo se desenvolve a partir da (re)escrita e, por conseguinte, da (re)leitura da locução latina: “veni, vidi, vinci” (cheguei, vi e venci) que é alterada para “vivi, olhei, li, senti”. As perguntas de Marta (“Que faz aí o ler”, “Como, não serve a mesma para todos”) indiciam ao mesmo tempo que, de certo modo, justificam perante o leitor a (re)leitura

da locução latina, atribuída a Cipriano. A primeira pergunta é aliás reveladora das competências intertextuais e, por conseguinte, da memória citacional de Marta. Esta, ao questionar a presença do “ler”, contribui para identificar o fragmento (memória citacional) e sublinhar o elemento intruso “li”, que de novo confirma a leitura como transgressão e diferença. É também significativo o facto de Cipriano Algor apenas se interrogar sobre o acto de “ler”, como se o resto fosse auto-evidente. Ora, é justamente o questionamento do “ler” que legitima e, de certa forma, despoleta a reflexão, entre Marta e Cipriano, a propósito da leitura. A reflexão desenvolve-se em torno da metáfora do rio, permitindo estabelecer uma analogia entre o acto de “ler” e o acto de atravessar o rio. Efectivamente, ambos os actos remetem para realidades imediatas de que dão conta “as palavras” e “as pedras” que têm de ser transpostas, ou seja, ultrapassadas para se poder chegar à(s) margem(ns), isto é, à pluralidade daquilo que está para lá da realidade imediata. Do diálogo entre pai e filha ressalta ainda a ideia de que Cipriano, que era aparentemente “menos sabedor”, isto é, menos instruído do que a filha, é afinal quem conhece mais sobre a leitura e sobre o que o acto de ler implica.

Além disso, a ocorrência do elemento “li”, intruso por excelência, funciona como o “não” ou o “verbete”, de outros romances saramaguianos, ao permitir uma recontextualização do fragmento, suscitando, pois, uma (re)leitura do mesmo. Para esta nova leitura aponta justamente o conselho de Cipriano destinado à filha e, claro está, ao leitor: “[...] Terás de ler doutra maneira [...]”. Ora este conselho não é novo para o leitor saramaguiano, para quem esta fórmula poderá funcionar de modo semelhante ao “contar de outra maneira” de *Levantado do Chão*: “[...] Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira [...]” (*Levantado...*, p.14). Deste modo, “[...] ler doutra maneira [...]” equivale forçosamente a “[...] contar doutra maneira [...]”, porque “[...] cada um inventa a sua, a que lhe for própria [...]”. Talvez porque seja preciso “[...] ir mais além da leitura [...]”, isto é, “[...] chegar à outra margem [...]”. Os livros

funcionam deste modo como uma espécie de museu onde a memória do saber e dos costumes não só está guardada, mas também existe de forma a poder ser activada e transgredida pela comunidade dos que a ela têm acesso.

### 2.1.2. A personagem-(re)leitor sollersiana

Valerá agora a pena atentarmos na personagem-(re)leitor do universo sollersiano, nomeadamente em *Les Folies...*, *La Fête...* e *Casanova...*. A escolha destes três romances decorre do facto de neles a leitura se configurar como um dos modos favoritos e privilegiados de comunicação entre pelo menos duas personagens: France e o narrador em *Les Folies...*; Pierre Froissart e Luz em *La Fête...*, e ainda o narrador e o leitor em *Casanova...*. Efectivamente, nestes romances, a prática da leitura surge como traço definidor da personagem, que lê por ser um profissional da leitura como France (estudante de Literatura), ou um leitor ávido pelas suas tentativas de converter-se em artista da palavra, como no caso de Pierre Froissart ou do narrador de *Casanova...*. Assim, e à semelhança do que acontece com a personagem saramaguiana, também a personagem sollersiana se configura simultaneamente como (re)leitor e personagem no *corpus* romanesco já citado.

Em *Les Folies...*, a personagem France é ao mesmo tempo leitora implícita de todos os livros do narrador (“[...] elle a lu tous vos livres [...]”, *Les Folies...*, p.16) e estudante de Literatura Francesa Clássica, o que faz dela uma leitora:

[...] *Il faut préparer ton diplôme en fac. Que choisir, dès maintenant? Pour être tranquilles? Du classique. J'ai deux idées: Molière et Villon. Je te vois très bien plus tard, professeur de littérature. Ce sera une des meilleures plaisanteries de ma vie [...]* (*Les Folies...*, p.23. Itálicos nossos).

O narrador aconselha ironicamente a filha a seleccionar autores clássicos, como Molière e Villon, para supostamente ter um futuro mais tranquilo, mais calmo.

Ambos se relacionam, assim, através da leitura, partilhando e falando sobre as suas leituras, ou ainda orientando a conversa sobre as leituras de outros leitores, como no diálogo seguinte, onde France e o narrador observam uma mulher que está a ler no autocarro e manifestam curiosidade a este propósito:

- [...] - La brune en pantalon?  
- En train de découvrir le féminisme émotif. *Qu'est-ce qu'elle lit?*  
- *Les Brumes de Cherbourg.*  
- *Tu l'as lu?*  
- Non. C'est bon?  
- Tragique [...] (*Les Folies...*, p.29. Itálicos nossos).

A interrogação do narrador (“[...] Qu'est-ce qu'elle lit? [...]”) é imediatamente seguida do título do livro que France indica, questionando o narrador sobre a possibilidade de o ter ou não lido. Curiosamente, mesmo depois de obter uma resposta negativa, France continua a interrogá-lo sobre o livro, e este prossegue com as respostas, configurando um pacto tácito entre ambos. Assim, neste excerto, a leitura surge como um dos modos privilegiados de comunicação entre France e o narrador, o que de certa forma contribui para evidenciar o papel do(s) leitor(es) fictício(s) no romance: o de estabelecer a comunicação, isto é, comunicar com o narrador. As qualidades, que estes leitores fictícios possuem, tornam-se evidentes por aquilo que ambos dizem e fazem, sendo o diálogo desenvolvido em torno da leitura, e em particular da questão da sua qualidade: “[...] C'est bon? [...]” à qual o narrador responde “tragique”. Neste sentido, parece não interessar tanto o ter ou não lido determinado livro (até porque o diálogo entre as personagens a propósito de *Brumes de Cherbourg* continua), mas, antes, falar a propósito das suas leituras explícitas e implícitas (note-se o comentário judicativo que o livro merece ao narrador, que supostamente não o terá lido) e das leituras dos outros. É justamente neste sentido que a leitura se configura como metáfora do relacionamento interpessoal, ou seja, na medida em que permite fundar a relação com o outro, aspecto que já analisámos

anteriormente.

Além disso, France e o narrador são ainda representados a agir como leitores, ou seja, a ler em simultâneo ou a reler livros: “[...] Elle est allongée sur le divan. Je lisais, elle aussi [...]” (*Les Folies...*, p.36), ou ainda, em “[...] relis-moi le passage [...]” (*Les Folies...*, p.55), e:

[...] - Bon, *lis-moi*.

- DOM JUAN DE NOUVEAU [...] (*Les Folies...*, p.60. Itálico nosso)<sup>114</sup>.

A importância da passagem ressalta do facto de aí se apontar para as circunstâncias preliminares que envolvem o acto de leitura, nomeadamente a sua situação, ou seja, onde e como as personagens lêem. Neste caso, verifica-se uma simultaneidade entre o acto de leitura desenvolvido por ambas as personagens (France e o narrador), para o qual aponta o uso do advérbio “aussi”. Por outro lado, é-nos ainda descrita a posição de leitura de France (“[...] Elle est allongée sur le divan [...]”), o que evidencia a importância das circunstâncias preliminares que envolvem o processo de leitura<sup>115</sup>. Importa ainda referir que, quer pela introdução de vários

---

<sup>114</sup> Espaço em branco e maiúsculas do autor.

<sup>115</sup> Um olhar sobre o século XVIII, que muito inspirou Philippe Sollers (e tal não será casual, se tivermos em conta que o século XVIII veio revolucionar os hábitos de leitura), mostra-nos que, efectivamente, e à semelhança de Italo Calvino, já outros tinham focado antes a importância de uma constelação de aspectos que gravitam à volta da leitura e contribuem para a sua configuração. Veja-se a este propósito a obra *Pratiques de la Lecture* de Roger Chartier (1993:94-100): nela é feita uma breve panorâmica da importância da leitura e da sua representação na pintura e no mobiliário do século XVIII francês. Com efeito, a representação da leitura manifesta-se de modo exemplar em alguns pintores franceses do século XVIII cujas pinturas multiplicam as cenas da leitura individual. Assim, a figura feminina é surpreendida na intimidade da sua leitura, de que são exemplo quadros como: *La Jeune fille lisant*, de Fragonard (National Gallery Washington), Jeaurat, *Scène de l'intérieur* (coleção privada), Baudoin, *La Lecture* (Musée des arts décoratifs, Paris). À semelhança da figura feminina, a representação da leitura aparece associada à figura masculina, sobretudo no retrato, onde o papel do livro está ligado ao estatuto e à condição social como nos casos de: Carmontelle, *Le Comte de Genlis* (Coleção da Rainha de Inglaterra), ou ainda, de Hubert Robert, *Le Camille des Moulins en prison* (Wordsworth Atheneum, Handford, Connecticut). A leitura surge ainda em gravuras como *La Liseuse*, de Jacques André Portail (coleção Forsyth Wickes Newport). Do mesmo modo, o próprio mobiliário do século XVIII francês (“Le Tabouret, La Bergère avec ses accoudoirs”) contribui para o conforto de uma leitura descontraída, evoluindo posteriormente para um outro tipo de mobiliário mais funcional e adaptado às necessidades de



comentários do leitor, quer pela descrição reiterada das circunstâncias preliminares da leitura, o narrador mostra com frequência o seu interesse pelo leitor.

À semelhança do que ocorria com a personagem-(re)leitor saramaguiana, que vimos com frequência ler em voz alta, também a personagem-(re)leitor sollersiana assume o papel de leitor e pede para que lhe sejam lidas obras como *Dom Juan*, uma fábula de La Fontaine, ou ainda um excerto de Proust. Trata-se de “ler *Dom Juan* de novo”, isto é, de reler, de o reescrever, e é precisamente isso que acontece com a versão sollersiana da obra. O narrador pede a France que lhe leia *Dom Juan* e esta sublinha “DOM JUAN DE NOUVEAU”. A referência a *Dom Juan* de Molière é precisamente iniciada com estas palavras, que irão dar origem a uma (re)leitura e, por conseguinte, a uma (re)escrita paródica e livre (*Les Folies...*, pp.60-68) da obra de Molière, que se desenvolve a partir da pergunta: “[...] Qui est Dom Juan? [...]”. Pergunta semelhante estará também na origem da (re)leitura que é feita de *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Casanova, no romance sollersiano *Casanova l’Admirable*. A esta pergunta, o narrador responde “[...] Dom Juan a épousé sa fille [...]” (*Les Folies...*, p.90), frase que parece sintetizar a ideia que alicerça e atravessa *Les Folies...*, permitindo estabelecer um elo entre a obra de Molière e a de Sollers. Na realidade, o narrador alimenta uma espécie de relação incestuosa com a filha, como exemplifica

---

uma leitura mais rígida como: “Les bonheurs-du-jour” (espécie de púlpitos com ou sem estantes), ou ainda “La roue à livres” de Daudet, baseada na invenção do italiano Rancili. Existiram até roupas apropriadas à situação de leitura como, por exemplo, o roupão feminino apropriado à leitura, para o qual aponta o termo sugestivo: “La liseuse”. Também no capítulo nove (“Textual Interpretation as Collective Action”) de *The Ethnography of Reading* (1992:180-211), Elizabeth Long aponta alguns exemplos da representação da leitura na pintura, nomeadamente através da referência e ilustração de quadros como Antonella Da Messina, *St Jerome in His Study*, The National Gallery, London; Johannes Vermeer, *The Astronomer*, Le Louvre, p.184; Edgar Degas, *Edmond Duranty in His Study*, Private Collection, Washington, D.C.; Vittore Carpaccio, *The Virgin Reading*, National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection; Gabriel Metsu, *The Letter*, Timkin Museum of Art, San Diego, Califórnia; Johannes Vermeer, *Woman in Blue Reading a Letter*, Rijksmuseum, Amsterdam; Jean Honore Fragonard, *A Young Girl Reading*, National Gallery of Art, Washington; Jean Baptiste Camille Corot, *The Magdalen Reading*, Le Louvre.

esta réplica do diálogo entre ambos: “[...] - Ton idée, c’est quoi? Toute l’Histoire: père et fille? [...]” (*Les Folies...*, p.34). A relação incestuosa entre pai e filha, apesar de não ser explicitamente assumida, é fortemente sugerida ao longo do romance e parece tecer relações profundas com o acto de ler e a partilha de intimidades que ele pressupõe.

Centrar-nos-emos agora em dois excertos que remetem para duas cenas que configuram e concretizam uma (re)leitura irónica através dos comentários judicativos e irónicos do narrador e das perguntas de France. Efectivamente, lendo *Les Folies...*, o leitor depara com personagens pertencentes a *Dom Juan* que emergem e são convocadas durante o diálogo entre o narrador e France, como Le Commandeur, Sganarelle, Elvire, ou ainda o mendigo. A presença destas personagens, ora referidas pelo narrador, ora por France (principal interlocutora do narrador), põe em destaque as competências intertextuais destas personagens, leitores por excelência, se tivermos em conta que France é estudante de literatura e que o narrador, como já vem sendo frequente nos romances sollersianos, é um escritor que está a escrever um romance, neste caso *Histoire de France*. O título será aliás objecto de crítica, como já vimos em I.1., que dedicámos ao estudo dos títulos dos romances.

Deter-nos-emos em particular na cena do mendigo e na cena do espectro. No decorrer do diálogo entre o narrador e France, a introdução de réplicas – pertencentes a III, 2 de *Dom Juan*<sup>116</sup> e reutilizadas em *Les Folies...*, num contexto à partida diferente – permite uma (re)leitura desta cena e, por conseguinte, cumpre-se assim a nova leitura de *Dom Juan* a que France alude quando lê a obra ao narrador, a pedido deste.

---

<sup>116</sup> Molière (1973) *Dom Juan*, III, 2 (Dom Juan, Sganarelle, un pauvre).

Citamos, em nota, o texto correspondente ao excerto original do diálogo entre Dom Juan e o mendigo:

- Dom Juan: [...] Ah! Ah! Je m’en vais te donner un louis d’or tout à l’heure, pourvu que tu veuilles jurer.
- Le pauvre: Ah! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché?
- Dom Juan: Tu n’as qu’à voir si tu veux gagner un louis d’or ou non: en voici un que je te donne, si tu jures. Tiens, il faut jurer.
- Le pauvre: Monsieur! ...
- Dom Juan: À moins de cela tu ne l’auras pas.
- Sganarelle: Va, va jure un peu, il n’y a pas de mal.
- Dom Juan: Prends, le voilà; prends, te dis-je; mais jure donc.
- Le pauvre: Non, Monsieur, j’aime mieux mourir de faim.
- Dom Juan: Va, va, je te le donne pour l’amour de l’humanité [...] (Molière, 1973:76).

Com efeito, não se trata de uma mera leitura da obra, mas antes de uma leitura claramente alternativa, marcada pela alteridade e pela diferença, que a nova contextualização dos fragmentos de *Dom Juan* permite. Para ela contribui precisamente a convocação e reutilização de fragmentos soltos de *Dom Juan* noutros contextos ao longo de *Les Folies...*, o que leva, de certo modo, a uma (re)leitura da obra à luz da nova organização e contextualização dos fragmentos que, inevitavelmente, *Les Folies...* proporciona ao leitor atento. Ora, tal como veremos mais adiante em *Casanova...*, já em *Les Folies...* o acto de citar (que Compagnon [1979] associa ao acto de escrever) convoca simultaneamente o acto de escrita e de leitura numa re-citação necessária, que se encontra na base de toda a (re)leitura e (re)escrita. É assim de salientar a conjugação, na leitura sollersiana, de fragmentos de réplicas pertencentes a actos e cenas diferentes de *Dom Juan* como, por exemplo, a famosa réplica de Sganarelle: “[...] Mes gages! mes gages! [...]”<sup>117</sup> na cena com o mendigo:

[...] ‘*Mes gages! mes gages!*’ Crie Sganarelle. Dom Juan est dégagé. Il ne paie pas ses dettes. Il fait la charité “*pour l’amour de l’humanité*”, pas pour le respect de l’Argent et de son Dieu implicite.

‘*Jure contre l’Argent! Dit-il au mendiant.* – Non.

- Je te donne quand même, l’argent n’est rien’. Blasphème radical [...] (*Les Folies...*, p.64. Itálicos nossos).

O confronto entre o excerto original (intertexto) e a sua (re)leitura é, de certa forma, indiciado pelo uso de determinadas frases de *Dom Juan*, citadas entre aspas em *Les Folies...*, o que sinaliza uma não–apropriação destas outras palavras. De facto, “[...] Pour l’amour de l’humanité [...]” aparece claramente como um corpo estranho no texto sollersiano, sendo recontextualizado por comentários judicativos e irónicos do narrador, como: “[...] il fait la charité [...]”. Neste último, é anulado o sentido de “[...]”

---

<sup>117</sup> Citamos a réplica completa de Sganarelle em V, 6:

[...] Ah! Mes gages! Mes gages! Voilà par sa mort un chacun satisfait: Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n’y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages! [...] (Molière, 1973:110).

Pour l'humanité [...]”, nomeadamente quando lido à luz do seu intertexto, isto é, a segunda cena do terceiro acto de *Dom Juan*. Veremos que, na realidade, esta cena é justamente reveladora e esclarecedora quanto à falta de caridade da personagem (Dom Juan), incapaz de ter espontaneamente um gesto caridoso sem nada cobrar em troca.

Porém, a ironia manifesta-se ainda na adulteração do pedido de Dom Juan ao mendigo, isto é, no proferir blasfémias contra a divindade para ganhar o dinheiro, mais concretamente, “un louis d’or”. Na (re)leitura sollersiana, é pedido ao mendigo que blasfeme contra outra divindade, equiparada aqui a Deus, o Dinheiro (note-se que a palavra surge com maiúscula): “[...] jure contre l’Argent! [...]”. Assiste-se assim a uma substituição irónica da divindade Deus pela “divindade” Dinheiro, suprema e irónica blasfémia, em *Les Folies...* A inversão irónica resulta aqui da incongruência entre a exigência (“[...] jure contre l’Argent [...]”) e a recompensa prometida, justamente, “l’Argent”. O paradoxo salienta com maior nitidez, em Sollers, a inversão dos objectivos da caridade cristã para os quais remete a fórmula “[...] pour l’amour de l’humanité [...]” retomada quer por Molière quer por Sollers. Neste sentido, a inversão é particularmente radical na substituição Deus/Dinheiro. Valerá a pena recordar que esta fórmula é, já por si, uma (re)escrita paródica da expressão cristã do peditório “[...] pour l’amour de Dieu [...]”: é justamente por amor e respeito a este último que o pedinte se recusa, quer num caso quer no outro, a proferir blasfémias contra a divindade.

Analisemos agora mais um fragmento de *Les Folies...*, onde o cruzamento intertextual de elementos pertencentes a outras cenas de *Dom Juan* é também notório. Referimo-nos a elementos referentes a I, 3<sup>118</sup>, a III, 5 (onde Dom Juan confessa a

---

<sup>118</sup> Nesta cena, entre Done Elvire, Sganarelle e Dom Juan (I, 3), Dom Juan revela a sua hipocrisia ao procurar fugir ao compromisso do casamento assumido com Elvire. A sua atitude indigna justifica-se, segundo ele, pelo pecado que representaria o cumprimento da sua promessa de casamento. Com efeito, desviar Elvire de um desígnio tão nobre como o convento só iria, segundo Dom Juan, desagradar aos Ceús.

Dom Juan – [...] il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu’avec

Sganarelle o seu desinteresse por Elvire e convida a estátua do Commandeur para jantar) ou ainda a V, 3<sup>119</sup> (onde um Dom Juan hipócrita invoca os céus para não reparar a honra da família de Elvire), e ainda a V, 5<sup>120</sup>, à cena do espectro que vem buscar Dom Juan:

[...] Repens-toi! Non. Le *repentir* n'est rien d'autre que la reconnaissance de dettes du sexe. Et si le sexe n'était pas monnayable (sauf dans la prostitution tolérée)? Si, à la lettre, il n'y avait *rien* à en tirer? Aujourd'hui Dom Juan serait sollicité, en douce, par des banques de sperme. Il serait poursuivi par des mères porteuses, le Commandeur serait anesthésiste. Elvire derrière Dom Juan, des paillettes à la main: 'Tu m'avais promis de me laisser inséminer! – J'ai changé d'avis, le Ciel et le Saint-Siège s'y

vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais. J'ai fait réflexion que pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un convent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris et j'ai craint le courroux céleste; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'alasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par.. ?

Done Elvire – Ah! Scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier; et pour mon malheur, je te connais que lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie [...] (Molière, 1973:47-48).

<sup>119</sup> Em V, 3, as suas personagens (Don Carlos e Dom Juan) dialogam sobre a reparação que é devida a Elvire e à sua família. Face a exigências de Don Carlos, Dom Juan desculpa-se com o Céu, utilizando para isso expressões como: “[...] J’obéis à la voix du Ciel [...]”, “[...] C’est le Ciel qui le veut ainsi [...]”, “[...] Le Ciel l’ordonne de la sorte [...]”, “[...] Prenez-vous-en au Ciel [...]”, e “[...] Le Ciel le souhaite comme cela [...]”. Citamos aqui alguns excertos desta cena:

[...] Dom Juan, *d’un ton hypocrite*. – Hélas! Je voudrais bien de tout mon cœur, vous donner la satisfaction que vous souhaitez; mais le Ciel s’y oppose directement. Il a inspiré à mon âme le dessein de changer de vie, et je n’ai point d’autres pensées maintenant que de quitter entièrement tous les attachements du monde, de me dépouiller au plus tôt de toutes sortes de vanités, et de corriger désormais par une austère conduite tous les dérèglements criminels où m’a porté le feu d’une aveugle jeunesse.

Don Carlos – Ce dessein, Dom Juan, ne choque point ce que je dis; et la compagnie d’une femme légitime peut bien s’accommoder avec les louables pensées que le Ciel vous inspire [...].

Don Carlos – Sa retraite ne peut nous satisfaire, pouvant être imputée au mépris que vous feriez d’elle et de notre famille; et notre honneur demande qu’elle vive avec vous [...].

Dom Juan – Je vous assure que cela ne se peut. J’en avais, pour moi, toutes les envies du monde, et je me suis même encore aujourd’hui conseillé au Ciel pour cela; mais, lorsque je l’ai consulté, j’ai entendu une voix qui m’a dit que je ne devais point songer à votre sœur, et qu’avec elle assurément je ne ferais point mon salut [...] (Molière, 1973:105-106).

<sup>120</sup> Em V, 5 as suas personagens (“Le Spectre *en femme voilée*”, Dom Juan e Sganarelle) dialogam e o espectro tenta convencer Dom Juan a arrepende-se para ser perdoado:

[...] Le Spectre – Dom Juan n’a plus qu’un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel; et, s’il ne se repent ici, sa perte est résolue [...].

Sganarelle – Ah! Monsieur, rendez-vous à tant de preuves, et jetez-vous vite dans le repentir.

Dom Juan – Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu’il arrive, que je sois capable de me repentir. Allons, suis-moi. [...] (Molière, 1973:108).

opposent'. Le Commandeur-gynécologue: 'Si! Si! Laisse-toi faire! *Repens-toi!* – Non'. Dans une récente émission de télévision sur Dom Juan, l'interminable plan final montrait un acteur déclamant un poème déprimé dans un cimetière. On ne peut pas faire plus exact dans le contresens.

Le Commandeur: 'Tu n'as pas peur du sida? '

Dom Juan: 'Non'.

Le Commandeur<sup>121</sup>: 'Tu l'auras! Tu l'auras! Repens-toi avant de l'avoir! Au test! Anna, les seringues!'

Le Commandeur: 'Je l'aurai quand il sera en coma dépassé!'

Nouveauté à introduire: *la mère* de Dom Juan. On ne peut pas la voir dans l'espace classique, et pour cause. Aujourd'hui, cadrage: on découvrirait autre chose. Elle *voulait* qu'il fût homosexuel. Et lui: non (*Les Folies...*, pp.65-66).

Torna-se de imediato notória, neste excerto, a combinação de elementos pertencentes a vários momentos da peça de Molière que dão origem, em *Les Folies...*, a uma (re)leitura irônica e a uma (re)escrita paródica muito livre da mesma, até porque, como nos diz o narrador: "[...] Dom Juan n'a été qu'interprété. Il s'agit de le transformer [...]" (*Les Folies...*, p.66). O propósito é claro, sendo desde logo enunciado pelo narrador: trata-se de transformar *Dom Juan* mais do que de o interpretar, o que equivale a desenvolver uma leitura-outra de *Dom Juan* (marcada pela alteridade) mas também, e antes de mais, estimular o seu conhecimento e a sua manipulação. Neste sentido, se toda a leitura modifica o texto, a sua alteração ou transgressão surge como algo que faz parte do processo de leitura. Ora, a paródia permite justamente transformar *Dom Juan*, através da (re)escrita de certos excertos e ainda mediante os comentários do narrador. De facto, o narrador utiliza a sua veia paródica, inserindo e enriquecendo o universo de *Dom Juan* com elementos que reenviam o leitor para o mundo contemporâneo, nomeadamente através da referência à Sida. A (re)escrita esboça assim uma dialéctica entre o já visto e o novo, que faculta ao narrador a possibilidade de estabelecer com mais rapidez e eficácia uma comunicação com o leitor na medida em que ambos partilham de um saber comum. É justamente este

---

<sup>121</sup> Em *Les Folies...*, o "commandeur" fala duas vezes seguidas, existindo apenas um espaço entre as duas réplicas.

saber comum que permite estabelecer um pacto de cumplicidade, e até mesmo um jogo entre o narrador e France (leitora implícita), mas também com o leitor, cujos conhecimentos citacionais acerca de *Dom Juan* são de algum modo postos à prova através de uma (re)escrita paródica do mesmo.

A (re)escrita começa com uma fórmula familiar (V, 5) ao leitor implícito (France) e ao leitor familiarizado com *Dom Juan*: “Repens-toi!”. Trata-se do último aviso endereçado pelo espectro a Dom Juan, isto é, a última oportunidade de este se arrepender antes de ser definitivamente castigado. Na (re)escrita sollersiana, a recusa do arrependimento (“Non”) é mantida, mas, é justificada e desenvolvida pelo comentário sentencioso do narrador, que afirma: “[...] *Le repentir* n’est rien d’autre que la reconnaissance de dettes du sexe [...]”. O narrador constrói assim um novo mosaico citacional de *Dom Juan*, que resulta da conjugação e cruzamento de fragmentos referentes a várias cenas da peça. Deste modo, apresenta-se uma leitura literal do arrependimento, sendo que este parece confinar-se ao “[...] reconhecimento de dívidas do sexo [...]” (que, claro, Dom Juan jamais aceitaria). A restrição do arrependimento a “dívidas de sexo” é aliás marcada textualmente pela utilização da partícula negativa “ne...que”, que vem reforçar a limitação, assim como a expressão “rien d’autre”, que também a reitera.

A leitura literal associa justamente o arrependimento à dívida (o casamento) de Dom Juan para com Elvire, ou seja, articula elementos pertencentes a I, 3 com elementos de V, 5. Por um lado, o narrador banaliza a situação, ao reduzir uma questão de honra a uma questão de sexo e conduzindo a leitura à luz de valores contemporâneos; por outro lado, esta banalização da honra permite-lhe construir uma leitura irónica que salienta e justifica a falta de arrependimento de Dom Juan na recusa da dívida em questão. Ora, esta recusa da dívida está alicerçada em valores contemporâneos, à luz dos quais deverá ser lida, e onde a questão da honra adquire contornos diferentes, deixando inclusive de fazer sentido o acto reparador do

casamento. A introdução de elementos como “[...] banque de sperme, mères porteuses, se laisser inséminer [...]” contribui assim também para configurar um cenário contemporâneo, ao qual alude o advérbio de tempo “aujourd’hui”. Então, a dívida não é mais do que uma “dívida de sexo” e esta poderá não ser negociável, como o demonstra, em seguida, o narrador ao apresentar duas hipóteses irónicas, introduzidas pelas partículas “si”: “[...] Et si le sexe n’était pas monnayable [...]”, “[...] Si, à la lettre, il n’y avait rien à en tirer [...]”, que corroboram o seu comentário inicial e anulam, de certo modo, a dívida, e por isso, tornam inútil o arrependimento, justificando e concordando ardilosamente com a atitude de Dom Juan. A (re)escrita paródica manifesta-se ainda através da introdução de uma réplica de funcionamento irónico, atribuída a Elvire: “[...] Tu m’avais promis de me laisser inséminer! [...]”, também alicerçada numa promessa não cumprida por Dom Juan, e que, por isso, assume contornos de dívida, como no intertexto (V, 3). A situação parodiada manifesta-se ainda na resposta de Dom Juan “[...] J’ai changé d’avis, le Ciel et le Saint-Siège s’y opposent [...]”. Note-se que a situação no intertexto (I, 3) já apontava para uma recusa do compromisso de casamento assumido com Elvire, invocando designios do Céu.

Também é de salientar a utilização de sinais diacríticos, na (re)escrita paródica, como as aspas nas réplicas atribuídas quer a Dom Juan quer a Elvire, ou ainda a utilização do itálico em palavras como: “repentir”, “rien”, e “repens-toi”. O recurso a estes diacríticos e convenções gráficas (obviamente dirigidos ao leitor) contribui para sublinhar a ironia, isto é, para criar uma atitude de desconfiança, ou, pelo menos, uma distância crítica na leitura do enunciado do narrador. A (re)escrita paródica de fragmentos pertencentes a várias cenas e actos de *Dom Juan* continua desta vez com a (re)escrita de elementos de V, 5. Com efeito, enquanto no intertexto (V, 5 e 6) o espectro aconselha Dom Juan ao arrependimento (V, 5) e este recusa sofrendo o respectivo castigo, isto é, a morte (V, 6); na (re)escrita o castigo, na ausência de



arrependimento, continua a ser a morte da personagem mas com uma espécie de injeção letal de Sida. A introdução de elementos contemporâneos no cenário, como a Sida, aproxima o leitor real da obra, actualizando-a, ao convocar mais um elemento do intertexto (a estátua e o Commandeur pertencente a III, 5)<sup>122</sup>, que sofre uma actualização ao ser activado no contexto sollersiano como “anesthésiste” e “Commandeur-gynécologue”, acabando por desempenhar uma função análoga à do espectro. Com efeito, tal como este último, o Commandeur também aconselha em vão Dom Juan ao arrependimento. Na verdade, esta contaminação também se torna significativa e produtora de sentido textualmente, onde se manifesta pelo cruzamento intertextual de elementos pertencentes a várias cenas de *Dom Juan* mas também pela introdução de elementos que apontam para o mundo contemporâneo. A convocação destes elementos contribui para a sua (re)leitura e (re)escrita no contexto sollersiano, na medida em que evidencia o carácter dinâmico da leitura, obrigando o leitor a (re)conhecer e (re)interpretar *Dom Juan* a partir dos fragmentos seleccionados e articulados de outro modo num novo contexto. É justamente aquilo que ocorre no fragmento que temos vindo a analisar, onde a figura do Commandeur é convocada não para um convite para jantar (como no intertexto III, 5), mas para contaminar Dom Juan através de um elemento que reenvia o leitor para o mundo contemporâneo (a injeção letal de sida), assim como para a representação de Dom Juan na televisão

---

<sup>122</sup> Em III, 5 (Molière, 1973:82-84) as suas personagens (Dom Juan e Sganarelle) dialogam e Dom Juan confessa o fim do seu interesse por Done Elvire. Encontrando-se perto do jazigo de um Commandeur, que outrora matou, Dom Juan decide visitar o jazigo do defunto, deparando com a estátua do Commandeur. No decorrer da visita, Sganarelle refere-se aos olhares supostamente furiosos da estátua perante uma visita tão inoportuna. Dom Juan ignora esses olhares e decide convidar o Commandeur para jantar com ele: “[...] Dom Juan - [...] Demande-lui s’il veut venir souper avec moi [...]” (Molière, 1973:84), enviando Sganarelle para formalizar o convite. Após muitas reticências perante um convite tão estranho, Sganarelle acede a cumprir a ordem de Dom Juan e convida o Commandeur:

[...] Sganarelle – Quelle biarreriel Seigneur Commandeur... je ris de ma sottise, mais c’est mon maître qui me la fait faire Seigneur Commandeur, mon maître Don Juan vous demande si vous voulez lui faire l’honneur de venir souper avec lui. (*La statue baisse la tête*) Hal [...] (Molière, 1973:84).

A estátua supostamente inclina a cabeça em sinal de aceitação do convite de Dom Juan que se recusa a acreditar neste prodígio.

onde se mostrava “[...] un acteur déclamant un poème déprimé dans un cimetière [...]”. A cena descrita remete mais uma vez para o intertexto através da referência ao espaço onde decorre (o cemitério): relembremos que Dom Juan e Sganarelle se encontram precisamente no cemitério, perto do jazigo onde está enterrado o Commandeur.

A (re)escrita de Dom Juan é sugerida ao leitor logo na página 35, quando a leitora implícita, France, pergunta ao narrador o que acontece ao “Commandeur”:

[...] - *Et le Commandeur?*

- Envolé! Disloqué! Enfin! *La pièce est à refaire*. Dom Juan est défendu par Elvire qui demande au Commandeur d’aller se faire voir ailleurs. Le séducteur sort avec sa fille, témoin amusé de ses aventures. Elvire applaudit. Dieu hoche sa tête de triangle, ça le change. Et pour cause. Sganarelle n’en revient pas comme d’habitude [...] (*Les Folies...*, p.35. Itálicos nossos).

Podemos, pois, pressupor que a articulação e a conjugação de fragmentos pertencentes a diferentes cenas de *Dom Juan* parecem estar em consonância com a resposta dada a France: “[...] *La pièce est à refaire* [...]”. Assim, a (re)leitura de *Dom Juan* materializa-se e concretiza-se na sua (re)escrita não só através da deslocação de personagens, de eventos, de papéis, de fragmentos, mas também pela irrupção de elementos contemporâneos *ex abrupto* no cenário de *Dom Juan*.

Tal como acontecia em *Les Folies...* onde o narrador comentava com a filha os clássicos da Literatura Francesa, também no romance *La Fête...* a leitura se configura como um dos modos favoritos e privilegiados de comunicação entre duas personagens, o narrador, neste caso também escritor (Pierre Froissart), e Luz, uma jovem americana. Com efeito, a personagem Pierre Froissart – que está a escrever um livro sobre a arte – viaja, levando consigo um leque de livros que lê e comenta à sua amiga, leitora intradieética:

[...] Le hasard, donc, ou le non-hasard, faisait que j’avais avec moi *Le Livre des Stations de Niffani, un mystique arabe de la grande époque*. Le nom de cet auteur veut dire: fugace, fugitif; celui qui s’éclipse ou qui se disperse. J’en conseille la lecture à New York, en hiver, dans un trente-troisième étage, après une longue course en taxi et

quelques tractations difficiles [...] (*La Fête...*, p.124. Itálicos nossos excepto o primeiro).

A referência e a identificação de uma das leituras do narrador, “*Le Livre des Stations*”, atribuída a Niffani, contribuem para acentuar a importância da leitura neste romance. Nele, os livros são com frequência convocados para a comunicação entre as várias personagens, nomeadamente para o diálogo Froissart/Luz. À semelhança do que sucede em romances saramaguianos como *História...*, *Nomes*, ou *Caverna*, também nos romances sollersianos a leitura é concebida como metáfora do relacionamento interpessoal e muito particularmente da relação amorosa e erótica. É justamente esse o caso de *La Fête...*, onde deparamos novamente com a metáfora da leitura enquanto relação amorosa (como aliás em *Les Folies*, e para isso serve também o intertexto de *Dom Juan*).

A comunicação instaura-se justamente através dos livros, ou melhor, graças à sua leitura, como no caso de *Le Livre des Stations*, cuja leitura o narrador aconselha ironicamente ao leitor real, contribuindo para activar a sua ironia citacional, ou intensificando a sua curiosidade para a leitura sugerida. Uma vez mais deparamos com personagens-(re)leitores que fazem parte da diegese, ou seja, que são os actores da história, e que aqui nos interessam, porque se comportam como (re)leitores, como auditores ou interlocutores<sup>123</sup> que dialogam com um narrador homodiegético, ele próprio personagem criadora pela sua função de escritor.

Efectivamente, em *La Fête...* deambulam personagens descritas como (re)leitores que não só realizam o acto de ler como manifestam curiosidade pela leitura alheia. Veja-se por exemplo este excerto:

[...] Luz est descendue jusqu'à la piscine [...] *Qu'est-ce qu'elle lit, là-bas, dans son paréo blanc sur les coussins bleus? Le Dernier Nabab*, dernier roman plutôt raté de Fitzgerald, mort d'une crise cardiaque à Hollywood, le 21 décembre 1940 [...] (*La Fête...*, p.14. Itálicos nossos).

---

<sup>123</sup> Debruçar-nos-emos sobre este aspecto em II.2., onde procuraremos analisar o narrador saramaguiano como contador de histórias, o que nos levará a considerar o seu destinatário como um auditor, vincando assim a componente oral dos romances saramaguianos.

Note-se que a atenção ao outro passa pela leitura através da qual se manifesta, (o que aliás já encontramos em *Les Folies...* (p.29) em relação a *Les Brumes de Cherbourg*, a propósito do qual já era colocada a mesma interrogação retórica “[...] Qu’est-ce qu’elle lit? [...]”). Tal como já demonstrámos a propósito de *Les Folies...*, em particular na análise que desenvolvemos de alguns exemplos, também em *La Fête...* são descritas ao leitor as circunstâncias que envolvem o acto de leitura. Assim, é referida a situação de leitura com particular incidência sobre onde e como se lê: neste caso, aponta-se para o conforto que acompanha o acto de leitura da personagem-(re)leitor (Luz), através da referência quer às almofadas, quer à vestimenta tradicional dos taitianos, o “paréo”.

Noutro exemplo, a descrição de Luz recorda ao leitor o quadro de Manet, *L’Olympia*:

[...] Luz allongée sur le divan de la bibliothèque, tombée du jour chaud, T-shirt blanc, jambes nues. Elle lit un livre de physique théorique: ‘Shit, il y a quelque chose qui ne va pas, mais quoi?’ [...] (*La Fête...*, p.271).

Efectivamente, existem elementos na descrição de Luz, tais como a sua posição, a referência ao divã e até o destaque dado à nudez das pernas, que contribuem decisivamente para estabelecer uma analogia entre o quadro de Manet e a descrição da personagem-leitor. Apenas a T-Shirt branca destoa no conjunto, porém, a descrição aponta, tal como no quadro, para a dimensão erótica da cena, sobretudo o pormenor das pernas, que relembra a provocação da nudez do corpo do quadro de Manet. Assim, as circunstâncias favorecem o acto de leitura pelo que a sua descrição reiterada em vários romances é esclarecedora quanto à sua importância. Para além delas é também referido o espaço onde decorre a leitura: as personagens-(re)leitores lêem junto à piscina, no terraço, isto é, em espaços exteriores ou abertos para o exterior, mas também lêem em espaços fechados como a biblioteca, um espaço de leitura por excelência.

Recorde-se a este propósito o romance de Italo Calvino *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante...*, que nos parece oportuno convocar para a nossa leitura, na medida em que abre com uma reflexão sobre as condições preliminares da leitura. Efectivamente, o diálogo encetado com o leitor aponta para a criação de condições, se não ideais, pelo menos favoráveis à leitura, através de um leque de conselhos práticos sobre quando se lê, como se lê e onde se lê, o que implica a consciência da sua importância no desenvolvimento e prossecução do processo de leitura. Um destes conselhos centra-se precisamente sobre a posição de leitura a adoptar, que nos importa aqui sublinhar:

[...] Toma a posição mais cómoda: sentado, estendido, enroscado, deitado. Deitado de costas, de lado, de barriga para baixo. Na poltrona, no divã, na cadeira de baloiço, na espreguiçadeira, no pouf. Na maca, se tiveres uma maca. Podes também pôr-te de cabeça para baixo, em posição de yoga. Com o livro ao contrário, naturalmente. Claro, a posição ideal para ler não se consegue encontrar [...] (Calvino, 1979:21).

Neste sentido, a interpelação directa endereçada ao leitor contribui para captar a sua atenção, conduzindo-o a reflectir sobre o momento, o modo e o local da leitura, o que ajuda a criar uma empatia com ele. Esta resulta da representação da partilha das condições preliminares da leitura que ambos à partida conhecem e com as quais estão familiarizados. Ora, é precisamente o que ocorre no excerto sollersiano citado, onde a descrição das condições da leitura da personagem-(re)leitor, por um lado autoriza o leitor real a estabelecer um elo com a personagem-(re)leitor pela aplicabilidade e pertinência da observação do narrador sobre as condições preliminares de leitura da personagem. Por outro lado, as observações sobre as condições e as leituras da personagem-(re)leitor levam o leitor a tomar consciência da ilusão da ficção através das intrusões do narrador, que não permitem ao leitor identificar-se com as personagens do romance, assim aumentando ainda a sua consciência ficcional. A curiosidade sobre a leitura do outro é, por conseguinte, ostentada e legitimada pelo narrador através da interrogação obviamente retórica: “[...] Qu’est-ce qu’elle lit? [...]”. A

pergunta justifica ainda a identificação do livro pelo título, *Le Dernier Nabab*, seguido da apreciação algo depreciativa do narrador “plutôt raté”, implicando à partida dúvidas sobre o interesse de tal leitura. Assim, a observação do narrador sobre o livro cumpre um duplo objectivo: informar e educar o leitor a propósito de potenciais e futuras leituras a desenvolver, nomeadamente, pela orientação clara que lhe é fornecida.

Parece-nos, no entanto, que a pergunta retórica “[...] Qu’est-ce qu’elle lit? [...]” não se esgota no exemplo que acabamos de analisar. A ser assim, poderíamos acrescentar outras interrogações a esta, que o romance legitima e subentende: quando lê, como lê e onde lê. Com efeito, são várias as leituras feitas pelas personagens-(re)leitores; assim desfilam, perante os olhos do leitor real e do leitor implícito, autores como: Stendhal<sup>124</sup>, Herschel, Joyce, Hemingway – para apenas citar alguns. De facto, em ambos os casos estas leituras são atribuídas ao narrador, facto que contribui para vincar os seus gostos, expondo e comentando com frequência o seu saber livresco. Neste sentido, ao dar conta das suas preferências, ou seja, ao operar escolhas de leitura, o narrador assume uma dimensão afectiva perante os livros que merecem a sua atenção. Para ela apontam expressões como: “j’aime lire”, “[...] c’est maintenant, bien sûr, un des textes que je préfère dans toute la littérature [...]”, que contribuem para atribuir aos textos lidos um valor sentimental, que está na base da sua (re)leitura. Efectivamente, lê-se de novo por prazer, lembrando uma experiência que merece ser revivida pelo seu carácter especial. O narrador, não só fala das suas

---

<sup>124</sup> Uns são convocados pelas suas obras de que são citados excertos, como acontece por exemplo com Stendhal ou Hemingway:

[...] J’aime lire, dans le Journal de *Stendhal*, à la date du 1er janvier 1834 (il est à Florence): Temps délicieux. Tout occupé des idées astronomiques pour avoir lu Herschel’ [...] (*La Fête...*, p.99);

[...] Il faudrait que je me souviene, moi, de la première fois que j’ai lu *Une très courte histoire*, d’*Hemingway*, qui commence ainsi: ‘Par une soirée brûlante, à Padoue, on le transporta sur le toit d’où il pouvait découvrir toute la ville’ [...]. Je n’en ai pas la moindre idée, mais c’est maintenant, bien sûr, un des textes que je préfère dans toute la littérature. Il tient en deux pages et demie [...] (*La Fête...*, p.90).

leituras, como também procura situá-las temporalmente, como o demonstra o seu comentário à breve história de Hemingway: “[...] Il faudrait que je me souviene, moi de la première fois [...]”. Porém, apesar de não se lembrar, afirma que é agora um dos seus textos preferidos. É justamente a oscilação entre estas duas marcas temporais, “la première fois” e “maintenant”, que aponta para a (re)leitura que é feita do breve texto de Hemingway de que se cita um excerto.

Noutros casos, o nome do autor brota do diálogo entre o narrador e uma personagem:

[...] Luz, buvant sa coupe de champagne sur la terrasse: [...]

- Allah, au secours! Quel est cet écrivain satanique?
- *Joyce*. Dommage qu’il ne soit plus là pour être condamné à mort. Il est vrai que son livre ne serait pas publié, ou bien tomberait majestueusement à plat.
- Tu veux dire que la science est supportable, mais plus les mots ni les perceptions du langage courant qui traduirait ce qu’elle sait?
- Voilà [...] (*La Fête...*, pp.60-61).

Ao hiperbolizar a reacção desta leitora fictícia (Luz) – face à leitura de Joyce, questionando a sua relevância no decorrer do diálogo desenvolvido entre ela e o narrador –, procura-se evidenciar a discrepância entre as expectativas legítimas da leitora fictícia (Luz) e o resultado surpreendente da sua leitura de Joyce. Por outro lado, a resposta extremamente irónica do narrador surge em consonância com a reacção hiperbólica de Luz (“[...] Dommage qu’il ne soit plus là pour être condamné à mort [...]”). Deste modo, pergunta e resposta são regidas pela ironia e pela hipérbole, o que permite evidenciar as posições distintas que a leitura de Joyce suscita aos dois leitores fictícios (Luz e o narrador). Assim, poder-se-á interpretar a reacção de Luz à obra de Joyce como uma remissão para a actividade receptora, na medida em que a orientação directa do leitor real através do leitor fictício é particularmente visível no exemplo citado. Com efeito, através de uma subtil orientação, o leitor é levado a confiar na figura que narra e que o educa progressivamente, levando-o a aceitar as

suas observações. Note-se ainda que o livro de Joyce, objecto de questionação, não é identificado, cabendo de certo modo ao leitor real convocar as suas próprias leituras e completar a mensagem com obras como *Ulysses* ou *Finnegans Wake*. Uma vez mais, o narrador não só fornece a Luz o nome do escritor, ou seja, completa a informação apesar de omitir propositadamente o nome do livro (ao contrário daquilo que ocorre em relação ao texto de Hemingway), como também perspectiva a leitura, isto é, a recepção da obra hoje. De facto, o cenário que nos é apresentado (“[...] il est vrai que son livre ne serait pas publié, ou bien tomberait majestueusement à plat [...]”) aponta para a sua não-inserção num cenário de conformismo editorial, que hoje limitaria mais (de acordo com Sollers) as potencialidades experimentais da forma romanesca.

Se pensarmos agora na pergunta “quando lê”, verificamos que as personagens-(re)leitores lêem para o outro, ou seja, fundam a relação com o outro através da actividade de leitura, mas também lêem na sua ausência<sup>125</sup>. Desta forma, a leitura não só alimenta a relação com o outro (e deste aspecto já falámos quando nos debruçámos sobre a sua dimensão amorosa em Saramago e Sollers) como também contribui decisivamente para suportar a sua ausência e combater a solidão (“je dîne seul, je lis”). A leitura funciona como uma alternativa à companhia do outro, permitindo o preenchimento de um espaço e de um tempo deixados vazios pela sua ausência, o que evidencia ainda mais uma dimensão da leitura: a de funcionar como uma companhia e como um substituto (por metáfora) do outro.

A multiplicidade e a variedade das leituras literárias e não literárias aparecem claramente vincadas em *La Fête...*, constituindo, de certo modo, um dos seus fios condutores (para além da pintura), no diálogo entre as personagens-(re)leitores e o narrador. O diálogo desenvolve-se justamente em torno de várias leituras<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> A leitura na ausência do outro é justamente evidenciada neste excerto: “[...] Elle a une réunion importante au Centre américain, je dîne seul, je lis [...]” (*La Fête...*, p.157).

<sup>126</sup> De entre as várias leituras efectuadas, atente-se nos seguintes exemplos:

[...] Il vient peut-être de lire *la même publicité*, Meilhan, et donc celle d’à côté [...] (*La Fête...*, p.53. Itálicos nossos);



efectuadas ao longo do romance quer pelas personagens-(re)leitores, quer através dos comentários judicativos do narrador. A leitura exercida pelas personagens não se restringe a obras literárias, antes se estende a leituras mais triviais como a da publicidade, a de um horóscopo ou a de um jornal, o que de certo modo é revelador da abertura e versatilidade das personagens relativamente aos objectos lidos. Por outro lado, o facto de a leitura se não circunscrever e/ou limitar à leitura de obras literárias aponta para a dimensão pragmática da leitura, a que já aludimos anteriormente. Além disso, não será também gratuita a referência à leitura das entrevistas dos escritores e às suas tomadas de posição filosóficas, sobretudo se pensarmos que Philippe Sollers é um colaborador assíduo de *Le Monde*, onde justamente emite opiniões críticas sobre escritores, filósofos, pintores, e músicos entre outros. A apetência pela leitura aparece claramente vincada ao longo de *La Fête...*, assumindo aliás contornos muito próximos daqueles que Robert Scholes (1989:17) atribui à leitura intertextual:

[...] *Na conversação diária, referimo-nos constantemente à leitura: dizemos ler livros, revistas e jornais, claro, mas afirmamos também que procuramos ler a expressão ou motivos das pessoas e é vulgar referir-se, por exemplo, que o defesa de uma equipa de futebol americano tenta ler o alinhamento do adversário; lemos também música, bem como outras formas do registo não verbal, tais como mapas ou coreografia; os astrólogos garantem ler as estrelas, também lidas pelos astrónomos, apesar de o fazerem segundo um código distinto. De acordo com a forma de expressão usual, porém, não lemos filmes ou programas de televisão, (dizemos que os ‘vemos’ ou a eles ‘assistimos’), não obstante os semiólogos ‘lerem’ sempre tais textos ou afirmarem que isso acontece [...] (Itálicos nossos).*

A reflexão desenvolvida por Robert Scholes em torno da leitura e daquilo a que chama “leitura intertextual” aponta para um entendimento globalizante deste conceito. Neste sentido a interpretação varia e difere em função do objecto lido (que poderá

---

[...] Luz:

- *Mon horoscope* dit que je suis en train de vivre une grande passion.  
- Tu lis ton horoscope? [...] (*La Fête...*, p.97. Itálicos nossos);

[...] De temps en temps, un journal français me tombe sous les yeux, je lis distraitement les nouvelles ou les interviews des écrivains d’été, quelque lignes de leurs récits de voyages, leurs prises de position philosophique ou politique [...] (*La Fête...*, p.151. Itálicos nossos).

pertencer a um registo verbal ou não verbal), na medida em que se rege por códigos distintos. É justamente para este aspecto que remetem as afirmações de Robert Scholes quando sublinha a utilização recorrente do termo “leitura” na conversação diária, ou seja, a sua vulgarização como “[...] forma de expressão usual [...]”. No entanto, apesar da aparente falta de rigor que poderia representar e dizer que “lemos filmes” em vez de “assistimos a ou vemos filmes”, a expressão não deixa de ser rigorosa e significativa, na medida em que aponta para uma utilização alargada a vários domínios da mesma. A ser assim, a leitura intertextual de Scholes teria o seu equivalente na leitura semiótica: lembremos a este propósito o título do artigo de Mário Jorge Torres (2000:55-69) “Não vi o livro, mas li o filme”, que ilustra de certa forma essa rede, pelo menos potencial, de leituras semióticas. Vejamos pois alguns exemplos desta leitura intertextual no romance sollersiano, começando nomeadamente pela referência ao compositor francês François Couperin<sup>127</sup>:

[...] Il n'est pas interdit de lire les auteurs du temps de Watteau [...] *Il n'est pas interdit non plus de lire François Couperin* [...] (*La Fête...*, pp.172-173. Itálicos nossos).

Ora, a leitura de François Couperin é, já em si, sugerida pelo parentesco da sua arte com a de Racine e La Fontaine. Ler um compositor (ou um pintor como Watteau) equivale então a ler “[...] outras formas do registo não verbal [...]”, como a música: “[...] lemos também a música [...]” (Scholes, 1989:17).

[...] Je te lis un point de vue courant: ‘Watteau, chroniqueur de son temps, ne voit la vie qu'à travers l'art. C'est un metteur en scène qui, après avoir fait les repérages sur son carnet de dessins, orchestre des ensembles de décors, de lumières, d'emblèmes et de personnages qui tous empruntent plus ou moins à un art, Architecture et Sculpture, Théâtre et Opéra, Musique et Danse. Ce n'est pas la vie qu'il reproduit, c'est une transposition des arts de son temps qu'il nous propose [...]’ (*La Fête...*, p.129).

---

<sup>127</sup> François Couperin (1668-1733), compositor francês, clavecinista e organista de Saint Gervais em Paris. Tornou-se organista da Capela Real em 1693. A sua celebridade estendeu-se a toda a Europa. A sua obra desenvolveu-se em três domínios: o da música de câmara (*Sonates em trio, Suites pour violes*), o da música religiosa (*Trois Leçons des Ténèbres*), e sobretudo *Concerts Royaux*, um conjunto monumental da obra dedicado a música para clavecino.

Também neste exemplo a leitura de um comentário sobre Watteau, citado e marcado textualmente entre aspas, efectuada pelo narrador, corrobora aspectos que caracterizam a obra do pintor - nomeadamente através das confluências que se podem estabelecer entre os cenários dos seus quadros e as várias artes (“[...] architecture et sculpture, théâtre et opéra, musique et danse [...]”), para as quais remetem graças à presença de determinada personagem e também da composição encenada. De facto, as sucessivas e diversas remissões interartísticas detectáveis em Watteau aparecem corporizadas na representação das suas cenas, como por exemplo no seu gosto pelos trajes de teatro, pelos actores ou pela representação de cenas da comédia italiana.

Igualmente significativo será recordarmos que a referência a Watteau é convocada pela leitura de comentários tecidos a propósito dele e que, de certo modo, contribuem para esclarecer o leitor menos informado acerca do pintor. Assim, ao “ler um ponto de vista corrente”, o narrador evidencia os seus conhecimentos, que procura partilhar com o leitor ao implicá-lo no seu discurso através do pronome pessoal (“nous”). A sua utilização cria uma certa intimidade com o leitor, à partida familiarizado com Watteau e, por isso, apto a compreender o comentário do narrador, o que permite estabelecer uma cumplicidade desejada entre narrador e leitor fictício num primeiro nível, mas também entre autor e leitor real num segundo nível. É neste cenário que a leitura surge como espaço de influência, de incentivo, de desafio, mas também de partilha entre ambos os pólos da comunicação. Assim, lê-se por sugestão, por influência do outro, lê-se para poder comunicar com o outro, isto é, para poder partilhar uma experiência de leitura onde a alteridade se dilui numa confluência de vozes, e o outro se afigura assim como fundamental para desenvolver determinada leitura: “[...] Je n’aurais jamais lu ça sans elle [...]” (*La Fête...*, p.61).

Analogamente, *Casanova...* resulta da partilha de uma experiência de leitura que se materializa na presença de uma personagem-(re)leitor: o narrador, na medida em que está a (re)ler uma obra - que visivelmente lhe é grata - *Mémoires-Histoire de*

ma *Vie* de Giovanni Giacomo Casanova. Sollers organiza, assim, uma ficção onde procura colocar o seu futuro leitor na situação do seu narrador, (re)lendo a história que vai contar e por isso (re)escrever. O narrador, neste caso, parte da versão “plus sage” de Jean Laforgue, confrontando-a com a consulta do manuscrito original, também na base da versão Laforgue. Esta versão e o desejo de (re)leitura materializam-se na (re)escrita irónica (à qual voltaremos em III.2.) da versão Laforgue, orquestrada pelo narrador.

O programa narrativo de *Casanova L’Admirable* de Philippe Sollers encena um diálogo polifónico entre duas vozes principais, cabendo à terceira a função de orquestrar o todo. Às duas primeiras poderíamos atribuir os epítetos de “maître” (Jean Laforgue) e “valet” (Giovanni Giacomo Casanova), enquanto a terceira corresponde ao “narrador-escritor” sollersiano. Esta leitura é, de certo modo, já indiciada pelo próprio romance, nomeadamente quando o narrador remete para *Jacques le Fataliste et son Maître*, afirmando que aqui “[...] Jacques n’est pas fataliste. Son double est son secrétaire [...]” (*Casanova...*, p.19). Verifica-se também a referência, em *Casanova...*, a uma outra dupla também ela célebre: D. Quixote/Sancho:

[...] On voit qu’il a décidé d’écrire une sorte de *Don Quichotte* à l’envers: Sancho serait le philosophe et accompagnerait le Chevalier errant dans ses visions pour le rendre heureux [...] (*Casanova...*, p.176).

A escolha dos epítetos para o texto sollersiano justifica-se, por um lado, pelo cenário intertextual e polifónico que sustenta *Casanova...*. Por outro lado, a referência às duplas (Maître, “patrão”/Valet, “criado” e Dom Quixote/Sancho) permite a introdução metafórica de outra dupla, também ela fundamental para a actividade da leitura, permitindo conceber, de uma forma geral, a interacção estabelecida pela leitura. À semelhança de *Les Folies...*, em que o procedimento já foi importante, também *Casanova...* (e sobre esta narrativa nos centraremos em III.2.) se assume como uma ficção no segundo grau, evidenciando os procedimentos de “citação” tal

como a entende Antoine Compagnon<sup>128</sup> (1979).

Igualmente significativo será recordarmos que este dinamismo polifónico se constrói na base da interlocução e do diálogo, muito em voga no século XVIII, e de que *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot constitui um paradigma. Assim, à semelhança dessa obra, *Casanova...* estabelece um diálogo privilegiado com as *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova, bem como com outros textos que convoca sob várias formas. Note-se ainda que *Casanova...* esboça a questão da (re)leitura/(re)escrita e do seu contexto, surgindo como uma forma ficcional em que um narrador (personagem já por si familiar do leitor sollersiano) (re)lê e (re)escreve as *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova, partindo da versão de Jean Laforgue. Este programa narrativo é de antemão sublinhado pelo narrador, que instaura a dúvida ao afirmar logo no início do livro: “[...] On croit savoir qui est Casanova. On se trompe [...]” (*Casanova...*, p.9). A dúvida instala-se, o saber do leitor sobre Casanova é questionado e o desafio está pois lançado. É este o programa narrativo para a (re)escrita, baseado numa realidade deceptiva em termos de um saber, dado através da modalização “on croit savoir” e da justaposição directa de “on se trompe”. O romance é então, por um lado, a demonstração desse “engano” e, por outro lado, o colmatar dessa falha através da viagem intertextual que é proposta ao leitor.

Não desenvolveremos mais, pelo menos por agora, este aspecto, visto que ele será objecto de um estudo mais aprofundado em III.2.. Por isso, neste momento apenas analisaremos, com algum pormenor, o papel da citação na interlocução entre o

---

<sup>128</sup> Antoine Compagnon (1979) associa o acto de escrever ao de citar:

[...] Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. *La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation.* La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique [...] (Compagnon, 1979:34. Itálicos nossos).

A citação convoca simultaneamente o acto de escrita e leitura numa re-citação, necessária já que se encontra na base de toda a (re)leitura/(re)escrita.

narrador e o leitor inscrito. É, de facto, possível sublinhar a construção de um plano enunciativo destinado ao leitor implícito, cúmplice, destinatário e co-produtor das citações e dos variadíssimos comentários, apreciações, juízos de valor e apartes não raras vezes irónicos sobre um texto à partida pertencente ao passado. A convocação do passado ou do futuro permite assim uma visão crítica do presente:

[...] La vraie question est de savoir si nous pouvons lire *Casanova* autrement qu'en cachette, ou, pire, en faisant semblant de trouver tout ce qu'il raconte banal. Il y a une dernière solution, qu'on pourrait appeler finale: celle de ne plus rien lire du tout, et c'est sans doute vers elle que se dirige le nihilisme de la fin du XXe siècle [...] (*Casanova...*, p.190. Itálicos nossos).

*Casanova...* revela explícita e implicitamente as marcas de outros textos: é justamente no discurso metadieético do narrador, espaço de interlocução por excelência, que se conjugam estas vozes citacionais. Tal como *Jacques le Fataliste* convoca o leitor, interpelando-o, desafiando-o, explicitando as hipóteses narrativas, falseando ou antecipando as suas expectativas, também *Casanova...* cria um espaço de interlocução semelhante, destinado ao leitor. Este último é convocado para escrever, completar o texto, estabelecendo-se assim uma cumplicidade, um pacto entre o narrador e o leitor, que a citação alimenta. A cumplicidade entre ambos aparece textualmente vincada pelo uso de formas verbais no imperativo – “[...] revenons en Suisse [...]” (*Casanova...*, p.180), “lisons” (*Casanova...*, p.40), “[...] corsons encore l'aventure [...]” (*Casanova...*, p.70), “[...] gardons notre sang froid et recommençons à interroger l'oracle [...]” (*Casanova...*, p.188) -, que remetem para a interpelação do leitor implícito. Note-se ainda a presença do adjectivo possessivo “notre” em expressões como: “[...] notre serpent [...]” (*Casanova...*, p.180), “[...] notre aventurier [...]” (*Casanova...*, p.91) e “[...] notre libertin [...]” (*Casanova...*, p.246). Do mesmo modo, a utilização dos pronomes pessoais: “nous”, por exemplo, em “[...] nous avons bien lu [...]” (*Casanova...*, p.95), e “on”, em “[...] on voit ici que Casanova écrit pour un lecteur du futur dégagé de toute superstition [...]” (*Casanova...*, p.76),

contribui para criar um espaço de diálogo e de comunicação e para acentuar a relação entre o narrador e o leitor.

A interpelação ao leitor verifica-se ainda no uso de expressões que o convocam e explicitamente implicam como aquelas que destacamos em itálico nos seguintes exemplos: “[...] Merci, *cher ami, mon lecteur, mon prince!* [...]” (*Casanova...*, p.37), “[...] *le lecteur libéré* d’aujourd’hui devine-t-il la suite? Pas sûr [...]” (*Casanova...*, p.232). A primeira constitui aliás uma óbvia citação do último verso do poema de *Les Fleurs du Mal* sintomaticamente intitulado “Au Lecteur”, de Charles Baudelaire: “Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! [...]”, verso que sofre uma (re)escrita paródica que resulta, por um lado, da sua transposição para um contexto diferente, o de *Casanova...*, e por outro lado, da sua alteração. Efectivamente, apenas alguns elementos do verso de Baudelaire são mantidos na (re)escrita paródica que dele é feita: a repetição do adjectivo possessivo “mon”; a presença do substantivo “lecteur”; a pontuação (o ponto de exclamação e as vírgulas); assim como a enumeração e a cadência rítmica. A presença destes elementos contribui para o reconhecimento e a detecção da citação (re)escrita parodiada, na medida em que a estrutura inicial do verso de Baudelaire é mantida. Ora, a referência a Baudelaire não é gratuita, se tivermos em conta a grande admiração que Sollers nutre pelo autor, que descobriu com apenas 14 anos, como afirma em *Visions à New York* na sua entrevista a David Hayman (1981 a):57-58): “[...] David Hayman: Baudelaire à 14 ans? Philippe Sollers: Oui. Baudelaire! Et Edgar Poe [...] Baudelaire a été une révélation extraordinaire. Je garde un grand amour pour Baudelaire [...]”. Este amor por Baudelaire manifesta-se na citação de outros versos de *Les Fleurs du Mal* – que aparecem disseminados noutros romances sollersianos – como, por exemplo, em *H*:

[...] Je suis sûr qu’mon visage se déforme gonfle plus on s’approche et plus tout répond *la nature est un temple où de vivants piliers* commencent à remuer vachement si on s’y attache comme si on était dans un stade une arène foule dressée tendue fracas des voix pour l’image [...] (*H*, p.169. Itálicos nossos).

Trata-se dos dois primeiros versos do famoso poema baudelairiano “Correspondances” também incluído em *Les Fleurs du Mal*: “La nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles [...]”. À semelhança do primeiro exemplo citado, oriundo do poema “Au Lecteur”, também este sofre uma (re)escrita paródica, que se manifesta quer pela transposição para o contexto sollersiano do primeiro verso de “Correspondances”, incorporado *ipsis verbis* ao romance *H*, quer pela (re)escrita total do segundo verso do poema “[...] commencent à remuer vachement [...]”. De facto, a (re)escrita opera-se não só pela inserção dos versos num romance caracterizado pela ausência de pontuação, como também pelo recurso a elementos oriundos do estilo familiar, como a utilização do advérbio “vachement”. Na verdade, só a citação *ipsis verbis* do primeiro verso de “Correspondances” permite ao leitor detectar o intertexto da (re)escrita, tornando-se por isso mesmo, fundamental para que se concretize a (re)leitura desejada de Baudelaire.

Centremo-nos agora mais detalhadamente no estudo da interpelação do leitor e, nomeadamente em *Casanova...*, na sua paródia através da utilização de formas de tratamento do leitor, muito em voga no século XVIII. Efectivamente, em *Casanova...* esta última é efectuada através de expressões e formas de tratamento que reenviam o leitor para aquelas que eram usadas no século XVIII. Neste sentido, a utilização destas expressões funciona como um fio condutor entre ambas as versões (Casanova/Sollers) na medida em que o leitor é interpelado, recorrendo à interlocução, como o fazem Diderot em *Jacques le Fataliste* e Casanova nas suas *Mémoires-Histoire de ma Vie*. Note-se ainda que tal interpelação é efectuada mediante o uso do substantivo “lecteur”, ou ainda mediante a sua articulação com adjetivos como “attentif”, (como veremos, em seguida, no quadro nº1 a propósito do primeiro exemplo da coluna de *Casanova...*), o que contribui para evidenciar o ponto de vista do narrador sobre o seu leitor. Por outro lado, com a expressão “lecteur attentif” procura ganhar-se a confiança



do leitor fazendo apelo à sua curiosidade (que o narrador satisfaz em alguns casos e não noutros): dar ou não determinada informação (como no caso da oposição entre Nápoles e Veneza, em que esta lhe é vedada) permite ao narrador cultivar uma certa confiança na capacidade interpretativa do leitor, como ocorre no segundo exemplo do quadro (coluna de *Casanova...*), onde ele convoca os seus conhecimentos sobre Diderot e Sade. A semelhança no uso das formas de tratamento do leitor nas três obras é aliás notória, como se pode ver por alguns exemplos constantes do quadro nº1 que se segue:

<b>Interpelações ao leitor</b>		
<i>Jacques le Fataliste</i> <sup>129</sup>	<i>Mémoires-Histoire de ma Vie</i>	<i>Casanova l'Admirable</i>
<p><i>lecteur, causons ensemble jusqu'à ce qu'ils se soient rejoints</i> (p.86).</p> <p>Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, <i>et vous aurez tort</i> (p.86).</p>	<p>Dans mon impatience, <i>le lecteur devinera que je fus exact au rendez-vous</i> (p.488).</p> <p><i>Le lecteur peut aisément se figurer les tourments de cette longue torture; car je ne pouvais rien augurer que de destructif de ma félicité</i> (p.352).</p>	<p><i>On ne s'attardera pas ici sur les amateurs qui veulent opposer Naples et Venise</i> (p.229).</p> <p><i>Le lecteur connaît Diderot, et peut-être Sade. Il va déjà à la conclusion, mais il aura tort</i> (p.97).</p>
<p><i>Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli [...]</i> (p.89).</p>	<p><i>Mon cher lecteur, je vous prie de me suivre; si vous me plantez, vous n'êtes pas poli. Voyons ce que c'est</i> (p.490).</p>	<p>Déjà alerté par l'épisode M.M - C.C., <i>le lecteur attentif de l'Histoire de ma vie constate à présent, dans le cours du récit, un développement très net du thème de la lesbienne</i> (p.188).</p>

**Quadro nº1 – Interpelações ao leitor**

<sup>129</sup> Todos os itálicos de *Jacques le Fataliste; Mémoires-Histoire de ma Vie e de Casanova l'Admirable* são nossos.

O modo particular de funcionamento da interpelação ao leitor constitui, assim, uma forma de acentuar não só o processo de citação, como também a comunicação literária. A citação explícita ou implícita permite estabelecer um pacto com o leitor como espaço de desafio, detecção ou transgressão, concretizando desta forma a comunicação literária e, sobretudo, representando-a na própria matéria romanesca. O cenário de interpelação assinala, uma vez mais, que *Casanova...* é uma obra polifónica, onde a polifonia é sobretudo heterogeneidade de vozes em que o narrador se destaca não só pela sua função narrativa e ideológica, mas também pela sua função comunicativa e, por assim dizer, orquestrante.

Contudo, o diálogo intertextual entre *Jacques le Fataliste* e *Casanova...* não se limita à utilização da interlocução, recorrendo ainda a outras técnicas narrativas como o discurso construído sobre perguntas retóricas. Ora, a interrogação poderá funcionar, neste caso, como uma forma de endereço indirecto ao leitor; assim, as instruções e desculpas endereçadas ao leitor estão, de certa forma, ligadas ao seu percurso no interior da narrativa que está a ler. A comparação entre um excerto do discurso do narrador de *Jacques le Fataliste* e *Casanova...* é esclarecedora, a nosso ver, em relação ao recurso a um processo narrativo semelhante. Assim, temos, num caso: “[...] La première question qu’on se pose (compte tenu des malheurs qui vont suivre) est la suivante: comment un professionnel comme Casanova se laisse-t-il entraîner dans une histoire aussi ridicule et destructrice? Comment ce phénix de la libido se retrouve-t-il piégé en pigeon? [...]” (*Casanova...*, p.192); e no outro: “[...] Et qui est-ce qui parlait ainsi avec le maître de Jacques?” (*Jacques le Fataliste*, p.92).

No universo intertextual de *Casanova...* desfilam nomes de autores, títulos de livros (que implicam a partilha de um passado quase enciclopédico de leitura), mas também um leque de citações explícitas ou implícitas, ora destacadas entre aspas - para que o leitor não esqueça a pertença daquele excerto ao todo que é a obra -, ora inseridas no discurso global. Todos estes elementos contribuem de forma significativa

para o esboço do relato de uma personagem complexa, escolhida como principal: Casanova, definido de início, no título, como “admirable”, e que é logo à partida merecedor deste relato. E é precisamente este outro Casanova, projectado num novo contexto, que o narrador tenta aqui retratar:

[...] *J'ai voulu parler d'un autre Casanova. Celui qui, aujourd'hui même, à Venise, se faufile près du palais des Doges, au milieu des touristes japonais. Personne ne le remarque. Deux cents ans après sa mort, il a l'air en pleine forme [...]* (*Casanova...*, p.259. Itálicos nossos).

Procura desta forma estabelecer-se uma continuidade entre o mundo contado e a realidade contemporânea, assinalada textualmente pelo uso do marcador temporal “aujourd’hui même”. De certo modo, tenta transpor-se a fronteira que normalmente separa as personagens da narrativa (leitores fictícios inscritos) e os leitores empíricos ou reais, fingindo confundir ambos os universos: o real e o fictício. Dessa osmose representada é exemplo o curioso cruzamento entre Casanova, italiano de há duzentos anos, e os turistas japoneses que hoje invadem Veneza.

Ler as *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Casanova “à la manière de Sollers” equivale então a relê-las num diálogo intertextual com as fontes, mas equivale também a subverter a sua significação, por exemplo, transportando-as para o século XX. A nova leitura das *Mémoires-Histoire de ma Vie* concretiza-se justamente pela nova (re)escrita que delas Philippe Sollers oferece ao leitor:

[...] Le soir du 4 juin 1998, dans un coin silencieux de Venise, j'ai ouvert un cahier et écrit ce titre: *Casanova l'admirable*. J'avais *l'Histoire de ma vie* avec moi, et, depuis des années, des notes. Le reste a suivi. Il n'est peut-être pas inutile, à la fin du XXe siècle, de publier cela, en français, à Paris [...] (*Casanova...*, p.261).

À semelhança de Pierre Froissart (o narrador de *La Fête...*), que viajava acompanhado por um conjunto de livros, também o narrador de *Casanova...* viaja para Veneza levando consigo *Mémoires-Histoire de ma Vie*, que (re)lê e (re)escreve, actividades que, de uma certa forma, não existem uma sem a outra.

### 2.1.3. A personagem-(re)escritor

No universo ficcional de José Saramago e Philippe Sollers movem-se, como procurámos demonstrar, personagens-(re)leitores cujo papel é ler e sobretudo reler. Trata-se à partida de seres de papel que estão investidos de uma manifesta competência interpretativa, crítica e ideológica (eles dominam os códigos sociais), sendo precisamente as suas competências que lhes permitem activar os sistemas semióticos que estão à sua disposição, enquanto membros de uma comunidade cultural, onde começam por exercer a função de leitor, acabando posteriormente por desempenhar a de escritor. Do que ficou dito decorre, pois, que as personagens saramaguianas e sollersianas se relacionam com a leitura completando, ou melhor, incorporando nos textos lidos uma mais-valia de sentido que concretiza a sua recepção e a actualização. Assim, não será de admirar que, intimamente ligado ao desejo de ler, apareça o desejo de escrever, com frequência decorrente, nos romances dos nossos autores, da transgressão/desafio que o acto de leitura implica para as suas personagens e que se concretiza justamente numa nova escrita, fruto da transgressão operada.

Por outro lado, tanto em Saramago como em Sollers a presença da personagem-(re)escritor contribui para acentuar a dimensão auto-reflexiva e metatextual que as suas narrativas recorrentemente manifestam e desenvolvem. Fomos já apontando para a presença reiterada desta característica ao longo da nossa análise dos títulos em I.1., mas consideramos (dado a sua importância) que se justifica equacionar mais alguns elementos no contexto.

Começemos por recordar a multiplicidade e a abundância das reflexões, em grande parte dos seus romances, sobre o acto criativo, que aparecem dramatizadas justamente através da presença recorrente de uma personagem-(re)escritor, que no caso sollersiano é sempre simultaneamente narrador. Efectivamente, existe todo um conjunto de elementos, para além da personagem-(re)escritor, que manifestam a

importância da dimensão auto-reflexiva para a composição romanesca de Saramago e Sollers, tais como a descrição da aventura da escrita; o esforço que o acto criativo implica; as crises do sujeito; a reflexão desenvolvida sobre a arte de escrever e/ou criar; o auto-comentário da obra e o comentário aos comentadores; o próprio romance como elemento da ficção que o leitor está a ler; a descrição da simples materialidade do acto de escrever, observável como conjunto de processos físicos e psicofisiológicos que se podem descrever. É precisamente em torno deste conjunto de elementos que centraremos agora a nossa breve reflexão sobre a personagem-(re)escritor em alguns dos romances de Saramago e Sollers onde a sua presença é mais significativa.

Tanto em *História...* como em *Nomes* e, também, em *Caverna*, a leitura conduz à criação, mesmo que tal não signifique, no caso de *Caverna*, produzir pela escrita, ou seja, criar usando como matéria a palavra, mas sim de recorrer ao barro como matéria a trabalhar para esculpir bonecos, sugeridos pela velha enciclopédia dos Algor. Nestas obras, deparamos com personagens-(re)leitores cujo papel é ler, e sobretudo reler, não fosse o Sr. José um funcionário (auxiliar de escrita) da Conservatória do Registo Civil e Raimundo Silva um funcionário de uma editora (revisor) – que também se tornam personagens-(re)escritores por um desejo de escrever, que reiteradamente decorre de uma transgressão/desafio provocado pela leitura. Assim, Raimundo Silva é desafiado por Maria Sara a (re)escrever a sua história do Cerco de Lisboa, isto é, a história do «não», assumindo-se deste modo como leitor e escritor, duas actividades que se revelam complementares e até interdependentes:

[...] na sugestão que decidi fazer-lhe, E que é, A de escrever uma história do cerco de Lisboa em que os cruzados, precisamente, não tenham ajudado os portugueses, tomando portanto à letra o seu desvio [...] (*História...*, pp.109-10).

Note-se ainda que o *incipit* de *História...* abre com um diálogo entre o autor-historiador da *História do Cerco de Lisboa* (justamente o título do romance que o leitor está a ler) e um revisor, o que de certa forma contribui para transformar o próprio

romance num elemento da ficção que o leitor está a ler, apontando para um processo de *mise en abyme* a que também já atrás fizemos referência.

Ao tomar notas sobre as suas leituras relacionadas com a investigação e a busca da mulher desconhecida, o Sr. José mima os passos, os gestos e as reflexões do escritor. Deste modo, o Sr. José investiga, toma notas, conta/narra/relata, escreve um possível romance, dentro do qual a sua conversa com a senhora idosa do rés-do-chão direito daria por si só um capítulo. Mas o Sr. José também dispõe dos instrumentos indispensáveis ao escritor, a saber: o caderno de apontamentos, a caneta, a mesa, e até mesmo, um leitor “intruso” mas cúmplice, o chefe da Conservatória do Registo Civil, que lê o caderno de apontamentos do Sr. José e o felicita “[...] pela boa redação e propriedade de linguagem [...]”, pedindo para lhe contar “[...] o que se passou no cemitério [...]” (*Nomes*, p.277), e isto, por a narração ter sido interrompida no caderno.

[...] Era tempo de começar a tomar notas sobre o andamento da busca, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as táticas duma investigação que se anunciava complexa [...] embora a procissão ainda fosse no princípio, já tinha muito para contar, Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno só a conversa da senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo. Tomou a caneta para principiar [...] (*Nomes*, pp.74-75);

[...] Estava prestes a cair no sono quando se lembrou do caderno de apontamentos em que narrara os primeiros passos da sua busca. Escrevo amanhã, disse, mas esta nova urgência era quase tão premente como a de comer, por isso foi buscar o caderno [...] continuou o relato a partir do ponto em que tinha ficado [...] (*Nomes*, p.136).

Em ambos os casos, da leitura brota o desejo de escrever, que aparece associado ao amor (tal como no caso da leitura de que já falámos) que o alimenta e incentiva. Maria Sara, assim como o chefe da Conservatória, segue passo a passo a (re)escrita de *História...*, sendo a sua leitora/revisora activa, ou seja, co-produtora de um sentido, dado que questiona, produz juízos de valor, tece comentários sobre aquilo que lê. Não se trata só de ler/escrever, mas também de reflectir sobre os pressupostos destas duas actividades (autoreflexividade e reflexão metanarrativa), indissociáveis e

forçosamente complementares. A leitura constrói-se a partir de uma escrita, ou seja, é a escrita que enforma a leitura e *vice versa*, até porque uma permite redescrever a outra. Porém, a reflexão sobre os pressupostos desta actividade produz uma escrita-outra que se configura, no caso dos nossos autores, como (re)escrita alicerçada numa leitura transgressora e por isso alternativa.

É justamente à escrita desta outra *História do Cerco de Lisboa* que se dedica Raimundo Silva, e que nos é relatada com as dificuldades que lhe são inerentes: a sua produção lenta (algumas páginas), o local privilegiado de escrita (o quarto), que também coincide com o local de materialização do acto amoroso. Assistimos também aos múltiplos obstáculos com que vai deparando a personagem-(re)escritor, isto é, as suas dúvidas e as diversas reflexões que lhe merecem o acto de produzir, elemento que aliás voltaremos a encontrar em *Caverna*, embora de forma diferente, a propósito da criação dos bonecos cujo processo (acentuando as várias fases da sua elaboração) é contado ao leitor.

À semelhança do universo saramaguiano, também o universo romanesco sollersiano é percorrido por uma personagem-(re)escritor que, reiteradamente, surge representado como o próprio narrador do romance. Na verdade, vale a pena salientar de novo o carácter típico da situação em Sollers, na medida em que a grande maioria dos seus romances conta a aventura da sua própria escrita, incorporando na intriga uma personagem-(re)escritor que está sempre a escrever um livro. É precisamente neste cenário que se manifesta a multiplicidade e a abundância das reflexões sobre o acto criativo, que são dramatizadas, por exemplo, num romance como *Drame*, por duas vozes (“je”/“il”) que dialogam. O romance tem início com a descrição da crise de “il” e o seu dilema enquanto escritor, problema que aliás já encontrámos no caderno laranja de *Le Parc*. Barthes (1979:23-24) considera justamente que, para o herói de *Drame*, o importante, a meta é a “verdadeira história”, ou seja, a procura que nos é contada:



[...] Ce héros cherche à raconter quelque chose; pour lui, *la véritable histoire* est l'enjeu qui justifie son entreprise, ses espoirs, ses ruses, ses dépenses, bref toute son activité de narrateur (puisqu'il n'est que cela). Dans *Drame*, l'histoire (*le roman*) compte tellement qu'elle devient l'objet de la quête: l'histoire est le désir de l'histoire [...] (Barthes, 1979: 23-24).

Deste modo, nos romances sollersianos a reflexão desenvolvida sobre a arte de escrever parece privilegiar a dimensão do processo em detrimento da dimensão do produto. Efectivamente, descreve-se ao leitor a pura e simples materialidade do acto de escrever, observável como conjunto de processos físicos e psicofisiológicos. De modo semelhante, também em *H* se aponta para as limitações e as dificuldades do escritor em relação ao uso da linguagem: “[...] puis il disparut dans les bois et j’entrai combien de pensées bouillonnaient dans mon coeur combien de paroles ailées voulant sortir de mes dents serrées et alors j’eus le droit de faire tinter les images [...]” (*H*, p.179), e sobretudo para a dificuldade inerente ao acto criativo e para as sucessivas frustrações a que aparece associado:

[...] et le volume se fait loin près dégagé donc ma main brûle et mon papier brûle ouvre-moi que j’ dise vraiment laisse-moi toi moi mais je m’énervé dans les mots mes mots dans les mots combien d’oxygène dépensé pour rien mais non pas pour rien la raison est la double entrée miroir biseauté [...] alors on vient crever là nous aussi ponctuation avalée [...] (*H*, p.181).

A escrita para a qual remete “le volume” afigura-se assim ao sujeito da enunciação como simultaneamente alcançável (“près”) e inalcançável (“loin”), mas também como algo que está à sua espera e que se configura como parte da procura da identidade do sujeito (“[...] ouvre-moi que j’dise vraiment laisse-moi toi moi [...]”). A escrita funciona assim como um meio de conhecimento, permitindo uma auto-descoberta da personagem, mas também da própria forma do processo criativo. É justamente deste último que se trata nas linhas finais de *H*:

[...] nous avons conçu nous avons été en travail mais nous n’avons enfanté que du vent c’est pourquoi va entre sors rentre ressors ferme-toi sur toi cache-toi de toi hors de toi

reviens sors entre vite et si la voix crie tombant d'hydrogène alors que crierai-je crie-lui toute chair est comme l'herbe l'ombre la rosée du temps dans les voix [...] (*H*, p.185)

Nas últimas linhas deste romance sem pontuação (“avalée”), sublinha-se o fracasso do processo criativo (“[...] nous n'avons enfanté que du vent [...]”) através da metáfora da gestação para a qual remete “enfanté”. Assim, a comparação desenvolve-se em torno da gestação humana e da gestação literária, para a primeira apontam aliás vários termos, (“la chair”; “et si la voix crie”), que remetem para o grito do nascimento como algo de belo, efêmero e impalpável (“l'herbe, l'ombre, la rosée”). Por outro lado, também o acto criativo literário se reveste da mesma efemeridade apontando-se, através da metáfora da gestação e nomeadamente do trabalho de parto (“[...] nous avons conçu nous avons été en travail [...]”), para o resultado do processo de gestação “du vent”. Note-se ainda que “enfanter” também significa dar à luz, apontando para o trabalho de parto a que metaforicamente é submetido o acto criativo literário. Ora, no contexto sollersiano “[...] enfanté que du vent [...]” significa também privilegiar o processo de escrita em detrimento do produto final. Além disso, a referência quer ao vento, quer à voz torna-se significativa, na medida em que ambos apontam para a dimensão oral que este e outros romances sollersianos ostentam e a que regressaremos em II.

Acedemos à descrição do dia a dia da personagem que está a escrever um livro e às implicações da sua actividade: por exemplo, em *Le Secret*, a personagem-(re)escritor (Jean-Clément) está enclausurada numa casa junto ao mar, local onde inicia a escrita da sua história, justamente aquela que estamos a ler; o mesmo acontece em *Femmes*, onde uma personagem (Will, um jornalista americano escreve sob o pseudónimo de S.) está a elaborar um romance sem pontuação; ou em *Portrait...*, onde deparamos com um processo semelhante, através da personagem (re)escritor (Philippe Diamant substituto transparente de Philippe Joyaux); ou ainda, em *Le Lys*, onde Simon Rouvray também está a escrever um livro (sobre Reine de Laume),

intitulado *Le Lys d'Or*. Do mesmo modo, em *Studio* é igualmente desenvolvida uma reflexão sobre a escrita, que aparece confinada a um espaço de trabalho por excelência, o estúdio (espécie de escritório). Por outro lado, neste romance, assistimos a uma espécie de despersonalização<sup>130</sup> do narrador (personagem-(re)escritor), que consegue distanciar-se de si próprio para reflectir sobre a sua produção e sobretudo sobre o acto de produzir. De facto, à semelhança de *Studio* ou *Le Secret*, também em *Portrait...* é descrito um momento de trabalho da personagem-(re)escritor, como no seguinte excerto:

[...] Je lève les yeux. Mon refuge est parfait. Chambre et jardin. Les hauts acacias remuent doucement devant moi. Je sens les vignes tout autour, à cent mètres, comme un océan sanguin [...]. J'ai donc fini par revenir ici. Après tout ce temps. Chez moi, en somme [...]. Je suis arrivé en voiture il y a deux heures... J'ai pris un bain, j'ai mis mon smoking pour moi seul, je me suis installé sous la glycine, pieds nus... Premier whisky, cigarettes... J'ai sorti ma machine à écrire, mon revolver, mes papiers: dossiers, lettres, cahiers et carnets... Vérifié si les malles étaient là, celles que j'ai demandées [sic] à Laure de me garder... Oui, deux grosses caisses remplies à craquer [...] (*Portrait du Joueur*, p.14).

O excerto citado aponta para o ritual (os cigarros, a bebida, a máquina de escrever, os papéis) que envolve a escrita e descreve as condições necessárias à personagem-(re)escritor para escrever, tais como o isolamento e a solidão.

Podemos pois afirmar que é quase constante a dimensão auto-reflexiva na produção romanesca sollersiana, manifestada na descrição da aventura da escrita de um livro que geralmente coincide (pelo menos em parte) com aquele que estamos a ler (materializando-se assim numa espécie de aventura da leitura). É o caso por exemplo, e para só referir alguns, de *Les Folies...*; *Femmes*; *Casanova...*, entre outros. Neste último, a personagem-(re)escritor está a (re)escrever as *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Casanova, de que decorrem comentários sobre a obra, as suas versões, as suas

---

<sup>130</sup> A despersonalização manifesta-se por exemplo no seguinte excerto:

[...] Je me suis vu distinctement du dehors penché en train d'écrire, je pouvais déchiffrer de loin, non pas les lettres ou les lignes, mais l'intention globale [...] (*Studio*, p.207).

edições, a sua estrutura, e os seus comentadores, verificando-se a existência de uma simultaneidade entre o acto de leitura e o acto de (re)escrita do romance de Casanova.

Tal insistência sobre a dimensão auto-reflexiva e metatextual quer em Saramago quer em Sollers tem incidências na leitura e no leitor, na medida em que este é impossibilitado de aceder a uma história que lhe proporcione uma condição de leitura ingénua e imediatista, por onde pudesse entrar e sair segundo uma contínua trajectória pré-fixada com exactidão. Pelo contrário, em ambos os universos, o leitor caminha num universo em que as regras sofreram também uma (re)escrita e onde justamente a história/intriga não esconde a importância da história do romance e sobretudo da aventura da escrita, que dela se alimenta.

\* \* \* \* \*

A prática da leitura surge, como acabamos de ver, enquanto o traço definidor de algumas personagens, que se distinguem, nos universos romanescos saramaguiano e sollersiano em que estão inseridas, pela leitura. É através dela que se relacionam com o outro e com o mundo que as rodeia, inclusive com o mundo profissional onde grande parte das personagens-(re)leitores de Saramago e Sollers exercem uma actividade em que a leitura surge como condição *si ne qua non* para um bom desempenho. É pela leitura que as personagens-(re)leitores se relacionam com o seu mundo profissional, estabelecendo um elo entre o seu mundo interior e o mundo exterior (profissional) pelo vector da leitura.

Será precisamente pela leitura, como vimos, que Raimundo Silva, o Sr. José, Cipriano Algor, Marta, Pierre Froissart, Luz, France e o narrador homodiegético, e ainda o narrador de *Casanova*... conseguem a sua afirmação pessoal, como seres investidos de uma vontade própria, de uma subjectividade e identidade, e também a sua afirmação profissional. Encontramos, por um lado, protagonistas cuja actividade,

função profissional, científica e social implicam a leitura. Raimundo Silva corrige as erratas tipográficas e ortográficas, o Sr. José é também investido de uma função profissional, científica e social, apesar de ter um carácter mais burocrático, ou seja, a de saber localizar os registos e utilizá-los, quando a sua função assim o exige. Por seu lado, na *Caverna* Cipriano e Marta utilizam os livros para levar a cabo a criação dos bonecos. Note-se que todos são personagens-(re)leitores na medida em que todos lêem para a sua actividade profissional, diferindo apenas no modo como cada um concretiza a sua leitura. Assim, enquanto Raimundo Silva corrige, e por isso, (re)escreve um livro, o Sr. José copia verbetes, Cipriano e Marta moldam bonecos. Do mesmo modo, as personagens sollersianas também se relacionam com a leitura que alimenta os seus diálogos com o narrador-(re)escritor, reflectindo sobre o que eles próprios lêem e sobre aquilo que os outros lêem.

A nossa análise da personagem-(re)leitor saramaguiana e sollersiana, leitor intratextual e circunscrito ao universo fictício dos romances estudados, tentou demonstrar a sua importância para a leitura dos romances. Nesta sequência se compreende que esta personagem esteja integrada, isto é, faça parte da narrativa, visto que se trata de um papel na ficção como o do narrador, de que depende, na medida em que um e outro desempenham funções complementares. Foi nosso objectivo analisar e demonstrar a importância da representação do leitor fictício e da leitura, designadamente através da presença recorrente e reiterada da personagem-(re)leitor e do seu papel na construção do romance, e claro, da leitura. A presença da personagem-(re)leitor, leitor fictício, constitui uma mais-valia para a interpretação da prática romanesca saramaguiana e sollersiana, na medida em que não só evidencia a importância de que se reveste a leitura nos nossos autores, como também fornece pistas, orientações de leitura destinadas obviamente ao leitor real. Efectivamente, a representação interna do destinatário como personagem coloca em narração dois pólos da comunicação, procurando inclusive, através de uma ficção que mima a oralidade,

restituir a situação do discurso comum àqueles que estão frente a frente, como interlocutores, o que veremos em II. através do estudo da forma como a oralidade interfere nos projectos romanescos dos autores em questão.

## **SEGUNDA PARTE**

### ***A Leitura e a Oralidade***

## CAPÍTULO 1

### A (Re)escrita da Oralidade

Étrange disparition que celle de la lecture à voix haute. Qu'est-ce que Dostoïevski aurait pensé de ça? Et Flaubert? Plus le droit de se mettre les mots en bouche avant de se les fourrer dans la tête? Plus d'oreille? Plus de musique? Plus de salive? Plus de goût, les mots? Et puis quoi, encore! Est-ce que Flaubert ne se l'est pas gueulée jusqu'à s'en faire faire péter les tympan, sa *Bovary*? Est-ce qu'il n'est pas *définitivement* mieux placé que quiconque pour savoir que l'intelligence du texte passe par le *son* des mots d'où fuse tout leur sens? Est-ce qu'il ne sait pas comme personne, lui qui a tant bagarré contre la musique intempestive des syllabes, la tyrannie des cadences, que le *sens*, ça se prononce? Quoi? Des textes muets pour de purs esprits? À moi! Gigantesques brailleurs de sens, ici tout de suite! Venez souffler dans nos livres! Nos mots ont besoin de corps! Nos livres ont besoin de vie!

Daniel Pennac, *Comme un roman*

Je pense que la lecture à haute voix est requise pour introduire le lecteur dans les cheminements complexes du roman contemporain.

Georges Jean, *La Lecture à Haute Voix*

Neste capítulo, daremos continuação à reflexão desenvolvida ao longo da primeira parte desta dissertação, centrando agora a nossa atenção sobre as relações tecidas entre leitura e oralidade. Para o efeito, analisaremos em primeiro lugar as relações que se estabelecem entre o leitor e a oralidade e que se manifestam através da leitura em voz alta que tanto Saramago como Sollers preconizam para os seus textos. Em segundo lugar, procuraremos dar conta do modo como se (re)constrói a oralidade em Saramago e em Sollers, nomeadamente através da sua importância na configuração dos romances e no estabelecimento do pacto de leitura com o leitor, assim como sobre os procedimentos que permitem a (re)construção/(re)escrita desta oralidade. No entanto, neste capítulo privilegiaremos o estudo da oralidade nos



romances sollersianos, analisando apenas alguns aspectos da oralidade saramaguiana visto que a ela voltaremos centralmente em II.2., em função das nossas reflexões em torno da figura do contador de histórias.

\* \* \* \* \*

## 1.1. O leitor e a oralidade/auralidade

### 1.1.1. A leitura em voz alta

Para nós, leitores actuais, ancorados numa tradição escrita, a tradição oral aparece normalmente associada a um registo escrito como o livro e não a uma memória. Ora, como sabemos, nem sempre assim foi, e disso é testemunho por exemplo o facto de a maioria dos textos medievais serem normalmente vocalizados, isto é, lidos em voz alta, sendo aliás escritos para serem ouvidos: a escrita era, deste modo, subsidiária da realização oral. Sublinhando este facto, medievalistas como Paul Zumthor, entre outros, destacam aquilo a que chamam “a beleza da voz”, que o texto apaga quando é lido em silêncio. Segundo Paul Zumthor<sup>131</sup> (1990:12), é justamente a propósito da Idade Média que se coloca a questão da vocalidade como efeito exercido pela oralidade sobre o sentido e o alcance social dos textos que nos transmitiram os manuscritos.

Por agora salientemos que a leitura em voz alta, cujas origens também remontam à Idade Média, aparecia associada à “auralidade” como já, em 1958, avançava Walter Ong (1972:497-508)<sup>132</sup> no seu artigo intitulado “A Dialectic of Aural and Objective correlatives” e mais tarde Joyce Coleman (1996:55) na sua obra *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Nesta obra,

---

<sup>131</sup> Paul Zumthor (1990), *Performance, Réception et Lecture*. Este livro é constituído por quatro ensaios, que resultam das aulas dadas pelo autor de Janeiro a Março de 1990 no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Montréal.

<sup>132</sup> Walter Ong (1972), *apud* Buescu, 2001.

Coleman procura estudar e evidenciar a importância da auralidade (distinguindo-a da oralidade) na sociedade e na cultura medievais, mostrando que se tratava de uma prática generalizada na época medieval, onde prevaleceu pelo prazer que a leitura em voz alta proporcionava. Actualmente, a leitura em voz alta é objecto de reavaliação e “recuperação”, que também poderá aparecer associada ao prazer e convívio social, de que são exemplo, entre outros, autores como James Joyce, Philippe Sollers e José Saramago. A oralidade aparece associada à leitura que nem sempre foi, recordemo-lo de novo, uma actividade essencialmente silenciosa e individual, mas antes acontecimento em comunidade.

Na verdade, na Antiguidade Clássica e na Idade Média nem o acto de escrever/copiar, nem o acto de ler eram silenciosos, e a leitura silenciosa, devido à sua raridade, era vista como uma excepção e não como a regra. Disso é exemplo a cena, já famosa, da descrição da leitura silenciosa de Ambrósio no terceiro capítulo do sexto livro das *Confissões* (s/d, [2004]:120-121) de Santo Agostinho:

[...] E eu não lhe podia perguntar o que queria, como queria, porque me afastavam dos seus ouvidos e da sua boca catervas de problemas das pessoas que ele ajudava nas suas debilidades: quando não estava com elas, que era pouquíssimo tempo, ou alimentava o seu corpo com o necessário sustento, ou o seu espírito com a leitura. Mas, quando lia, os olhos percorriam as páginas, e o seu coração penetrava o sentido, enquanto a voz e a língua se mantinham em repouso [...] – assim o vimos ler em silêncio e nunca de outra forma [...] talvez temesse que um ouvinte suspenso e atento, se o autor que ele lia colocasse alguma questão mais obscura, o obrigasse a dar uma explicação ou a dissertar sobre questões mais difíceis, e, gastando tempo com isso, a ler menos livros do que desejava, embora a necessidade de poupar a voz, que com muita facilidade enrouquecia, pudesse ser uma razão mais justa para ler em silêncio [...] (*Confissões*, Livro VI, III, 3).

O “justificar” da leitura silenciosa – acto suficientemente estranho para Santo Agostinho o mencionar nas *Confissões* – deve-se ao facto de, na tradição, a leitura

silenciosa ser frequentemente sentida como algo “diabólico” e perigoso<sup>133</sup>. A leitura silenciosa é sem dúvida o objecto de descrição neste excerto: nele, os discípulos presenciam o acto de leitura do mestre cujos olhos percorrem a página. Observa-se sobretudo a atitude de contemplação de quem lê, mais do que propriamente a técnica da leitura em si. Assim, descrevem-se elementos físicos fundamentais para a leitura em voz alta, como a voz e a língua, que não são aqui referidos, mas também se

---

<sup>133</sup> A propósito da estranheza provocada pela leitura silenciosa veja-se *Une Histoire de la Lecture* de Alberto Manguel (1996:59-74), nomeadamente o capítulo intitulado: “Lire en silence”, onde se faz um breve historial do aparecimento progressivo da leitura silenciosa, que justamente aparece associada à pontuação. Na verdade, a leitura em voz alta era uma prática enraizada e comum, apesar de existirem casos, mesmo se raros, como explica Alberto Manguel (1996:61), de leituras silenciosas. Segundo o autor, a leitura silenciosa só se tornará uma prática corrente no Ocidente a partir do século X; é justamente a descrição da leitura silenciosa de Ambrósio, efectuada por Santo Agostinho, o primeiro caso repertoriado e destacado na Literatura Ocidental. Por outro lado, como refere Alberto Manguel (1996:68), para ajudar aqueles que não dominavam as convenções da sua arte, os monges começaram a usar um método de escrita dito “*per cola et commata*” que consistia na divisão em linhas de acordo com o significado – de certa forma um modo primitivo de pontuar, que permitia a um leitor inseguro baixar ou subir a voz no fim de um segmento de pensamento. Mesmo se ainda pouco fidedigna, a pontuação contribui para o progresso da leitura silenciosa. Já no fim do século VI, Santo Isaac da Síria descreve os benefícios do método, enquanto no século VII o teólogo Isidoro de Sevilha, praticante da leitura silenciosa, elogia este método. Note-se ainda que, como explica Alberto Manguel, o desenvolvimento da leitura silenciosa é associado à necessidade de pontuar e ao aparecimento dos primeiros sinais de pontuação:

[...] Les avatars de la ponctuation continuaient. Après le VIIe Siècle, une combinaison de points et de traits indiquant un point final, un point placé en hauteur correspondait à notre virgule, et on utilisait le point-virgule comme nous le faisons aujourd’hui. Dès le IXe siècle, la lecture silencieuse devait être assez usuelle dans les salles des monastères pour que les copistes commencent à décrocher chaque mot de ses voisins afin de simplifier le déchiffrement du texte – et peut-être aussi pour des raisons esthétiques [...] (1996:69).

No entanto, a divulgação deste novo tipo de leitura gera desconfiança, sendo vista como diabólica e perigosa para a mente, dado que não podia ser tão controlada ou censurada como a leitura em voz alta:

[...] Le lecteur avait le temps de considérer et de reconsidérer les précieux mots dont les sonorités – il le savait désormais – pouvaient résonner au-dedans aussi bien qu’au dehors. Et le texte lui-même, protégé des tiers par sa couverture, devenait la propriété privée du lecteur, sa connaissance intime, que ce fût dans la studieuse salle d’écriture, sur la place du marché ou chez lui. Cette nouvelle tendance inspirait de la méfiance à quelques dogmatiques; dans leur esprit, la lecture silencieuse autorisait la rêverie, la dangereuse paresse – ce péché mortel, «le fléau qui dévaste à midi. Mais avec la lecture silencieuse apparaissait un nouveau danger que les Pères de l’église n’avaient pas prévu: un livre qu’on peut lire en privé, en y réfléchissant au fur et à mesure que les yeux découvrent le sens des mots, n’est plus sujet à clarification immédiate, aux directives, condamnations ou censures d’un auditeur. La lecture silencieuse autorise une communication sans témoin entre le livre et son lecteur et, comme l’a si joliment dit Augustin, le «rafraichissement» personnel des idées. Jusqu’à ce que la lecture silencieuse fût devenue la norme dans le monde chrétien, les hérésies étaient restées limitées à quelques individus ou à de rares congrégations dissidentes [...] (1996:70-71).

destaca a estranheza que essa leitura silenciosa provoca nos discípulos, o que só vem reforçar a ideia da sua raridade. O excerto citado evidencia a chegada da escrita/leitura como uma revolução silenciosa, ou seja, uma introdução revolucionária do silêncio em certos processos de comunicação. Especula-se ainda sobre as razões que levam Ambrósio a ler em silêncio, evidenciando deste modo as diferenças entre a leitura em voz alta e a leitura silenciosa. Com efeito, a leitura silenciosa e individual do mestre poderá justificar-se por várias razões, entre as quais preservar a voz, evitar as perguntas, ou isolar-se numa meditação interior cujas raízes mergulham no silêncio da leitura e no contacto directo do leitor com as palavras lidas.

São justamente a leitura em voz alta e a leitura silenciosa que evidenciam a presença de duas realidades (oral e escrita), que se entrecruzam e relacionam na Idade Média, que nos importa aqui sublinhar. De facto, como sublinha Angélica Varandas Cansado (2002:49) estas duas realidades produtivas na época medieval coexistem e interpenetram-se numa harmonia difícil de encontrar em séculos posteriores, o que se torna evidente não só na concepção da palavra divina, mas também, como defende, nos Bestiários<sup>134</sup>. É justamente sobre este estudo da presença da oralidade e da escrita na Idade Média que se debruçaram alguns autores como: Albert Lord (1960), Eric Havelock (1963, 1976 e 1988), Jack Goody (1968, 1977, 1987 e 2000), Walter Ong (1958, 1967, 1971, 1972, 1977 e 1982), Paul Zumthor (1983, 1987 e 1990), Ruth Finnegan (1977 e 1988) e Brian Street (1984). Algumas das perspectivas destes autores, nomeadamente as de Albert Lord, Eric Havelock, Jack Goody, Walter Ong, sobre a oralidade e a literacia<sup>135</sup>, têm aliás sido adoptadas como canónicas e são

---

<sup>134</sup> Sobre a relação que se estabelece entre a voz e a escrita na cultura medieval, veja-se a dissertação de Doutoramento de Angélica Varandas Cansado (2002), intitulada: *A Voz no Bestiário: Ecos da Raposa na Literatura Inglesa Medieval*. Neste trabalho estimulante desenvolve-se uma reflexão esclarecedora em torno do diálogo íntimo e profundo entre a oralidade e a escrita na Idade Média, de que o Bestiário é justamente um género ilustrativo.

<sup>135</sup> Valerá a pena sublinhar que a acepção de literacia na Idade Média, como refere Angélica Varandas Cansado (2002:46-47), é completamente distinta daquilo que hoje entendemos por esse termo. De facto, a literacia na época medieval aparecia associada à igreja, e mais concretamente ao estudo da

objecto de estudo em múltiplas universidades<sup>136</sup>, que oferecem um leque diversificado de cursos centrados no estudo da oralidade, o que sem dúvida contribui para evidenciar a sua importância e a sua vitalidade actual, nomeadamente para o campo dos estudos literários.

Antes de abordar mais especificamente o estudo da leitura em voz alta, debruçar-nos-emos justamente sobre algumas das teorias da oralidade e da literacia, centrando-nos sobre as perspectivas dos autores acima citados, na medida em que julgamos que podem contribuir, decisivamente, para melhor compreender a importância da oralidade, que também aparece associada à leitura em voz alta. Efectivamente, o nosso estudo, mesmo se breve, da oralidade permitir-nos-á contextualizar a leitura em voz alta, fornecendo ao leitor elementos, a nosso ver necessários, para uma melhor compreensão da mesma, também em obras contemporâneas, em que oralidade e leitura em voz alta coexistem através da escrita: de tal dão testemunho justamente, em nosso entender, os romances de José Saramago e Philippe Sollers.

É sabido como Marshall McLuhan (1962) e H. J. Chaytor (1950:1) atribuem à invenção da imprensa um momento fundamental de viragem na relação epistemológica do homem com o mundo:

[...] No one is likely to contest the statement that the invention of printing and the development of that art mark a turning-point in the history of civilization [...] (Chaytor, 1950:1).

---

Bíblia, na medida em que era o clero quem detinha a capacidade de ler e escrever. Actualmente, a literacia está intrinsecamente ligada à questão da alfabetização e da escola obrigatória, isto é, às actividades de ler e escrever. Ora, na Idade Média, estas duas actividades, ligadas ao conhecimento e entendimento da Bíblia, eram muito distintas, porque existiam mais pessoas a saber ler do que a saber ler e escrever. Note-se ainda que a associação entre a leitura e a escrita é uma ideia moderna, assim como é moderna a ideia de que ser-se letrado é saber ler e escrever na língua-mãe.

<sup>136</sup> Veja-se o artigo de Lynn C. Lewis e Lori Peterson (1998:403-423), intitulado: "The National Curriculum and the Teaching of Oral Traditions". Neste artigo, as autoras apresentam os resultados de um estudo sobre os *curricula* de 75 cursos ministrados em universidades americanas que se dedicam ao estudo da tradição oral. Trata-se de abordagens múltiplas e diversificadas do estudo da tradição oral efectuadas do ponto de vista da linguística, da antropologia, da religião, da história e da teoria literária.

Ambos os estudiosos reforçam a ideia de que, mesmo na era da imprensa – com a conseqüente passagem de um modelo de comunicação baseado na oralidade e na memória para um modelo de suporte escrito –, se verifica a manutenção da componente oral de que a leitura em voz alta é sem dúvida um caso paradigmático, visto que continuou a ser praticada pela maioria da população alfabetizada da Idade Média. Na mesma linha de pensamento, encontramos as posições de Havelock, Goody e Ong, ao sustentarem que é no advento da escrita, que possibilita o aparecimento da literacia, que se encontra a origem do grande desenvolvimento do pensamento científico e histórico do mundo ocidental:

[...] Literacy [...] is absolutely necessary for the development not only of science but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art, and indeed for the explanation of language (including oral speech) itself [...] (Ong, 1982:15).

Walter Ong (1967, 1977 e 1982) é justamente quem mais se evidencia no âmbito dos estudos sobre a relação entre a oralidade e a literacia, em obras como *The Presence of Word; Interfaces of the Word* e em *Orality and Literacy: Technologizing of the Word*, destacando a importância da literacia nomeadamente no âmbito dos estudos literários. Tal ocorre, por exemplo, no capítulo VI de *Orality and Literacy: Technologizing of the Word*, intitulado “Oral Memory, the Story Line and Characterization”, em que Walter Ong (1982:132-156) destaca justamente o resultado dos estudos sobre oralidade-literacia, assim como as suas implicações para as teorias da interpretação literária, e especialmente para o estudo da construção do romance e da intriga bem como da sua recepção (ouvir/ler) nas culturas orais e letradas. A memória cultural surge, neste contexto, como uma questão fundamental para Ong, bem como as múltiplas formas que ela pode revestir nas sociedades, antes e depois da introdução da escrita. Com efeito, com a chegada da escrita, é forjada uma aliança entre a memória e a visão, que desemboca numa ruptura tecnológica com a escrita e a escrita alfabética. Ong aponta ainda para as dificuldades conceptuais do acto de escrever, destacando a tarefa de construção ou ficcionalização do leitor, – o que

implica definir um papel recente para este último –, como uma das mais delicadas tarefas do autor:

[...] Lack of verifiable context is what makes writing normally so much more agonizing an activity than oral presentation to an oral audience. 'The writer's audience is always a fiction' [...] (Ong, 1977:53-81). The ways in which readers are fictionalized is the underside of literary history, of which the topside is the history of genres and the handling of character and plot. Early writing provides the reader with conspicuous helps for situating himself imaginatively [...] (Ong, 1982:102-103).

A propósito do contexto e da sua importância para a questão da leitura, que nos importa aqui analisar, parece-nos relevante retirar desde já algumas ilações que exploraremos de seguida. Efectivamente, o contexto permite ao leitor situar, como demonstraremos posteriormente no ponto 1.2.1, determinada citação, provérbio, ou expressão idiomática, activando-a num outro contexto, logo investindo-a de uma nova interpretação. Assim, perante vincadas dificuldades interpretativas, que resultam da interpretação dos romances de Saramago e Sollers seleccionados neste capítulo, é solicitado ao leitor sobretudo um intenso conhecimento da língua e das suas implicações culturais em sentido lato, para compreender o uso discursivo peculiar de cada autor em dado contexto específico. Como tal, a interpretação também implica de certo modo uma (re)aprendizagem da língua: o leitor negocea a cada passo a interpretação a dar face ao “contexto global” das frases, ao modo e às circunstâncias da sua aprendizagem linguística anterior e à sua experiência prévia e também futura enquanto leitor.

Neste sentido, a oralidade dos romances saramaguianos e sollersianos resulta de uma manipulação discursiva (criação de neologismos, utilização de várias línguas e registos de língua, abundância de um léxico privilegiadamente oral e de uma sintaxe oralizante) mas também literária, que passa, por exemplo, pela criação de papéis fictícios para os leitores. Efectivamente, um autor também pode criar papéis para os leitores especificamente orais, sendo isto justamente o que ocorre em Saramago, como veremos em II.2., centrado sobre a figura do contador de histórias: nele veremos como

determinadas personagens aparecem ficcionalizadas como “leitores orais” (assim lhes chama Ong), ao serem representados como auditores privilegiados da história contada, ou ainda enquanto auditores da leitura irónica de frases publicitárias efectuada em voz alta, como aquela que ocorre a propósito de *A Caverna*. Efectivamente, como veremos adiante, Cipriano Algor procura estabelecer o contacto com os seus ouvintes (a filha e o genro), quando lê ironicamente em voz alta as frases publicitárias que copiou do cartaz do Centro.

Por outro lado, como defende ainda Ong, a escrita introduz um novo tipo de memória; assim, a oralidade não desaparece mas transforma-se estruturalmente naquilo a que Ong chama “oralidade secundária”. Com efeito, para este estudioso, o advento da imprensa possibilitou a Revolução cultural do Ocidente, ao sustentar a passagem de um período de “oralidade primária” - que se estendeu desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, o Renascimento, até à invenção da imprensa, a Reforma e ainda a Revolução Industrial e o Romantismo - para um período de “oralidade secundária”, que a seus olhos caracteriza a era actual, marcada sobretudo pela invenção da rádio, da televisão e dos outros meios de comunicação electrónica:

[...] I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, “primary orality”. It is “primary” by contrast with the “secondary orality” of present day high technology culture, in which a new orality is sustained by phone, radio, TV and other electronic devices that depend for their existence on writing and print [...] (Ong, 1982:11).

Para Ong, justamente, a oralidade primária vai muito além da descoberta da imprensa, existindo um momento intermédio de transição do oral para o escrito, do qual a época medieval seria então um exemplo. Ong persiste repetidamente em expressões que dividem o mundo da oralidade do mundo da escrita, ainda que admita a miscigenação de ambas no período medieval:



[...] Medieval literature is particularly intriguing in its relation to orality because of the greater pressure of literacy on the medieval psyche brought about not only by the centrality of the biblical text [...] but also by the strange new mixture of orality (disputations) and textuality (commentaries on written works) in medieval academia. Probably most medieval writers across Europe continued the classical practice of writing their literary works to be read aloud [...]. The same practice persisted to a notable degree through the Renaissance [...]. The Romantic Movement marks the beginning of the end of the orality-grounded rhetoric [...] (Ong, 1982:157-158).

Neste sentido, para Ong, a oralidade é considerada como mero resíduo ou como um modo de comunicação marginal nas sociedades de implantação tecnológica. A oralidade é assim “resíduo oral” ou “oralidade residual” (o termo surge com frequência em *Orality and Literacy*), isto é, as formas orais ainda existentes são formas sobreviventes que contribuem para uma coexistência (se bem que precária) entre oralidade e escrita, mas que, em sua opinião, correm o risco de vir um dia a desaparecer.

Na realidade, esta visão de Ong repousa sobre uma tendência para contrastar oralidade e escrita como duas realidades que se auto-excluem possuindo, neste sentido, características diferentes, acentuadas quer por Ong, na obra já acima citada, quer por Goody. A defesa de um modelo centrado na oposição entre a oralidade e a escrita (sustentado, como já dissemos, por autores como Walter Ong, Jack Goody e Eric Havelock) é no entanto contrariada por outros estudiosos, nomeadamente Ruth Finnegan e Brian Street, que - influenciados pelo estudo de reconhecido mérito de Michael Clanchy (1979) - encaram a escrita como um factor fundamental para a manifestação da evolução cognitiva. Trata-se de uma abordagem distinta, que procura atribuir a análise da oralidade e da escrita a épocas específicas:

[...] I shall contend that what the particular practices and concepts of reading and writing are for a given society depends upon the contexts; that they are already embedded in an ideology and can not be isolated or treated as ‘neutral’ or merely ‘technical’ [...]. The skills and concepts that accompany literacy acquisition, in whatever form, do not stem in some automatic way from the inherent qualities of literacy, as

some authors would have us believe, but are aspects of a specific ideology [...] (Street, 1984:1).

Na mesma obra, *Literacy in Theory and Practice*, Brian Street (1984:8) relembra justamente as características deste novo modelo que preconiza, sublinhando:

[...] This model has the following characteristics:

1. It assumes that the meaning of literacy depends upon the social institutions in which it is embedded;
2. Literacy can only be known to us in forms which already have political and ideological significance and it cannot, therefore, be helpfully separated from that significance and treated as though it were an 'autonomous' thing;
3. The particular practices of reading and writing that are taught in any context depend upon such aspects of social structure as stratification (such as where certain social groups may be taught only to read), and the role of educational institutions (such as in Graff's (1979) example from nineteenth century Canada where they function as a form of social control);
4. The processes whereby reading and writing are learnt are what construct the meaning of it for particular practitioners;
5. We would probably more appropriately refer to 'literacies' than to any single 'literacy';
6. Writers who tend towards this model and away from the 'autonomous' model recognize as problematic the relationship between the analysis of any 'autonomous', isolable qualities of literacy and the analysis of the ideological and political nature of literacy practice [...].

Segundo Street, Goody teria sobreavaliado a importância atribuída ao fenómeno da escrita, subestimando, por outro lado, as potencialidades da comunicação oral, o que o teria conduzido a polarizar os dois modos de comunicação. Street, à semelhança de outros estudiosos, como Ruth Finnegan, afirma que é mais frequente encontrar uma mistura entre modos de comunicação orais e escritos do que uma real divisão entre os mesmos:

[...] The reality of social uses of varying modes of communication is that oral and literate modes are "mixed" in each society. [...] oral conventions often continue to apply to literate forms and literate conventions may be applied to oral forms [...] (Street, 1984:4).

De modo semelhante, também Ruth Finnegan, em *Literacy and Orality*, vem salientar a interpenetração destas duas mesmas realidades, oral e escrita:

[...] This kind of mixture is and has been a common and ordinary feature of cultures through out the centuries rather than the 'abnormal' case implied by the ideal types model [...] (Finnegan, 1988:141).

A importância da oralidade e da escrita manifesta-se então através de duas visões relativamente distintas: na primeira (de que fazem parte Ong, Goody e Havelock) verifica-se uma tendência para contrastar oralidade e escrita, enquanto na segunda (a que pertencem Finnegan e Street) deparamos com uma abordagem diferente do problema, procurando evidenciar-se a interpenetração entre oral e escrita. Assim, Street (1984:1) aponta para elementos fundamentais, tais como o contexto em que ocorrem ambas as realidades e a ideologia que lhe está subjacente. Ora, é justamente neste cenário de miscigenação entre os “modos orais e literários”, onde as convenções orais se conjugam com as convenções escritas e em particular literárias, e *vice-versa*, que nos parecem mover-se os romances de Saramago e Sollers. Até porque, como já lembrara Walter Ong (1982:139-140), a “narrativa” subjaz tanto à oralidade como à escrita:

[...] Narrative is everywhere a major genre of verbal art, occurring all the way from primary oral cultures into high literacy and electronic information processing. In a sense narrative is paramount among all verbal art because of the way it underlies so many other art forms, often even the most abstract [...].

Será este aliás um dos aspectos sobre os quais teremos oportunidade de nos debruçar em II.2., onde nos dedicaremos ao estudo da oralidade, nomeadamente através da análise do *corpus* saramaguiano seleccionado. Orientaremos, de momento, a nossa reflexão para o carácter particular da oralidade através do estudo de uma actividade que está precisamente centrada na leitura em voz alta. A noção de

oralidade de que temos vindo a falar distingue-se, segundo Joyce Coleman<sup>137</sup> (1996:28), da noção de auralidade visto que a primeira alude à tradição cultural de um povo, transmitida por via oral através de bardos, trovadores e menestréis ou figuras afins, enquanto a segunda aparece associada a um registo escrito que é veiculado ou activado oralmente pela voz, transformando a leitura num acontecimento social. Na verdade, como explica Coleman (1996:55), a auralidade constituía fonte de entretenimento e prazer para todos os membros da sociedade medieval, pertencentes às mais variadas classes sociais e detentores dos mais variados níveis de literacia.

Se tivermos em conta que a auralidade depende da existência de um texto escrito, que irá ser veiculado através da voz na leitura oral, então não será difícil reconhecer que o texto funciona de certo modo como uma fonte de autoridade perante os olhos daqueles que observam a sua leitura, a sua activação oral. A literatura (ou o que agora assim designamos) é pois encarada como um acontecimento social, o que não acontece necessariamente se a obra for lida em silêncio e em privado. É então neste sentido que, como defende Coleman, a auralidade se distingue da oralidade, na medida em que depende do texto escrito como objecto a ser lido publicamente, surgindo como uma activação daquele. No entanto, poderemos ainda complexificar a questão se nos lembrarmos de que a leitura em voz alta também pode apontar para a teatralidade do texto lido e para a interpretação daquele(s) que lhe dá (dão) voz. A dramatização do texto, a emoção com que é lido, a participação ocasional por parte dos seus ouvintes, que se sentem na legitimidade de intervir ou não na história contada, são assim também muito justamente características da auralidade.

Era para estes aspectos que, já no século XIX, apontava Ernest Legouvé (1897), a quem devemos o tratado francês mais importante sobre a leitura em voz alta. Referimo-nos a *L'Art de la Lecture*, que alcançou inúmeras edições em pouco tempo. Para Ernest Legouvé (1897), a arte da leitura era constituída por dois aspectos

---

<sup>137</sup> A propósito do estudo da auralidade e da sua importância na Idade Média, veja-se o estudo de Joyce Coleman (1996), *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*.

fundamentais: a voz e o pensamento. A qualidade da voz dependia da respiração, da articulação, da pontuação e da pronúncia, o que aliás, como demonstraremos mais adiante, a leitura em voz alta de *Paradis* de Sollers evidencia, nomeadamente pelo facto de o texto ser activado e encenado pela voz. Ernest Legouvé (1897) pouco dizia do pensamento – a não ser que um domínio exaustivo da voz não chegava para o comunicar. Efectivamente, a leitura em voz alta de *Paradis*, efectuada pelo próprio Sollers, é esclarecedora quanto à importância de outros elementos para além da voz, como por exemplo, o corpo. Para ilustrar o modo como se devia ler poesia, Legouvé (1897) cita as palavras do seu mestre, Monsieur Febvé:

[...] Je commencerai par faire le tour de l'assemblée avec le regard; ce regard circulaire et accompagné d'un demi-sourire légèrement esquissé sur les lèvres doit être agréable, aimable; il a pour objet de récolter pour ainsi dire comme dans une quête les premières sympathies de l'assemblée, et de ramener sur vous tous les yeux; alors on ne commence pas encore! Non! On attend que le silence soit bien complet... puis on avance le bras... le bras droit... en arrondissant le coude... le coude est l'âme du bras! L'attention redouble, vous dites le titre simplement, sans effet, vous jouez le rôle d'une affiche, Le Chêne et le Roseau. Vous commencez: le chêne; ici, la voix large! Le son étoffé... le geste noble et quelque peu empathique! [...] (Legouvé:1897:116).

É de salientar neste excerto o reconhecimento (mesmo se normativo, o que é natural no contexto) de vários elementos pertinentes que ainda hoje são reconhecidos como de enorme importância na leitura em voz alta. Falamos de elementos como o olhar, o sorriso ou a expressão facial, a voz, o silêncio, os gestos e o som. Os dois primeiros elementos apontam para a *captatio benevolentiae*, o captar da atenção do auditor, preparando-o e predispondo-o a ouvir. A importância dos gestos aparece aqui associada ao braço (inclinação do cotovelo, que Legouvé considera “l'âme du bras”). Assim quando, ao ler, Monsieur Febvé avançava o cotovelo usava, de certo modo, uma mímica que assemelhava a leitura em voz alta à recitação, sendo que esta última era considerada um exercício fundamental para a aperfeiçoar.

Cem anos mais tarde, também Georges Jean (1999:12), em *La Lecture à Haute Voix*, desenvolve uma reflexão onde retoma a importância da leitura em voz alta, a que

chama “leitura oralizada”, considerando justamente a recitação uma leitura em voz alta que pode ser memorizada. Além disso, a recitação permite ensaiar, ou seja, dizer o texto em voz alta, conferindo-lhe uma maior expressividade. Neste ensaio, Georges Jean (1999) tece várias considerações estimulantes e esclarecedoras sobre a importância da leitura em voz alta desde a Antiguidade clássica até à actualidade, citando como caso paradigmático o de Sollers, apesar de o não analisar<sup>138</sup> directamente. Também ele, e aliás à semelhança daquilo que já afirmámos, distingue entre a leitura em voz alta (auralidade), a que chama “leitura oralizada”, e a “oralidade pura”, visto que a primeira pressupõe em seu entender a marca, a inscrição, o apoio da forma gráfica dos textos, dos livros, dos suportes de leitura em geral (e actualmente até do teleponto):

[...] Lire à haute voix est bien en effet ce qu'on dit à haute voix pour faire entendre à soi-même ou/et à des auditeurs un texte qu'on lit des yeux. Ce qui suppose que nous aurons à examiner le jeu complexe des yeux et de la voix, de l'ouïe et du regard, dans une pratique qui de toute façon, à la différence de la pure oralité nécessite un support de signes graphiques: pierre, argile, cuir, papyrus, papier, parchemin, feuille livre, prompteur, écran... [...] (Jean, 1999:12).

A distinção estabelecida por Georges Jean entre “oralidade pura” e “leitura oralizada” faz ainda eco da distinção já estabelecida por Walter Ong (1982:11) entre “oralidade primária” e “oralidade secundária” (que já referimos anteriormente), embora tenha diferentes implicações. Na verdade, o que nos interessa aqui sublinhar é que a reflexão de ambos os autores aponta para a importância da passagem de um modelo de comunicação, baseado exclusivamente na memória, a que chamaram “oralidade primária” ou “oralidade pura”, para um modelo de suporte escrito (a que chamaram

---

<sup>138</sup> Na realidade, Georges Jean (1999:22) faz duas referências à obra de Sollers, nomeadamente a *Paradis*, para exemplificar a importância de ler em voz alta certos textos contemporâneos: “[...] Certains textes, en dehors de la poésie de Guillaume Apollinaire, je pense à *Paradis* de Philippe Sollers, ne prennent toute leur vie que par une lecture à haute voix”. A segunda (1999:81) aparece associada à escrita de Sollers: “[...] Le «plaisir du texte» est parfois dans la qualité de son écoute: j'ai besoin de ne pas voir. J'écris tout à l'oreille quasiment les yeux fermés, en renforçant l'écoute au maximum' déclare ainsi Philippe Sollers [...]”.

“oralidade secundária” ou “leitura oralizada”), regido por um novo tipo de memória sustentada pela escrita, nomeadamente através de diversos suportes audiovisuais e das novas tecnologias da informação.

É justamente uma “leitura oralizada” de *Paradis* a efectuada por Philippe Sollers, em *Jean-Paul Fargier – Philippe Sollers – Sollers Vidéo Fargier*, como veremos mais adiante, uma leitura activada a partir de um teleponto, encenando e demonstrando a pertinência de elementos já aduzidos, quer por Georges Jean (1999), quer por Ernest Legouvé (1897): o olhar, a voz e a audição, aspectos a que voltaremos na nossa análise, dada a sua importância. No entanto, podemos desde já adiantar que estes elementos contribuem para encenar o texto, criando um efeito de teatralidade para o qual apontava aliás o excerto já citado de Ernest Legouvé (1897:116), tratando-o como um todo orgânico, isto é, como um corpo que fala. Ora, à semelhança dos vários contextos em que pode ocorrer a leitura, também Georges Jean (1999) distingue vários tipos de leitura em voz alta, afirmando que esta última pode adquirir múltiplas formas e modular-se em função de diferentes situações:

[...] Ces modalités varient selon les types de lecture à haute voix. En effet, la lecture à haute voix, et c'est là tout son intérêt, peut prendre une multitude de formes et se module en fonction de différentes situations: lectures d'enfants entre eux, du maître ou du professeur à ses élèves, lecture de la mère ou du père de famille à un enfant, le soir, lectures conjugales, lectures de son propre texte par un auteur, lectures conviviales, dans un salon, ou aujourd'hui au cours d'un atelier d'écriture, clubs de lecture, lecture pour les non-voyants, lectures médiatisées par la radio, la télévision, le disque, le Cédérom, etc. [...] (Jean, 1999:12).

Efectivamente, neste excerto o autor destaca os vários tipos de leitura em voz alta de acordo com os múltiplos contextos em que pode ocorrer, o que de certa forma evidencia não só a sua importância, como a diversidade dos intervenientes no processo de leitura em voz alta, e ainda a mediatização do processo de leitura. Deste modo, a leitura em voz alta é investida de múltiplas funções. Veja-se entre outras a função explicativa e comentativa evidenciada no CD-ROM de Philippe Sollers

intitulado *La Parole de Rimbaud*<sup>139</sup>. Nele, o autor lê em voz alta e comenta excertos de um dos seus romances, *Studio*, contribuindo assim para evidenciar a importância da leitura em voz alta como pista de leitura para os seus textos, facto aliás não inédito em Sollers, sobretudo se tivermos em conta outras leituras anteriores efectuadas e mediatizadas quer pela rádio, como no caso do romance *La Seconde Vie de Shakespeare – Paradis*, quer pela televisão, como no caso dos vídeos de Fargier a que já aludimos.

Na verdade, ao longo dos últimos anos a prática da leitura em voz alta de obras literárias tem vindo a florescer na Europa e nos Estados Unidos, multiplicando-se as leituras públicas efectuadas quer por actores, quer pelos próprios autores. O desenvolvimento desta prática oralizada da leitura é notório na prosa contemporânea, o que poderá, a nosso ver, explicar a recuperação e a divulgação da leitura em voz alta em certos romances, como os dos autores que aqui nos ocupam, mas também como modo de fomentar o gosto pela leitura através da partilha pública dos textos. Pense-se por exemplo, e para apenas citar alguns, na prosa de Marcel Proust, Julien Gracq e Claude Simon, ou ainda nos efeitos sofisticados da oralidade de James Joyce (da qual é aliás muito devedora a oralidade sollersiana), que implica por parte do leitor uma (re)leitura.

Tendo vindo a salientar a importância da leitura em voz alta, evidenciaremos agora a sua pertinência para a leitura dos romances de José Saramago e Philippe Sollers. De facto, a oralidade que os seus romances manifestam faz parte de uma “oralidade secundária” ou de uma “leitura oralizada”, que já vimos distinguir-se da

---

<sup>139</sup> Philippe Sollers (1999), *La Parole de Rimbaud*, CD-ROM, Paris, Gallimard, colecção «À Voix Haute». Valerá ainda a pena sublinhar o título sugestivo dado à colecção «À Voix Haute», o que é sem dúvida esclarecedor, por um lado, quanto à importância deste tipo de prática e à sua multiplicação através das leituras em voz alta gravadas em CD ou em cassette, como ocorre por exemplo com *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust lido por André Dussolier e, depois, por Lambert Wilson na editora Thélème. Por outro lado, a colecção «À Voix Haute» possui ainda a especificidade de dar a palavra ao autor que lê excertos de uma obra sua, como ocorre com Sollers que lê *Studio*, tecendo comentários sobre a sua obra, mas também sobre Arthur Rimbaud de que lê “À une Raison”.



oralidade tradicional, como afirma Paul Zumthor (1990:68-69). Isto equivale a dizer que, para Paul Zumthor, a leitura em voz alta tornar-se-ia uma prática diferente da oralidade; seria vocalidade, isto é, renascimento pela voz mas também pelo corpo. É justamente neste novo limiar da oralidade que parecem situar-se José Saramago e Philippe Sollers, quando aconselham os seus leitores a lê-los em voz alta. Em *Diálogos com José Saramago* (in Reis, 1998:102-103), o romancista corrobora justamente essa afirmação, ao dizer o seguinte:

[...] Quando aconteceu algumas pessoas dizerem que não entendiam nada, a minha única resposta, nessa altura, já há muitos anos – em 1980, quando o *Levantado do Chão* saiu –, foi: leiam uma página ou duas em voz alta. E depois acontecia as pessoas dizerem: ‘já percebi o que é que tu queres’ É fácil [...].

A leitura em voz alta surge assim como “condição” para aceder ao discurso romanesco, funcionando como modo de vocalizar e corporizar, o que ocorre justamente dentro de alguns dos romances saramaguianos, em que uma ou várias personagens assumem o papel de (re)leitor, como já vimos em I.2. Deste modo, a representação do leitor fictício enquanto leitor que também lê em voz alta, e veja-se por exemplo Cipriano e Marta Algor em *Caverna*, contribui decisivamente para a representação narrativa deste tipo de leitura, preconizada por Saramago e Sollers. No caso de Sollers é também ele próprio quem lê em voz alta alguns dos seus romances, como por exemplo *Paradis*<sup>140</sup>, um romance sem pontuação.

---

<sup>140</sup> Philippe Sollers (1979), *La Seconde Vie de Shakespeare-Paradis*, Cercles, colecção «SONTEXTE». O romance vem acompanhado de uma cassette que foi gravada no Domingo de Ramos pelo próprio autor. Trata-se de um conjunto que faz parte de uma caixa pequena constituída por um livro e uma cassette e que teve uma tiragem muito limitada. Esta obra, como aliás os vídeos Fargier, não estão infelizmente disponíveis no mercado, apenas podendo ser consultados na Bibliothèque Nationale de France e na BPI (Bibliothèque Publique d’Information). Efectuámos todas as diligências necessárias para tentar obter uma cópia quer da cassette quer dos vídeos, nomeadamente os que são dedicados à leitura de *Paradis* por Philippe Sollers, no entanto as nossas tentativas foram infrutíferas. Por outro lado, o romance *La Seconde Vie de Shakespeare – Paradis* não foi reeditado, estando apenas disponível para consulta a cassette e o livro na Bibliothèque Nationale de France.

Debruçar-nos-emos agora sobre um dos aspectos que contribui decisivamente para a necessidade dessa leitura em voz alta dos textos de Saramago e de Sollers: trata-se da pontuação. Na realidade, ambos os autores recorrem a uma utilização diferenciada das convenções de pontuação, isto é, o leitor depara com um uso diferente da pontuação em relação àquilo que convencionalmente seria de esperar. Disso é exemplo o uso abundante das reticências em *Femmes*, enquanto no caso saramaguiano a utilização diferenciada da pontuação se manifesta pelo recurso ao ponto final e à vírgula como sinais de pontuação preponderantes em *Jangada de Pedra*. No caso sollersiano, existem ainda alguns romances que se caracterizam por uma ausência absoluta de pontuação, como *H*; *La Seconde Vie de Shakespeare – Paradis*; *Paradis*; *Paradis 2*. Pensamos que esta utilização não convencional da pontuação, quer pelo seu uso diferenciado quer pela sua ausência, serve os propósitos da auralidade na medida em que conduz o leitor a uma (re)leitura do texto. Efectivamente, a leitura em voz alta pressupõe uma interpretação prévia, silenciosa do texto a ler, podendo assim ser entendida como um modo de implicar mais activamente o leitor. A leitura torna-se deste modo mais dinâmica, através da voz que de certa forma dá corpo ao texto lido.

A questão da pontuação coloca-se assim para ambos os nossos autores, mesmo se não de modo absolutamente idêntico. Em Saramago, a utilização diferenciada da pontuação<sup>141</sup> passa quer pelo uso de um novo sistema de pontuação – como quando Saramago assinala o discurso directo com uma vírgula seguida de maiúscula –, quer por uma redução drástica do leque de sinais a apenas dois: a vírgula e o ponto final. A “insólita pontuação” saramaguiana, como lhe chama Carlos Reis (1998:101-103) nos seus *Diálogos com José Saramago*, é considerada pelo romancista como uma forma de, pelo confronto com o inesperado, fazer surgir uma reflexão sobre o carácter

---

<sup>141</sup> A técnica da ausência da pontuação não é completamente nova, visto que já tinha sido utilizada por outros autores como Guillaume Apollinaire, Beckett e Butor.

convencional da pontuação, sobre a forma como ela pode sofrer alterações mas não pode deixar de existir, mesmo se de modo oblíquo:

[...] E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito atenta ao caminho e à condução. Mas isso tem outra razão: é que nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação (in Reis, 1998:101).

Das últimas três linhas da citação – que só aparentemente parecem dizer o contrário do que diz Saramago - ressalta o facto de os sinais de pontuação existirem, na escrita, para sinalizar o sistema de ritmos, pausas e ênfases que a oralidade manifesta de outro modo. Assim, o leitor continua a poder circular pelos seus livros, ou seja, a leitura prossegue mesmo se a uma velocidade mais lenta, até porque:

[...] ele vai ter de ler com atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de ‘actividade muscular’. E ele só pode entender o texto se estiver ‘dentro’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura [...] (in Reis, 1998:101-102).

Na verdade, o leitor terá de adaptar-se e reger-se pelas convenções fornecidas pelos romances saramaguianos, o que implica tomar consciência do papel activo, participativo do leitor na construção da leitura. Alterar as convenções, neste caso a pontuação, implica sem dúvida ser capaz de ler de outro modo, isto é, revelar uma adaptabilidade ao “contar de outro modo” e também, no fundo, estabelecer um outro tipo de “convenção” contratualizada de forma implícita no interior do próprio discurso romanesco.

A questão da pontuação serve também, nos romances sollersianos, para “contar de outro modo”, o que implica novas convenções. Sollers assume a este respeito, no entanto, uma posição ainda mais extrema do que Saramago, ao apagar todo e qualquer registo de pontuação, em certos romances. *H*, por exemplo, manifesta não só uma total ausência da pontuação, mas também de parágrafos e até de maiúsculas,

isto é, de muitas das convenções gráficas que canonicamente regem a escrita. A inexistência da pontuação dá origem a um fluxo continuado de sintagmas, de mensagens verbais, comparável ao fluxo de imagens de uma câmara em que não tivesse havido trabalho prévio de preparação, selecção e montagem. *H* foca o problema da necessidade da pontuação como convenção que faculta ao leitor a possibilidade de navegar, de orientar-se, salientando que a solução reside na “ginástica mental que os ‘actores’ terão de efectuar, o que só vem reforçar o papel activo dos leitores, que terão de ser verdadeiros actores”:

[...] mais est-ce qu'on peut mettre le tout en vrac en jet continu personne ne pourra naviguer là-dedans c'est sûr la ponctuation est nécessaire la ponctuation vieux c'est la métaphysique elle-même en personne y compris les blancs les scansiones tant pis il faut que les acteurs fassent désormais un peu de gymnastique sans quoi on n'en sortira jamais [...] (*H*, p.14).

Neste ponto, Saramago e Sollers convergem ainda numa curiosa metáfora, dado que ambos defendem o papel activo do leitor, a quem exigem uma colaboração efectiva na finalização dos seus romances que só a leitura, neste caso em voz alta, pode concretizar. Assim, enquanto Saramago pede ao seu leitor uma “actividade muscular”, Sollers exige ao seu uma certa “ginástica mental”, o que no fundo equivale a assinalar o carácter dinâmico do leitor no sentido de concretizar a leitura do romance - mesmo se com um uso invulgar, ou seja, pouco convencional da pontuação.

Mas os dois autores convergem ainda numa outra reflexão e numa outra área metafórica: para ambos, o uso não convencional de uma convenção linguística como a pontuação dá origem a um outro ritmo, que não parece estar tão necessariamente determinado pelas limitações formais. Na realidade, a apresentação “como se fosse” faz afinal parte da proposta romanesca de ambos os autores, dado que tanto Saramago como Sollers comparam a sua utilização diferenciada à respiração<sup>142</sup> da palavra, mas

---

<sup>142</sup> A importância da respiração em Sollers também poderá justificar-se por determinadas limitações físicas que aparecem associadas à doença, nomeadamente, do foro respiratório (Sollers foi

também a uma musicalidade<sup>143</sup> própria inerente aos seus romances. Efectivamente, é a respiração da palavra que ritma a pontuação cuja função consistia em marcar as pausas respiratórias. Saramago considera justamente a vírgula e o ponto final como “[...] sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa [...]” (in Reis, 1998:102). O acto de falar é assim associado à música, até porque “[...] fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas [...]” (in Reis, 1998:101). Do mesmo modo, também, deparamos em Sollers com o desenvolvimento das propriedades musicais do texto com *Lois;H; La Seconde Vie de Shakespeare – Paradis; Paradis e Paradis 2*. A musicalidade do texto é assim evidenciada pela leitura em voz alta, como verificamos com a leitura efectuada pelo autor de *Paradis*, mas também pela importância conferida à voz. Como explica Sollers na já citada entrevista de Jean-Paul Enthoven (1984:314), intitulada: “Aller-Retour dans le Système Sollersien”, a “literatura é um exercício vocal” a que já se aplicaram muitos autores antes dele:

[...] Dans *Paradis*, j’ai voulu faire une hymne à la voix. Car la voix, je le sais, c’est comme l’image de la veuve Mao à la télévision; ça ne triche pas, c’est l’aveu même. Pascal, Dante, Bossuet ou Chateaubriand n’ont écrit que des oratorios, comme Melville et, évidemment, comme Flaubert. Je n’y peux rien: la littérature, c’est d’abord un exercice vocal. Il n’y a qu’à les voir, tous les grands, obsédés par leur gueuloir, par le tapis roulant de leurs mots, par leur musique, par la concordance du mot écrit et du

asmático até aos 16 anos) e auditivo, tendo sofrido sucessivas otites como refere em *Visions à New York* (1981 a):55-57):

[...] Ph. S. J’ai été presque immédiatement en proie à un certain nombre de maladies localisées, précises, par exemple, le fait d’avoir tout le temps des otites. Ça a été assez loin, puisque j’ai été opéré au moins vingt-cinq, trente fois de paracentèse, c’est-à-dire d’opération du tympan [...] Très tôt un autre symptôme plus intéressant qui est l’asthme: j’ai été asthmatique violemment, passionnément, jusqu’à quinze ou seize ans [...] Et cela me permet d’oser penser, finalement, que c’est par la maladie que l’écriture apparaît [...].

<sup>143</sup> A propósito da importância da musicalidade e da prosódia veja-se Pauly Ellen Bothe (2003) *Poesia y Musicalidade en las Poéticas Modernistas de Fernando Pessoa y T.S. Eliot: La Ode Marítima*, onde é desenvolvido um estudo comparativo (em Fernando Pessoa e em T. S. Eliot) sobre a descrição da “música da poesia”, ou seja, da nova prosódia que subjaz aos seus poemas em verso livre, privilegiando-se o estudo de *A Ode Marítima* do heterónimo pessoano Álvaro de Campos e de *The Waste Land*.

rythme [...] Oui, mon *Paradis* entretient d'étroits rapports avec la musique; c'est pour cela qu'il convient de le lire, de le dire, comme un psaume et comme un chuchotement, un rire et un sermon, en tendant l'oreille et l'œil vers la rythmique intensive qui en est, au fond, la vraie pulsation [...].

Deste modo, em *Paradis*, a cujo estudo regressaremos mais adiante, a ausência de pontuação liberta o leitor da frase feita tradicional, implicando simultaneamente um papel activo deste na leitura em voz alta que pretende iniciar, e que começa justamente com o desafio de ler de acordo com outras convenções de pontuação. Efectivamente, com a frase pontuada convencionalmente, o leitor consegue mais facilmente antecipar, ao contrário daquilo que ocorre com uma utilização diferenciada da pontuação pautada pelo seu uso não convencional ou pela sua (só aparente) ausência. Neste sentido, ler implicará também para o leitor ser capaz de pontuar mentalmente o texto, isto é, aceitar um novo desafio antes de encetar o processo de leitura.

Ora, a leitura em voz alta implica, como já dissemos, uma tripla associação de elementos como o olhar, a audição e a fonação, e resulta certamente da emergência de uma voz, mas uma voz num corpo, que serve uma língua falada. Cada leitor irá então adaptar o seu corpo (mesmo se imaginariamente) a múltiplas variáveis, como o texto, o público, as circunstâncias, os lugares de leitura e os objectivos da leitura, entre outros. Estes elementos são aliás também sublinhados por José Saramago, quando se debruça sobre a questão da pontuação em os *Diálogos com José Saramago* (in Reis, 1998:101). Vejamos:

[...] Os valores de expressão resultam, evidentemente, dos órgãos fonadores e, no caso da comunicação oral e em presença, dependem também do gesto, da expressão do olhar, da suspensão da voz, do modo como a voz vibra, de todas essas coisas [...].

De facto, estes elementos apontam para uma teatralização da leitura em voz alta que resulta da confluência e da expressividade de elementos como o gesto, o olhar

e a voz que dão corpo à leitura em voz alta. Estes aspectos, como veremos, manifestam-se justamente nos romances dos autores em estudo.

No caso sollersiano, já com *Lois* a pontuação se tinha tornado rara, emergindo a voz que irrompe nos romances de Sollers e aparece associada ao afastamento de uma arquitectura textual construída sobre os signos visuais da pontuação. A utilização diferenciada da pontuação em *Lois* manifesta-se através do uso privilegiado de determinados sinais de pontuação (exclamação, interrogação) em detrimento de outros. De facto, a abundância do ponto de exclamação contribui para criar uma “poética da voz” onde, segundo Olivier Renault (1995:460-463), vozes diversas irrompem e se entrecruzam:

[...] Les exclamations font de *Lois* un roman vocal, un théâtre de voix. Ce sont des voix vigentes, contestatrices, des bruits de foule, des émeutes, des injonctions personnelles, des discours, des paroles, des rires, des cris [...].

No entanto, a irrupção das vozes não se manifesta somente através da utilização de diversas exclamações no decorrer do romance, a convocação das vozes é também conseguida pela feliz conjugação entre exclamações e interrogações, como exemplifica este excerto: “[...] Coût classiques, hypers! Culture? Bourjuse, cent pour cent! Éducation? Nationale! Flics? En tas, sous les lits! Province? Mastodonte! Tout le poids! Vieille histoire... [...]” (*Lois*, p.75). A alternância contribui para reiterar e sublinhar a vocalidade de *Lois*, configurando o romance como um “teatro da voz” (como lhe chama Renault), onde várias vozes irrompem em conjunto (como no jogo da alternância exclamativa e interrogativa) ou individualmente, formando uma espécie de sinfonia da voz que a leitura em voz alta activa. Para esta sinfonia contribui ainda a utilização frequente de onomatopeias, pelas quais se sugere a representação auditiva ou visual pelos sons das palavras, que acentuam a musicalidade e a vocalidade de *Lois*. A importância e a dificuldade da musicalidade são aliás sublinhadas quando nos é dito que “[...] La musique est ici plus près de moi que vous ne le serez jamais. Cependant votre hystérie est compréhensible. Votre surdité aussi [...]” (*Lois*, p.119).

Afirma-se, deste modo, não só a vocalidade de *Lois* mas também a sua musicalidade e a importância de ambas para a leitura do romance. Por outro lado, antecipa-se o seu carácter deceptivo para o leitor, aqui convocado pelo pronome possessivo (“votre”) em “votre hystérie”, “votre surdité”, na medida em que o efeito musical e vocal do romance poderá não estar ao alcance de todos os leitores devido à dificuldade que representa a sua utilização fora das convenções tradicionais.

A musicalidade de *Lois* é, aliás, desde logo destacada no fim da sua *prière d’insérer* (da responsabilidade de Sollers), onde nos é dito o seguinte: “[...] Rappels techniques: Rabelais, Joyce. Décasyllabe: chanson de geste, chanson de Roland, vers shakespearien. Actualisation du lexique (depuis mai 68) [...]”. Ora, a referência a Rabelais e a Joyce não é casual no contexto sollersiano, na medida em que ambos os autores se inscrevem num cenário de não conformismo relativamente aos cânones e às convenções literárias. Note-se que os textos de Rabelais e Joyce implicam, tal como os de Sollers, uma leitura visual mas também em voz alta para que o leitor possa aceder à dimensão total dos mesmos. Além disso, ambos os autores se caracterizam por uma experimentação linguística que se manifesta na exploração das possibilidades sintácticas, lexicais, e musicais da língua, que aliás os textos sollersianos também evidenciam.

No número 57 de *Tel Quel*, Jean-Louis Houdebine (1974:85-116), num artigo intitulado “Le Chant (ou sens vivant) des Langues”, analisa o ritmo e as vozes de *Lois*, acentuando o efeito de velocidade que cria. É importante assinalar que, já na *prière d’insérer*, se reenvia o leitor para o decassílabo que Houdebine (1974:91-92) considera o ritmo predominante de *Lois*: “[...] à la dominante d’une matrice décassylabique qui se combine avec un certain nombre de variations [...]”. Como sublinha Houdebine (1974:91-92), o ritmo aparece associado a uma sintaxe renovada (“[...] les effets rythmiques ne sauraient être entièrement disjoints de la syntaxe dont ils dépendent aussi [...]”), que passa pelo privilégio de frases breves; pela eliminação do artigo (de carácter obrigatório em francês, o que tem consequências no “leitor cartesiano



ocidental”); pela verbalização do conjunto, onde o substantivo é tratado como verbo. O “efeito verbo”, como refere ainda Houdebine, conjugado com os outros elementos enumerados, produz um ritmo acelerado e veloz para o qual também contribuem as frases exclamativas e interrogativas.

Deste modo, a utilização de certos sinais de pontuação ou a sua ausência provoca assim a intervenção da voz do leitor, evidenciando a confiança depositada nele para pontuar mentalmente o texto. No romance *Drame* também se verifica esse uso diferenciado da pontuação convencional, ao associar o ponto ao espaço em branco, e por sua vez à sua transcrição linguística em “[...] un point dans du blanc [...]”: “De l’autre, il y a . (un point dans du blanc, c’est cela)” (*Drame*, p.98). O leitor assiste deste modo a uma representação visual do sinal de pontuação, que é reiterada pela própria transcrição linguística, que pode ser comparada a uma indicação cênica dada sob a forma de uma didascália destinada ao leitor.

No mesmo número 57 de *Tel Quel* (1974:4), num texto intitulado “Paradis”, também Sollers tinha já comentado a questão da pontuação, sublinhando a sua interferência no processo natural da linguagem, comparando-a a uma reprodução planificada:

[...] J’avais immédiatement deviné qu’il y avait une liaison entre ponctuation et procréation d’où leurs résistances clichés ponctuant miché leurs journées à savoir qu’ils n’enregistrent que les points de leur rencontre avec leur image virgule tiret point virgule conclusion [...].

Pela pontuação, e segundo Sollers, o homem pensaria poder controlar a linguagem e, no limite, os seus próprios pensamentos. Em *H*, afirma-se que os sinais de pontuação, como aliás as próprias convenções (limitações ilusórias), são limitações linguísticas que de algum modo apenas criam ilusões da própria vida:

[...] comme si la pulsion était pas constante comme si y’ avait l’ temps de mettre virgule point-virgule et tout le bazar comme si ça transmettait pas 24 sur 24 c’est à vous de vous transformer chacun son fossé [...] (*H*, p.178).

Esta afirmação de Sollers coloca, a nosso ver, o mesmo problema referido por Saramago ao afirmar que: “[...] nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação [...]” (in Reis, 1998:101):

[...] Je dis que la ponctuation *manifeste* fait la preuve d’une certaine limite métaphysique, dans la mesure où quelque chose du rythme du sujet reste pour lui ‘dehors’, en représentation, capté par l’exhibition de son image spéculaire [...] (H, p.18).

Neste excerto, à semelhança daquilo que já referimos anteriormente, a pontuação-“manifesta” – como afirma Sollers, destacando em itálico o adjectivo que classifica este tipo corrente de pontuação – é descrita como um limite, na medida em que a condiciona. Assim, há “pontuação não-manifesta”, a que se torna “invisível” e é restituída pelas entoações da voz, uma pontuação que se ouve (o ponto, a vírgula) em vez de se ver, o que equivale a passar de uma pontuação visual para uma “pontuação” de certa forma auditiva. Por exemplo, *Paradis* oferece uma variedade de ritmos que justamente a ausência de pontuação gráfica explícita, isto é, de barreiras formais, permite. Trata-se de uma pontuação, como explica Sollers em *Visions à New York* (1981 a):199), “acentuada sobre o ouvido” e não propriamente sobre o olhar: mas regressaremos a este aspecto mais adiante. Interessa reter que assistimos, em *Lois; H; La Seconde Vie de Shakespeare-Paradis; Paradis e Paradis 2*, à emergência de uma voz, de uma vocalidade que Paul Zumthor considerava característica da Idade Média. É precisamente a voz, neste caso através da leitura em voz alta, que permitirá activar a pontuação não-manifesta destes romances sollersianos, inaugurando-se a partir de *Lois* aquilo que Olivier Renault (1995:453) considera “[...] une poétique de la voix où la voix pulvérise la géométrie [...]”. Relembremos que os romances sollersianos anteriores *Drame e Nombres* evidenciavam justamente uma estrutura geométrica: o primeiro apontava para o tabuleiro de xadrez, enquanto o segundo apontava para o quadrado como já foi dito em I.1. Ora, como explica ainda Olivier Renault (1995:450) “[...] l’apparition des voix est incompatible avec la géométrie, trop sèche, désincarnée, inapte à rendre compte du spectacle des voix s’incarnant [...]”. Note-se contudo que

*Lois* mantêm a estrutura geométrica (o cubo), o que significa que, em vez de evidenciar uma ruptura com os romances anteriores, incorpora as experiências de escrita, procurando ir mais longe. Este aspecto é aliás salientado no início da *prière d'insérer* de *Lois*, onde nos é dito que “[...] la structure du volume est inapparente. Passage du carré (*Nombres*) au cube [...]”. Note-se que também Saramago partilha da mesma opinião que Sollers, ao afirmar que, quando falamos, não usamos sinais de pontuação; - no entanto, sabemos a diferença entre uma pergunta e uma afirmação pela entoação da voz, aquilo a que Saramago chama precisamente “uma certa música” (in Reis, 1998:101).

Em Saramago e em Sollers a questão da pontuação aparece pois subordinada à voz e à leitura em voz alta, na medida em que esta última restitui no romance a pontuação através do ritmo, da respiração, da entoação e das unidades de sentido. Isto significa então que, longe de banir o sistema convencional de pontuação, ambos os autores o integram como pertinente, na medida em que trabalham sobre ele e o elegem como campo de experimentação. É isto que pode levar autores como por exemplo Philippe Forest (1992:203) a defender que a ausência aparente de pontuação em *Paradis* é na realidade uma forma de “sobre-pontuação”:

[...] En réalité, l'absence de ponctuation dans *Paradis* est presque un leurre. Elle vise en effet non pas à signaler la 'non-ponctuation' du texte, mais au contraire sa 'sur-ponctuation'. C'est parce que le texte de *Paradis* est si radicalement et si profondément ponctué que l'arsenal typographique classique – avec ses points, ses virgules et ses points-virgules – se révèle incapable d'en marquer et d'en transcrire le rythme [...].

Sollers considera também *Paradis* o mais pontuado dos seus romances, afirmando que se trata na verdade da ausência de uma pontuação visível:

[...] ah je vois encore cette histoire de ponctuation voilà ça revient l'objection lisible-illisible un seul crime vrai la syntaxe le reste est effacé pardonné or là précisément je m'élève je dis que personne n'a ponctué mieux que moi les trois points de l'un les deux points de l'autre les exclamations suspensions interrogations des uns ou des autres sont encore béquilles prothèses à côté de mes salves spiralées rentrées s'il n'y a pas de

petits signaux pour votre rétine c'est qu'on vous suppose adultes chers débiles sortis du primaire habitués à tourner les boutons familiers des réacteurs transistors télés magnétos lasers qu'on vous estime analystes ondulés sphéro-planétaires qu'on vous fait crédit pour la voie lactée évidemment on laisse tomber ici les générations encore éblouies par l'avion ou le téléphone trop tard impossible de vous recycler laissez venir à moi les petits enfants le royaume du rythme leur est ouvert interdit aux plus de treize ans sauf exception et présentation d'un certificat orthorhinolaryngologique ce qu'il faut traverser c'est la volonté de tous les êtres tendus en diaphragme on leur met la partition sous les yeux l'opéra noté en direct ils parcourent et après rien chut comme si rien ne s'était passé [...] (*Paradis*, pp.90-91).

Neste excerto, Sollers coloca a problemática da pontuação relativamente a *Paradis*, tocando vários pontos importantes (a que já aludimos), entre os quais o problema que a utilização de uma pontuação não convencional coloca à legibilidade ou não de um romance como *Paradis* e, claro, dos seus outros romances. Assim, a ausência dos sinais de pontuação, “petits signaux” destinados à retina (referência à leitura visual, silenciosa), justifica-se pela suposta maturidade adquirida pelo leitor, pela sua experiência de leitura, mas também pelo grau de confiança que lhe é atribuído, como denotam expressões como: “[...] S'il n'y a pas de petits signaux pour votre rétine c'est qu'on vous suppose adultes [...] qu'on vous estime analystes ondulés sphéro-planétaires qu'on vous fait crédit pour la voie lactée [...]”. A leitura de *Paradis* é orientada; assim, o leitor terá de ter maturidade suficiente para poder ler sem os convencionais sinais de pontuação, ou seja, para entender que a leitura deste romance passa por privilegiar a voz e a sua actualização ou manifestação, mesmo se virtual, em detrimento do olhar (para o qual remete a referência à retina), deixando-se conduzir pelo ritmo musical do romance. Além disso, como explica Nina Catach (1994:11), o desenvolvimento da pontuação aparece associado ao modo de leitura:

[...] la lecture rétinienne qu'est la nôtre apparaît tard dans l'histoire de l'humanité. Dans l'Antiquité et au Moyen-Âge la lecture se fait essentiellement pour l'autre, les autres. La ponctuation doit être donnée par le lecteur pour indiquer le sens à son auditeur. La lecture n'est pas personnelle, bien que la subjectivité du lecteur y joue un rôle actif. Il s'agit de transmettre, par son rythme et son souffle un texte à l'auditeur [...].

Efectivamente a leitura silenciosa (“réтинienne”) e individual, essencialmente orientada para o próprio leitor (como aquela efectuada por Ambrósio a que já aludimos), era sentida como algo de estranho. Por outro lado, a leitura silenciosa implicava outro tipo de contrato de leitura, na medida em que não era orientada para o(s) outro(s), como era comum na leitura em voz alta na Antiguidade e na Idade Média. Note-se que a questão da pontuação é ainda colocada e desenvolvida na *prière d’insérer* de *Paradis 2*, através do sistema pergunta – resposta:

[...] Pourquoi pas de ponctuation *visible*<sup>144</sup>? Parce qu’elle vit profondément à l’intérieur des phrases, plus précise, souple, efficace; plus légère que la grosse machinerie marchande des points, des virgules, des parenthèses, des guillemets, des tirets. Ici on ponctue autrement et plus que jamais, à la voix, au souffle, au chiffre, à l’oreille. Pourquoi pas de blancs, de paragraphes, de chapitres? Parce que tout se raconte et se rythme à la fois, maintenant, non pas dans l’ordre restreint de la vieille logique embrouillée terrestre, mais dans celle, merveilleusement claire et continue, à éclipses, des ondes et des satellites [...].

A interrogação desenvolvida nesta citação (“[...] Pourquoi pas de ponctuation *visible* [...]”) retoma de certa forma aquela esboçada em *H* (p.18) e que já foi comentada algumas páginas atrás. Com efeito, trata-se aqui de “pontuação visível”, de “pontuação manifesta”, para a qual reenvia a utilização do sinónimo (“visível”) também colocado em itálico pelo autor, como aliás o adjectivo anterior (“manifeste”). Ambos contribuem para reiterar e reforçar uma questionação legítima do leitor, que passa pela aparente ausência da pontuação. Na verdade, a sinalização da pontuação através de um sistema convencional é substituída por um sistema alternativo, que passa pela voz e pelo ouvido. Trata-se também de uma pontuação enraizada no interior das frases (“[...] elle vit profondément à l’intérieur des phrases [...]”); é precisamente neste sentido que Sollers pode falar de pontuação não-visível ou não-manifesta, como já avançamos anteriormente: há pontuação. No fundo, a *prière d’insérer* contribui para reforçar as

---

<sup>144</sup> O itálico do autor, à semelhança daquele utilizado no adjectivo “manifeste”, também qualifica a pontuação convencional e visa chamar a atenção do leitor para a inadequação da pontuação, nomeadamente através das limitações que o sistema convencional impõe.

ideias sollersianas que temos vindo a expor sobre a pontuação e que estão directamente relacionadas com a escrita do autor, como nos é dito em *Visions à New York* (1981 a):199):

[...] Mon type d'écriture a une ponctuation accentuée sur l'oreille du lecteur et pas du tout sur son œil. Le résultat est une ponctuation située entre œil et oreille, mais qui doit être activée par la voix [...].

É justamente também para este tipo de escrita diferenciada “l'écriture à haute voix” que aponta Barthes (1973 a):88-89) em *Le Plaisir du Texte* e em particular na sua última parte, intitulada “voix”. Nela Barthes (1973 a):88-89) inclui a “escrita em voz alta” como parte da estética do prazer textual:

[...] S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure: *l'écriture à haute voix*. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers [...] *L'écriture à haute voix* n'est pas phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage [...]

De facto, à semelhança da leitura em voz alta que os textos sollersianos preconizam, também Barthes defende e define aquilo que considera uma “escrita em voz alta”. Ora esta última torna-se pertinente à luz da reflexão desenvolvida sobre a leitura em voz alta e a pontuação, na medida em que contribui para acentuar determinados aspectos já avançados como a importância da voz, da entoação, da musicalidade e do corpo.

Na realidade, o sistema alternativo de pontuação proposto alarga o sistema convencional (alicerçado no olhar) a um sistema regido pela voz e pelo ouvido. Efectivamente, por um lado alguns romances sollersianos, como *Paradis* ou *H*, entre outros, rejeitam o sistema de pontuação manifesto ou visível, pautando-se por uma pontuação não-manifesta e, por isso mesmo, interior às frases, e que acaba por

emergir, ou melhor, ser activada pela leitura em voz alta. Por outro lado, existem romances sollersianos (como também a maioria dos romances saramaguianos) que recorrem a uma utilização diferenciada da pontuação, alterando para isso o uso de determinados sinais de pontuação, nomeadamente através da utilização privilegiada de uns em relação a outros como, por exemplo, em *Lois*, através da presença reiterada do ponto de exclamação e interrogação, ou ainda, em *Femmes*, em que predomina o uso das reticências.

O acto de ler em voz alta referido, por Daniel Pennac (1992:192-196) em *Comme un Roman*, como um dos direitos do leitor, parece então ser, quer em José Saramago quer em Philippe Sollers, um instrumento de leitura valioso. Ambos os autores em estudo perfilham opiniões convergentes, no que diz respeito à pontuação e à leitura em voz alta dos seus romances. A pontuação privilegiada por ambos, porque ela existe, orienta o leitor para uma leitura em voz alta dos romances, em detrimento de uma leitura *apenas* silenciosa ou visual. Não se trata, assim, de rasurar a pontuação ou a leitura silenciosa, até porque, tal como a pontuação, também ela continua a existir, mas sim de propor ao leitor modos de leitura alternativos e diferenciados dos seus romances. É justamente neste sentido que interpretamos o excerto acima citado, que encerra, a nosso ver, o ponto vital do guia de leitura sollersiano e saramaguiano. Trata-se de ler, ou melhor, de ouvir o texto, a sua musicalidade. E para isso o leitor tem de ler em voz alta: assim se explica que a pontuação seja activada pela voz, seja acentuada pelo ouvido e não pelo olhar, o que é sinalizado pelo uso de uma pontuação-outra, isto é, diferente da pontuação gráfica tradicional. Para além disso, a importância da voz manifesta-se ainda na utilização da palavra “voix”, presente quer em *H*, que com ela acaba, quer em *Paradis* e *Paradis 2*, que com ela começam. E repare-se que, curiosamente, é ainda o termo voz que também aparece no fim de *Paradis 2*, em latim: “vox”.

Georges Jean (1999:12), quando falou acerca dos vários tipos de leitura em voz alta, referiu-se às leituras efectuadas pelo autor do seu próprio texto: é justamente a

elas que nos dedicaremos agora. Apenas trataremos deste aspecto em relação a Philippe Sollers, visto que José Saramago não efectuou, pelo menos de acordo com o nosso conhecimento, nenhuma leitura pública<sup>145</sup> dos seus romances. Efectivamente, foram várias as leituras públicas efectuadas por Philippe Sollers, o que aliás só vem reforçar e atestar a importância que para o autor têm a voz e a leitura em voz alta nos seus romances.

Excertos diferentes de *Paradis* foram objecto de várias leituras públicas, sendo que a totalidade do primeiro volume foi objecto de uma gravação em cassete numa estação de rádio belga. Posteriormente, *Paradis* surge de novo como base de alguns dos vídeos de *Sollers Vidéo Fargier* (1988), que consiste num conjunto de sete vídeos produzidos por Jean-Paul Fargier e Philippe Sollers. A imagem das leituras corporizadas e dinâmicas que Sollers faz de *Paradis*<sup>146</sup> evidencia e confirma as bases da auralidade dos seus textos, ou seja, a importância da sua leitura em voz alta. A mais-valia desta representação da leitura ao vivo é precisamente corporizada pelo autor através da leitura que faz de *Paradis*, oferecendo uma variedade de ritmos e de sonoridades que só a voz, isto é, a leitura em voz alta consegue transmitir: em alguns casos, o autor canta inclusive certos excertos, em manifestação vocal e corporal que julgamos ser, no contexto das questões abordadas, muito significativa.

A leitura em voz alta feita por Sollers demonstra também que é possível ler um romance como *Paradis* sem pontuação visual, ou seja, que a inexistência de sinais

---

<sup>145</sup> Convém, no entanto, referir que foram feitas já algumas leituras públicas da sua obra nomeadamente na Universidade de Évora, dia 22 de Janeiro de 1999, quando foi atribuído a José Saramago o Doutoramento *Honoris Causa*. O programa das celebrações incluiu a leitura de trechos dos seus romances em várias línguas, entre as quais o português, o francês, o inglês, o alemão, o português do Brasil, o italiano e o espanhol, por docentes do Departamento de Linguística e Literaturas. Veja-se ainda *As Canções Possíveis* de Manuel Freire (1999), que canta José Saramago, mais concretamente alguns poemas extraídos dos *Poemas Possíveis* (de que o título do CD é aliás uma (re)escrita) e de *Provavelmente Alegria*.

<sup>146</sup> A leitura “Sollers au Paradis” efectuada por Sollers do seu livro *Paradis* dura 55 minutos e é realizada em Junho de 1983, sendo uma das várias leituras efectuadas pelo autor ao longo dos sete vídeos de Jean-Paul Fargier, que dão conta de várias leituras feitas em datas diferentes e todas repertoriadas na obra *Sollers Vidéo Fargier*.



diacríticos (que impõe pausas e modera o investimento do leitor) não surge como um obstáculo à leitura em voz alta. O leitor que visiona os vídeos (seis horas e meia) de Sollers assiste a cinquenta e cinco minutos de leitura em voz alta de *Paradis*, sem interrupção. A partir de um teleponto, Sollers lê *Paradis* como se de um jornal televisivo se tratasse, parecendo estar a correr numa verdadeira maratona de leitura, com todos os esforços e efeitos físicos que implica: a voz, a respiração (que chega a ficar ofegante), o corpo que parece contorcer-se no ecrã, a imagem – o efeito é alucinante. Deparamos de novo (por intermédio da visualização dos vídeos) com a teatralidade e a representação pública, a que já aludimos anteriormente a propósito da leitura em voz alta, que caracterizam a auralidade, na medida em que surgem como uma activação do texto como objecto a ser lido, logo dramatizado publicamente, o que aliás Sollers concretiza nos seus vídeos.

Verifica-se nos vídeos uma interacção, uma simbiose entre o texto, o corpo, a voz, as imagens e a presença de Sollers lendo em voz alta, o que aliás ele refere logo no início do vídeo “Une voix sept fois”<sup>147</sup>:

[...] J’ai toujours recherché dans la langue, la manière dont le son se change en image, - d’où il vient, pourquoi, comment, et jusqu’où. L’écriture, pour moi, est la proie de la parole qui n’est pas une ombre mais un sillage lumineux vocal sans cesse à reprendre et à vérifier. Fargier en somme m’a donné les moyens concrets de cette expérience [...]. L’image, donc, sort du son et y rentre: je rêve que mon corps lui-même est un moment de ma voix, je veux faire sentir le roman de ce moment. Audio ergo video. Audio-video cogitando, ergo sum [...] (1988:11).

A leitura em voz alta de Sollers é assim pontuada por múltiplas imagens de Paris (a Tour Eiffel e várias estátuas de Paris), de Veneza, e ainda outras, como um disco vermelho a piscar, várias cenas sexuais, o quadro de Courbet *L’Origine du Monde*. A conjugação de imagens convencionais e não convencionais, que de certo

---

<sup>147</sup> Citamos aqui a partir do guião dos sete vídeos: Jean-Paul Fargier e Philippe Sollers (1988), *Sollers Vidéo Fargier*.

modo pontuam a leitura em voz alta de *Paradis*, contribui para criar uma espécie de cenário pictórico pela transformação do som em imagem. Mostra-se assim, através dos vídeos de Fargier, que a imagem não tem uma função meramente ilustrativa da palavra, mas procura dar conta do modo como o som se transforma em imagem e *vice versa*, concretizando em última instância aquilo que Sollers afirma através de um jogo de palavras na página 12 do guião: “[...] on voit ce qu'on voit [...]”. A importância da voz é também evidenciada por vários *zooms* centrados sobre elementos corporais característicos e fundamentais para a leitura em voz alta, como a boca, os lábios, o ouvido, o rosto, a cuja importância já aludimos – constituindo para além disso a *evidência* do corpo que fala.

Os vídeos de Sollers evidenciam a importância da interacção de diferentes “sistemas sógnicos”, como lhes chama Claus Clüver (2001:332-333)<sup>148</sup> em “Estudos Interartes: Introdução Crítica”. A interacção resulta neste caso da adaptação de um texto (*Paradis*) às exigências e convenções de outros media, tornando-se desta forma “[...] uma realização particular das possibilidades inerentes a um ou mais sistemas sógnicos específicos [...] [sendo] que a construção de seu(s) significado(s) se efectua sobre uma ampla gama de códigos diferentes [...]” (Clüver, 2001:352). De certo modo, trata-se de (re)ler *Paradis* não só em função da leitura em voz alta mas também a partir do contexto de interacção de elementos oriundos de diferentes “sistemas sógnicos” que o leitor poderá ou não convocar para construir uma leitura-outra e mais completa de *Paradis*. Por outro lado, a construção dessa leitura implica um leitor participativo assim como uma revisão do seu papel, das suas competências e da activação das convenções na construção de significados.

---

<sup>148</sup> A interacção de vários sistemas sógnicos assim como a sua relevância para os estudos interartes é aliás demonstrada na valiosa bibliografia que Claus Clüver (2001:363-382) apresenta no fim do seu artigo sobre o assunto. Veja-se ainda a propósito do estudo interartes outro artigo do autor (Clüver, 2000:9-37), intitulado “*Liaisons Incestueuses: The Sisters Arts in Contemporary Culture*”.

## 1.2. A (re)construção da oralidade

### 1.2.1. Uma oralidade (re)escrita

Lendo os romances saramaguianos e sollersianos, o leitor não pode deixar de notar a presença de elementos que caracterizam substancialmente formas de oralidade. Referimo-nos a elementos que contribuem para criar um efeito de oralidade que aparece associado à (re)escrita de elementos com características populares e orais, tais como os provérbios, as expressões idiomáticas, o uso de um léxico pertencente à gíria, a utilização de uma sintaxe oralizante, a criação de neologismos, a confluência de vários códigos linguísticos tais como, por exemplo, em *Lois*, o alemão, o italiano, o grego, o latim, o chinês e o inglês entre outros, bem como a conjugação de *slogans* publicitários. Efectivamente, a todos estes elementos, como procuraremos demonstrar ao longo da nossa análise, subjaz a remissão à oralidade, que se manifesta nos autores em estudo através de uma recuperação de elementos característicos de uma cultura e sabedoria popular, assim como através da sua (re)escrita. Ora, afirmar a (re)escrita de uma oralidade, em José Saramago e Philippe Sollers, é avançar uma hipótese de leitura que visa demonstrar como o funcionamento da (re)escrita e o recurso à oralidade aparecem inter-relacionados nos romances que serão aqui o objecto privilegiado da nossa reflexão: *Nomes*, *Lois*, *H*, *Studio*, *Paradis* e *Paradis 2*. Começemos, pois, por essa hipótese.

A presença da oralidade nos romances em questão parece-nos contribuir de forma decisiva para acentuar os nexos entre ficção e realidade, entre memória e experiência, evidenciando simultaneamente traços distintivos da escrita saramaguiana e sollersiana, aqui talvez sublinhados com particular acuidade e pertinência, se pensarmos, por exemplo, na função de (re)escrita e oralidade na narrativa, ou ainda na recuperação, a partir da dinâmica verbal, da figura dos contadores de histórias. A oralidade em Saramago e Sollers alimenta-se da recuperação e (re)escrita de elementos da cultura popular, não tanto para listar formas e fórmulas fixas transmitidas pela

tradição, mas sobretudo para as reorganizar, orquestrar e (re)escrever em termos discursivos, criando um “efeito de oralidade”, ou ainda para as subverter através de formas de recontextualização ou mesmo de processos retóricos mais complexos, como por exemplo a ironia que, como veremos, lhes atribui outras conotações.

Começaremos por um levantamento, evidentemente não-exaustivo, se bem que exemplar, dos elementos textuais, considerados pertinentes para a nossa análise, da presença da oralidade que é (re)escrita. Debruçar-nos-emos, em primeira instância, sobre o estudo dos provérbios. Passaremos, de seguida, para a análise das expressões idiomáticas, a que ambos os autores sistematicamente recorrem para construir (ou simplesmente assinalar) esta oralidade. Prosseguiremos com a análise do léxico oral, pertencente à gíria (“argot” no caso de Sollers) e a análise da criação de neologismos, que serve com frequência a recriação de uma língua popular. Sublinharemos ainda, no caso sollersiano, o uso de vários códigos linguísticos e a confluência de *slogans* publicitários (re)escritos, no sentido de dar conta de uma experimentação linguística (já utilizada aliás com a pontuação, como vimos anteriormente), onde o jogo com a palavra também adquire conotações musicais<sup>149</sup>, que contribuem para evidenciar o ritmo de leitura.

A profusão dos provérbios, em Saramago e Sollers, surge já por si como uma constante na escrita da sua obra, onde proliferam e funcionam como uma marca da oralidade. Atente-se, por exemplo, no caso saramaguiano, em *História...*<sup>150</sup>, *Evangelho...*, e *Levantado...*<sup>151</sup>, ou ainda, e para apenas citar alguns, no caso sollersiano, *Le Lys...* e *Femmes*. Trata-se contudo, como veremos, de uma oralidade

---

<sup>149</sup> O uso que Sollers faz da música, como campo temático e jogo linguístico onde a palavra adquire conotações musicais, lembra aquele que já Joyce fizera nomeadamente no episódio 11 “As Sereias” de *Ulysses* que começa justamente com uma série de aliterações, que contribuem para criar um efeito rítmico.

<sup>150</sup> Veja-se a propósito da importância dos provérbios a análise de Maria Alzira Seixo (1999:80-82), intitulada “a voz e o provérbio”, circunscrita a *História...* e ainda a análise de Maria Odete Santos Jubilado (2000 b):105-111) do provérbio em *História...*

<sup>151</sup> A propósito do estudo dos provérbios em *Levantado...* remetemos para o artigo de Manuel Simões (1996:73-81) “Formas da Cultura Popular e Irradiação Semântica em *Levantado do Chão*”.

(re)escrita através de um diálogo entre o passado e o presente, onde o objectivo não é tanto repertoriar ou reproduzir mecanicamente processos característicos da oralidade, mas sim (re)ler estas formas oriundas da literatura oral. Na realidade, esta forma do discurso gnómico constitui, segundo José Mattoso (1987:16-17) “[...] um importante suporte para a comunidade e a sua reprodução, assegurando a transmissão das subtis regras da sabedoria popular às novas gerações [...]”, na medida em que justamente fazem parte da vastíssima biblioteca dos saberes populares que será objecto de transformação, logo de actualização, dos padrões culturais. Ora, a capacidade de adaptação e adequação do provérbio a situações e contextos diversos explica, segundo António Moreira (1999:8), a sua “perdurabilidade”, mas também a nosso ver o seu interesse para Saramago e Sollers. Note-se ainda que o provérbio, enquanto elemento característico da cultura popular, até pelo facto de ser uma forma sujeita à repetição na cultura oral, transporta em si aquilo a que Walter Ong (1982:140) chama a “memória da experiência humana”:

[...] Behind proverbs and aphorisms and philosophical speculation and religious ritual lies the memory of human experience strung out in time and subject to narrative treatment [...];

[...] All of this is to say that knowledge and discourse come out of human experience and that the elemental way to process human experience verbally is to give an account of it more or less as it really comes into being and exists, embedded in the flow of time [...].

A referência à memória é aliás significativa, se tivermos em conta a presença recorrente nos provérbios de características como a rima, as aliteraões ou o jogo de palavras, entre outros, que facilitam a sua memorização. Os provérbios encerram, segundo Ong, a “memória da experiência humana”, dado que são a voz da colectividade, repertoriam e condensam saberes seculares, caracterizados por uma grande capacidade de adequação. Esta última manifesta-se pela possibilidade de os

provérbios se adaptarem a situações e contextos diversos graças à sua ambiguidade que impede uma compreensão imediata dos mesmos.

Na realidade, só a contextualização do provérbio permite activar o seu sentido, que de certa forma acompanha a transformação da sociedade e dos novos valores sociais. Deste modo os provérbios registam naturalmente essas alterações, adaptando-se a novas situações sociais, novos padrões culturais e a novas formas de ver o mundo. Ora, este conjunto de transformações implica novos desafios para o leitor, alicerçados numa leitura dos provérbios utilizados em consonância com o contexto ficcional (os romances de Saramago e Sollers) em que são activados. Além disso, como sublinha António Moreira (1999:6) “[...] uma das fontes escritas assimilada é a Bíblia, com os livros dos Provérbios, o Eclesiástico e o Eclesiastes a partir dos quais entram nas culturas populares camponesas elementos culturais resultantes dessa troca incessante, própria das culturas vivas [...]”. Por outro lado, o provérbio, como explica Alain Montandon (1992:25), faz parte das “formes brèves”, que se caracterizam justamente pela sua forma condensada que resulta da memorização da sabedoria popular e das suas regras, assim como da necessidade imperativa da sua transmissão e uso para a sua sobrevivência até porque, de acordo com Alain Rey (1993:10), “[...] ils [les proverbes] n’existent que par leurs emplois vivants [...]”. É justamente do diálogo entre o provérbio e o contexto (em que é activado) que resulta a sua actualização, evidenciando perante a norma uma atitude de subversão ou de concordância. A primeira atitude é especialmente realçada pelo contexto em que o provérbio é inserido, enquanto a segunda concorda com a norma perpetuando-a ou mostrando as suas limitações ao avançar excepções, o que contribui para a sua relativização. Cremos, pois, que estas duas atitudes remetem para uma reutilização do enunciado gnómico a partir das duas tendências analisadas por Bakhtine (1978) em diversos momentos de *Esthétique et Roman*, uma fundamentada sobre a indiscutibilidade da palavra (monossémica) veiculada, a outra sobre uma reutilização deformante, satírica e paródica, tendencialmente polissémica.

Ora, é precisamente sobre a reutilização e actualização do enunciado gnómico que reflectiremos em seguida, centrando o nosso estudo no caso de Saramago em *Nomes*, e no de Sollers em *Studio*. Seleccionámos, em ambos os romances, exemplos que evidenciam o funcionamento do enunciado gnómico que dialoga com o discurso narrativo ao qual traz com frequência um maior peso na argumentação. O grande suporte do enunciado proverbial é, na maioria dos casos, o narrador. No entanto, as personagens em certos casos também se servem dele. Ilustremos a nossa reflexão através da análise do seguinte *corpus* de provérbios:

(1) - [...] *Morto o bicho, acabou-se a peçonha*<sup>152</sup>, foi o ditado pouco respeitoso que lhe saiu pela boca fora, chamar bicho peçonhento à mulher desconhecida [...] (*Nomes*, p.246. Itálicos nossos),

(2) - [...] Ora, *enquanto o pau vai e vem folgam as costas*<sup>153</sup>, murmurou o Sr José para concluir, resignado ao que dite o destino [...] (*Nomes*, p.251. Itálicos nossos),

(3) - [...] Aonde vai, ó senhor, bem certo é o que se diz, que *o melhor guarda da vinha é o medo de que o guarda venha*<sup>154</sup>, portanto aconselha-se a começar por vencer o medo, depois logo se verá se o guarda aparece [...] (*Nomes*, p.269. Itálicos nossos),

(4) - [...] On dit bien «*cogner comme un sourd*». Laissez cogner, la musique ne s'en portera pas plus mal. *Il n'y a pas de pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre?*<sup>155</sup> [...] (*Studio*, pp.155-156. Itálicos nossos),

(5) - [...] *Les chiens aboient, la caravane passe*<sup>156</sup>: voilà de l'ivoire, du café, des gommages, des cuirs, des fusils [...] (*Studio*, p.161. Itálicos nossos),

---

<sup>152</sup> Citaremos em nota entre parênteses rectos o intertexto para poder confrontá-lo com a (re)escrita que Saramago e Sollers deles fazem.

(1) – Provérbio n.º717 - [Morreu o bicho, acabou a peçonha] (Moreira, 1999:156).

<sup>153</sup> (2) – Provérbio n.º413 - [Enquanto o pau vai e vem, folgam as costas] (Moreira, 1999:110)

<sup>154</sup> (3) – Provérbios n.º1540 - [Aonde olhos há, vinho haverá] e n.º1527 - [Aonde alhos há, vinho haverá] (Moreira, 1999:44 ).

<sup>155</sup> (4) – Expressões proverbiais - [Crier, frapper comme un sourd] (A.A.V.V.:1993:2124); Provérbio [Il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre] ou [Il n'est pire aveugle que celui qui ne veut pas voir] (A.A.V.V.:2001:1103).

<sup>156</sup> (5) – Provérbio árabe - [Les chiens aboient, la caravane passe] (A.A.V.V.:2001:1102)

(6) - [...] C'est le moins que l'on puisse dire depuis longtemps, à *bon entendeur salut*<sup>157</sup>, on en a vu d'autres [...] (*Studio*, p.175).

Esta amostra de provérbios permite-nos evidenciar tanto a frequência do seu uso como a sua abundância em *Nomes* e *Studio*. Iniciaremos a nossa análise pelos provérbios saramaguianos seguindo-se a dos provérbios sollersianos. Lembremos que, por necessidades decorrentes deste estudo nos limitaremos a uma selecção muito limitada dentro de um leque evidentemente muito mais complexo de provérbios. Em (1) e (2) ambos os provérbios são atribuídos pelo narrador a personagens e à primeira vista pareceriam seguir, o que reforça, pelo menos em termos funcionais, a evidência da tradição. Enquanto em (2), o provérbio é citado *ipsis verbis* não tendo sofrido nenhuma alteração formal, o que obviamente facilita o seu reconhecimento pelo leitor; em (1) o provérbio é objecto de uma transformação nas formas verbais – que consiste na passagem do verbo conjugado a participio passado e no uso da conjugação reflexa simples da forma verbal (“acabou-se”) em detrimento da conjugação simples do verbo – o que contribui para a sua (re)escrita em termos formais e semânticos, na medida em que é produtora de novos sentidos. Estes últimos manifestam-se não só pelo facto de o participio passado “morto” ser comum a dois verbos (morrer e matar), significativos no contexto de *Nomes* (a mulher desconhecida está justamente morta porque se suicidou), mas também pela activação do provérbio no contexto ficcional do romance. É justamente através dos comentários judicativos do narrador, que o enformam, enriquecem e adaptam ao contexto narrativo, que o provérbio (re)escrito é contextualizado e activado, registando naturalmente alterações. Estas resultam do diálogo estabelecido entre o passado e o presente que permite (re)ler o provérbio, actualizando o seu sentido em função de novos valores sociais e culturais que traduzem uma nova forma de ver o mundo. Por outro lado, a alteração verbal de acordo com o contexto narrativo em que o provérbio (1) é activado, (o Sr. José opta deliberadamente por ignorar um problema, o da busca obsessiva da mulher

---

<sup>157</sup> (6) – Expressão proverbial - [À bon entendeur, salut] (Alain Rey e Sophie Chantreau, 1990:371)



desconhecida), também é produtora de sentido, dado que o problema da mulher desconhecida é “morto” pelo Sr. José quando este decide ignorá-lo. Com a leitura de *Nomes*, o leitor descobrirá que afinal o problema apenas ficou adormecido.

Note-se que quer em (1) quer em (2), ambos estão de acordo com a ideologia e reforçam o discurso de cariz essencialmente oral da personagem, que se vale deles para vencer o medo e a dúvida que lhe suscitam as suas acções “ilícitas”. Em (1)<sup>158</sup>, as considerações tecidas pelo narrador denunciam uma inadequação entre o uso do provérbio “pouco respeitoso” e o discurso circunstancial e pessoal do Sr. José (manifestado pela referência à morte da mulher desconhecida). Em (2)<sup>159</sup>, o narrador atribui um pensamento conformista ao Sr. José, que parece pois ironicamente “resignar-se ao que dite o destino”, e não ao que lhe dite o bom senso, o que permite a sua contextualização e (re)escrita independentemente de ser citado *ipsis verbis*.

É no entanto no discurso do narrador que o recurso aos provérbios é mais frequente, aparecendo inseridos em novos contextos ou seguidos por comentários que os recodificam, sobretudo através da conotação irónica, como o ilustram os provérbios (3), (4), (5) e (6). A presença dos provérbios no discurso do narrador saramaguiano contribui também para evidenciar a recuperação de toda uma cultura oral e popular, que emerge no discurso frequentemente coloquial de um narrador contador de histórias. O comentário judicativo que o narrador faz em (3)<sup>160</sup> (re)escreve o provérbio sob a forma de um conselho irónico, introduzido pela conjunção conclusiva, que indicia uma outra leitura do provérbio, neste caso subversiva, ou pelo menos a contracorrente, justificada pelo contexto, evidenciando desde logo o carácter dialógico do provérbio.

---

<sup>158</sup> Repetiremos em nota o *corpus* já citado, sempre que tal seja necessário ao acompanhamento da análise desenvolvida.

(1) – [...] Morto o bicho, acabou-se a peçonha, foi o ditado pouco respeitoso que lhe saiu pela boca fora, chamar bicho peçonhento à mulher desconhecida [...] (*Nomes*, p.246).

<sup>159</sup> (2) – [...] Ora, enquanto o pau vai e vem folgam as costas, murmurou o Sr. José para concluir, resignado ao que dite o destino [...] (*Nomes*, p.251).

<sup>160</sup> (3) – [...] Aonde vai, ó senhor, bem certo é o que se diz, que o melhor guarda da vinha é o medo de que o guarda venha, portanto aconselha-se a começar por vencer o medo, depois logo se verá se o guarda aparece [...] (*Nomes*, p.269).

No caso sollersiano, em (4)<sup>161</sup>, o provérbio surge na sequência de uma locução (“cogner comme un sourd” e de uma breve reflexão desenvolvida a propósito das implicações musicais que a leitura da obra de Rimbaud suscita e que citamos em seguida:

[...] De quelle vérité parlent les écrivains, d'ailleurs? Autre, autre. Je l'encourage: lisez Rimbaud. Et après? Lisez-le encore. Et après? Encore. La question n'est pas celle de l'incompréhension mais d'une surdité butée comme réflexe devant toute sonorité dont elle n'arrive pas   capter la flexion, le sens. On dit bien 'Cogner comme un sourd'. Laissez cogner, la musique ne s'en portera pas plus mal. Il n'y a pas de pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre? [...] (*Studio*, p.155).

A (re)escrita do provérbio manifesta-se não s o pelas altera es sofridas pela locu o que o precede, mas também pelo comentário de que faz parte a locu o (re)escrita, contextualizando-o ao colocar a t nica na importância de um elemento como a sonoridade, ou seja, a musicalidade, para a interpreta o da obra de Rimbaud. A (re)escrita da locu o de uso corrente [Crier, frapper comme un sourd], pela altera o da sua forma verbal por uma sin nima, não   arbitrária, assumindo também ela um carácter proverbial e centrando-se na mesma temática do que o provérbio (re)escrito. Note-se também que o provérbio francês tem duas versões equivalentes ([il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre] e [Il n'est pire aveugle que celui qui ne veut pas voir]), estando aquela centrada no par digma da audi o a que Sollers privilegia, o que não deixa de ser significativo quando lido   luz do contexto em que   inserido, isto  , um acto reflexivo sobre a recep o da obra de Rimbaud e a dificuldade da sua leitura fora dos parâmetros da sua musicalidade. Na verdade, este comentário torna-se ainda mais relevante se pensarmos nos vários romances sollersianos anteriores (como *H*, *Paradis* e *Paradis 2* entre outros) onde a importância da musicalidade   notória, nomeadamente pela ausência total de pontua o, que já referimos a propósito destes dois romances.

---

<sup>161</sup> (4) - [...] On dit bien «cogner comme un sourd. Laissez cogner, la musique ne s'en portera pas plus mal. Il n'y a pas de pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre? [...] (*Studio*, pp.155-156).

O papel da musicalidade atribuída ao romance aparece associado, como procuramos demonstrar no decorrer deste capítulo, à voz e à sua leitura em voz alta, acentuando justamente a oralidade dos romances sollersianos. Por outro lado, é a reflexão sobre a criação e a recepção literárias, desenvolvida pelo narrador em torno da obra de Rimbaud, a propósito da qual estabelecerá um certo número de considerações estéticas e literárias, que de certa forma orienta o leitor para o estabelecimento de uma analogia entre a importância da musicalidade na obra rimbaldiana e na obra sollersiana. Por outro lado, o leitor poderá ainda estabelecer uma outra analogia entre a obra de Rimbaud e a de Sollers, sugerida pelas alterações evidenciadas pelo provérbio. Estas alterações manifestam-se essencialmente na sua pluralização e na sua leitura interrogativa que é denunciada pela metamorfose do provérbio declarativo numa interrogação. Na realidade, estes elementos permitem acentuar, através de comentários de ordem metatextual, a importância da dimensão musical assim como o *parti pris* em relação a autores como Rimbaud e Sollers, que se tornam um obstáculo à sua leitura e compreensão.

O exemplo (5)<sup>162</sup> evidencia uma (re)escrita contextual do provérbio que não sofreu nenhuma alteração formal, concluindo também uma reflexão do narrador sobre o meio literário, que aparece descrito como um lugar onde reina “[...] a inveja, a estreiteza de espírito [...] uma falsa filosofia e a paralisia [...]” (*Studio*, p.275). O provérbio surge, assim, como uma resposta irônica e irreverente do narrador a este meio (ao qual afinal também ele próprio pertence), cuja opinião é desvalorizada. Repare-se que o provérbio é seguido de uma enumeração (“de l’ivoire, du café, des gommages, des cuirs, des fusils”), em que um dos elementos aponta para uma ironia de referência subreptícia ao romance de Robbe-Grillet, *Gommages*.

---

(5) – “[...] Les chiens aboient, la caravane passe: voilà de l’ivoire, du café, des gommages, des cuirs, des fusils [...]” (*Studio*, p.161).

Em (6)<sup>163</sup>, o leitor depara com um provérbio, que aparece classificado em *Le Nouveau Petit Robert* (A.A.V.V., 1993:774-775), como “proverbe moderne”: “[...] Proverbe moderne insiste sur le fait qu’un sens, un emploi est d’usage actuel, quand le sens précédent ou les emplois voisins sont vieux, abandonnés [...]”. A classificação torna-se significativa na medida em que desde logo o enunciado gnômico é apresentado ao leitor como consequência de um uso actual. Neste sentido, o provérbio evidencia desde logo alterações que correspondem a uma visão do mundo, o que, no entanto, não impede a sua (re)escrita contextual, dado que em termos formais não sofreu nenhuma alteração. Este provérbio também aparece classificado no *Dictionnaire des Expressions et Locutions* de Alain Rey e Sophie Chantreau (1990:371) como expressão e locução, importando-nos convocar para a nossa reflexão os significados que lhe são atribuídos. Segundo os autores “à bon entendeur, salut!” aparece normalmente associado a um aviso ou a uma ameaça. No entanto, noutros contextos, poderá significar aproveitar um ensinamento, um conselho (“profitez de ce que je dis, je ne le répéterai pas”). Parece-nos ser este o caso, dado que no contexto sollersiano não surge como uma ameaça ou um aviso, mas antes como um ensinamento, um conselho que se partilha com o leitor. Valerá a pena tecer algumas considerações sobre o contexto em que ocorre o provérbio, visto que se torna vital para a sua interpretação. No decorrer de uma viagem de táxi, em Inglaterra, o taxista (Bill) faz uma visita guiada ao narrador, parando justamente frente ao muro onde está inscrito em francês “L’Appel du 18 juin”:

[...] On stationne devant l’Appel du 18 juin gravé en français dans le mur, puisque la France, dit la proclamation, est en danger de mort, c’est le moins que l’on puisse dire depuis longtemps, *à bon entendeur salut, on en a vu d’autres*. La statue du courageux général minoritaire et fort en gueule est là, en face, un peu étriquée, jambes de coq dans un pantalon trop juste, les Anglais ne l’ont pas loupé, ils ont eu assez d’emmerdements comme ça avec cet illuminé [...] (*Studio*, p.175. Itálicos nossos)

---

<sup>163</sup> (6) - “[...] C’est le moins que l’on puisse dire depuis longtemps, à bon entendeur salut, on en a vu d’autres [...]” (*Studio*, p.175).

O contexto em que o provérbio é activado adquire, neste caso, uma importância acrescida, visto que aponta para dois elementos relevantes para a interpretação do provérbio. O primeiro elemento aparece associado a um acontecimento histórico francês “l’Appel du 18 juin”<sup>164</sup>, efectuado pelo General De Gaulle; enquanto o segundo elemento decorre da descrição irónica da estátua efectuada pelo narrador. O primeiro elemento é convocado não só pela sua descrição de certa forma material “[...] on stationne devant l’Appel du 18 juin gravé en français dans le mur [...]”, mas também pela citação de um excerto atribuído a este texto: “[...] La France, dit la proclamation, est en danger de mort [...]”. A convocação deste elemento histórico permite estabelecer com o leitor um pacto de confiança, que resulta da partilha de um saber histórico relevante para a História quer do passado, quer do presente de França, como indicia o comentário irónico do narrador (“[...] c’est le moins que l’on puisse dire depuis longtemps [...]”) que imediatamente antecede o provérbio. Assim, e à semelhança do “perigo de morte” que a França sofreu no passado com os alemães, também no presente este perigo existe. Enquanto o primeiro elemento traduz um momento histórico solene, o segundo elemento assenta numa descrição irónica da estátua do General De Gaulle, resultando de um conjunto de características físicas (“jambes de coq dans un pantalon trop juste”), psicológicas (“fort en gueule”, “courageux général”, “cet illuminé”) e políticas/sociais (“minoritaire”). Note-se contudo que, apesar de irónica, a descrição não deixa de salientar alguns dos atributos mais relevantes desta figura histórica francesa que fazem justamente parte das suas características psicológicas e políticas/sociais já enunciadas. É através, por exemplo, da utilização de um registo familiar (“fort en gueule”) que acaba por se realçar determinadas

---

<sup>164</sup> “L’Appel du 18 juin de 1940”, proferido por Charles De Gaulle na BBC, decorre da recusa da capitulação da França perante a Alemanha. Com efeito, ao contrário de Pétain, que decide assinar o armistício com os alemães, optando pela paz, De Gaulle pede a Churchill para que o deixe falar ao povo francês através da BBC, incentivando-o a lutar (“La France a perdu une bataille mais la France n’a pas perdu la guerre”). Mais do que o acontecimento em si, foi o alcance de “L’Appel du 18 juin” que acabou por lhe conferir um significado histórico. Lembre-se que grande parte dos franceses considerava a capitulação da França perante a Alemanha como um alívio após um longo período de guerra.

qualidades do General De Gaulle, designadamente a sua capacidade oratória de que são testemunho os seus discursos, a sua coragem, assim como a sua grande visão (“cet illuminé”). Esta última manifesta-se em várias decisões tomadas por De Gaulle, como, por exemplo, na atitude relativa à energia nuclear, importante para a independência da França em relação aos Estados Unidos, exemplo que contribui para fazer dele um homem de visão, em relação ao seu tempo.

É, em última instância, com o leitor que se pretende estabelecer o contacto; é a ele que se pede uma descodificação, tornada possível por sinais mais ou menos visíveis. A amostra de provérbios que seleccionámos evidencia, em nossa opinião, a importância deste microdiscurso que o provérbio é no seio da enunciação, tanto do narrador como das personagens. O enunciado (provérbio) sofre, como vimos, uma actualização ora no discurso do narrador, ora no das personagens. Estas duas instâncias narrativas servem-se do discurso gnómico que se entrelaça com o seu num uníssono de vozes, que só atinge a sua dimensão plena quando lido à luz do conjunto macrotextual que é a obra.

É justamente neste sentido que o discurso gnómico saramaguiano e sollersiano se torna dialógico: na medida em que, tal como comentava Mikhaïl Bakhtine (1970), sob a óptica do dialogismo o texto se configura como um cruzamento intertextual, onde todo o enunciado se situa na relação com outros enunciados. Por conseguinte, esta noção é sobretudo analisável em termos de relações, ou seja, é sobretudo relacional. Com efeito, Bakhtine considera a citação como um fenómeno bivocal ou dialógico, analisando-o em Dostoiévski, para qualificar o recurso à palavra de outrém no seu próprio texto, uma palavra com sentido duplo, porque com dupla orientação: “[...] vers l’objet du discours, comme il est de règle, et vers un *autre mot*, vers le *discours d’autrui*” (Bakhtine, 1970:243). Ora, a (re)escrita<sup>165</sup> de citações (quer sejam provérbios ou expressões idiomáticas) vale enquanto enunciação, porque convoca uma

---

<sup>165</sup> A questão da (re)escrita será tratada de modo mais pormenorizado em II.2. e em III.2.

ou várias vozes, sem perder a sua, elaborando, de certo modo, um discurso polifónico, o que a torna dialógica por natureza. Por seu turno, também Compagnon (1979:54) já se referia à enunciação como a uma força que se apoderava do enunciado/citação e o repetia.

Existem, além disso, outras marcas da oralidade, tais como as expressões idiomáticas, que, para além de serem dialógicas, também contribuem para estabelecer um contacto privilegiado com o destinatário. Atentemos agora no uso que Saramago e Sollers fazem das expressões idiomáticas, fórmulas fixas de dizer, a que ambos recorrem e que aparecem quase sempre atribuídas ao narrador, que as actualiza no seu discurso, transcrevendo-as, e até mesmo explicitando o seu sentido. Observemos alguns exemplos:

(1) – [...] As prateleiras do primeiro compartimento, caixa por caixa, maço por maço, foram passadas a pente fino, maneira de dizer que deve ter tido a sua origem no tempo em que as pessoas precisavam de pentear-se com ele, também denominado pente-dos-bichos, para conseguirem caçar o que o pente normal deixava escapar [...] (*Nomes*, p.106),

(2) – [...] Il y a une vieille expression française, «faire un trou à la nuit», qui signifie «partir d'un lieu à la dérobée, sans que personne s'en doute». L'image fait allusion aux fortifications entourant les villes d'autrefois, dont les portes étaient verrouillées le soir. Il y a aussi «faire un trou à la lune», qui veut dire «se tirer en douce, plier bagage sans payer ses dettes, faire faux bond, manquer [...]» (*Studio*, p.44).

Assistimos, em termos narrativos e em ambos os casos, a uma classificação da expressão idiomática pelo narrador que a ela se refere, no caso saramaguiano como “maneira de dizer”, e no caso sollersiano como “vieille expression française”. Esta descrição, obviamente destinada ao leitor, é de imediato seguida e completada por um esclarecimento da expressão, cuja origem é justificada e explicada em termos históricos e sociológicos. A expressão idiomática é assim contextualizada por esta mais-valia informativa, o que permite uma apropriação da expressão, que é actualizada e adaptada ao contexto onde é inserida, e à luz do qual adquire um novo



sentido. Estamos assim claramente no âmbito de um discurso meta-reflexivo, em função daquilo que Lefevere (1992) considera central para a construção da (re)escrita.

Porém, o diálogo possível entre o texto destes dois autores não se limita ao uso de expressões idiomáticas, enunciadas e comentadas pelo narrador; este diálogo acentua-se e até converge no caso do uso de uma mesma expressão idiomática, de que é exemplo, “assentar como um luva”, ou “aller comme un gant”:

(3) - (...) a divisa não escrita deste Cemitério Geral é Todos os Nomes, embora deva reconhecer-se que, na realidade, conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos (*Nomes*, p.217),

(4) - La nuit tombe, la soeur de papa me prend le bras pour une promenade. Son sein gauche, sous le chemisier de soie blanche, à peine touché du coude (j'ai grandi), son hypocrisie calculée viennent faire vivre un mot qui lui va comme un nom de pays, *sournoise* (*Studio*, pp.63-64).

No exemplo (3), a expressão idiomática não sofreu nenhum desvio formal, sendo usada sem alteração do sentido tradicional e correspondendo ao ponto de vista do narrador. Ela aparece no entanto inserida num novo contexto e seguida pelos comentários do narrador que a (re)escrevem, permitindo interpretações diferentes. Pense-se nomeadamente na pertinência da expressão idiomática quando usada para a conservatória, um espaço que congrega vivos e mortos repertoriados, presentificados apenas pelos nomes. Note-se ainda que, enquanto o cemitério funciona como um dormitório dos mortos, ironicamente o manicómio em *Ensaio...* funciona como um lugar onde se guardam os vivos contra a sua vontade. Em (4), a expressão idiomática é subvertida na forma, sofrendo uma alteração dos elementos constituintes, que se justifica pelo contexto. Assim, a comparação estabelecida não se opera com o substantivo “gant”, mas com o sintagma nominal “un nom de pays”, completado pelo adjectivo destacado em itálico no fim da frase “*sournoise*”, que atribui uma conotação irónica à expressão (re)escrita.



O exercício da ironia, associada à oralidade, percorre os romances saramaguianos e sollersianos, estando muitas vezes diluída nas confissões aparentemente sérias do narrador, ou ainda marcada pelo uso do discurso indirecto livre (onde o narrador se distancia da personagem), o que contribui para criar um efeito de oralidade e de uma pretensamente maior espontaneidade. É o que podemos ver no excerto de *Nomes* das páginas 71 e 72. Após ter falado com “a velha do rés-do-chão”, que o aconselha a uma busca na lista telefónica, o Sr. José regressa a casa de autocarro muito pensativo. É neste momento que vê uma mulher debaixo de chuva à espera de outro autocarro; os olhares cruzam-se e o Sr. José interroga-se sobre o facto de aquela mulher ser ou não ser a mulher desconhecida que procura. É aos pensamentos do Sr. José, que continuam mesmo após a sua chegada a casa, que o leitor acede através, como nos diz o narrador, do “seu diálogo interior”:

[...] Despiu rapidamente a gabardina, mudou de calças, de peúgas e de sapatos, esfregou com uma toalha o cabelo que escorria, e enquanto fazia tudo isto prosseguia no seu diálogo interior, É ela, Não é ela, Podia ser, Podia ser, mas não era, E se era, Sabê-lo-ás quando encontrares a verbete, Se for ela, dir-lhe-ei que já nos conhecíamos, que nos vimos no autocarro, Não se lembrará, Se não demorar muito tempo a encontrá-la, lembra-se de certeza, Mas tu não queres encontrá-la em pouco tempo, talvez nem em muito, se realmente o quisesses terias ido procurar o nome à lista telefónica, é por aí que se começa, Não me lembrei, A lista está lá dentro, Não me apetece entrar agora na Conservatória [...]. Imagina que a mulher do autocarro era mesmo a do verbete, imagina que não a torno a encontrar, que aquela foi a única ocasião, que o destino estava ali e o deixei ir, Só tens uma maneira de tirar o caso a limpo, Qual, Fazeres o que te disse a inquilina do rés-do-chão direito, a velha, Mais tento na língua, por favor, É velha, É uma senhora de idade, Deixa-te de hipocrisias, idade temo-la nós todos, a questão está em saber quanta, se é pouca, és novo, se é muita, és velho, o resto é conversa, Acabemos com isto, Pois acabemos, Vou ver a lista, É o que te estou a dizer há meia hora. De pijama e chinelos, embrulhado num cobertor, o Sr. José entrou na Conservatória [...] (*Nomes*, pp.71-72).

Este excerto é a nosso ver esclarecedor quanto à construção de uma oralidade alicerçada na utilização de vários elementos, como a presença do discurso indirecto livre, que faculta ao leitor a possibilidade de aceder aos pensamentos íntimos da

personagem. Com efeito, o monólogo interior da personagem retoma o dilema shakespeariano (ser ou não ser), aqui (re)escrito e aplicado à mulher desconhecida: “É ela, Não é ela”. O dilema aparece textualmente marcado pela utilização da maiúscula ao longo do excerto como forma de indiciar ao leitor o conflito das vozes, logo dos pensamentos contraditórios da personagem. Tal contradição radica sobretudo na utilização de uma forma intensamente dialogal e ainda de todo um registo familiar apoiado em expressões e num léxico oralizantes, como “Só tens uma maneira de tirar o caso a limpo”, “a velha”, “Mais tento na língua”, “o resto é conversa”, “Deixa-te de hipocrisias”, e “É o que te estou a dizer há meia hora” - o que contribui para criar um efeito de oralidade, que passa também pelo contraste entre diferentes registos de língua. Note-se que cada voz possui um registo diferente: assim, a voz interior do Sr. José (a da consciência) evidencia um registo familiar, mais coloquial (próprio da sabedoria popular) do que a outra voz (digamos, a sua voz mais “socializada”), cujo discurso é claramente mais elaborado, como o denota a correcção da palavra “velha” (com uma conotação depreciativa) pela expressão mais apropriada, porque menos depreciativa e mais eufemística, “senhora de idade”.

De facto, um olhar sobre a presença de todo um léxico oral, usado quer por Saramago, quer por Sollers, pertencente à gíria e que serve a recriação/(re)escrita de uma língua popular, permite-nos falar, com maior acuidade, da (re)escrita em filigrana de uma oralidade em *Todos os Nomes* e *Studio*, de que daremos seguidamente alguns exemplos:

- (1) – “Assim reza [...] Fulano de tal [...] Fulana de tal [...] filha de Beltrano de tal e de Cicrano de tal [...]” (*Nomes*, p.57)
- (2) – “A velha” (*Nomes*, p.71)
- (3) – “Tapava a boca ao farmacêutico” (*Nomes*, pp.156-157)
- (4) – “Este tipo é doido” (*Nomes*, p.187)
- (5) – “Ao pé da outra” (*Nomes*, p.262)
- (6) – “Papelada” (*Nomes*, p.262)
- (7) – “Jean s'est fait cueillir” (*Nomes*, p.12)
- (8) – “Types” (*Nomes*, p.58)

- (9) – “Bobard” (*Nomes*, p.58)
- (10) – “Débrouille-toi” (*Nomes*, p.58)
- (11) – “Le truc” (*Nomes*, p.58)
- (12) – “Fringues” (*Nomes*, p.66)
- (13) – “Tabasseraient” (*Nomes*, p.86)
- (14) – “Identifications foireuses” (*Nomes*, p.90)
- (15) – “Machin” (*Nomes*, p.92)

Atentemos no primeiro exemplo, a nosso ver clarificador, da presença de uma oralidade urdida pela leitura irónica que o narrador faz ao leitor da credencial elaborada pelo Sr. José. A ironia resulta aqui do contraste entre o uso de dois registos, o registo oficial e o registo coloquial. Este último é denunciado por palavras tipicamente orais e familiares, tais como “Fulano (a), Beltrano e Cicrano”, que destroem o carácter verídico da credencial do Sr. José, produzindo simultaneamente uma (re)escrita da mesma. Esta é elaborada na linha de uma mordaz paródia irónica, que põe também em evidência o modo como o narrador nunca perde de vista o leitor, alertando-o com contínuos comentários irónicos de forma a que possa sempre aperceber-se imediatamente da diferença entre os diferentes níveis de significação do enunciado. A oralidade aparece ainda marcada pelo uso da forma verbal “reza”, que remete para uma recuperação, a partir da dinâmica verbal, dos contadores de histórias (elemento este que retomaremos mais à frente, em II.2.).

Os exemplos (2), (4), (8), (6), (9) e (12) traduzem o uso de um léxico oral, pertencente à gíria, ora atribuído ao narrador (como em (8)), ora atribuído às personagens (como em (4)). A presença deste registo oral é ainda completada pela utilização frequente de expressões familiares, como se pode verificar em (3), (5), (7), e (14). Esta presença assinala-se pelo emprego de formas verbais familiares, como em (10) e (13). Quanto aos exemplos (11) e (15), ambos evidenciam uma função equivalente na medida em que permitem preencher, em termos orais, um vazio semântico, sendo expressões aproximativas que possibilitam procurar o termo adequado e que só o contexto esclarece. No entanto, neste caso, ambas as palavras,

“Machin” com letra maiúscula (por se referir a uma pessoa) e “truc”, criam, por um lado, um efeito de imprecisão afinal desejado pelo narrador, que não pretende ver preenchido o vazio semântico, deixando-o em aberto para o leitor. Por outro lado, trata-se do uso de termos característicos do registo oral, pressupondo o reconhecimento implícito do referente pelos interlocutores, em virtude da partilha dos elementos contextuais.

No sentido de compreender o modo como se constrói a oralidade, assinalaremos ainda a criação de neologismos<sup>166</sup>, muito frequente nos romances de Sollers, como por exemplo, “vocabulle”, que associa “vocabulaire” e “bulle papale”, produzindo um novo conceito, ou ainda a presença de realizações fonéticas como “cétipatrébon” (*Lois*, p.38) (ceci n'est-il pas très bon?) ou “cétalor” (*Lois*, p.18) (C'est alors), que lembram *Zazie dans Le Métro* de Raymond Queneau. Tais realizações criam um “efeito de oralidade” ao procurarem reproduzir, ou melhor, dar conta de “formas faladas” através de uma escrita quase fonética, que é inserida *ex abrupto* no tecido narrativo. Cria-se assim um efeito de surpresa, proveniente da justaposição intempestiva de dois códigos diferentes, o que permite transmitir a dinâmica e a vitalidade da linguagem, recorrendo quer à omissão da partícula negativa “ne” (já por si sinal de um discurso de cariz oral) como em “cétipatrébon”, quer à utilização do fenómeno da *liaison*<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Sobre a criação dos neologismos de Sollers, veja-se o capítulo VII, intitulado “La Créativité de Sollers: un langage de l'exception”, de Lucie de Levo Ashraf (1995:326-372), in *Le Défi Sollersien*. Neste capítulo, a autora desenvolve uma análise linguística em torno da construção dos neologismos sollersianos, repertoriando cerca de dois mil, cuja construção complexa e diversificada procura explicitar, evidenciando deste modo a criatividade lexical, o trabalho semântico, morfológico e fonológico que configuram os romances sollersianos, do ponto de vista discursivo.

<sup>167</sup> Não foi fácil encontrar uma designação técnica em português para o fenómeno da *liaison* em francês, na medida em que, e ao contrário do francês, em português a *liaison* não é de carácter obrigatório, não constituindo, no entanto, em si uma incorrecção, enquanto no francês é normalmente obrigatória. Por outro lado, em português, a *liaison* não corresponde a um único fenómeno fonético mas desdobra-se em vários, que variam em função do contexto, como evidenciaremos em seguida numa análise breve, mas a nosso ver esclarecedora da complexidade da tradução do fenómeno em português. Deste modo, optamos por manter a palavra em francês, que será sempre citada em itálico, dado que *liaison* tem em francês um carácter mais abrangente do que em português. Para a análise linguística do fenómeno da *liaison* tivemos a preciosa ajuda de Ana Paula Banza, que nos ajudou a classificar e a

descrever em termos linguísticos alguns dos diversos fenómenos fonéticos a que corresponde a *liaison* em português.

Contextos de ocorrência da *liaison* e respectivos fenómenos fonéticos equivalentes em português:

Nas palavras acabadas em <s> e <x> a *liaison* faz-se em [z]:

### 1. Fenómeno de co-articulação

Descrição: Condicionamento da realização fonética do morfema de plural ao som seguinte. Estes casos são os mais numerosos.

Exemplos: "Les oiseaux" ; "il est défendu de monter aux échelles."  
[z] [z]

### 2. Fenómeno de epêntese com função anti-hiática

Descrição: Inserção de um elemento consonântico entre a vogal final de uma palavra e a vogal inicial da palavra seguinte com vista à anulação do hiato inter-vocabular.

Exemplos: "A- t-on aimé ce livre?"  
[t]

### 3. Fenómeno de sonorização

Descrição: Transformação de um elemento consonântico surdo em sonoro em contexto inter-vocálico.

Exemplos: "Il est neuf heures."  
[v]

Nas palavras acabadas em <d> a *liaison* faz-se em [t]:

### 4. Fenómeno de ensurdecimento

Descrição: Transformação do elemento consonântico sonoro, [d], no seu correlato surdo, [t], quando precedido de vogal nasal e seguido de vogal oral.

Exemplos: "Quand il partit"; "un grand ami"; "un grand homme";  
[t] [t] [t]

Segundo Ana Paula Banza, este fenómeno, embora não seja caso único nas línguas do mundo, não deixa de ser foneticamente desconcertante. Celeste Rodrigues, especialista da área da Fonética e da Fonologia, é da mesma opinião, avançando, no entanto, a hipótese (não confirmada) de se não tratar, de facto, de um ensurdecimento, mas sim de uma queda da consoante final [d] numa fase muito precoce (apócope), tendo-se a forma lexicalizado já sem o [d]. Assim, o [t] antes de vogal seria epentético e anti-hiático, como nos exemplos de 2.

### 5. Fenómeno de Apócope

Descrição: Queda da consoante final antes de palavra começada por consoante, realizando-se foneticamente antes de palavra começada por vogal. Estes casos e os do exemplo 2 são ambos, tendentes à regularização da estrutura silábica padrão do português: CVC.

Exemplos: "il est défendu..." ; "Trop horrible" ; "il est avec Alice"; "ils sont arrivés";  
[l] ø [p] [l] [t] [k] ø [t]

entre as vogais alternadas e as consoantes do mesmo grupo, como em “cétalor”. Na realidade, o fenómeno da *liaison* não deixa de ser significativo, funcionando como mais uma marca da oralidade e da auralidade, isto se tivermos em conta que a *liaison* é especialmente utilizada no discurso oral (quando se fala) ou ainda na leitura em voz alta<sup>168</sup>. Ora, a presença recorrente de fenómenos que indiciam ao mesmo tempo que contribuem para a construção da oralidade orienta o leitor para uma leitura (pelo menos possível e assinalada) em voz alta do registo escrito, neste caso da transcrição das realizações fonéticas e do fenómeno da *liaison*, que aparece justamente associado a uma produção ou realização oral do discurso, seja ele diálogo ou leitura em voz alta.

*Lois* pressupõe ainda a activação cultural do leitor no sentido de detectar e compreender frases e expressões que o próprio texto aliás por vezes contesta. Este romance sollersiano constrói-se assim como um concerto de vozes e signos que se manifesta numa utilização quase compulsiva de um leque vastíssimo de expressões que convocam várias vozes na sua multiplicidade de códigos linguísticos. O romance assemelha-se então a uma tapeçaria tecida e entretecida com múltiplos fios linguísticos, entre os quais o francês é apenas o predominante; assim, a utilização de várias línguas é denunciada pela presença de outros<sup>169</sup> enunciados linguísticos como:

---

"C'est alors"; "Il y a une heure"; "tu leur as parlé".

[t]      [l]      [n]      [r] •

<sup>168</sup> Por outro lado, o efeito inesperado e dinâmico deste processo também se caracteriza pelo desafio colocado ao leitor que terá de activar os seus conhecimentos linguísticos, assumindo uma posição activa no processo de leitura.

<sup>169</sup> Citaremos entre parênteses rectos e sempre em nota a tradução destes enunciados linguísticos. Para a sua tradução – dado infelizmente não possuímos conhecimentos de grego, chinês, alemão, ou apenas termos alguns conhecimentos de italiano, espanhol e latim – pedimos o contributo de várias pessoas a quem gostaríamos de deixar aqui uma palavra de agradecimento pela sua ajuda necessária e preciosa. Para o grego e o latim Armando Martins (Universidade de Évora); para o chinês Gu Ĭmfen da Embaixada da China; para o alemão Orlando Grossegeesse (Universidade do Minho); para o italiano Paola Valpreda (Universidade de Évora). No caso do italiano, a tradução utilizada será aquela efectuada por Vasco Graça Moura.

expressões gregas<sup>170</sup> (Lois, p.61), latinas<sup>171</sup> (Lois, p.42), chinesas<sup>172</sup> (Lois, p.6, p.112), alemãs<sup>173</sup> “Weh, nãrrisch machen sie mich!” (Lois, p.70), “Das unbeschreibliche/Hier wird's getan” (Lois, p.75), italianas<sup>174</sup> “e l'un dall'altro, come iri a iri/parea riflesso, e il

---

<sup>170</sup> Tradução de Armando Martins (Universidade de Évora): [“É que as musas ensinaram-me a entoar um hino mesmo inefável aos deuses”]. No entanto, tal como nos foi explicado por Armando Martins, o comentador M.L.West (1996:322-323) opta por traduzir pela palavra “ilimitado” em vez de “inefável”. Maria Helena da Rocha Pereira (1982:89) traduz do seguinte modo: [É que as Musas ensinaram-me um canto maravilhoso]. Quanto ao contexto da citação, trata-se de uma passagem de Hesíodo (verso 662) da obra *Os Trabalhos e os Dias*, cujo contexto é o seguinte: Hesíodo dirige-se ao seu irmão Persés exortando-o a trabalhar, avançando-lhe a hipótese de se dedicar à actividade marítima. Mas Hesíodo pouco sabe do mar porque, como confessa (versos 650 e seguintes), só viajou uma vez até à Eubesa.

<sup>171</sup> Segundo Armando Martins, trata-se de versos pertencentes ao canto VI da *Eneida*, “noctes atque dies patet atri janua Ditis sed revocare gradum superasque evadere ad auras”. Note-se que os dois versos aparecem na versão sollersiana citados como se de um só se tratasse, o que dificulta o seu reconhecimento. Vejamos o excerto de onde foram retirados:

Talibus orabat dictis, arasque tenebat./ cum sic orsa loqui vates: Sate sanguine divom./noctes atque dies patet atri ianua Ditis sed revocare gradum superasque evadere ad auras./hoc opus, hic labor est (*Eneida*, Canto VI, v.125-129).

A tradução é de Maria Helena Rocha Perreira (2000:140) in *Romana. Antologia da Cultura Latina*:

[Semente de sangue divino, /Troiano filho de Anquises, é fácil descer ao Averno;/noite e dia está aberta a negra porta de Dite./ Mas voltar para trás e evadir-se para os ares supremos, esse é o trabalho, esse é o esforço] (*Eneida*, Canto VI, v.125-129).

<sup>172</sup> Tradução de Gu Ĭmfen (Embaixada da China): Os ideogramas da capa significam [leis], estando, no entanto, mal escritos dado que estão invertidos. O conjunto de ideogramas (Lois, p.6) significa [a bíblia completa e simples das pedras preciosas] enquanto os ideogramas (Lois, p.112) remetem para a cultura chinesa, nomeadamente no que toca à reprodução segundo Ĭmfen. Efectivamente, os ideogramas significam o seguinte: [o descanso do feto; a semente desenvolve-se; repousar e esquecer; conservar um relacionamento].

<sup>173</sup> Tradução de Orlando Grossegeisse (Universidade do Minho): “Weh, nãrrisch machen sie mich! [...]” [Ai, vocês (também pode ser singular) estão a tornar-me doido (ou doida)!] O “Sie” deveria estar escrito com maiúscula. “Das unbeschreibliche Hier wird's getan” [O indescritível (o que não se pode descrever), aqui se faz.] .

<sup>174</sup> Utilizamos neste caso a tradução de *A Divina Comédia* (Alighieri, s/d [2002]) de Vasco Graça Moura. Ambos os excertos pertencem à IIIª parte e ao Canto XXXIII de *Paraíso*. O primeiro excerto (versos 118-120) é traduzido da seguinte forma: [“tal como iris a iris reflectir/dois eram, e o terceiro era qual foco/que de um e de outro por igual respire.”] (Alighieri, s/d [2002]:887). Note-se ainda que existem alterações aos versos 118-120 citados por Sollers, segundo explicou Paola Valpedra as alterações (aqui sublinhadas) aos versos utilizados (118-120) de Dante evidenciam um uso de uma versão menos comum como ocorre com: “come iri a iri” apesar de a versão mais comum e utilizada por Dante ser “iri da iri”; com “dall'altro” em vez de “da l'altro”; com “parea riflesso” em vez de “parea reflesso”; em “il terzo parea

terzo pareo foco/che quinci e quindi egualmente si spiri” e “fa la lingua mia tanto possente/ch’ una favilla sol della tua gloria/possa lasciare alla futura gente” (Lois, p.34), italianas<sup>175</sup> “una mano sola mi risana e punge” (Lois, p.33), bem como palavras soltas inglesas<sup>176</sup> como “runaway” (Lois, p.32) e “underground” (Lois, p.45). Esta multiplicidade linguística<sup>177</sup> transforma a língua francesa, cuja identidade cultural é assim objecto de questionação, de reformulação por esta diversidade simultaneamente linguística e cultural. Contribui-se, desta forma, para repensar e de certo modo recriar, ou melhor, (re)escrever de uma forma diferente a língua francesa e as suas convenções linguísticas e até culturais, isto é, para criar a consciência de um outro espaço, de alteridade dentro do espaço linguístico-cultural.

É ainda justamente nesta perspectiva que se situam, como referimos anteriormente, os trabalhos de Bakhtine e de Antoine Compagnon, ao retomar e sistematizar noções como polifonia, dialogismo e intertextualidade. Efectivamente, Antoine Compagnon retomou e sistematizou a concepção de intertextualidade como relação transformacional, circunscrevendo-a aos limites da interdiscursividade (relações que um discurso estabelece com um ou vários outros), e privilegiando, entre

---

foco” em vez de “e’l terzo pareo foco”; ou ainda em “egualmente” em vez de “igualmente”. O segundo excerto (versos 70-72) é traduzido assim: [um pouco dêo do que mostraste, e a atreves, /língua lhe dando mais eloquente, /que uma centelha só da tua glória, /possa ficar para a futura gente;] (Alighieri, s/d [2002]:883). O verso sublinhado não consta da versão de Sollers, servindo apenas aqui para contextualizar os versos citados. Também este excerto, à semelhança do anterior, evidencia alterações do mesmo tipo como: “della tua gloria” em vez de “de la tua gloria”; “alla futura gente” em vez de “a la futura gente”. Estas alterações tornam-se significativas porque evidenciam uma apropriação da citação e também porque dificultam a tarefa de reconhecimento do leitor das citações dos versos dantescos pelo recurso a formas menos comuns da língua italiana. Por outro lado, a substituição de formas linguísticas comuns por outras menos comuns contribui para evidenciar os conhecimentos linguísticos de Sollers.

<sup>175</sup> Quanto ao excerto citado, o verso está em italiano e pertence a um poema de Petrarca “Hor che’l ciel e la terra e’ l vento tace” [“Agora que o céu e a terra e o vento se cala”]. Note-se que a forma verbal “tace” aparece conjugada no singular no original. Tradução de Paola Valpedra (Universidade de Évora): [“uma mão só uma mesma mão cura-me e faz-me sofrer”]

<sup>176</sup> A tradução é nossa: [fugitivo]; [subterrâneo].

<sup>177</sup> Lembremos que este processo é central para o romance, em particular moderno: já James Joyce utilizara essa experimentação linguística que possibilita a mistura de línguas estrangeiras, de dialectos, e de níveis de língua que podemos encontrar quer em *Ulysses* quer em *Finnegans Wake*.



estas relações, a repetição sob a sua forma a mais simples, a citação como “repetição de uma unidade de discurso num outro discurso” (Compagnon,1979:54). É, como evidenciam os exemplos analisados anteriormente, na deslocação do enunciado/fragmento para um outro contexto que se deve buscar o seu novo sentido, aspecto que Bakhtine também sublinha quando afirma:

[...] La parole d'autrui, introduite dans le contexte d'un discours, établit avec le contexte qui l'enchâsse non pas un contact mécanique, mais un amalgame chimique (au plan du sens et de l'expression); le degré d'influence mutuelle par le dialogue peut être très grand. Voilà pourquoi, lorsqu'on étudie les différentes formes de transmission du discours d'autrui, on ne peut séparer le procédé d'élaboration de ce discours du procédé de son encadrement contextuel (dialogique): les deux procédés sont indissociablement liés. Tant la mise en forme que l'enchâssement du discours d'autrui (le contexte pouvant, de très loin, commencer à préparer l'introduction du discours) expriment un acte unique de relations dialogiques avec ce discours, qui détermine tout le caractère de la transmission, et de toutes les transformations de sens et d'accent qui se passent en lui au cours de cette transmission [...] (Bakhtine, 1978:159).

Na verdade, e como já dissemos antes, a (re)escrita da oralidade saramaguiana e sollersiana resulta efectivamente não só da emergência do discurso do outro, ou seja, da voz do outro, como ocorre nomeadamente nos exemplos analisados no caso do discurso gnómico e das expressões idiomáticas, mas também da relação, isto é, do diálogo que se estabelece entre a palavra do outro e o contexto em que é inserida e activada, o que dá origem a um novo enunciado. De facto, mesmo se um enunciado é repetido tal qual ou, como diria Compagnon, sob a sua forma mais simples, como repetição, estaremos sempre perante um novo enunciado, como aliás também recordam as palavras de Bakhtine:

[...] Toute proposition, fût-elle complexe, dans le flux illimité de fois, sous une forme parfaitement identique, mais, en qualité d'énoncé (ou fragment d'énoncé), nulle proposition, quand bien même elle serait constituée d'un seul mot, ne peut jamais être réitérée, répétée, dupliquée: on aura toujours un nouvel énoncé (fût-ce sous forme de citation) [...] (Bakhtine, 1984:316-317).

Assim, o enunciado, tornado de certo modo fragmento quando é deslocado, vem ocupar uma posição e uma função diferentes no novo conjunto textual em que é inserido, e isto porque cada palavra já foi utilizada noutras constituições textuais de que conserva as marcas (isto é, a memória relativa à citação). O dialogismo, para Bakhtine, enforma a obra romanesca, porque o romance é, segundo ele, um conjunto de estilos, de línguas, de vozes organizadas literariamente, questão justamente evidenciada, a nosso ver, pelos romances de Saramago e Sollers. Então, o romance surge como um conjunto compósito que integra os discursos do autor, dos narradores, das personagens e dos géneros intercalares: as “unidades composicionais de base”, que “permitem ao plurilinguismo penetrar no romance” (Bakhtine, 1978:88-89). É justamente deste plurilinguismo que brota a plurivocalidade, que gera e tece os temas da obra romanesca. Neste sentido, o romance é uma polifonia híbrida organizada: concepção em que julgamos afinal radicarem as práticas romanescas tanto de Saramago como de Sollers.

A manifestação da oralidade em Sollers passa também pela (re)escrita da publicidade, ou melhor, de *slogans* publicitários que são (re)escritos pela junção de frases publicitárias em francês, originando por exemplo “vachomo” em “[...] Jusqu’ici vachomo blanchi riait tout jauni dans sa crèmerie [...]” (Lois, 50). Assistimos com “vachomo” à fusão de dois *slogans* publicitários (o detergente para a roupa “Omo” e o queijo em porções “La vache-qui-rit”), dando origem ao neologismo “vachomo”. É possível também reencontrar em Saramago este tipo de gosto pelo jogo com a própria palavra, nomeadamente nas frases publicitárias de *Caverna* que publicitam, elogiando, o Centro e que Cipriano copiou para (re)ler à sua filha e ao seu genro. No acto de copiar as frases reside simultaneamente o acto de transgressão que permite a Cipriano descontextualizá-las, isto é, (re)escrevê-las e (re)lê-las ironicamente:

[...] Então Cipriano Algor tirou do bolso um papel, Copiei estas frases de alguns cartazes expostos, disse, espero não ter chamado a atenção de nenhum espia ou observador, Também o espero disse Marçal de mau humor, é suspeito copiar frases que

estão expostas para os clientes lerem, perguntou Cipriano Algor, Lê-las é normal, copiá-las não, e tudo o que não seja normal é, pelo menos, suspeito de anormalidade. Marta, que até aí não tinha participado na conversa, pediu ao pai, Leia lá as frases. Cipriano Algor alisou o papel em cima da mesa e começou a ler, Seja ousado, sonhe. Olhou para a filha e para o genro, e como eles não pareciam dispostos a comentar, continuou, Viva a ousadia de sonhar, esta é uma variante da primeira, e agora vêm as outras, uma, ganhe operacionalidade, duas, sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance, três, esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor, quatro, pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós, cinco, traga os seus amigos desde que comprem, seis, connosco você nunca quererá ser outra coisa, sete, você é o nosso melhor cliente mas não o diga ao seu vizinho [...] (*Caverna*, p.312).

A ironia resulta ainda da leitura em voz alta que Cipriano Algor efectua das frases publicitárias do Centro a partir de um papel em mau estado, que procura alisar antes de começar a ler. De facto, a solenidade dos preparativos da leitura de Cipriano contrasta não só com o papel amarrotado, mas também com o efeito de listagem das frases publicitárias, corroborado pela numeração: “uma”, “duas”, “três”, “quatro”, “cinco”, e “seis”, que antecede cada uma. Note-se ainda que, estranhamente, a leitura em voz alta das frases não suscita nenhum comentário aos seus auditores (a filha e o genro), apesar dos olhares de Cipriano: “[...] olhou para a filha e para o genro, e como eles não pareciam dispostos a comentar continuou [...]”. A presença deste olhar de Cipriano serve de certo modo dois objectivos complementares: por um lado, visa captar a atenção do auditório, por outro visa observar o efeito que a sua leitura irónica das frases publicitárias do Centro provoca nos seus ouvintes. De facto, a forma verbal “continuou” sublinha a pausa que é feita na leitura, isto é, o espaço reservado aos comentários dos ouvintes já previstos, porque esperados por Cipriano, mas que ironicamente não irão ocorrer.

Caberia enfim referir, para terminar esta análise da presença de uma oralidade (re)escrita, o uso de uma sintaxe oral ou pelo menos oralizante (caracterizada pela condensação, pela supressão de artigos e verbos conjugados), que surge com frequência no seio do discurso narrativo, e que recorre como vimos ao provérbio, à expressão idiomática, à criação de neologismos, à confluência de várias línguas, à

junção de *slogans* publicitários e ainda a um léxico caracteristicamente oral. Valerá a pena atentar, a este respeito, no seguinte excerto do artigo de Giulia Lanciani (1993:13-15), onde a autora se exprimiu argutamente sobre esta característica (a exigência de dizer de outro modo) da escrita saramaguiana:

[...] A escrita de Saramago é, pois, movida pela exigência de dizer ‘de outro modo’, pela exigência da alteridade: e é exactamente nisto, que, a meu ver, consiste o núcleo inovador, a grande originalidade do narrador. O círculo hermenêutico quebra-se pela força deste ‘de outro modo’, um ‘de outro modo’ que é a situação atópica e de situante do enredo narrativo: um ‘de outro modo’ que multiplica as energias do pensamento e que faz de cada resultado uma marca – e ao mesmo tempo uma etapa – no caminho impensado. E a urgência de dizer ‘de outro modo’ chega ao ponto de agredir a Palavra por excelência, o texto dos textos, o imutável verbo de Deus. Tombar, derrubar o verbo, significa quebrar o selo de uma verdade consagrada por uma lógica de poder, um selo que a palavra tornou rígido [...].

Efectivamente, cremos que a presença da oralidade na obra saramaguiana e sollersiana instaura, de certo modo, um repensar das convenções da escrita do romance tradicional, sentido como demasiado convencional, permitindo a construção de um romance contemporâneo polifónico e híbrido, movido pela exigência da alteridade, de dizer “de outro modo”: e é aí que reside o núcleo inovador, a grande originalidade, o desafio que as suas obras exercem sobre o leitor, cuja participação activa é prevista.

\* \* \* \* \*

As reflexões desenvolvidas, em torno da importância da auralidade, privilegiando o estudo da leitura em voz alta, e da oralidade, nomeadamente através da análise da sua (re)escrita nos romances de Saramago e Sollers, demonstraram a pertinência do seu estudo para a problemática da leitura que nos importa aqui continuar a analisar. De facto, ao longo deste capítulo verificámos que a presença tanto da auralidade como da oralidade contribui de forma decisiva para a leitura dos

romances saramaguianos e sollersianos, na medida em que tanto a leitura em voz alta como a (re)utilização e conseqüente (re)escrita de formas da oralidade funcionam como modos de captar a atenção do leitor, implicando-o na leitura do(s) romance(s) através, por exemplo, da representação narrativa que a leitura em voz alta sofre nos romances, cuja importância já procurámos demonstrar em I.2., através da análise da personagem-(re)leitor. Teremos oportunidade de regressar a este aspecto em II.2., dedicado justamente ao estudo da figura do contador de histórias em Saramago.

Na realidade, a representação narrativa da leitura em voz alta nos romances de Saramago e Sollers vem reiterar a importância da leitura, dado que ambos configuram, no espaço narrativo, leitores que lêem em voz alta um conjunto diversificado de registos escritos, como exemplarmente vimos no excerto já citado em que Cipriano Algor lê em voz alta os *slogans* publicitários do Centro, ou ainda quando Marta lê ao pai em voz alta as instruções do livro para a modelagem dos bonecos. No caso sollersiano, a leitura em voz alta assume duas vertentes; na primeira, e à semelhança daquilo que ocorre em Saramago, também deparámos com personagens-(re)leitores que lêem inclusive em voz alta determinados livros e falam das suas leituras; a segunda vertente revela justamente algumas das modalidades da leitura em voz alta já referidas, nomeadamente a leitura do próprio texto pelo autor, a leitura mediatizada pela rádio, pela televisão, pelo vídeo e pelo CD-ROM<sup>178</sup>.

Por outro lado, o leitor é também implicado na leitura pelo desafio constante e renovado que consiste em ser capaz de ler de outro modo, um “dizer de outro modo”

---

<sup>178</sup> Não se trata só de leitura em voz alta dos seus textos mediatizados pelos média disponíveis, mas também de uma presença constante, quer na televisão, quer na rádio onde Philippe Sollers tem tido uma participação assídua em entrevistas, em comentários, em jogos televisivos, vídeos, etc. Veja-se as inúmeras e recorrentes presenças de Philippe Sollers em programas diversificados de que dá conta o catálogo do INA (Institut National de L’Audiovisuel, situado na Bibliothèque Nationale de France) e que se pode consultar no site [www.ina.fr/inatheque](http://www.ina.fr/inatheque), onde o nome Sollers surge associado às múltiplas rubricas: rádio, televisão, vídeo. Valerá ainda a pena acrescentar a essas rubricas a imprensa, se tivermos em conta que Sollers é colaborador do jornal *Le Monde* onde comenta as suas leituras. Veja-se ainda o CD-ROM de Sollers intitulado *La Parole de Rimbaud*, onde Sollers (1999) lê excertos do seu romance *Studio* e fala da obra de Rimbaud.

(Lanciani:1993) que evidencia, e por outro, a construção de uma oralidade através de recursos estilísticos e escriturais. A (re)utilização de formas tradicionais da oralidade na escrita literária saramaguiana – como, por exemplo, os provérbios com frequência (re)escritos como vimos no ponto anterior – evidencia, de modo geral, a vitalidade da tradição da palavra como depositária da memória colectiva da comunidade a que chamamos povo português. É por demais evidente a presença recorrente de um conjunto de procedimentos que permitem dizer de outro modo e que indiciam, ao mesmo tempo que contribuem para a construção de uma oralidade assumida e desejada pelo autor. Referimo-nos à presença tanto em Saramago como em Sollers de procedimentos tais como a utilização diferenciada das convenções de pontuação; o recurso à mistura de registos diferentes; o uso de provérbios, de fórmulas estereotipadas, de invocações religiosas e de lugares-comuns (re)escritos ou não; o gosto pela enumeração e uma ampla lexicalização; a presença recorrente das repetições e o paralelismo; assim como o recurso a uma sintaxe oralizante que privilegia o uso de orações curtas. O estudo de alguns desses procedimentos veio demonstrar que são justamente eles que contribuem de forma decisiva para a construção da oralidade que, vale a pena lembrá-lo, é conseguida através de gestos e opções de escrita, sendo por isso questões de poética.

Note-se ainda que a coexistência em Saramago e em Sollers de características inerentes à auralidade e à oralidade vem questionar hábitos de leitura convencionais alicerçados essencialmente na visão, orientando o leitor para uma nova posição de leitura agora centrada na tríade olhar, voz e ouvido. Neste sentido, o texto é investido de uma nova dinâmica, que resulta quer da recuperação de elementos orais, que contribuem para a construção da oralidade, quer da voz que é conferida ao texto pela sua leitura em voz alta, o que terá obviamente implicações no modo de ler (porque não de outro modo) o mesmo.

## CAPÍTULO 2

### **Era uma Vez um Contador de Histórias...**

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur et je commence.

Denis Diderot, *Ceci n'est pas un conte*

Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira.

José Saramago, *Levantado do chão*

Na sequência do estudo da problemática da leitura, que tem vindo a nortear a nossa reflexão, procuraremos mostrar neste capítulo – na continuação aliás daquilo que fizemos, em II.1., em relação ao tratamento da oralidade privilegiadamente nos romances de Philippe Sollers –, que tal questão ganha em ser articulada com a da oralidade. Justamente, importa assinalar desde já que a *oralidade* é aqui um modo central para pensar e manifestar as relações com a alteridade. Assim, neste capítulo propomo-nos enveredar pela análise detalhada do tratamento da oralidade, em particular através da figura do narrador-contador de histórias e do seu homólogo, o ouvinte-leitor, nos romances de José Saramago, com o objectivo de equacionarmos a questão de forma semelhante ao que fizemos para Sollers. O problema situa-se, pois, em averiguar até que ponto a adopção de um determinado modo de narração contribui para incutir no texto uma dimensão oral, que terá implicações nos modos da sua leitura.

A nossa análise da figura do contador de histórias, apenas circunscrita a José Saramago, justifica-se por razões de vária ordem. Em primeiro lugar, pelo facto de a oralidade sollersiana já ter sido objecto privilegiado de estudo no primeiro capítulo.

Em segundo lugar, pela importância desempenhada por esta figura na prática romanesca saramaguiana, onde a oralidade é mais do que um simples conjunto de procedimentos tornando-se, como veremos, um *motivo* dentro da temática auto-reflexiva do romance saramaguiano. Em terceiro lugar, porque a figura do contador de histórias tradicional não existe na prática romanesca sollersiana, sendo que a consideramos como incontornável em Saramago: é ela que conduzirá, neste momento, a nossa reflexão.

Creemos que José Saramago se propõe “resgatar” a tradição oral através da própria voz narrativa, ressuscitando de certo modo a figura do narrador tradicional, ou seja, do contador de histórias de que, ainda hoje, é possível encontrar vestígios na tradição rural portuguesa. A (re)utilização de formas tradicionais da oralidade na escrita literária saramaguiana – como, por exemplo, os provérbios com frequência (re)escritos, como vimos no capítulo anterior - evidencia de modo geral a vitalidade da tradição e da palavra depositária da memória colectiva portuguesa. As histórias ou “estórias” do latifúndio, do Convento de Mafra e da passarola, entre muitas outras, continuarão a circular não “de boca em boca”, mas através da escrita “de mão em mão” e “de olhos em olhos”, afinal como afirma Paul Zumthor (1987:154), em *La Lettre et la Voix*:

[...] La fixation par et dans l'écriture d'une tradition qui a été orale ne met pas nécessairement fin à celle-ci, ni ne la marginalise d'une seule fois. Une symbiose peut s'instaurer [...]: l'oral s'écrit, l'écrit se veut une image orale; de toute façon, l'on fait référence à l'autorité d'une voix [...].

Efectivamente, pensamos que a produção romanesca saramaguiana, e em particular os romances *Levantado...* e *Memorial...*, que serão aqui objecto privilegiado da nossa análise, conseguem de modo particularmente feliz essa simbiose entre oralidade e escrita, transformando o texto literário num espaço singular de (re)construção de formas de identidade comunitária graças à emergência, mesmo se



escrita, da tradição oral, metamorfoseando a narrativa num espaço privilegiado de reflexão e de expressão da memória colectiva.

\* \* \* \* \*

## 2.1. A construção da oralidade

### 2.1.1. A recuperação das características da oralidade

É evidente a presença recorrente de um conjunto de procedimentos que contribuem para a construção de uma oralidade assumida (nomeadamente em várias entrevistas) e desejada pelo autor. Referimo-nos a procedimentos tais como uma utilização diferenciada das convenções de pontuação; o recurso à mistura de registos diferentes; o uso de provérbios, de fórmulas estereotipadas, de invocações religiosas e de lugares-comuns (re)escritos ou não; o gosto pela enumeração e por uma ampla lexicalização; a presença recorrente das repetições e do paralelismo; ou mesmo o recurso a uma sintaxe oralizante, que privilegia por exemplo o uso de orações curtas.

É verdade que o leitor saramaguiano já se habituou ao tom pessoal e “conversacional”, ou seja, “causeur”<sup>179</sup>, como prefere chamar-lhe Horácio Costa (1997:87), que conhece das crónicas, onde, e como Maria Alzira Seixo (1987 b):15) afirma, citando Saramago, “[...] está [...] tudo; e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar”, inclusive o gosto de contar histórias. Debruçar-nos-emos em seguida sobre o estudo de alguns desses procedimentos, sendo que são justamente

---

<sup>179</sup> Horácio Costa (1997:87-88) destaca justamente o tom “causeur” das crónicas como sendo um dos aspectos mais sedutores para o público leitor:

[...] Por um lado a crónica é um espaço privilegiado para o espriamento do ser no registo de virtualmente todas as suas dimensões; por outro, muito do encanto que exerce sobre o público leitor vem de seu tom marcadamente *causeur* – de mediação entre o universo “literário” do escritor e o “prosaico” do leitor –, que sabe equilibrar uma dialéctica entre os pólos do eventual e do não-eventual, de descritivo ao eminentemente reflexivo, da “notícia” e da “não notícia” (o da actualidade social ou, mais simplesmente da exterioridade do cronista, e o de sua articulação como emissor subjectivo de linguagem, como ficcionista), para conseguir a comunicação almejada [...].

estes que contribuem de forma decisiva para a construção da oralidade que, vale a pena lembrá-lo, é conseguida através de gestos e opções de escrita. De facto, a oralidade constrói-se na escrita através de recursos estilísticos e escriturais como, por exemplo, a utilização de expressões pertencentes ao registo oral e a utilização de uma pontuação diferenciada, que resulta da continuidade linear estabelecida entre o discurso directo (frequentemente sinalizado por uma vírgula seguida de maiúscula) e o indirecto.

Começemos por lembrar e desenvolver algumas das considerações já tecidas<sup>180</sup> a propósito da utilização diferenciada das convenções de pontuação em Saramago e em Sollers, circunscrevendo agora, e para o presente efeito, o seu estudo apenas aos romances de José Saramago. Na realidade, o leitor já se habituou à “insólita pontuação” saramaguiana, como lhe chama Carlos Reis (1998:101-103) nos seus *Diálogos com José Saramago*. Vejamos, pois, em que consiste este novo sistema de pontuação e sobretudo qual a sua pertinência para criar “um efeito de oralidade”, necessário para contar “estórias”<sup>181</sup>. Na verdade, os sinais de pontuação existem, na escrita, para sinalizar o sistema de ritmos, pausas e ênfases que a oralidade manifesta de outro modo. Efectivamente, é a respiração da palavra que ritma a pontuação, cuja função primitiva consistia em marcar as pausas respiratórias. Saramago considera justamente a vírgula e o ponto final como “[...] sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa [...]” (in Reis, 1998:102). O acto de falar é assim associado à música até porque:

[...] fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas. [...] Mas isso tem outra razão: é que nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação [...] (in Reis, 1998:101).

É assim elaborada uma reflexão sobre o carácter convencional da pontuação, sobre a forma como pode sofrer alterações. Mas embora presente de modo

---

<sup>180</sup> Referimo-nos à reflexão empreendida no ponto 1.1.2. de II.1.

<sup>181</sup> Cf. *infra*, ponto 2.1.2. deste capítulo.

aparentemente não-convencional, não pode deixar de existir. Neste específico sistema de pontuação, Saramago assinala frequentemente o discurso directo com uma vírgula seguida de maiúscula, atribuindo deste modo um papel de relevo às letras maiúsculas, na medida em que são utilizadas como indicadores de mudança de interlocutor, como o ilustra o seguinte exemplo<sup>182</sup>:

[...] Começou Domingos Mau-Tempo a cair em tristeza, como um monstro desterrado, que é essa a maior de todas as tristezas, tal se vê na história da bela da fera, e não tardou que dissesse para a mulher, Temos de abalar daqui para fora, que já não me encontro cá bem, ficas uns dias com os nossos filhos enquanto eu vou procurar trabalho noutra terra [...] (*Levantado...*, p.41).

Deste exemplo ressalta uma alteração das convenções que regem o modo de grafar os diálogos, e em particular do discurso directo, na medida em que a fala do interlocutor Domingos Mau-Tempo é assinalada e introduzida pelo uso da vírgula “,” (logo a seguir à palavra “mulher”) e da maiúscula na forma verbal “Temos”, em vez do clássico travessão e dos dois pontos, seguidos de translineação, que seriam de esperar. Vale ainda a pena sublinhar que a mudança de interlocutor (do narrador a Domingos Mau-Tempo), assim como as intervenções da personagem, são preparadas pelos comentários judicativos do narrador, ao facultar ao leitor uma série de indícios que justificam e antecipam a intervenção da personagem. Referimo-nos ao enquadramento, que alicerça e faz prever a atitude da personagem, caracterizado pela tristeza e pelo mal-estar em que vivia Domingos Mau-Tempo, comparado àquele vivido pelo monstro na “história da bela e da fera”. A comparação com a história da “Bela e do Monstro” faz, no contexto, apelo ao imaginário “fantástico” do leitor, criando com ele uma cumplicidade que resulta da partilha de uma história que é convocada pelo seu título (re)escrito. Por outro lado, enquanto a alternância dos interlocutores é marcada pela utilização da maiúscula a seguir a uma vírgula, a utilização de

---

<sup>182</sup> Os sublinhados deste exemplo e de todos os outros são nossos e visam destacar o sistema de pontuação (a vírgula e a maiúscula; a vírgula e o ponto final) usado por José Saramago para assinalar o discurso directo.

minúscula poderá traduzir uma pausa na fala da mesma personagem ou até mesmo corresponder à inserção de um comentário do narrador que de certo modo poderá contribuir para evidenciar a atribuição da voz. Atente-se ainda no uso de um regionalismo: “abalar”, um sinónimo do verbo “partir” muito utilizado no Alentejo, o que aliás não será de admirar se tivermos em conta que *Levantado do Chão* é também uma homenagem ao Alentejo e à sua gente. Este propósito de Saramago é aliás claramente enunciado no texto que consta na contra-capá do romance, onde nos é dito o seguinte: “[...] E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse: ‘Isto é o Alentejo’ [...] Por isso me limitarei a escrever: ‘Isto é um livro sobre o Alentejo’ [...]”.

Também o excerto que se segue evidencia o uso diferenciado do sistema de pontuação tradicional, nomeadamente no que diz respeito ao uso da vírgula e da maiúscula para assinalar a fala das personagens:

[...] Sara da Conceição, com razão remordida dos maus exemplos do marido [...] pregava a todo o instante e hora, Vê lá, olha se não andas na linha, dou-te uma sova, temos de olhar pela vida. Isto lhe dizia a mãe, e o Lameirão reforçava, Ó Mau-Tempo, olha que a tua mãe disse-me que de ti só queria os ossos para fazer uma cadeira e a pele para fazer um tambor [...] (*Levantado...*, p.41).

Assim, as palavras ameaçadoras da primeira interlocutora (Sara da Conceição) são introduzidas a seguir à vírgula e à palavra “hora”, imediatamente depois dos comentários do narrador que, mais uma vez e à semelhança do exemplo anterior, justificam a atitude da personagem. A intervenção de Sara da Conceição é posteriormente interrompida pelo comentário do narrador, “[...] Isto lhe dizia a mãe e o Lameirão reforçava [...]”. A interrupção introduz justamente um terceiro interlocutor no diálogo, já travado, “o Lameirão”, cuja intervenção (“Ó Mau-Tempo”) é assinalada pelo uso da vírgula seguida de maiúscula. Por outro lado, a dinâmica do falar-ouvir resulta ainda de um discurso servido por uma ampla lexicalização advinda da utilização recorrente de fórmulas estereotipadas pertencentes a um registo familiar e

popular como: “se não andas na linha”, “dou-te uma sova”, “Temos de olhar pela vida”. A oralidade é assim conseguida através da própria escrita, que procura imitar ou pelo menos transmitir a espontaneidade de formas da coloquialidade mais comum.

Também em *Memorial...* é visível o uso deste específico sistema de pontuação saramaguiano:

[...] Perguntou el-rei, É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou eie rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá [...] (*Memorial...*, p.14).

O diálogo, travado entre as personagens do rei e do frade, decorre em torno do problema que constitui a descendência do rei. A mudança de interlocutor é sucessivamente assinalada pela vírgula seguida de maiúscula, como nas réplicas do rei: “el-rei, É verdade”, “rei, Como sabeis”; ou na resposta do frade “respondeu, Verdade é”, “disse, Sei”, enquanto a transição entre os interlocutores é assegurada pelo narrador como em: “Perguntou el-rei”, “e o frade respondeu”, “e tornou el-rei”. A justaposição das falas dos interlocutores numa só frase – se tivermos em conta os limites do excerto citado, iniciado com uma maiúscula “Perguntou” e terminado por um ponto final “e Deus decidirá.” – contribui para criar um efeito de oralidade. Mas tal efeito não se esgota aqui neste procedimento, na medida em que, dentro do discurso de cada interlocutor, o uso exclusivo da vírgula também assinala um efeito específico através da opção pela não-heterogeneidade dos sinais de pontuação, como se pode ver nesta parte do excerto:

[...] Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá [...] (*Memorial...*, p.14).

Esse efeito resulta justamente da conjugação de várias vozes (pertencentes a interlocutores diferentes) inseridas no espaço de uma mesma frase que, ao convocar várias vozes, cria um espaço de interlocução e alteridade, onde a voz do outro é importante. Neste sentido, a oralidade parece-nos aqui ser um modo central para pensar e manifestar as relações com a alteridade.

Noutros casos ainda, privilegia-se o uso de determinados sinais de pontuação em todo o romance, como em *Jangada...*, onde o leitor depara com uma redução drástica do leque habitual de sinais a apenas dois, a vírgula e o ponto final:

[...] Estão sentados no chão, no meio deles ouve-se a voz fanhosa de um rádio que já deve ter as pilhas cansadas, e o que está dizendo o locutor é isto, De acordo com as últimas medições, a velocidade de deslocação da península estabilizou-se à roda de setecentos e cinquenta metros por hora [...] em cada minuto nos afastamos doze metros e meio da Europa, embora devamos evitar cair em alarmismos dissolventes, a situação é realmente de preocupar, E ainda seria mais se dissesse que por cada segundo são dois centímetros e picos, comentou José Anaiço, rápido em cálculo mental [...] (*Jangada...*, p.48).

Vejam os que daria uma transcrição do excerto de acordo com um uso convencional da pontuação, nomeadamente no que diz respeito à notação do diálogo que aqui nos importa analisar:

[...] Estão sentados no chão, no meio deles ouve-se a voz fanhosa de um rádio que já deve ter as pilhas cansadas, e o que está dizendo o locutor é isto:

- De acordo com as últimas medições, a velocidade de deslocação da península estabilizou-se à roda de setecentos e cinquenta metros por hora, [...] em cada minuto nos afastamos doze metros e meio da Europa. Embora devamos evitar cair em alarmismos dissolventes, a situação é realmente de preocupar.

- E ainda seria mais se dissesse que por cada segundo são dois centímetros e picos comentou José Anaiço, rápido em cálculo mental [...] (*Jangada...*, p.48).

As diferenças entre a pontuação saramaguiana, evidenciada pelo excerto de *Jangada...*, e a transcrição que dele efectuamos, usando para o efeito o sistema convencional da pontuação, são notórias sobretudo no modo como é assinalado o

discurso directo. Assim, este último é marcado por uma vírgula que indica a mudança de interlocutor; neste caso, a primeira vírgula que marca a voz do outro (o locutor de rádio) é introduzida logo a seguir a “[...] o que está dizendo o locutor é isto,” seguida de maiúscula “De acordo”. A segunda vírgula, por seu turno, que introduz o comentário de José Anaiço, é colocada logo a seguir a “[...] preocupar, E ainda mais seria se disseses que por cada segundo são dois centímetros e picos, comentou José Anaiço [...]”.

Exemplos semelhantes poderiam, como sabemos, multiplicar-se. De momento, interessa-nos sublinhar que o recurso a este sistema de pontuação – a vírgula associada à maiúscula também predominante nos exemplos analisados de *Levantado...* e de *Memorial...* – é sem dúvida inovador e produtor de sentido. Contribui para criar um espaço privilegiado de interlocução e de alteridade, na medida em que a palavra do outro emerge com mais fluidez numa frase que, com frequência, convoca várias vozes, instaurando um diálogo mais próximo do discurso oral e próprio de um contador de histórias. Neste sentido, parece-nos exemplar e esclarecedora a “dimensão plurivocal” que Manuel Gusmão (1998 a):22-23 atribui à frase saramaguiana, no seu artigo intitulado: “Linguagem e História segundo José Saramago”<sup>183</sup>. Efectivamente, o autor refere-se à frase saramaguiana como uma “frase plurivocal” considerando-a, com toda a justeza, um traço singular da escrita saramaguiana:

[...] A obra romanesca de José Saramago é marcada por dois gestos verbais para cuja conexão gostaria de chamar a atenção. Por um lado, trata-se de uma forma de frase e, designadamente, de uma pontuação que aparece como característica, e por outro, daquilo que se pode descrever como uma apropriação activa da herança literária, cruzada com a invenção e a imitação de formas de coloquialidade mais comum. A sua frase parece por vezes conter, entre dois pontos finais, várias frases, ditas no mínimo por duas personagens e, frequentemente, por três (sendo que uma dessas personagens pode ser a do narrador). Essas frases, contidas numa, são separadas por vírgulas que

---

<sup>183</sup> O artigo em questão (Gusmão, 1998 a):22-27) faz parte de uma colectânea de artigos, *Uma Voz Contra o Silêncio*, publicada em homenagem a José Saramago, aquando da atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1998.

podem estar a substituir pontos de interrogação ou de exclamação, ou mesmo pontos finais; e os seus limites, a separação dos seus “enunciadores”, são dados apenas pela maiúscula inicial de uma palavra que vem depois da vírgula. Estamos perante uma frase plurivocal: é como se fossem vários a dizer uma frase, e essa frase, que é um acontecimento de diálogo, pode então comportar o confronto de pontos de vista. Este modo de frasear produz efeitos rítmicos e prosódicos, percebidos por uma espécie de ouvido mental, e coopera com a construção de uma imagem ou de um efeito de narrador oral, participante activo naquilo que conta. Entretanto, pela sua dimensão plurivocal, e sobretudo quando a ligamos a outros traços do universo romanesco que ela ajuda a construir, esta forma de frase produz um outro efeito particularmente importante: ela mostra a radical socialidade da linguagem, de qualquer língua, e de qualquer acto de fala. Mostra aquilo que em alguma teoria da linguagem se tematiza, quando se diz que nunca ninguém diz sozinho uma frase – há sempre o outro que a ouve, o outro da compreensão, da resposta, ou da dissensão. Mesmo na câmara íntima de cada um, a frase que só dizemos mentalmente é dita a um desdobramento do eu. Por outro lado falamos sempre com as “palavras dos outros”, deformando-as um pouco, é certo; e por aí passa a possibilidade da individuação e da singularidade. É nesse sentido, também, que o diálogo é a forma básica da fala, e que numa só frase se podem ouvir várias vozes. A plurivocalidade é também polifonia [...] (Gusmão, 1998 a):22-23).

Optamos por citar este extenso excerto, daquilo a que Manuel Gusmão modestamente chama “algumas notas em torno de dois tópicos: o dos modos da escrita e o da configuração da historicidade”, porque nele são repertoriados aspectos que julgamos fundamentais para o nosso estudo da dimensão oral na obra romaneca de José Saramago. Efectivamente, ao definir a frase saramaguiana como uma “frase plurivocal”, na medida em que, devido à sua pontuação característica permite o confronto de vários pontos de vista, confronto esse encenado no interior da mesma frase formal, Manuel Gusmão contribui decisivamente para sublinhar como a oralidade saramaguiana é conseguida através de gestos e opções de escrita. Com efeito, a justaposição de várias falas atribuídas a personagens diferentes e apenas separadas por uma vírgula, isto é, por uma breve pausa, transmite uma sensação de simultaneidade, outorgando ao leitor a possibilidade de confrontar vários pontos de vista, ao mesmo tempo que manifesta uma maior aproximação entre as personagens, “unidas” dentro de uma única frase narrativa.



O leitor terá assim de adaptar-se e reger-se pelas convenções fornecidas pelos romances saramaguianos, o que implica assumir um papel activo na construção da leitura. Na verdade, o uso muito particular da pontuação como, por exemplo, na notação dos diálogos supõe logo à partida um leitor flexível e participativo, capaz de aceitar o desafio de “ler de outro modo”. Com efeito, alterar as convenções, neste caso a pontuação, envolve ser capaz de ler de outro modo, revelando uma adaptabilidade a um “contar de outro modo” que se rege, claro, por outras convenções. Mas também contribui para conferir ao texto uma dimensão oral que resulta de um afastamento do carácter convencional da pontuação e de uma maior aproximação relativamente ao discurso oral.

Ora essa aproximação ao discurso oral é conseguida pelo uso de um novo sistema de pontuação que dá origem a uma “frase plurivocal” que, segundo Manuel Gusmão (1998 a):22-23), “produz efeitos rítmicos e prosódicos”, de onde emerge a voz do outro. É, também, para a problemática do outro que aponta o recurso ao provérbio, (re)escrito ou não, como também o diálogo com outros textos através da sua (re)leitura, a que regressaremos em III.2. No entanto, podemos desde já avançar que, por um lado, a voz do outro emerge no confronto de pontos de vista orquestrados pelo narrador ao assumir vários ângulos de focalização, como em *Levantado...*, quando se evidencia o ponto de vista do opressor e do oprimido; por outro lado, a voz do outro aponta também para a circularidade do texto, até porque, como sublinha Manuel Gusmão (1998 a):23): “[...] Falamos sempre com as “palavras dos outros”, deformando-as um pouco, é certo [...]”. Atente-se, pois, no facto de a deformação conduzir justamente à (re)escrita, até porque nada surge *ex nihilo*.

É ainda ao ouvido do outro (o leitor-ouvinte) que se destina a sonoridade das palavras, escolhidas por vezes por um manifesto gosto pela harmonia dos sons e da sua cadência:

[...] Não mudaram as coisas depois de Lamberto Horques. A fronteira é uma porta aberta, com uma pernada se passa o Caia, e a planície parece ter sido amorosamente e de propósito alisada pelos anjos guerreiros para que nela bem pudessem enfrentar-se os combatentes e não tivessem empacho os virotões e mais tarde tudo quanto balas veio a ser. Gostosas são estas palavras de arsenal, desde a celada à sabata, desde a bisarma ao arcabuz, desde o esmerilho ao falcão pedreiro, e só de saber um cristão que por estas terras andaram, pisaram e bateram tantas armarias, se de temor se arrepiam o dito, outro arrepio lhe dará o merecimento de tais invenções [...] (*Levantado...*, pp.115-116).

Lendo em voz alta (e a leitura em voz alta aproxima-nos da oralidade, permitindo-lhe uma proximidade de manifestação) o exemplo citado, o leitor não pode deixar de notar a harmonia dos sons e a cadência destas “[...] gostosas [...] palavras de arsenal [...]”. Mas também a enumeração, de certo modo binária, de todo um leque de palavras bélicas que se referem a armas antigas eventualmente desconhecidas do leitor, como “a celada e a sabata”; “a bisarma e o arcabuz”; ou ainda “o esmerilho e o falcão pedreiro”; “os virotões”; “as balas”<sup>184</sup>. Todo o excerto configura assim um cenário bélico para o qual remete o léxico dessa área semântica, como “os anjos guerreiros”; “enfrentar-se”; “os combatentes”; “bateram”; “tantas armarias”. A presença de termos como “empacho”, “esmerilho”, “virotões”, “celada”, “sabata”, “bisarma” ou “arcabuz” justifica-se sobretudo, a nosso ver, pelo prazer da sua sonoridade. Há também que ter em conta o enunciar de uma enciclopédia, um saber do mundo, bem como um certo efeito de estranhamento que se articula, em Saramago, com as formas que frequentemente reveste a sua ironia.

Noutros casos, a sonoridade é conseguida pela presença de períodos, que aparecem delimitados entre vírgulas, e que se caracterizam por uma mesma métrica, como neste exemplo, onde predomina o ritmo decassílabo sucessivamente repetido:

---

<sup>184</sup> Citamos em nota o significado deste léxico bélico que é constituído quer por peças do vestuário bélico, como a celada (antiga armadura de ferro para defender a cabeça); quer por armas antigas como a bisarma (arma antiga); o arcabuz (antiga arma de fogo, de cano curto e largo); o esmerilho (esmerilhão - peça de artilharia maior que o esmeril); e os virotões (grande virote, ou seja, seta curta, forte e grossa).

“[...] morando o riso tão perto da lágrima, o desafoço tão cerca da ânsia, o alívio tão vizinho do susto [...]” (*Memorial...*, p.60). Contudo, a sonoridade pode também resultar de uma sequência de oposições paralelas, que de certa forma originam uma cadência:

[...] Mas esta cidade, mais do que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos [...] (*Memorial...*, p.27).

Ao observarmos mais de perto essas oposições – “sobejo/escasso”; “papada pletórica/pescoço engelhado”; “nariz rubicundo/héctico”; “nádega dançarina/escorrida”; “pança repleta/barriga agarrada às costas” – verificamos que a sequência de oposições oscila entre a abundância e a escassez. Efectivamente, é em torno da descrição do corpo – por um lado, da sua superabundância e, por outro, das suas necessidades básicas –, que se concentram as oposições já referidas<sup>185</sup>. Vale ainda a pena acrescentar que é notória a confluência de vários registos neste excerto, através de palavras pertencentes a registos diferentes, que visam sublinhar o ponto de vista do outro. Neste caso, trata-se do ponto de vista do oprimido, o homem pobre, destacando a profunda miséria em que vive por oposição ao opressor, o homem abastado, que vive numa abundância excessiva. O excesso é aliás denunciado pelo uso de um léxico mais pejorativo, como em “papada pletórica” e “pança repleta”, enquanto a necessidade aparece vincada quer num registo cuidado para o qual reenviam palavras como “pescoço engelhado” e “nariz héctico”, quer num registo familiar ou popular, como denota a expressão “barriga agarrada às costas”. É ainda de referir o comentário irónico do narrador à sabedoria popular: “[...] Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos [...]”. Consideramos o comentário irónico à luz do contexto das oposições entre o excesso e a penúria descritas anteriormente, na

---

<sup>185</sup> Estas últimas contribuem para acentuar a oposição entre o discurso da história dominante e aquele que pertence à outra verdade histórica, de certo modo, “silenciosa” e silenciada.

medida em que na verdade “[...] o sol, quando nasce, [não parece ser] para todos [...]”. O narrador questiona assim sub-repticiamente a sabedoria popular ingênua, indiciando ao leitor uma leitura-outra da mesma, que não favoreça somente as classes dominantes: e por isso registos discursivos, ironia e implicação ideológica<sup>186</sup> cruzam-se, aqui, de forma complexa. De facto, se “a Quaresma” se caracteriza por ser um período de abstinência, da sua comparação com “o sol”, metáfora neste caso da super-abundância, resulta uma ironia mordaz que se manifesta na (re)escrita irónica do dito popular “[...] o sol quando nasce é para todos [...]”. A (re)escrita irónica efectua-se a partir da adjunção da palavra “Quaresma”, que aqui adquire uma conotação irónica quando inserida no dito popular (re)escrito, visto que nem “a Quaresma” nem “o sol” são para todos, à luz do contexto do romance: abstinência e super-abundância encontram-se ambas circunscritas e distribuídas de forma diferente.

Tome-se mais um exemplo que evidencia a utilização do registo simples da linguagem popular de onde emergem ditos populares, frases feitas e lugares-comuns próprios da sabedoria popular:

[...] Contos largos e compridos são estes. Mas a natureza é pródiga, teta abundante que em cada valado se derrama, Vamos nós aos cardos, aos catacuses, aos agriões, e digam-nos depois se há melhores modos de abastança. Quem diz catacuses, diz espinafres, à vista tudo é um, só no paladar se nota, mas cozido refogadozinho com uma cebola que ainda resta, com licença se arrotei. E há os cardos. Ripa-me aí esses cardos, junta-lhe dez bagos de arroz, é um banquete, é servido senhor padre Agamedes, quem levou a carne pode levar os ossos. Todo o cristão, e que o não seja, há-de ter as

---

<sup>186</sup> A propósito da ideologia veja-se *História e Ficção um Diálogo* e nomeadamente o último capítulo do livro, intitulado “O discurso ideológico ou afirmação do não” de Adriana Alves de Paula Martins (1994:85-104). Neste capítulo, centrado sobre o estudo de *História do Cerco de Lisboa*, a autora considera justamente que “[...] o «não» de Raimundo é ideológico, porque subverte, transgride o sistema dominante das verdades universais e absolutas da História, alertando o leitor para a necessidade de uma postura céptica em relação ao discurso da História [...]” (1994:102). Na verdade, esta “postura céptica”, que o romance alimenta no leitor, permite de certa forma restabelecer uma outra verdade histórica, alicerçada no ponto de vista do oprimido que a História descure e que os romances saramaguianos procuram resgatar e evidenciar. Também num trabalho mais recente, *A Face de Saramago*, Maria Paula Lago (2000:123-126) refere, mesmo se brevemente, a importância da ideologia em *História do Cerco de Lisboa*.

suas três refeições por dia, o almoço, o jantar e a ceia, estes nomes ou outros tanto faz, o que é preciso é não estar o prato vazio, ou a tijela, ou, sendo de pão e conduto, sirva este para mais do que simples cheiro [...] (*Levantado...*, p.186).

Deparamos, neste excerto, com a conjugação de múltiplos recursos característicos da oralidade, como a presença de palavras e modos de falar característicos de um registo familiar ou popular (“teta; catacuses; abastança; Ripame aí esses cardos, junta-lhe dez bagos de arroz é um banquete; o que é preciso é não estar o prato vazio, ou a tijela; ou, sendo de pão e conduto”); e ainda o uso de expressões idiomáticas como “quem levou a carne pode levar os ossos”. Note-se mais uma vez o uso (a que já aludimos no caso do verbo “abalar”) de palavras que remetem para um falar marcadamente regional, neste caso do Alentejo, através do vocábulo “catacus”, que se refere a uma planta herbácea a partir da qual, nesta região, se faz esparregado. É justamente este o procedimento que também ocorre no excerto que se segue:

[...] deu António Mau-Tempo feriado aos porcos e escondeu-se por detrás de um machuco, Que é um machuco, Um machuco é um chaparro novo, por aqui toda a gente sabe, E um chaparro, Um chaparro é um sobreiro novo, ora essa, Então um machuco é um sobreiro, Pois não se estava mesmo a ver, Ah la eu dizendo, pôs-se António Mau-Tempo atrás do machuco [...] (*Levantado...*, pp.88-89).

Neste caso o narrador-contador interrompe a narração da história de António Mau-Tempo para explicitar o que é um machuco, em claro exemplo de uma reflexão metalinguística. Por outro lado, este à-parte do narrador é esclarecedor quanto à sua preocupação para com o leitor-ouvinte, que nunca perde de vista e a quem se destina o esclarecimento relativo à árvore alentejana. Deste modo, como evidenciam ambos os exemplos de *Levantado...*, o leitor não só terá acesso ao falar característico de um povo e à sua sabedoria popular, mas também poderá conhecer melhor os costumes e a cultura própria e singular do povo alentejano. Se atrás sublinhámos a dimensão

ideológica, acentuemos, por fim, um certo intuito etnográfico, dentro do qual os usos de linguagem adquirem uma especificidade e identidade neste caso regionais.

Creemos pelo até aqui exposto ter ficado claro o papel relevante que a oralidade assume na prática romanesca saramaguiana. Falta-nos porém, para percorrermos o que consideramos serem os elementos essenciais, analisar a figura do narrador-contador de histórias, na sua articulação com o leitor-ouvinte, na medida em que é predominantemente na sua voz, marcada através do discurso indirecto, que encontramos reflectidas as marcas de oralidade. Efectivamente, o narrador saramaguiano é um emérito contador de histórias, o que confere à narração um tom próximo do oral, de contacto e conversa com o leitor. Ao mesmo tempo, a narrativa não oculta a sua característica essencialmente escrita, tornando-se simultaneamente voz e letra, o que Walter Benjamin (1936:28-29) já sublinhava ao afirmar que:

[...] a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber. E de entre as experiências que foram registadas como histórias, distinguem-se aquelas cujo registo menos se afasta da fala dos inúmeros narradores anónimos [...].

Assim, para o autor, de entre todas as narrativas escritas, as melhores seriam as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anónimos. É este o caso que julgamos ser evidente na narrativa saramaguiana, e que analisaremos de seguida.

### 2.1.2. A figura do narrador-contador de histórias e do leitor-ouvinte

Na “*prière d’insérer*” editada na contra-capá de *Memorial...*, o leitor real depara com um pequeno texto muito *sui generis*:

[...] Era uma vez um rei que fez a promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez [...].

Por seu lado, o *incipit* de *Levantado...* (p.14) termina com a seguinte frase: “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira”. Em ambos os casos, a vontade de contar histórias é manifestada logo no aparelho paratextual do romance, cuja “responsabilidade” apenas pode ser atribuída ao autor real ou empírico, e que se destina ao leitor-ouvinte. Com este último se procura estabelecer um pacto de leitura destacando desde logo o carácter fictício do(s) conto(s) ou, neste caso, das histórias ou estórias narradas. Efectivamente, a repetição sucessiva da fórmula tradicional de introdução dos contos tradicionais e infantis (“era uma vez”)<sup>187</sup> funciona como um instrumento de socialização, destinado a marcar a distinção entre o mundo ficcional e o mundo real, evidenciando desde logo o carácter fictício da(s) história(s) contada(s), e estabelecendo assim à partida uma distância em relação à matéria contada. Além disso, a repetição da fórmula “era uma vez” permite enunciar de antemão os vários fios narrativos que tecem *Memorial...* e que configuram as suas histórias.

Referimo-nos, então, à história da promessa de o rei erguer um convento se tivesse descendência; à história da construção do Convento de Mafra; à história de amor de Blimunda e Baltasar e finalmente à história da construção da passarola. Resta, no entanto, mais um “era uma vez”, que não remete directamente para

---

<sup>187</sup> Em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bruno Bettelheim (1998) explica por que razão os contos de fadas são os mais indicados para ajudar as crianças a prepararem-se para os perigos do mundo, alicerçando a sua reflexão sobre uma interpretação psicanalítica do conto de fadas.

nenhuma história específica, abrindo de certo modo, pela sua suspensão, para todas aquelas que o leitor quiser inferir, usando da sua liberdade interpretativa para preencher o núcleo de silêncio propositadamente deixado em aberto. Assim, a reiteração da fórmula “era uma vez” ostenta e reivindica o direito de contar histórias que não se restrinjam ao domínio do real factual, legitimando a presença do maravilhoso e do fantástico em *Memorial...* Acrescente-se ainda que o último “era uma vez” pode também ser interpretado como o início da história que se vai contar neste romance saramaguiano, dado que a fórmula “era uma vez” inicia normalmente a narração, funcionando como um indício da transição do mundo “real” para o mundo ficcional. Além disso, tal insistência na fórmula “era uma vez” serve não só de base ao texto, estrategicamente colocado na contra-capá, como contribui para acentuar, logo no primeiro contacto, a oralidade de *Memorial...*, apresentando o romance ao leitor-ouvinte como se se tratasse de narrar-contar uma ou várias histórias.

Em *Levantado...*, o *incipit* termina com uma proposta: a de narrar de outro modo a história do latifúndio, o que equivale sempre a contar de novo algo que já o foi, remetendo de certo modo para a “deformação” (transformação), isto é, para a (re)escrita das palavras dos outros nas nossas palavras, como já sublinhara Manuel Gusmão (1998 a):21-27). Este recontar permite desenvolver a aptidão oral do contador de histórias (nomeadamente pelo facto de ouvir sempre a história de outro narrador), que reside justamente na experiência de recontar e reouvir. Em *Retelling/Rereading-the Fate of Storytelling in Modern Times*, Karl Kroeber (1992:1) sublinha precisamente este aspecto ao afirmar logo no primeiro capítulo “[...] Stories improve with retelling, are endlessly retold, and are *told in order to be retold* [...]”. Também no quarto capítulo, Kroeber (1992:61) regressa a este aspecto, acrescentando que as histórias “[...] are told to be retold and reheart [...]”, acentuando assim a importância da repetição da história e a sua memorização. O narrador-contador de histórias confia, assim, à partida nas competências e na habilidade de ler-ouvir do leitor-ouvinte. Se relatar uma história é



antes de mais uma arte oral, que por isso implica uma performance oral, no caso saramaguiano torna-se também escrita, dado que a oralidade é aqui transmitida pela escrita. Além disso, narrar uma história é também “contar uma cultura”, isto é, veicular uma cultura e uma história, como ocorre no caso saramaguiano com *Levantado...*, onde nos é contada a história do povo alentejano e a sua cultura: por isso, narrar e escrever uma história é ainda salvaguardar a memória histórica e cultural de um povo. Seguidamente veremos como a necessidade de contar uma história decorre com frequência de uma questionação da legitimidade do poder vigente e da sua posição ideológica pelo povo oprimido, como ocorre em *Levantado...* Neste contexto, relatar uma história é um meio de repor a “verdade” dos factos históricos provavelmente distorcidos pelo poder. Ora, é justamente no modo de narrar, isto é, na representação da informação diegética ao alcance de um certo campo de consciência, que ocorre o estatuto do narrador-contador de histórias de que nos propomos agora falar.

Em *Levantado...* e em *Memorial...*, assiste-se em termos narrativos à emergência de uma voz que se escuta como se ali estivesse um autêntico contador de histórias. Efectivamente, essa voz judicativa impõe-se e garante a organização da narrativa, ao mesmo tempo que analisa e comenta. Nesse sentido, parece-nos possível aproximá-lo do narrador tradicional anterior ao romance, de que fala Walter Benjamin, cuja narrativa floresceu durante muito tempo num meio artesanal, no campo, no mar e na cidade. É num texto famoso de 1936, “O narrador – reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”, que Walter Benjamin (1936:27-57) tece considerações sobre a figura do narrador-contador de histórias que nos importa aqui convocar pela sua pertinência para o nosso estudo da oralidade saramaguiana. É o caso de *Levantado...* e *Memorial...*, que ostentam a figura do narrador-contador de histórias, ora assumida pela voz do narrador principal, ora assumida pela voz de determinadas personagens que, em vários momentos, narram, também elas, “casos” e “contos”, aproximando-se,

como veremos, das formas narrativas do contador de histórias, nomeadamente pela opção narrativa seleccionada: uma narração parecida com a crónica ou, como lhe chama Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989), a “saga familiar”, atravessada pela conhecida veia histórica saramaguiana.

Notemos, no entanto, que se por um lado as marcas históricas são evidentes em ambos os romances, por outro lado a matéria histórica é alvo de uma ficcionalização. Assim, o pacto de leitura assenta num pacto de verosimilhança, inerente à sua condição de romance, e não no rigor histórico visto que, como observa Maria Alzira Seixo (1986:178), em *A Palavra do Romance*,

[...] José Saramago não faz história, faz romance; embora a história seja o “outro” género de sedução na sua obra, o que não impede que os seus textos tenham credibilidade acima ou não da verdade histórica [...].

Na realidade, José Saramago conta histórias a partir da História, questionando-a e completando-a com o ponto de vista do outro, que emerge quer na voz do narrador principal, quer na voz das personagens. A História funciona assim como mais um elemento, a exemplo do maravilhoso e do fantástico nas histórias contadas, onde estes elementos se conjugam. Com efeito, existem contingências particulares que determinam uma maior ou menor liberdade na apresentação dos acontecimentos, segundo esta última seja da responsabilidade do narrador ou do historiador, como sublinha Walter Benjamin (1936:41-48).

Assim, em *Memorial...*, o leitor depara com matéria histórica facilmente comprovável em qualquer livro de História de Portugal, como a existência factual do reinado de D. João V de Portugal; a construção do Convento de Mafra; o nascimento da princesa Bárbara Heliodora e o seu casamento real; a morte do famoso dramaturgo António José da Silva (o Judeu), queimado pela Inquisição; a evidência histórica de personagens como o Padre Bartolomeu de Gusmão ou ainda o músico italiano Domenico Scarlatti. Também *Levantado...* evidencia factos históricos nacionais e

internacionais conhecidos, como por exemplo a guerra de Espanha e a referência histórica à guerra colonial; as duas Grandes Guerras; o estabelecimento da República ou do Estado Novo. É justamente esta matéria histórica comprovável que será ficcionalizada pelo cronista/romancista que a reconta, mas desta vez destacando o ponto de vista do oprimido (nova inserção da ideologia) nomeadamente pelo recurso à focalização interna, que condiciona o seu modo de contar a história à personagem. Ora, é justamente a partir deste recontar que se desenvolve a aptidão oral do contador de histórias, sendo a actividade de contar sucessivamente assumida por vários narradores, isto é, várias vozes. De facto, ao longo de ambas as narrativas, Saramago não se contenta apenas com usar a tradição oral como fonte da sua criação romanesca, mas propõe-se dar-lhe voz através de personagens que assumem o papel de narrador-contador de histórias, ajudando deste modo, também elas, a recriar o universo da tradição oral desejado pelo autor.

A ênfase, atribuída à voz que narra/conta, é evidenciada pela presença não só de um narrador principal como também de personagens que se assumem como narradores-contadores de histórias, o que se verifica tanto em *Levantado...* como em *Memorial...* através da alternância da focalização, adoptada pelo narrador. A voz é assim diferentemente distribuída, o que permite ao leitor-ouvinte aceder a outros pontos de vista. Efectivamente, em ambos os romances existem narradores ocasionais a quem o narrador principal cede a palavra, sendo que alguns deles desenvolvem a narração de pequenas narrativas, como por exemplo os “casos” contados na primeira pessoa por António Mau-Tempo, ou ainda a pequena história contada por Sigismundo Canastro em *Levantado...* Também em *Memorial...* o leitor depara com personagens que se transformam em narradores ocasionais e assumem a narração de “casos”, como o relatado pelo mestre do barco em que Baltasar viaja; as várias histórias de assassinatos contadas pelos vagabundos com quem passa a primeira noite em Lisboa; as histórias de vida contadas pelos operários, após o árduo dia de trabalho em Mafra à

volta da fogueira; ou “a história da rainha e do ermitão” que um dos trabalhadores, Manuel Milho, conta noite após noite.

Debruçar-nos-emos precisamente, de seguida, sobre estas personagens, que se configuram como narradores-contadores de histórias na história principal narrada por um narrador onisciente, também ele contador de histórias, cujo discurso é essencialmente judicativo. Começemos por analisar, em *Levantado...*, os “casos” contados na primeira pessoa por António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro, aos convidados, durante o casamento de Gracinda Mau-Tempo com Manuel Espada, que citamos em seguida. Leiamos excertos da história do “Levantamento de rancho”, contada por António Mau-Tempo:

[...] Então disse António Mau-Tempo, mandador das falas [...] às vezes temos de fazer levantamentos de rancho, e é isso mesmo que vou contar. Remataram-se as conversas que estavam no seu meio, desligaram-se os olhos [...] não se lhe leve a mal, vivemos em terra onde a comida não se pode desperdiçar, É certo que nas nossas terras se passa muita fome, somos obrigados a comer ervas e andamos por aí com as barrigas esticadas como pele de tambor, e se calhar por isso o comandante do regimento acha que burro com fome cardos come [...] pois eu direi que mais vale comer cardos do que a comida do quartel, só porcos a não recusariam, e mesmo assim. Fez António Mau-Tempo uma pausa, bebe um gole curto de vinho, para falar melhor, limpa a boca às costas da mão, não há guardanapo mais natural, e torna a dizer [...]. Então lá no quartel foi resolvido fazer um levantamento de rancho, não comer nem uma migalha do que nos punham na frente [...] e eu, António Mau-Tempo que vos falo, fui o da ideia e nisso tenho muita honra [...] e então chegou o dia, tocou o rancho e nós sentámo-nos como se fôssemos comer, mas a comida assim como veio assim ficou, por mais que gritassem os sargentos ninguém pegava na colher, era a revolução dos porcos, e depois veio o oficial de dia [...] primeiro quis levar-nos a bem com palavras doces, mas logo se lhe foi a mansidão, começou aos berros, mandou formar na parada, e nós isto percebemos, o que queríamos era sair do refeitório, saímos e íamos dizendo uns aos outros, à boca pequena, boas palavras, não desistir, força, coragem, aqui ninguém se nega, e então formámos [...] e quando julgámos que era esse o castigo, vimos estarem a instalar três metralhadoras viradas para nós [...] e então o oficial disse que ou íamos comer ou dava voz de fogo, foi esta a voz da pátria [...] e se dispararam, e se isto é aqui uma sangueira por causa de um prato de sopa [...] e então na formatura, nunca se soube donde [...] ouviu-se uma voz, muito sossegada [...]. Camaradas daqui ninguém arreda pé, e outra voz, do lado oposto, Podem disparar, e então [...] toda a parada gritou, era um desafio,

Podem disparar, estou que não iriam disparar fogo contra nós, mas se o fizessem, sei que tínhamos ficado ali todos, e essa é que foi a nossa vitória, não foi ter melhorado o rancho, que as vezes a gente começa a lutar por uma coisa e acaba por ganhar outra, e esta é que era a melhor das duas [...] (*Levantado...*, pp.224-227).

Vejam os em seguida excertos da “história do cão Constante e da perdiz maltesa”, contada por Sigismundo Canastro:

[...] Há muitos anos, e neste ponto primeiro faz uma pausa para se certificar que todo o pessoal está atento, e estão, olham a direito, alguns um pouco amortecidos mas resistindo, e então pode continuar, Há muitos anos, andava eu à caça, deu-se um caso, ora que tal dissesse, histórias de perdizes, tanto mentes quanto dizes, mas Sigismundo Canastro não está a brincar, nem responde à interrupção, olha só em redor com um jeito de quem se condói de tanta inconsciência [...] faz-se silêncio [...] e não era nada desajeitado a caçar, não senhor, digam aí os do meu tempo, e então havia um cãozito que andei a ensinar uma temporada, saiu-me um coral, fino de nariz, até que um dia fui com uns camaradas, levando cada um seu cão [...] este caso passou-se ali para as bandas da Guarita do Godeal, levanta-se de repente uma perdiz maltesa e ela aí vai como um raio, meto a arma à cara, ela descai o voo quando eu ia mesmo a disparar, o certo é que não lhe toquei nem com um bago de chumbo, até por sinal não estava ali companheiro nenhum, foi melhor para a minha vergonha, mas o Constante, esse era o nome do animal, corre na direcção da perdiz [...] foi o caso que se me sumiu o cão, e por mais que eu chamasse [...] não apareceu, que ainda foi vergonha maior voltar para casa sem o animal, para não falar do desgosto, que o bicho só lhe faltava conversar [...] como já Sigismundo Canastro outra vez ia contando, Passados dois anos calhou ir para aqueles lados e dei com um grande bocado de mato limpo [...] e então veio-me à lembrança o sucedido, e meti-me pelo meio das pedras, foi o cabo dos trabalhos, não sei que ideia é que me levava, parecia que alguém me estava a aconselhar, não desistas, Sigismundo Canastro, e de repente que é que eu vejo, o esqueleto do meu cão ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz, e estavam naquilo há dois anos, cada qual em sua firmeza [...]. Não disse mais Sigismundo Canastro e sentou-se [...]. E tendo rido continuaram a conversar, estiveram nisto a tarde inteira, digo eu, dizes tu, [...] (*Levantado...*, pp.227-229).

Desenvolveremos um comentário conjunto de ambas as histórias contadas, evitando deste modo repetições desnecessárias, de forma a salientarmos os seus pontos comuns e as suas diferenças. Procuraremos assim evidenciar como António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro se assumem enquanto narradores-contadores de

histórias, na acepção do narrador-contador de histórias tradicional a que se refere Walter Benjamin. Com efeito, ambas as personagens manifestam grande parte das características próprias do narrador-contador de histórias tradicional, sublinhadas quer por Benjamin, quer por vários outros autores como Anne Pellowski (1977), Jeanine Fribourg (1990), Francesca Sautman (1990), Veronica Görög-Karady (1990), Martine Mariotti (1990), Pamela Smith (1991), Karl Kroeber (1992), Margaret Read Macdonald (1993), Carol Birch (1996), Rafe Martin (1996), Joseph Sobol (1996). António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro começam as suas histórias com a descrição das condições em que tomaram conhecimento daquilo que vão contar, apontando para o facto de se tratarem de histórias vividas por eles próprios quando saíram da aldeia. Carol Birch (1996:117) em “Who Says? The Storyteller as Narrator” salienta justamente este aspecto referindo que “[...] an effective storyteller demonstrates her vision in her telling, and her vision suggests how an audience might view the same events [...]”. Trata-se justamente do caso do primeiro tipo de narrador a que se refere Benjamin (1992:29), o viajante [marinheiro] que regressa e tem algo para contar. A título de exemplo, observemos as palavras significativas do primeiro “[...] e eu, António Mau-Tempo que vos falo, fui o da ideia e nisso tenho muita honra [...]”, que contribuem para criar uma cumplicidade entre o narrador-contador e o seu público. Na realidade, ambos viveram a história relatada, sendo simultaneamente narradores dessa mesma história de que retiraram ilações, partilhando a experiência entretanto adquirida com a assistência. Note-se que se trata justamente de uma das características apontadas por Benjamin, para quem contar uma história faz parte do mundo da palavra viva, ou seja, do mundo da comunicação autêntica, porque diz respeito à transmissão e partilha de experiência. A primeira história decorre da deslocação de António Mau-Tempo ao quartel, onde aliás o caso vivido ocorre; enquanto a segunda história ocorre com Sigismundo Canastro e o seu cão Constante, no regresso da caça. Como diz Benjamin (1936:28-29), referindo-se ao primeiro tipo de

narrador de histórias tradicionais: “[...] quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar [...]” “[...] mas não se ouve com menos agrado quem ficou a trabalhar no seu país [...]” [o agricultor], afirma o autor quando identifica o segundo tipo de narradores com o nativo que preserva as tradições locais e conhece as suas histórias.

Para Benjamin, como vimos, contar uma história é uma dádiva, um acto de generosidade a que o receptor deve responder com uma generosidade idêntica, isto é, contando outra. Ora, é precisamente o que acontece aqui, visto que ambas as histórias são contadas durante um casamento, primeiro a de António Mau-Tempo e depois a de Sigismundo Canastro, que é contada logo a seguir. Na verdade, Sigismundo é simultaneamente ouvinte da história de António Mau-Tempo e narrador-contador de uma outra que decorre da primeira e surge como uma dádiva. Por outro lado, “contar uma história” desperta igualmente no ouvinte a capacidade correlata de “responder” – e de passar, também ele, de auditor a contador. Aquela contada por António Mau-Tempo surge justamente depois da partida do padre Agamedes após a sua referência infeliz à greve e à libertação de alguns dos grevistas que constam da assistência. A partida do padre é aliás referida pelo seguinte comentário de António Mau-Tempo: “[...] agora estamos em família [...]” (*Levantado...*, p.224), que aponta para a identidade comunitária que o padre “desfaria”. Efectivamente, se contar uma história é uma dádiva, o padre, pelo seu discurso sempre em prol da defesa dos opressores, não é merecedor desta dádiva, e não será por acaso que o discurso do oficial de dia é comparado ao do padre Agamedes: “[...] e depois veio o oficial de dia, fez um discurso como os do padre Agamedes, mas nós era como se não entendêssemos nem a missa nem o latim [...]”. Com esta comparação visa António Mau-Tempo por um lado criar uma cumplicidade com os ouvintes, que mais facilmente imaginam o tipo de discurso do oficial de dia visto estarem habituados aos discursos do padre, e por outro lado evidenciar o comportamento (total indiferença)

que ele e os seus camaradas tiveram perante um discurso muito semelhante aos do padre.

Em ambos os casos, o narrador-contador é um homem do povo, e por isso é uma figura conhecida e reconhecível pela sua assistência (constituída essencialmente por homens do povo), sublinhando-se assim mais uma das características assinaladas por Benjamin para o narrador tradicional - lembremos que para este autor o grande narrador tem as suas raízes no povo, nomeadamente nos trabalhadores manuais, de que fazem parte o agricultor, o marinheiro e o habitante urbano. Neste sentido, o primeiro contador (António Mau-Tempo) é sem dúvida o homem do povo com alguma instrução que se apossa da palavra, afirmando:

[...] como sou eu que estou a falar, continuarei no uso da palavra, e não se admirem destes torneios finos, que na tropa não se aprende só a matar, quem muito o quiser aprende a ler, a escrever e a contar, com isto já pode começar a perceber o mundo e um bocadinho da vida [...].

Ao reiterar e destacar as suas raízes populares, António Mau-Tempo continua, apesar da sua instrução, a merecer a atenção e a confiança do seu auditório, justamente constituído por homens do povo, com quem pretende partilhar a sua experiência pessoal contando uma história. Atente-se ainda na polissemia da palavra “contar” em “[...] quem muito o quiser aprende a ler, a escrever e a contar [...]”, que pode remeter quer para um conhecimento básico dos números, quer para o acto de contar uma história; a tropa é assim descrita como um lugar de aprendizagem através da transmissão da consciência de que toda a experiência de vida, mesmo negativa (“aprender a matar”), também permite adquirir conhecimento – e depois transmiti-lo, (“aprender a ler, escrever e contar”).

O segundo contador (Sigismundo Canastro) é reconhecível por ostentar uma das posições típicas que alimenta o ritual do contador de histórias (“levantou-se”), descrita pelo narrador: “[...] Agora levantou-se Sigismundo Canastro [...] diz que vai contar uma história que não é parecida com a de António Mau-Tempo, mas talvez seja



igual [...]”. A escolha da posição para contar não é gratuita, como referem Carol Birch (1996) e Rafe Martin (1996), na medida em que ela poderá contribuir para uma maior eficácia da história contada pelo reconhecimento que permite do contador: “[...] another key element is that storytelling is most effective when, *for the most part*, the person standing on the stage is recognizable as the person who is actually telling the story [...]” (Birch, 1996:107). Na mesma linha, também Rafe Martin (1996) salienta algumas “ferramentas” tais como a voz e a mobilidade do contador que deverão adequar-se e estar em harmonia com a história contada. Assim, o contador poderá dar vozes distintas a cada personagem da história, bem como adoptar diferentes posições: “[...] one storyteller may sit in a chair, another stand in a place, a third be extremely mobile. While one teller’s style may be physically dramatic, another may rely on vocal characterizations, creating distinct voices for each character in a story [...]” (Martin, 1996:144). É ainda importante assinalar o aparente contra-senso, tão significativo, que se manifesta na descrição da história classificada como “[...] não parecida com a de António Mau-Tempo [...]”, mas “talvez igual”. Este aparente contra-senso desempenha duas funções: por um lado, visa continuar a captar a atenção dos ouvintes, salientando as diferenças entre ambas as histórias, e por isso mesmo o interesse de ouvir a história de Sigismundo Canastro; por outro lado, ao considerar a sua história como talvez “igual” à de António Mau-Tempo, o contador evidencia desde logo a sua posição interpretativa, considerando que ambas as histórias partilham no fundo um mesmo ensinamento essencial: o que está centrado na resistência e na perseverança como elementos caracterizadores de uma conduta moral e social a seguir (atribuindo assim uma função moralizante às histórias contadas), que se procura incutir no ouvinte. Além disso, este contra-senso (afinal apenas aparente) tão significativo aponta para o mecanismo de criação da fábula para que, já na página 9 de *Jangada...*, remetia a seguinte citação: “[...] embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós

francesas a seus netinhos com a fábula. É que a consciência de que “[...] ouvir um conto” é “repeti-lo com vírgula nova [...]” reitera mais uma vez a dimensão auto-reflexiva da história contada. É também para esta mesma dimensão que apontam as palavras de Maria de Lurdes Câncio Martins (1999:305-310) a propósito de *Jangada...* que se organiza “[...] a partir de um acto de riscar, coincidindo com a ruptura de uma certa mudez numa auto-referência ao acto de escrever que o inaugura e permite a inserção da voz no narrativo [...] construindo um paradigma da poética da fala e da escrita [...]”. (Martins, 1999:305). É justamente esta poética que alimenta e caracteriza a oralidade saramaguiana e o acto de contar histórias de que temos vindo a falar. Quando a história termina o narrador muda de posição (senta-se), voltando a uma atitude de menor destaque, como aliás nos é referido pelo narrador principal, que, mesmo quando delega a palavra às personagens, nunca desaparece totalmente da consciência narrativa: “[...] Não disse mais Sigismundo Canastro e sentou-se [...]”.

Mais ainda, o narrador-contador tradicional é também, segundo Benjamin, “um homem que sabe dar conselhos” ao ouvinte, contando histórias baseadas numa experiência pessoal, evidenciando assim a sua sabedoria pela dimensão interpretativa e pragmática que contém, explícita ou implicitamente, a sua história. Neste sentido, a narrativa estaria investida de uma dimensão pragmática (mas também moralizante), o que vai de novo ao encontro do que sublinha Benjamin:

[...] Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte [...] (Benjamin, 1936:31).

Se, na realidade, esta dimensão pragmática pode assumir diversas formas (“um ensinamento moral”, “uma instrução prática” ou ainda um “ditado”), o que verificamos é que ambas as histórias referidas possuem uma dimensão didáctica ao manifestarem um ensinamento, uma instrução prática, um conselho que consiste aqui na capacidade de resistência, de lutar. No caso da primeira história, esta capacidade visa

não só condições mais condignas de alimentação, mas sobretudo a luta por aquilo em que se acredita, resistindo à opressão. A segunda história também manifesta a mesma luta e resistência, não só através da perseverança do cão Constante, que apesar das adversidades da natureza nunca largou a sua presa, mas também do dono que continuou a busca do cão, apesar das adversidades que encontrou. As duas histórias enfatizam as virtudes da perseverança e da firmeza como recurso contra a opressão do mais fraco, a recuperação da dignidade perdida, venha ela do poder ou das forças da natureza. Mais uma vez a narração de histórias sublinha a incontornável implicação de uma dimensão ideológica – o que se pode transmitir não é apenas um saber, mas um conhecimento.

Ambos os narradores-contadores são pessoas sabedoras, que sabem dar conselhos aos ouvintes: “[...] Fez António Mau-Tempo uma pausa e depois acrescentou, muito mais sábio do que a idade que tinha, Mas para ganhar a segunda, tem de se começar por lutar pela primeira [...]”. Ambos os conselhos apontam para um grito de resistência, de perseverança e por isso, mesmo que as histórias contadas sejam diferentes, ambas confluem para uma mesma lição de vida: resistir e lutar, e sobretudo aprender a reivindicar os seus direitos, eis o que é esperado do ouvinte em termos de conduta moral e social, para que dê sentido à sua existência. Eis também o que os ouvintes e, por conseguinte o leitor-ouvinte, podem aprender com as histórias contadas pelos contadores. Falamos do leitor-ouvinte e não apenas do leitor, na medida em que este último se configura afinal como mais um ouvinte que faz parte da encenação oral de que o romance é alvo.

Como temos vindo a ver, a simulação da oralidade na escrita saramaguiana aparece vincada, como já vimos, não só pelo uso de um conjunto de procedimentos, que indiciam e contribuem para a construção da oralidade, mas também pela figura do narrador-contador de histórias, cuja presença faz parte da encenação dessa mesma oralidade. De facto, é predominantemente na voz do narrador-contador de histórias

que encontramos reflectidas as marcas de oralidade, o que confere à narração um tom próximo do oral, de contacto e conversa com o leitor até porque, e de acordo com Benjamim (1936:28-29), de entre as narrativas escritas, as melhores são justamente as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros contadores anónimos. Por outro lado, a oralidade passa, também por isso, a ser mais do que um “efeito de frase” para passar a ser um *motivo* dentro da temática auto-reflexiva do romance saramaguiano; isto é, a oralidade não só se manifesta como se converte em objecto de reflexão, permitindo nomeadamente dar conta de uma poética do romance, que integra de forma complexa as relações entre oralidade e escrita, promovendo uma encenação da oralidade, que é conseguida pela via da escrita.

Essa encenação é também conseguida pela utilização evidente da maioria das convenções que regem o ritual do contador de histórias tradicional, o que indicia o conhecimento e domínio das mesmas. Por outro lado, a encenação da oralidade resulta de todo um conjunto de procedimentos pragmáticos (atenção, criação de suspense, cumplicidade, reacção do ouvinte, capacidade correlata de resposta do ouvinte, partilha de um conhecimento) que estão profundamente implicados no “acto de contar uma história”, na situação em si, dado que não se trata de uma oralidade descontextualizada. Já evidenciámos anteriormente alguns destes procedimentos e iremos recuperá-los de seguida, ao longo da nossa análise das histórias contadas, onde, dada a sua importância, privilegiaremos o estudo destes procedimentos pragmáticos. Como já foi dito, o narrador-contador procura captar a atenção do ouvinte para a história contada, certificando-se no decorrer do “acto de contar” da atenção que efectivamente lhe prestam, recorrendo para isso a diferentes estratégias como o uso de fórmulas estereotipadas, no início e no fim da história, ou ainda a pausas. Ora, esta primeira condição pragmática (a atenção) é sem dúvida fundamental para poder contar uma história. Assim, não será de admirar a preocupação que tanto António Mau-Tempo como Sigismundo Canastro manifestam em relação a ela.

Começamos pelo uso das fórmulas que introduzem uma história, como ocorre naquela contada por Sigismundo Canastro, justamente iniciada com a fórmula “Há muitos anos”, equivalente ao “Era uma vez”, como veremos, de Manuel Milho em *Memorial...* Na verdade, a utilização desta fórmula (repetida duas vezes) permite, neste caso, não só captar a atenção do ouvinte como introduzir a história contada, criando um distanciamento entre o mundo real e o mundo ficcional, alertando o ouvinte para o facto de a história já ter começado. Já Francesca Sautman (1990:141-142) salientava a distância estabelecida pelas fórmulas introdutórias dos contos, questionando-se precisamente sobre o facto de funcionarem como um instrumento de socialização: “[...] les formules sont-elles un instrument de socialisation destiné à bien marquer la distinction entre un monde dit merveilleux et le monde réel en soulignant le caractère fictif du conte? [...]”. De facto, parece-nos que as fórmulas das histórias saramaguianas contribuem para estabelecer este distanciamento e acentuar o carácter fictício da(s) história(s) contada(s), funcionando como fronteiras de dois mundos como veremos de seguida. Por outro lado, também permite retomar o fio da história após a interrupção inicial que faz parte do ritual do contador de histórias, que sempre interrompe o seu relato no início, para se certificar da atenção de todos os ouvintes:

[...] Há muitos anos, e neste ponto faz uma pausa para se certificar que todo o pessoal está atento, e estão, olham a direito, [...] e então pode continuar, Há muitos anos, andava eu à caça [...].

Enquanto a história de António Mau-Tempo manifesta uma ausência de fórmulas iniciais e finais, o que é esclarecedor quanto ao facto de cada contador possuir o seu próprio estilo, a história de Sigismundo Canastro evidencia o uso não só de uma fórmula introdutória, como também de uma fórmula final: “[...] Ainda lá estão esses dois, o cão e a perdiz, [...]”. Ambas as fórmulas funcionam como indícios para o leitor-ouvinte, informando-o de que está prestes, por um lado, a transpor a fronteira do mundo real para o mundo ficcional (“era uma vez”), e por outro lado, de que a

fórmula final ou refrão com que terminam as histórias indicam o regresso ao mundo real. No entanto, enquanto a fórmula inicial da história é de Sigismundo, a fórmula final da história é da responsabilidade de António Mau-Tempo, que a introduz quando o primeiro acaba de contar a sua história. Tal é sem dúvida revelador de ambas as condições preenchidas por António Mau-Tempo: a sua condição de contador de histórias, que domina as convenções do contar, mas também a sua condição de auditor, de ouvinte atento, que completa a história. A sua condição de contador é aliás evidenciada pelo narrador principal neste excerto, o que só vem reiterar as características do narrador-contador de histórias tradicional, a que alude Benjamin, e que já destacámos:

[...] António Mau-Tempo [...] Será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras. Mas será sempre, por sua própria natureza, grande trabalhador em todas as artes rurais [...]. Puxava-o muito o lado do mar, descobriu as margens do Sado e aventurou-se, que não era pequena viagem, toda feita a pé, só para ganhar uns tostões de acréscimo que em Monte Lavre se regateavam. E um dia, muito mais tarde, cada coisa em seu tempo, irá a França trocar anos de vida por moeda forte [...] (*Levantado...*, pp.124-125).

António Mau-Tempo é assim caracterizado como um agricultor e um marinheiro, remetendo deste modo para as condições essenciais que, segundo Benjamin, definiam um grande narrador-contador de histórias. A fórmula final é justamente uma (re)escrita irónica da fórmula típica de um final feliz (“[...] Se ainda não morreram ainda lá estão [...]”), o que traduz uma leitura irónica da mesma à luz do contexto da história contada. Esta leitura irónica resulta da interpretação por inversão do sentido inicial da fórmula, visto que, quer o cão, quer a perdiz “ainda lá estão” porque... morreram, tendo apenas permanecido os seus cadáveres. Na verdade, existe um grande leque de fórmulas introdutórias e finais à disposição do contador de histórias, que contribuem para delimitar as fronteiras da história contada, mas

também para captar a atenção do leitor-ouvinte, preparando-o e predispondo-o à audição da história que se pretende contar.

É precisamente através do discurso explicativo do narrador principal, que entrecorta a narração da história, que temos acesso às convenções que regem o ritual de contar uma história. Assim, a atenção dos ouvintes é captada quer através da pausa efectuada, isto é, que permite a instauração do silêncio necessário ao acto de contar, quer através de uma nova condição pragmática: a importância do olhar. O mesmo ocorre com a história de António Mau-Tempo, onde também são criadas as condições necessárias para ouvir: “[...] remataram-se as conversas que estavam no seu meio, desligaram-se os olhos [...]”. A referência ao olhar não será aqui gratuita se pensarmos que é pelo olhar que o contador estabelece o contacto com o outro, isto é, a comunicação com o seu público, o que, de certo modo, contribui para explicitar a situação de co-presença efectiva entre o contador e a assistência. Por outro lado, é também pelo olhar que nós leitores-ouvintes contactamos com o livro, estabelecendo-se a comunicação. Tal insistência no olhar manifesta-se na história de Sigismundo, sobretudo no facto de este último restabelecer o contacto com o seu auditório, após a interrupção, através do olhar: “[...] Sigismundo Canastro não está a brincar, nem responde à interrupção, olha só em redor [...]”.

Como temos vindo a frisar, existem várias condições pragmáticas implicadas no acto de contar uma história, que contribuem para sustentar uma forma de socialização inerente ao contar, para a qual Kroeber (1992:52) aponta ao afirmar que “[...] every storytelling event is a social experience [...]”. O acto de beber efectuado por ambos os narradores-contadores pode, em nosso entender, ser interpretado como mais uma destas formas de socialização, para além da evidenciada pelo facto de as histórias contadas decorrerem, já por si, de um acto de socialização: o casamento. Efectivamente, ambos os contadores bebem: Sigismundo bebe antes de começar a contar: “[...] e tendo emborcado com regalo o vinhito abafado, diz que vai contar uma

história [...]”, enquanto António Mau-Tempo faz uma pausa para beber um pouco de vinho: “[...] Fez António Mau-Tempo uma pausa, bebe um gole curto de vinho, para falar melhor, limpa a boca [...], e torna a dizer [...]”. Na verdade, os dois contadores bebem para preparar a voz e poderem contar as suas histórias, mas também como forma de socialização, isto é, de relacionamento com os outros. Além disso, a socialização também cria um espaço favorável à partilha de um conhecimento que funciona como modo de estabelecer mais uma condição pragmática necessária ao acto de contar uma história.

De facto, a credibilidade conferida a ambas as histórias resulta não só da palavra do contador de histórias (baseada numa experiência pessoal), mas também na convocação de testemunhas, o que é visível no caso da história de Sigismundo, onde elas são intimadas: “[...] digam aí os do meu tempo [...]” ou ainda na fórmula final de António Mau-Tempo, que vem acompanhada de “[...] sonhei uma vez com eles não há maior prova [...]”. A credibilidade manifesta-se ainda pela referência, no discurso do narrador principal, aos pensamentos de uma personagem, o que contribui para evidenciar uma nova condição pragmática: tem de haver condições de fiabilidade que são reconhecidas e pelo menos tacitamente aceites, sustentando a situação. Disso é exemplo o excerto que se segue: “[...] João Mau-Tempo, que muito bem conhece Sigismundo Canastro, sabe de ciência segura que aquele ponto tem seu nó, a questão será entendê-lo [...]”. É justamente com base no seu conhecimento pessoal do contador que João Mau-Tempo confia nele, sabendo de antemão que existe um ensinamento na história contada, residindo o problema no seu entendimento. Demora tempo a compreender uma história.

Regressemos mais uma vez às histórias de António Mau-Tempo e de Sigismundo Canastro, para agora nos centrarmos mais demoradamente sobre as marcas do pólo receptor da história, isto é, sobre a emergência da figura do leitor-ouvinte. Algumas marcas (como o olhar) aparecem já disseminadas na análise



desenvolvida em torno das condições pragmáticas que cada história activa. No entanto, gostaríamos de equacionar mais alguns aspectos relevantes da figura do leitor-ouvinte. Se, como afirma Benjamim, contar uma história é partilhar uma experiência vivida ou ouvida, só poderá haver partilha se o “outro” estiver disposto a ouvir e a partilhar quer a experiência, quer o conselho. Para isso, são necessárias condições para ouvir, tais como o silêncio, mas também o olhar, que permite estabelecer o contacto entre quem fala e quem ouve. Como já dissemos, são várias as histórias em que a partilha de experiência se verifica, nomeadamente através do acto de suscitar mais uma história a contar, cumprindo-se deste modo o critério de generosidade do leitor-ouvinte que também partilha uma experiência, contando outra história. É isto justamente o que ocorre com as várias histórias de vida dos operários que transportam a pedra para o convento. De facto, todas as noites eles se reúnem à volta da fogueira e cada um partilha a história da sua vida com os companheiros, que respondem da mesma forma contando todos eles, sucessivamente, as suas histórias de vida. Tal não será por acaso, se tivermos em conta Pamela Smith (1991:4) que considera o fim do dia, depois do trabalho, propício ao ritual de contar histórias.

É com frequência através das suas inúmeras intromissões nas histórias narradas, nomeadamente no plano do metadiscurso, que o narrador principal se dirige ao leitor-ouvinte, descrevendo as reacções do auditório a determinada história, como ocorre por exemplo na história do “Levantamento de rancho”, contada por António Mau-Tempo:

[...] a mim me vieram chamar a Monte Lavre para servir a pátria, dizem eles, [...] e então a pátria deverá tirar à sua própria boca para não faltar à minha, e se eu tiver de comer cardos, coma-os a pátria comigo, ou então uns são filhos da pátria e os outros filhos da puta [...]. Escandalizaram-se algumas mulheres, franziram alguns homens o sobrolho [...] (*Levantado...*, p.225).

Efectivamente, as reacções do público ao discurso agressivo, usado por António Mau-Tempo, para denunciar a hipocrisia da pátria são denunciadas pelos gestos

físicos do auditório, como “o franzir o sobrolho”, ou a atitude escandalizada das mulheres, talvez pelo uso de um registo menos próprio, como o denota a expressão insultuosa “filhos da puta”, que funciona como um auto-insulto para denunciar justamente as injustiças de que padecem “os outros filhos da pátria”. O narrador principal também nos dá conta das reacções do leitor-ouvinte no final das várias histórias, como ocorre, por exemplo, naquela contada por António Mau-Tempo:

[...] Aqui veremos como as mulheres choram e os homens lacrimejam, é a mais bonita boda que se pode imaginar, nunca em Monte Lavre tal se viu, e então Manuel Espada levanta-se e vem abraçar António Mau-Tempo [...] (*Levantado...*, p.227).

As reacções traduzem neste caso a emotividade do público que ouviu/”leu” atentamente a história contada e se comoveu, aceitando de certo modo o conselho veiculado, ou ainda, reagindo impulsivamente à história, como Manuel Espada que abraça o contador de histórias, como agradecimento. Noutros casos, como na “história do cão Constante e da perdiz maltesa”, contada por Sigismundo Canastro, é-nos descrita a satisfação geral do leitor-ouvinte perante a história contada:

[...] O público estava muito atento, ouvindo e digerindo, não é preciso muito para tornar um homem feliz e contente uma mulher, e mesmo que a história fosse uma imensa galga, era uma boa história, e bem explicada [...]. Ficaram todos calados, ninguém riu, nem sequer os mais novos, que é geração menos crédula [...] (*Levantado...*, p.228).

Assim, não importa tanto se a história é verdadeira ou falsa (“uma imensa galga”), mas sobretudo a arte de contar e o prazer de ouvir que ela permite. Neste sentido, verifica-se uma abertura para a ficcionalidade e os seus efeitos sociais e comunitários. Cada história é sobretudo um acto de socialização que permite a partilha de um conhecimento posteriormente “digerido”, ou seja, “assimilado” pelo leitor-ouvinte.

Existem ainda reacções que apontam para a participação activa do leitor-ouvinte, como no fim da história do “cão Constante e da perdiz maltesa”: “[...] exclamou a assistência em coro, Ainda lá estão, ainda lá estão, e então sim

acreditaram e deram uma grande gargalhada [...]” (*Levantado...*, p.229). Na realidade, a descrição das reacções do leitor-ouvinte contribui para criar uma encenação da oralidade, mesmo se pela via da escrita. Tal insistência em descrever a reacção do leitor-ouvinte à história contada – como ocorre com António Mau-Tempo e os outros ouvintes – exhibe de certo modo o interesse do narrador-contador na tarefa de interpretar. A reacção do leitor-ouvinte evidencia não só uma partilha de histórias mas também de convenções e de memórias comuns. De facto, a reacção do leitor-ouvinte António Mau-Tempo (“ainda lá estão”) é retomada e reiterada em seguida por todos os leitores-ouvintes, o que implica que todos dominam perfeitamente as convenções que regem uma história como a de Sigismundo Canastro. De facto, também o leitor-ouvinte terá de ser capaz de ouvir/ler a história contada para ser capaz, por sua vez, de a repetir, como pede o ritual do contador de histórias.

É por demais evidente, no entanto, que não são só as personagens que assumem o papel do narrador-contador de histórias, visto que também encontramos a sua voz no narrador principal, que reiteradamente contextualiza e articula as histórias contadas, como ocorre nos “casos” através dos comentários que os antecedem:

[...] E os fados? Correm os lobisomens os seus desatinados, por encruzilhadas, má sina que lhes vem, meus senhores, não saberei de que mistérios, são encantamentos, em dia certo da semana saem de suas casas e na primeira cruz dos caminhos despem-se e rojam-se no chão, espojam-se, transformando-se na causa do rasto que por ali haja, Qualquer rasto, ou só de animal mamífero, Qualquer rasto, meu senhor, que até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos [...] (*Levantado...*, p.42).

O narrador cria assim um cenário fantástico em sintonia com os “casos” que pretende contar, e à luz do qual eles fazem sentido. É justamente o que demonstram de forma exemplar os seguintes excertos que, à semelhança daquilo que fizemos anteriormente, articularemos e comentaremos em simultâneo:

**[1º Caso]** [...] Como foi caso muito falado e verdadeiro daquele homem, não me lembro é o nome, que morava com a mulher no Monte do Curral da Légua, para as bandas da Pedra Grande, e o fado dele era sair todas as noites de terça-feira [...]. Mas uma vez a mulher encheu-se de coragem, é que as mulheres são muito curiosas, tudo querem averiguar, e resolveu abrir a porta [...]. Viu na sua frente um enorme porco, assim como um varrasco de cobrição, com uma cabeçorra deste tamanho, assim, e vai ele atirou-se a ela como um leão para a devorar, sorte foi ela ter conseguido fechar a porta, porém não tão depressa que o porco, ao abocar, lhe não tivesse arrancado um bocado da saia, ora agora imagine-se o horror da infeliz, quando o marido voltou para casa, já madrugada, trazia na boca o bocado de pano arrancado, o que valeu é que tudo ficou assim explicado [...].

**[2º Caso]** [...] Mas ainda lhe conto outro caso, aqui bem perto do Ciborro viveu há pouco tempo um casal numa quinta, são tudo acontecidos entre marido e mulher, porque será, esses criavam galinhas e outros animais de capoeira, e então todas as noites o marido, este era todas as noites, levantava-se da cama, ia para o quintal e punha-se a cacarejar [...]. Ah, não acredita, então ouça o resto, este casal tinha uma filha e como a filha ia casar, mataram muitas galinhas para a boda, era a riqueza deles, mas nessa noite a mulher não sentiu levantar-se o marido nem o ouviu cacarejar, nem calcula o que tinha sucedido, o homem foi ao sítio onde tinham matado as galinhas, pegou numa faca, ajoelhou-se ao pé do alguidar e enterrou a faca na garganta, ali se ficou [...] (*Levantado...*, pp.41-43);

**[3º Caso]** [...] Um dia estava o maioral [...] e diz para António Mau-Tempo [...]. Vai tu amparando por aí, não vão eles [os porcos] às searas [...]. Deu António Mau-Tempo feriado aos porcos e escondeu-se por detrás de um machuco, Que é um machuco, Um machuco é um chaparro novo, por aqui toda a gente sabe, E um chaparro, Um chaparro é um sobreiro novo, ora essa, Então um machuco é um sobreiro, Pois não se estava mesmo a ver, Ah Ia eu dizendo, pôs-se António Mau-Tempo atrás do machuco, enrolado na saquita que era o agasalho dele para todas as tempestades [...]. Enfim um contentamento geral, os porcos na seara, o maioral assando as pinhas, António Mau-Tempo em seu conchego, a roer a côdea, E ainda há quem diga mal do latifúndio, Pois é o pior é que o maioral tinha um cão, esperto animal, deu-lhe para estranhar a postura de António Mau-Tempo, e por isso entrou em desaforos de ladrar, É bem certo o que se diz, que o cão é o maior amigo do homem, Amigo de António Mau-Tempo não foi este com certeza, veio o maioral ao alarme e ao dar com o inocente, então tu estás a dormir, aventa-lhe uma cachaporrada [...] tolo seria o moço se ficasse para a segunda parte [...] agora achá-lo, e pernas para que te quero [...]. São episódios de pastorícia, graças da infância feliz [...] (*Levantado...*, pp.88-89).

Salientaremos agora, à semelhança do que fizemos com as personagens que assumem o papel de narrador-contador de histórias, as características que fazem do narrador principal saramaguiano um verdadeiro contador tradicional de histórias que conta inúmeros “casos” e histórias ao leitor-ouvinte, a quem se dirige com frequência, através de interpelações e perguntas retóricas reiteradas ao longo das suas histórias, como veremos em seguida.

Na realidade, também deparamos com a narração de “casos” contados por um narrador-contador, que revela um conhecimento total e aprofundado de todas as convenções que regem o ritual de contar. Com efeito, o à-vontade relativamente a elas manifesta-se no decurso de inúmeras histórias, casos, ou histórias de pastorícia contadas durante *Levantado...* Assim, a primeira história contada, o “caso” do lobisomem do Monte de Curral que se transformava num animal (em porco) e da sua cura, é introduzida por “[...] como foi o caso muito falado e verdadeiro daquele homem [...]”; a segunda história surge na sequência da primeira e, também ela, relata um “caso” semelhante (de transformação e metamorfose) ocorrido no Ciborro, à cerca de um homem que se transformava em galinha, começando a história pela fórmula introdutória “[... ] viveu há pouco tempo um casal numa quinta [...]”; a terceira história é classificada como um “episódio de pastorícia”; enquanto finalmente a última é a história de José Gato.

As duas primeiras histórias apresentam várias semelhanças que nos permitem articulá-las, sendo que a relação entre ambas é evidenciada, durante a narração, pelo próprio narrador-contador, ao estabelecer elos entre elas. Logo na primeira, existem indícios que preparam o leitor-ouvinte para a narração de mais uma história de lobisomem. Observemos mais de perto a ligação que é estabelecida entre ambos os “casos” narrados: já no primeiro nos é dito que “[...] mas esse sabia do seu estado e por isso avisava a mulher [...]”, em que o comentário do narrador-contador indicia à partida ao leitor que existe um outro casal onde o homem desconhecia o seu estado de

lobisomem – o que efectivamente virá a acontecer. A articulação entre “os casos” é conseguida ainda através da comparação explícita estabelecida entre ambos, para o que remetem comentários como:

[...] são tudo acontecidos entre marido e mulher [...] esses criavam galinhas e outros animais de capoeira [...] e então todas as noites o marido, este era todas as noites [...]. Transformado numa galinha muito grande, Do tamanho do porco [...].

A comparação estabelecida entre ambas as histórias é efectuada ainda recorrendo a modalizadores como os pronomes demonstrativos “esses”, “este”, que indiciam a presença do outro referindo-o, mas também pela alusão ao animal em que se transformou o lobisomem da outra história, e, por isso, pela estratégia comparativa que estabelece relações entre as duas histórias (“do tamanho do porco”). O elo desenvolvido entre ambas permite ao narrador-contador convocar e repetir alguns elementos da outra história, contribuindo deste modo para a sua memorização e transmissão, mas também se certifica da atenção do seu auditório, que nunca perde de vista. Além disso, a presença destes elementos marca também o “acto de contar histórias”, situando-as numa relação de continuidade expressa pela repetição (várias histórias) e pela memória, criando um clima de envolvimento e de encantamento próprio de diversas manifestações da sabedoria e da cultura populares. Note-se ainda que a articulação das duas histórias é também indiciada pela presença de uma pergunta retórica “E os fados?”, declinada na primeira história na frase (“e o fado dele era sair todas as noites de terça-feira”) e repetida no fim da segunda história (“são os fados”). O recurso a esta pergunta retórica, atribuída ao leitor-ouvinte, abre a história à sua participação, porque essa é a essência da oralidade, e vem legitimar a necessidade das histórias contadas, que abordam precisamente os “fados” de dois homens que se transformam em “lobisomem”, e surgem como uma espécie de resposta a um pedido introduzido pela pergunta. A fórmula será ainda reutilizada no fim da

segunda história contada, sendo difícil saber a quem pertence, se ao narrador-contador se ao leitor-ouvinte:

[...] quando a mulher deu com a cama vazia e foi à procura do marido, encontrou-o já sem vida e o sangue às golfadas, são os fados, é o que lhe digo. Domingos Mau-Tempo voltou ao seu vinho, desleixo, pancadas, tratos maus de mão e de boca [...].

Com efeito, a repetição, desta vez afirmativa, “são os fados”, seguida de “é o que lhe digo” (como se de um destino inevitável se tratasse) dá origem à narração dos dois “casos” de fados e pode ser atribuída ao leitor-ouvinte atento e participativo, nomeadamente se a relacionarmos com a pergunta retórica: “E os fados?”. No entanto, como não se verificam marcas de mudança de interlocutor no enunciado – se tivermos em conta o pacto saramaguiano teríamos uma vírgula seguida de maiúscula –, poderíamos pensar que se trata de uma intervenção do próprio narrador-contador de histórias. Por outro lado, esta indecisão pode também apontar para um certo carácter conversacional, em que as participações orais se distribuem por vários interlocutores, sem que tenha de haver propriamente uma individualização das diferentes intervenções.

De igual modo, o narrador principal mostra conhecer bem a arte de contar histórias. Prova disso é a presença de elementos como a descrição de gestos que procuram retransmitir os estilos gestuais dos contadores de histórias perante o seu público; e ainda a presença de recursos estilísticos e escriturais que procuram conferir à narração um tom próximo da oralidade. Efectivamente, a descrição dos gestos visa acentuar as características orais da história contada, diminuindo a distância entre o narrador-contador e o leitor-ouvinte, mas também procura orientar a interpretação da história contada. A propósito do primeiro caso, o narrador-contador de histórias descreve o lobisomem porco, que a esposa vê quando abre a porta, do seguinte modo: “[...] viu na sua frente um enorme porco [...] com uma cabeçorra deste tamanho, assim [...]”. A descrição da cabeça do porco – centrada na sua dimensão e para a qual

contribui a hipérbole dada pelo aumentativo – cria um efeito visual do gesto a que o contador de histórias tradicional recorre para reforçar a sua história perante o público, facto que não será casual, se tivermos em conta que justamente os gestos são um factor essencial e recorrente da comunicação oral em co-presença. Para o mesmo efeito contribui também o uso de todo um léxico que traduz a grande dimensão da cabeça do porco, como “cabeçorra”; “deste tamanho” e “assim”, criando no leitor-ouvinte a possibilidade de ver (mesmo se imaginariamente) o gesto do narrador-contador de histórias.

O efeito de oralidade é ainda conseguido pelo uso de um tom coloquial, típico do contador de histórias tradicional, presente em todas as histórias contadas e manifestado através de locuções interjectivas na primeira história, como “[...] Que foi que viu [...]” que marca a suspensão; “[...] Ai Jesus [...]”, que indica a aflição da mulher do lobisomem transformado em porco; ou ainda a interjeição “Ah”, que evidencia a suspensão da história de António Mau-Tempo e do Maioral, agora retomada em “[...] Ah ia eu dizendo [...]”. A coloquialidade do registo do narrador-contador de histórias assenta também na utilização de expressões populares, que contribuem para o aproximar do leitor-ouvinte, criando com ele uma cumplicidade pela partilha de um registo popular. Trata-se de expressões populares como, na primeira história: “[...] e vai ele atirou-se [...]”, “[...] e então procuraram uma virtuosa que lá fez as rezas e os esconjuros próprios para estes acidentes [...]”, “[...] remédio santo [...]”; na segunda história “[...] imagine-se para o que lhe daria [...]”; ou ainda, na terceira história “[...] Pois não se estava mesmo a ver [...]”, “[...] aventa-lhe uma cachaporrada que, se lhe vai de mais perto, não haveria mais António Mau-Tempo [...]”, “[...] agora achá-lo, e pernas para que te quero [...]”. O recurso a este tipo de expressões populares reveste a história contada de uma certa tonalidade oralizante própria do “contador popular”, como lhe chama Beatriz Berrini (1998:55), ao simular a oralidade na escrita, tentando restaurar-se deste modo uma situação de comunicação



próxima de um contador de histórias tradicional – cujas ligações a uma certa forma de ancestralidade já foram referidas. Note-se ainda a presença de um provérbio na história de António Mau-Tempo e do maioral: “[...] É bem certo o que se diz, que o cão é o maior amigo do homem, Amigo de António Mau-Tempo não foi este com certeza, [...]” – elemento significativo se tivermos em mente que, como lembrava Benjamin (1936:56), “[...] os provérbios [seriam] ruínas que ficam no lugar de velhas histórias [...]”, contribuindo assim de forma significativa para a dimensão de passagem de um saber ancestral e comunitário que, segundo ele, toda a história encerra, até porque o narrador-contador é sem dúvida alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. Na realidade, verifica-se uma (re)escrita irónica do provérbio, que desvirtua o seu sentido inicial (o cão é o melhor amigo do homem), questionado pelo comentário judicativo e irónico do narrador-contador de histórias: “[...] Amigo de António Mau-Tempo não foi este com certeza [...]”.

A situação de comunicação, própria do narrador-contador de histórias, é não só indiciada pelo uso de procedimentos orais diferenciados, como pela utilização de fórmulas que visam captar a atenção do leitor-ouvinte: “[...] nem calcula o que tinha sucedido, [...]” na segunda história. Na verdade, a utilização deste tipo de fórmulas contribui, por um lado, para estimular a imaginação do leitor-ouvinte e, por outro lado, para criar um clima de envolvimento sustentado por fórmulas que alimentam um certo suspense baseado nas possibilidades narrativas da história partilhada. Contar uma história implica, assim, uma relação imediata entre o narrador-contador de histórias e o leitor-ouvinte. O tom jocoso e coloquial do primeiro reforça ainda o efeito de oralidade desejado, servindo, por outro lado, para encenar uma situação de comunicação, como o exemplifica o fim da primeira história e a solução encontrada:

[...] A mulher foi falar aos sogros, que ficaram muito incomodados por filho seu ter dado em lobisomem, não havia outro na família, e então procuram uma virtuosa que lá fez as rezas e os esconjuros próprios para estes acidentes e disse que lhe queimassem a copa quando ele estivesse transformado em lobisomem, que nunca mais tornaria, e assim foi,

remédio santo, queimaram-lhe o chapéu e curou-se, Seria porque sendo o mal na cabeça, sarava-se queimando o chapéu, Isso não sei, que a mulherzinha não disse [...] (*Levantado...*, p.43).

Na verdade, a solução fantástica encontrada pela família do lobisomem é relatada ao leitor-ouvinte através de uma ironia que se manifesta no discurso coloquial e irreverente do narrador-contador, mediante expressões como “[...] que lá fez as rezas e os esconjuros próprios para estes acidentes [...]”, completadas por comentários irônicos como aquele que se segue: “[...] Seria porque sendo o mal na cabeça, sarava-se queimando o chapéu, Isso não sei, que a mulherzinha não disse [...]”. O narrador-contador saramaguiano, à semelhança do que acontecera com as personagens que assumem o papel de narrador-contador de histórias, também convoca testemunhas para dar credibilidade à história contada, como acontece na primeira história: “[...] Isso não sei, que a mulherzinha não disse, mas ainda lhe conto outro caso [...]”. Note-se ainda que a referência à fonte da história contada, neste caso a “mulherzinha”, aponta quer para a transmissão oral da história, quer para o “acto de contar histórias” como situando-se numa continuidade que visa manter a atenção do leitor-ouvinte. Efectivamente, ao convocar a voz do outro, o narrador-contador evidencia uma das características do narrador tradicional já referida por Benjamin (1936:22): a comunicabilidade da história contada, que implica sempre a partilha de uma experiência ocorrida numa situação de comunicação vivida. Neste caso, trata-se de uma história vivida pela “mulherzinha” de que o narrador-contador apenas tomou conhecimento, o que de certo modo justifica a limitação do seu saber ao dela, como o atestam as suas palavras. No entanto, o narrador-contador parte desta situação para contar outro caso, muito parecido com o primeiro, no intuito de conseguir uma maior credibilidade junto do leitor-ouvinte.

O narrador-contador conta em seguida as aventuras de José Gato (*Levantado...*, pp.124-135) de que apenas referiremos a estrutura, não analisando o seu conteúdo. Na verdade, a história de José Gato é também ela constituída por vários

casos ou “histórias de ouvir” que manifestam características semelhantes às já analisadas nos casos anteriores. Aduza-se, por exemplo e para apenas referir algumas, a mistura de registos, a presença de todo um léxico através do qual se procura dar conta de “um falar à moda do Alentejo”, ou ainda a presença do tom coloquial que caracteriza o narrador-contador de histórias. É por demais evidente que as características enunciadas contribuem significativamente para encenar uma oralidade já denunciada pela própria fórmula utilizada para caracterizar as histórias contadas: “histórias de ouvir”. Esta fórmula surge associada quer aos casos anteriores quer à história de José Gato, que começa com “[...] ainda que tudo isto sejam histórias de ouvir, até a do José Gato [...]”. Significa isto que a fórmula utilizada aponta para a transmissão oral de um conjunto de histórias populares que circulavam oralmente de geração em geração, assegurando assim a preservação de um património cultural e de um conhecimento comunitário de cariz essencialmente popular. Reitera-se desta forma a dimensão oral das histórias ou casos contados, a que não raras vezes era atribuída uma função moralizante. Estas “histórias de ouvir”, como sublinha ao contar vários casos com ele relacionados, fazem lembrar ao leitor as histórias de Zé do Telhado. Aliás, existem em José Gato claras alusões ao Zé do Telhado, nomeadamente na própria designação (os gatos andam em cima dos telhados). Note-se ainda que as histórias de Zé do Telhado corriam por via oral. Zé do Telhado é, enquanto personagem, figura afim daquela que o contador de histórias é enquanto narrador: ambos pertencem ao domínio em que ancestralidade e ruralidade se cruzam no recurso à dimensão oral da narrativa. Na verdade, o narrador assume-se como contador de histórias, começando por apresentar o José Gato e os seus companheiros, explicando ainda como nasceu e se formou a quadrilha:

[...] Assim há-de acontecer quando deixarmos António Mau-Tempo à sua vida e regressarmos ao fio da história começada, ainda que tudo isto sejam histórias de ouvir, até a do José Gato, para seu mal tão só dele e dos que o acompanhavam, como António Mau-Tempo é boa testemunha e certificador [...]. Não quero eu dizer que no latifúndio

não tenha havido pessoal de mau carácter, salteadores de estrada que por um nada deixavam o viajante morto e roubado, mas que eu tivesse conhecido, só o José Gato seguia esse ofício, ele e os companheiros, quadrilha seria mais bem dito, que eram, se me lembro, o Parrilhas, o Venta Rachada, o Ludgero, o Castelo, e outros que já se me varreram, um homem não pode guardar tudo [...]. Com estes foi assim, até certa altura, cada um por si, homens sozinhos e calados, e então juntaram-se e formaram quadrilha. Quando os conheci, já José Gato era o chefe, nem acredito que outro se abalançasse estando ele [...] (*Levantado...*, pp.124-135).

Posterior e sucessivamente, ao longo de onze páginas, conta aquilo a que chama “os casos”, sendo que a própria designação “caso”, ou seja, episódio, remete não só para a situação vivencial, mas também para o circunstancialismo ao evidenciar uma situação narrativa mais flutuante, própria da oralidade. Note-se que cada “caso” da história de José Gato tem uma duração que oscila entre uma a duas páginas<sup>188</sup>. O narrador-contador de histórias prepara, através das fórmulas introdutórias referidas, o leitor-ouvinte para as suas histórias, procurando instalar um clima de cumplicidade com o leitor que resulta do facto de ele ter conhecido pessoalmente a personagem, de nome pitoresco, José Gato. Mas tal cumplicidade resulta também da linguagem coloquial, onde se destacam palavras e expressões populares como “abalançasse”, “[...] e outros que já se me varreram [...]”.

Prosseguiremos agora a nossa análise da figura do narrador-contador de histórias desta vez em *Memorial...*, em que privilegiaremos “a história da rainha e do ermitão” contada pela personagem Manuel Milho, que também assume o papel de narrador-contador de histórias, à semelhança de algumas das personagens de *Levantado...*. No entanto, existem ao longo de *Memorial...* outras histórias contadas

---

<sup>188</sup> Como se pode ver pela citação das páginas referentes a cada caso: o primeiro (*Levantado...*, pp.127-129) é introduzido por “[...] Quando foi deste caso [...]”; o segundo (*Levantado...*, pp.129-130) por “[...] Este foi um caso [...]”; o terceiro (*Levantado...*, p.130) é introduzido por “[...] foi a do Marcelino, vou contar agora [...]”; o quarto (*Levantado...*, pp.131-132) começa com “[...] Outra história, ainda mais importante [...]”; o quinto (*Levantado...*, p.133) introduzido por “[...] Mas uma vez aconteceu encontrar o Parrilhas [...]”; o sexto (*Levantado...*, pp.133-135) que começa com “[...] esta deu-se no Monte da Revolta [...]”.

por várias personagens que igualmente desempenham o papel de narrador-contador de histórias. Porém, não as analisaremos por apresentarem características muito próximas das histórias ou “casos” já estudados em *Levantado...*, e, por isso, a sua análise nada acrescentar às considerações tecidas anteriormente. Gostaríamos, contudo, de as referir aqui, à semelhança do que fizemos em relação às histórias de José Gato.

Do primeiro conjunto de histórias/ “casos” (*Memorial...*, pp.40, 44, 45, 46, 47), a primeira (“a história do navio inglês que trazia cinquenta mulheres da vida para desterrar para a ilha das Barbadas”) é contada pelo mestre do barco em que viaja Baltasar entre outros passageiros, em uma viagem longa e, por isso, propícia a contar histórias. Entretanto, o relato dos restantes “casos”, que giram em torno de uma série de assassinatos, é contado pelos vadios, com quem Baltasar passa a primeira noite em Lisboa, antes de adormecerem. Trata-se de pequenas histórias, como o “caso do dourador”, que conta a história do assassinato de uma viúva; o “caso da mulher desventurada”, que conta a história do assassinato de uma esposa; o “caso do clérigo ferido”, onde se conta a história de um clérigo que levou “três cutiladas”, e ainda o caso mais macabro dos assassinatos relatados: o “caso da mulher cortada em catorze ou quinze pedaços”, o mais longo de todos, onde é contado como o corpo de uma mulher é encontrado cortado em pedaços que vão sucessivamente aparecendo pela cidade.

Do segundo conjunto de histórias breves (*Memorial...*, pp.235-240) faz parte o relato das vidas dos vários operários (Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo, Baltasar Mateus) que, após um dia árduo de trabalho em Mafra, se reúnem à volta da fogueira e contam as suas vidas. É precisamente a seguir a este conjunto de histórias de vidas que Manuel Milho decide contar a sua história. O relato dos vários casos permite, de certo modo, uma contextualização e preparação do leitor face à história de Manuel Milho, que ocorre

justamente após a narração dos vários casos. De assinalar também que a sua narração contribui também para instaurar um clima de confiança e cumplicidade necessário ao contar uma história como a de Manuel Milho. Além disso, as histórias não são apenas “formas de passar o tempo”, mas “formas de conhecer (e dar a conhecer) as vidas, os homens”. Para tal, concorre sem dúvida o facto de todas as histórias trazerem consigo um entendimento do mundo que lhes deu origem, contar histórias tem então uma função existencial. Neste sentido, cada pessoa é também uma potencial história de vida que se pode dar a conhecer, como já fora aliás destacado pelo narrador de *Levantado...*, ao comentar:

[...] Estão aqui, quantas, vinte pessoas e cada uma delas seria uma história, nem se imagina, anos e anos a viver é muito tempo e muito caso, se cada um escrevesse a sua vida, que grande biblioteca, teríamos de levar os livros para a Lua e quando quiséssemos saber quem Fulano é ou foi, viajaríamos pelo espaço para descobrir aquele mundo, não a Lua, mas a vida [...] (*Levantado...*, p.218).

Por outro lado, contar histórias é também uma forma de socialização alicerçada num conhecimento da vida e do outro como elementos pertencentes à comunidade, cuja memória o narrador-contador de histórias procura salvaguardar e perpetuar através da partilha comum de experiências de vida comuns ou individuais. Assim, contar uma história é mais do que partilhar um saber: é veicular um conhecimento. É justamente o que se procura demonstrar em *Memorial...* através do conjunto de histórias baseado na vida dos operários de Mafra, recuperando de certa forma o juízo de valor tecido pelo narrador de *Levantado...*, nomeadamente ao atribuir outra funcionalidade ao acto de contar histórias para além daquela que lhe é consignada (o lazer): a função do conhecimento pela socialização.

Efectivamente, seleccionámos a história contada por Manuel Milho (*Memorial...*, pp.253-254, 256-258, 264, 266) por ela apresentar, em nossa opinião, características diferentes das já analisadas ao longo das várias histórias de *Levantado...*, mas também pelo seu carácter paradigmático relativamente às outras em relação às quais

apresenta, para além de algumas diferenças, muitas semelhanças. Relembremos as mais significativas: a história de Manuel Milho evidencia, também ela, um conjunto de procedimentos pragmáticos que, como já tivemos oportunidade de salientar, estão profundamente implicados no “acto de contar histórias”. Para tal concorre, sem dúvida, o facto de a história de Manuel Milho, à semelhança daquela contada por Sigismundo Canastro, ser introduzida pela fórmula “era uma vez”, o que cria um distanciamento (e ao mesmo tempo um elo de ligação) entre o mundo real e o mundo ficcional em que decorre a história contada. Além disso, o recurso à descrição de um gesto (“[...] mais os filhos, que eram um infante e uma infanta, deste tamanho [...]”) cria um efeito visual, indicando o gesto a que o narrador-contador de histórias recorre para reforçar a sua história perante o público. De facto, no primeiro “caso” (a história do lobisomem porco), contado pelo narrador-contador, a hipotipose contribui para acentuar e hiperbolizar a dimensão exagerada da cabeça; na história de Manuel Milho o narrador-contador recorre à descrição de um gesto para acentuar o tamanho (talvez demasiado pequeno) do infante e da infanta. Além disso, também a história de Manuel Milho é apresentada ao leitor-ouvinte como uma história singular em relação às outras e, por isso, merecedora de ser ouvida, em relação aos outros “casos” que a antecedem e a preparam, como evidenciam excertos como: “[...] mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história [...]”; “[...] Essa história não tem nem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar [...]”; e “[...] José Pequeno protestou, Nunca se ouviu uma história assim, em bocadinhos [...]”. Estes excertos não só evidenciam a singularidade da história de Manuel Milho como também a distinguem das outras histórias contadas, despertando a atenção e a curiosidade do leitor-ouvinte que cria assim expectativas em relação à história contada.

Debruçar-nos-emos agora mais detalhadamente sobre a história de Manuel Milho que é contada em simultâneo com a história do transporte da pedra de Pêro

Pinheiro para Mafra, sendo esta última narrada pelo narrador-contador de histórias principal. Nós, leitores-ouvintes, acedemos assim a duas histórias, a primeira contada à noite e a segunda supostamente contada durante o dia, sendo que ambas as histórias terminam ao mesmo tempo. Nesse sentido, parecem-nos pertinentes as reflexões que Beatriz Berrini (1998:53-75) tece a este propósito, no capítulo dedicado ao estudo do contador de histórias. Com efeito, para esta estudiosa o paralelismo que é possível esboçar entre a história “da rainha e do ermitão” e “do transporte da pedra” só vem reiterar e legitimar a aproximação que se pode (e mesmo deve) fazer entre o narrador principal e a tradicional figura do contador de histórias:

[...] Da mesma forma que o narrador de MC, que em simultâneo com Manuel Milho, suspende ele também e retoma a cada dia o relato do transporte da pedra de mais de trinta toneladas, de Pêro Pinheiro a Mafra, durante oito dias, intervalando a voz da personagem com a sua narrativa. Concluem as duas vozes, a do narrador e a de Manuel Milho, cada uma o seu relato em simultâneo no fim do capítulo. Como se realmente o narrador quisesse colocar-se lado a lado com o contador popular; como se ambicionasse isso mesmo, ser um narrador capaz de cativar a atenção dos amigos e entretê-los, durante o penoso episódio da construção do convento [...] (Berrini, 1998:55).

Observemos então a história de Manuel Milho, para em seguida procedermos à sua análise:

[...] Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta, assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa, por isso não podia escolher [...] ainda se ela fosse como o rei, que esse gostava de ser o que era porque outra coisa também lhe não tinham ensinado, mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história, então aconteceu que lá no reino havia um ermitão que corra muitas aventuras e, depois de levar anos e anos a corrê-las, foi meter-se naquela cova [...] ora uma vez a rainha foi passear ao monte com o seu séquito e disse à aia mais velha que queria falar ao ermitão para lhe fazer uma pergunta, e a aia respondeu, saiba vossa majestade que este ermitão não é de igreja, é homem como os outros, a diferença é que vive sozinho num buraco [...] e a rainha respondeu, a pergunta que quero fazer não é de religião, e então foram andando e quando chegaram à boca da cova um pajem gritou para dentro



e o ermitão [...] quando apareceu perguntou, quem me chama, e o pajem disse sua majestade a rainha [...] (*Memorial...*, pp.253-254);

[...] Quando o ermitão apareceu à boca da cova, a rainha avançou três passos e perguntou, se uma mulher é rainha, se um homem é rei, que hão-de fazer para se sentirem mulher e homem, e não só rainha e rei [...] e o ermitão respondeu com outra pergunta, se um homem é ermitão, que haverá de fazer para sentir-se homem e não só ermitão, e a rainha [...] disse, deixará a rainha de ser rainha, o rei não será rei, o ermitão sairá do ermitério, isso é o que terão de fazer, mas agora farei eu outra pergunta, que mulher e homem serão esses que não são rainha nem ermitão, e só mulher e homem [...] que é ser não sendo o que se é, e o ermitão respondeu, ninguém pode ser não sendo, homem e mulher não existem, só existe o que forem e a rebelião contra o que são [...] então onde está o remédio, e ele, se é mulher que queres ser, deixa de ser rainha, o resto só saberás depois, e ela, se queres ser homem, por que continuas ermitão, e ele, porque o que mais se teme é ser homem, e ela, sabes tu que é ser homem e mulher, e ele, ninguém sabe, com esta resposta se retirou a rainha, levando atrás de si o séquito que murmurava [...] (*Memorial...*, pp.256-258);

[...] Um dia a rainha sumiu-se do palácio, onde vivia com o marido rei e os filhos infantes, e, como tinham corrido zunzuns de que a conversa na cova não fora como a têm rainhas e ermitões costumadamente, antes parecera passo de dança e cauda de pavão, entrou o rei em furor ciumento e foi a correr à cova, já se imaginando enxovalhado na sua honra, que os reis são assim, têm uma honra maior que a dos outros homens, nota-se logo pela coroa, e quando chegou não viu ermitão nem rainha, mas isso ainda o deixou mais enfurecido porque seria certo sinal de terem fugido os dois, posto o que mandou o exército à procura dos fugitivos, por todo o reino [...] (*Memorial...*, p.264);

[...] Nessa noite contou Manuel Milho o fim da história. Perguntara-lhe Sete-Sóis se os soldados do rei sempre tinham conseguido apanhar a rainha e o ermitão, e ele respondeu, Não apanharam, correram o reino de ponta a ponta, buscaram casa por casa, e não os encontraram, e tendo dito isto, calou-se [...]. O ermitão deixou de ser ermitão, a rainha deixou de ser rainha, mas não se averiguou se o ermitão chegou a fazer-se homem e se a rainha chegou a fazer-se mulher [...] (*Memorial...*, p.266).

Se nos lembrarmos de que, segundo Benjamin (1936), em cada narrador-contador de histórias vive uma nova Scheherazade que sabe que contar-narrar nunca é um acto inocente, podendo mesmo mudar uma vida, julgamos ser possível dizer que é precisamente à mesma técnica, utilizada por Scheherazade ao longo das *Mil e Uma*

*Noites*, que recorre Manuel Milho para narrar a “história da rainha e do ermitão” durante várias noites. Na verdade, o narrador-contador interrompe três vezes a história da “rainha e do ermitão”, como o exemplificam as seguintes frases, que sustentam e justificam as suas interrupções: “[...] e pronto, por hoje acabou-se a história, vamos dormir [...]”; “[...] amanhã direi o resto [...]”; “[...] posto o que mandou o exército à procura dos fugitivos, por todo o reino, e enquanto eles procuram vamos nós dormir, que são horas [...]”. É também importante assinalar o facto de a continuação da história ser justificada pela curiosidade dos ouvintes, que querem saber o resto da história e pedem ao narrador-contador que a retome, como o ilustram as palavras de Baltasar. Tal facto remete justamente para a situação da oralidade, onde se trata de pragmaticamente despertar (e manter) a atenção do ouvinte, aliás já alcançada com a *captatio benevolentiae* centrada, como dissemos, na singularidade da história contada. Esta técnica de interrupção/retoma é clássica neste contexto, permitindo manter a curiosidade: “[...] Então Baltasar pediu, Conta lá, Manuel Milho, que foi que a rainha perguntou quando o ermitão apareceu à boca da cova [...]”. No entanto, as interrupções são também necessárias na medida em que desempenham um papel semelhante às pausas utilizadas pelos narradores-contadores de *Levantado*.... Por outro lado, o procedimento utilizado na forma discursiva é aqui a suspensão, que permite gerir um ritmo heterogéneo na forma como a história é contada, pela alternância entre narração e silêncio (ou pausa). Com efeito, as interrupções criam uma pausa, permitindo ao narrador-contador certificar-se da atenção dos seus leitores-ouvintes e adensá-la. O nível de atenção, que os leitores-ouvintes prestam à história, manifesta-se justamente pelos seus protestos reiterados perante as sucessivas interrupções. Como afirma o narrador principal, “[...] Protestaram os outros, queriam saber o resto do conto da rainha e do ermitão [...]”.

Efectivamente, em alguns casos a reacção do leitor-ouvinte evidencia determinadas expectativas criadas como, por exemplo, a de ouvir uma história sem

interrupções e de querer saber como termina. É o defraudar destas expectativas que justifica os protestos dos leitores-ouvintes, no caso das sucessivas interrupções de Manuel Milho:

[...] Protestaram os outros, queriam saber o resto do conto da rainha e do ermitão, porém Manuel Milho não se deixou convencer, que amanhã também era dia, tiveram de conformar-se, foi cada qual ao seu sono, cada qual pensando, antes que ele chegasse, consoante as suas conhecidas inclinações, José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão, nisto se confirma por ser a história de homem e mulher, embora as diferenças sejam tantas, Francisco Marques que como esta história vai acabar sei eu, em chegando a Cheleiros explico [...] (*Memorial...*, pp.253-254).

Ora, como já dissemos, as sucessivas interrupções do narrador-contador, Manuel Milho, dão por outro lado aos leitores-ouvintes a possibilidade de participar na história contada, inferindo sentidos, criando possibilidades de narrativas-outras ou de expectativas, tirando ilações das histórias contadas, o que justamente equivale a completar a história contada, activando um conjunto de convenções, de saberes e de memórias comuns que ultrapassam em muito o simples acto de contar uma história. Trata-se de reflectir sobre a criação da fábula e da sua importância para a comunidade. Assim, as personagens tornam-se leitores-ouvintes activos na medida em que participam, intervêm nas histórias narradas, inclusive questionando-as. Assim, cada leitor-ouvinte cria interpretações diferentes para o fim da história, como no caso daquela inferida por José Pequeno, ou ainda a de Baltasar associada a Blimunda. A interpretação maliciosa de José Pequeno será aliás reiterada pelo comentário judicativo e irónico do narrador principal quando comenta a interpretação feita pela personagem: “[...] e José Pequeno deitou-se a adivinhar, Se calhar mandou embora as aias e os pajens, este José Pequeno é malicioso [...]” (*Memorial...*, p.256).

Noutros casos ainda, o leitor-ouvinte interrompe o narrador-contador, colocando-lhe perguntas veiculadas pelo discurso do narrador principal, como “[...]”

Perguntara-lhe Sete-Sóis se os soldados do rei sempre tinham conseguido apanhar a rainha e o ermitão, [...]” (*Memorial...*, p.266), ou questionando a história, como faz Baltasar em: “[...] Essa história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as história que se ouvem contar [...]” (*Memorial...*, p.257). A atenção do leitor-ouvinte é igualmente captada pelo olhar, aqui referido pelo comentário modalizado do narrador principal: “[...] Baltasar pôs-se a olhar para Manuel Milho insistentemente [...]”. Por outro lado, o narrador-contador principal é agora transformado em ouvinte da história de Manuel Milho (em posição coincidente com o leitor), como o ilustra esta frase “[...] Dêmos atenção a Manuel Milho que está dizendo [...]”. Este comentário do narrador principal reforça e reitera a importância desempenhada pela atenção, conseguida quer pelo silêncio, quer pelo olhar, no ritual de contar uma história, mas também permite captar a atenção do leitor para o regresso da história, estabelecendo com ele uma cumplicidade.

Contudo, as interrupções também dão a possibilidade ao narrador-contador de narrar parte da sua história de novo, o que mais uma vez vem sublinhar o ponto de vista de Benjamin, quando considerava que contar uma história é repeti-la. Trata-se assim de repetir, segundo Manuel Gusmão (1998 a):23), pela “deformação”, isto é, pela transformação das palavras dos outros nas nossas palavras, que as (re)escrevem. Ora a repetição é sem dúvida necessária na medida em que permite memorizar a história contada, assegurando a sua transmissão de geração em geração. Por outro lado, a repetição permite reforçar e acentuar as características orais das histórias contadas que, por serem “histórias de ouvir”, sobrevivem justamente graças à sua repetição. Esta última contribui assim para a encenação de uma oralidade, mesmo se conseguida pela via da escrita. Finalmente, as sucessivas interrupções permitem ainda situar o leitor e retomar a história, sendo que a reiteração de fragmentos da história cumpre dois objectivos: por um lado, não esquecer e, por outro, não perder o

fio neste caso às duas histórias, “a história da rainha e do ermitão” e a “história do transporte da pedra” que a entrecorta.

Por outro lado, também não será por acaso que o sábio narrador-contador, que é Manuel Milho, conta a sua história à noite: tal faz parte do ritual da tradição de contar histórias. Efectivamente, as sessões de histórias eram geralmente realizadas à noite por ser esse um período de repouso do corpo e do espírito, logo mais favorável a contar histórias. Este facto é sublinhado pela intromissão do narrador principal quando diz: “[...] Nessa noite contou Manuel Milho o fim da história [...]”. Note-se ainda que, para além da noite ser propícia à narração das histórias, a sessão decorre à volta da fogueira: ora é justamente à volta dela que se reúnem os operários para conversar, contar e ouvir histórias como a que conta Manuel Milho, mas também para comer e dormir. A referência às fogueiras é aliás sublinhada pelo narrador principal, quando afirma: “[...] Come-se à luz das fogueiras [...]”, “[...] As fogueiras iam-se apagando [...]”, ou ainda “[...] Baltasar [...] deu as boas-noites, virou-se de costas para o lume e em pouco tempo adormeceu [...]”. Deste modo, a fogueira – à semelhança do acto de beber nas histórias de António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro – é outro factor de socialização e de “pôr em comum” que aparece intrinsecamente associado ao acto de contar, como evidencia a história de Manuel Milho, que surge justamente como mais uma história contada à volta da fogueira.

Se a reiteração é, sem dúvida, uma característica oral, por outro lado, segundo Benjamin, ela contribui significativamente para a memorização das histórias e para a sua comunicabilidade e, por conseguinte, para a sua preservação na memória colectiva, até porque contar uma história é essencialmente uma arte de raiz oral. Ora a presença de uma fórmula introdutória como “era uma vez” funciona enquanto fórmula mágica que introduz o leitor-ouvinte no universo da história, contribuindo ainda para criar um distanciamento, ao estabelecer uma fronteira entre o mundo real e o mundo ficcional da história. O mesmo ocorre com a fórmula final, “[...] foi o caso

há tantos anos que já não podem estar vivos, nem um nem outro, e com a morte sempre se acabam as histórias [...]”. No entanto, ao contrário da fórmula inicial, que faz parte do ritual das histórias, a fórmula final joga sobretudo com as expectativas dos leitores-ouvintes, na medida em que a história termina sublinhando a morte da rainha e do ermitão. De facto, em vez de se dizer, por exemplo, como nas histórias que Baltasar apresenta como modelo, que viveram felizes para sempre e ainda hoje estão vivos, diz-se que já não podem estar vivos. Note-se aliás que uma história invulgar merece um fim singular como, por exemplo, aconteceu com o fim da “história do cão Constante e da perdiz maltesa”, que “ainda estão juntos”. Na verdade, a singularidade da história de Manuel Milho é subrepticamente revelada ao leitor-ouvinte por vários indícios disseminados ao longo da sua narração, assim como pelos comentários judicativos e reflexivos do narrador principal. Vejamos como o comentário de Baltasar aponta para a singularidade da história contada:

[...] não ter nem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo do Afusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças [...].

Assim, a história contada não se parece com aquelas que fazem parte do imaginário de Baltasar – e assinale-se de passagem que também todas essas histórias pertencem à enciclopédia oral. Por outro lado, a singularidade da história de Manuel Milho é de novo manifestada pelo comentário de José Pequeno, quando diz: “[...] Nunca se ouviu história assim, em bocadinhos, [...]”, comentário que, aliás, será reforçado quando Manuel Milho termina a sua história e José Pequeno comenta: “[...] E então, é isso história que se ande a contar há quase uma semana, [...]”. É, no entanto, através do comentário do narrador principal que se evidencia a singularidade da história de Manuel Milho, nomeadamente quando este último reflecte sobre a melhor maneira de terminar a história, questionando uma das suas convenções tradicionais, ou seja, o desenlace:

[...] Manuel Milho ainda ficou acordado, A pensar no modo melhor de sair da história em que se tinha metido, se o ermitão se faria rei, se a rainha se faria ermitoa, por que será que os contos têm de acabar sempre assim [...].

Contar histórias tem também outra componente importante: atribuir poder ao contador, que tem a capacidade de associar o leitor-ouvinte à narrativa, à sua construção, transmitindo, afirmando, negando e sempre questionando um conhecimento alicerçado em convenções. Contar histórias equivale a ultrapassar os limites existentes, logo as convenções que sustentam as histórias da enciclopédia oral. Ora, isto é justamente o que ocorre com a história de Manuel Milho, cuja singularidade se manifesta através do questionamento da legitimidade da presença de determinados procedimentos pragmáticos na história contada pela personagem como, por exemplo, o fim tradicional dos contos que é aqui questionado. Assim, o comentário reflexivo do narrador-contador orienta a atenção do leitor-ouvinte para o mecanismo de criação da fábula, evidenciando os problemas decorrentes do “acto de contar-narrar” uma história. De facto, não se trata apenas de evidenciar ou questionar determinados mecanismos de criação da fábula, trata-se também de revitalizar num contexto moderno “[...] a maneira de contar de pura raiz ibérica [...]” como explica Luís de Sousa Rebelo (1983:7-38) no seu prefácio a *Manual de Pintura e Caligrafia*: “[...] a maneira de contar de pura raiz ibérica, agora revitalizada em contextos modernos, impregnados de novas preocupações ético-filosóficas [...]”. Para tal concorre sem dúvida a imagem da identidade nacional que delineia nas suas narrativas, subvertendo os velhos mitos e criando novos. Assim, o passado ibérico fornece, de certa forma, a chave para entender o presente, que num movimento dialógico (re)lê o passado de um modo romanesco. Na verdade, o narrador-contador de histórias saramaguiano activa as convenções que regem a sua enciclopédia oral para em seguida as questionar, revitalizando-as num “contexto moderno” com a conivência do leitor-ouvinte, a quem evidencia a presença de determinados mecanismos de criação,

criando assim uma certa cumplicidade com o leitor-ouvinte que resulta da partilha de convenções.

Também faz parte do ritual de contar histórias convocar – como já vimos em relação às histórias de António Mau-Tempo e de Sigismundo Canastro – testemunhas que permitam dar credibilidade à história contada, o que aqui igualmente ocorre, como se pode ver neste excerto: “[...] e então diz-se que [...]”. Significa isto que para contar histórias tem de haver condições de fiabilidade (como a convocação de testemunhas ou o conhecimento pessoal do contador) que são reconhecidas e que sustentam a situação. À semelhança da história de António Mau-Tempo, que aponta para uma identidade comunitária que a presença do padre “desfaria”, também Manuel Milho procura fortalecer e estabelecer uma identidade comunitária ao caracterizar-se essencialmente como um homem do povo, “venho dos campos de Santarém” (*Memorial...*, pp.236-237), como refere quando conta aos companheiros a sua história de vida, partilhando com eles a sua experiência. Assim, contar uma história é também contar a história de vida de homens comuns, que também fazem parte da História de um povo, o que equivale a completar a História oficial com outras histórias, nem por isso de menor importância, dando aos homens do povo o lugar que nela merecem.

\* \* \* \* \*

No decorrer deste capítulo, e dando continuação à reflexão desenvolvida em torno da oralidade, procurámos analisar a questão evidenciando, em primeiro lugar, a presença recorrente de um conjunto de procedimentos que indiciam e contribuem para a construção da oralidade nos romances saramaguianos em análise. Em segundo lugar, procurámos orientar a análise para a figura do narrador-contador de histórias em articulação com o seu homólogo, o leitor-ouvinte. Ao iniciar a leitura de *Levantado...* e de *Memorial...*, o leitor depara de imediato com uma encenação da



oralidade, orquestrada por um narrador-contador de histórias, que transforma o leitor num leitor-ouvinte a quem conta histórias que circulavam outrora oralmente de geração em geração. Neste sentido, contar histórias é um meio de salvaguardar a memória histórica e cultural de um povo, mas também um modo de repor, ou porque não, corrigir a verdade histórica.

Assim, a dimensão oral serve também a posição ideológica do oprimido, o povo. Contar histórias pode então ser uma forma de veicular uma verdade alternativa, porque diferente daquela preconizada pelo opressor. Não deixa de ser significativo o facto de a palavra caber a uma multiplicidade não-fixa de narradores, em que todos partilham a possibilidade de contar histórias: efectivamente, estas são contadas por um conjunto polifónico de vozes pertencentes na sua maioria a homens do povo, isto é, homens à partida desconhecidos da História mas cujas vidas, no entanto, também fazem parte da História e dos acontecimentos vividos naquele tempo, apesar de não virem “registados nas escrituras”. A interrogação surge logo no início (*Levantado...*, p.14), quando nos é dito o seguinte: “[...] E esta outra gente quem é [...] que veio com a terra, embora não registada nas escrituras, almas mortas, ou ainda vivas? [...]”. É justamente pelo facto de a atenção ser expressamente convocada para o elemento “povo”, para que remete a expressão “esta outra gente”, que se torna significativo e central, tendo de ser lido no quadro da oralidade, que é aqui um modo central para pensar e manifestar as relações com a alteridade. De facto, a terra reenvia de imediato para o povo e para as suas histórias, e *Levantado...* conta assim a história da terra que aparece acoplada às histórias da sua gente e à História de um povo e, em última instância, de um país. A oralidade contribui desta forma para convocar uma verdade histórica que é completada com a voz do outro, o povo. Trata-se de convocar o leitor-ouvinte, de captar a sua atenção, recorrendo para isso a um conjunto de procedimentos que visam estabelecer um cenário oral, que configura uma verdade alternativa, a verdade do povo. Para tal concorre a alternância da voz do narrador-

contador de histórias que é assim diferentemente distribuída, permitindo ao leitor-ouvinte aceder a outros pontos de vista.

Note-se ainda que a presença da oralidade aparece acoplada a uma reflexão sobre as convenções que regem o acto de narrar-contar como ocorre na história de Manuel Milho, cuja singularidade se manifesta justamente através do comentário reflexivo, desenvolvido pelo narrador-contador a propósito das convenções subjacentes à criação da fábula. Na realidade, ao questionar as convenções subjacentes ao “acto de contar-narrar”, o narrador-contador de histórias não só questiona, como convoca convenções cristalizadas, inerentes a uma sabedoria popular que reactualiza, partilhando um saber comum com o seu homólogo, o leitor-ouvinte. Contar uma história é então um modo privilegiado de reflectir sobre a História de vida de um povo, de um país, mas é também um modo singular de (re)ler e (re)contar a História de um país de outro modo até porque, como diz a sabedoria popular: “Quem conta um conto acrescenta um ponto”. É nestes “pontos acrescentados” que as vozes dos narradores saramaguianos adquirem força e individuação. Elas não se limitam a repetir mecanicamente, mas participam de um processo (transmissão oral) criativo que assegura, ao longo da História, a permanência das raízes culturais.

**TERCEIRA PARTE**

***A Leitura do Espaço***

## CAPÍTULO 1

### A Leitura como Viagem Topográfica

Esta viagem a Portugal é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. Logo: choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa. O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que as luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo.

José Saramago, *Viagem a Portugal*

Où que je me trouve, dans le monde de notre géographie, je pense brusquement à Ré. C'est ma note fondamentale. Mon *la*. Ma corde sensible où je retrouve, en résumé, des milliers de sensations. Ma fenêtre m'attend, près de laquelle est planté un laurier. [...] Voilà Ré, signal de l'Ouest, bateau tourné vers l'Amérique. De l'autre côté de la nappe Atlantique, c'est Long Island dont l'éclairage et le dessin ne sont pas très différents. Voilà Ré, île de partout et de nulle part, comme l'embarcation de la fiction même.

Philippe Sollers, *Théorie des Exceptions*

Ao longo da terceira e última parte do estudo que procurámos desenvolver sobre a problemática da leitura em José Saramago e Philippe Sollers centrar-nos-emos sobre a questão da viagem, quer na sua vertente topográfica, quer na sua vertente textual, procurando articulá-la com a questão da leitura. Assim, neste capítulo, estudaremos a questão da leitura, enquanto viagem topográfica, evidenciando, por um lado, a existência de uma viagem física (geográfica), exterior, das personagens-viajantes, que se deslocam e empreendem várias viagens geográficas. Mas também analisaremos, por outro lado, a presença manifesta de uma viagem-outra, metafórica: a “viagem” textual,

que se configura simultaneamente como escrita (pelo desvendar do processo de criação literária) e também como leitura, o que de certo modo implica a coincidência construída entre a viagem física (geográfica) e uma “viagem” textual (crónica). Ambas as viagens se apresentam como espaços transicionais, particularmente manifestos, no caso textual, pelo desvendar do processo de criação literária e pelo género da *crónica* e a forma como ela implica um *endereçamento* ao leitor. Podemos aliás desde já avançar que, de forma mais ou menos explícita e sistemática, muitas das obras em análise dos nossos autores recuperam uma certa *dimensão “cronística”*, nomeadamente pela centralidade do processo da leitura, da presença do leitor e das reflexões directas que os narradores “atiram” ao leitor – não sendo por acaso que Saramago recorda as *Viagens na Minha Terra*, em que a dimensão cronística e folhetinesca é afinal um procedimento constitutivo.

Além disso, a presença do tema da viagem como paradigmático, em José Saramago, foi já sobejamente sublinhada por vários estudiosos, entre os quais Maria Alzira Seixo<sup>189</sup>(1987 b):21), por exemplo ao referir “[...] a procedência de um dos temas maiores da obra de José Saramago: o tema da viagem. Viagem que ele identifica com a crónica: percurso do espaço, excursão no tempo; a partir do homem: que escreve, situa, e, ele só constrói [...]”. A identificação da viagem com a crónica é também salientada por Saramago (1997 c):52) numa crónica de *Deste Mundo e do Outro*, precisamente intitulada e muito significativamente “Viagens na Minha Terra”, onde nos é dito o seguinte: “[...] Pois (agora é que eu chego) o melhor das viagens é exactamente a viagem – a crónica [...]”. Na verdade, a viagem oferece ao viajante a possibilidade de contar o que viu, descobriu ao regressar, o que Saramago (1995 c)) cumpre magistralmente na sua (pessoalíssima) *Viagem a Portugal*.

---

<sup>189</sup> Veja-se ainda a propósito da viagem e entre outros:  
Maria Alzira Seixo (1998), *Poética da Viagem na Literatura*.

Note-se ainda que a “viagem” textual, tanto em Saramago como em Sollers, aparece associada à viagem física/geográfica. Esta última permite frequentemente a (re)descoberta de determinados espaços e acontecimentos marcantes da História nacional, não raras vezes articulados com uma busca de identidade e de autoconhecimento também experimentada pela personagem-viajante ao centro de si mesma, que funciona, de certo modo, como complemento da primeira, como veremos no decorrer deste capítulo.

Entretanto, como analisaremos com maior atenção em III.2., a viagem nos autores escolhidos não pode ser reduzida à viagem topográfica, assumindo contornos outros, nomeadamente através da (re)leitura, que também se configura como espaço de viagem. Efectivamente, se abrir um livro é um modo singular de viajar, como teremos ocasião de ver, neste capítulo, com *Le Parc*, abrir vários livros (de outros autores ou até do próprio autor) dentro desse mesmo livro é para o leitor, sem dúvida, iniciar uma estimulante viagem intra e intertextual, a que voltaremos em III.2., onde mostraremos como a prática intertextual pode tomar as modalidades figurativas da viagem, na linha aliás daquilo que, como desenvolveremos mais adiante, nos é dito em *Jangada...*: “[...] nenhuma viagem é ela só, cada viagem contém uma pluralidade de viagens [...]” (*Jangada...*, p.253).

De facto, deparamos com personagens-viajantes tanto nos romances de Saramago, como nos de Sollers: neles os narradores viajam e, com eles, o leitor por sua interposição. As deslocações geográficas do narrador e das outras personagens são efectuadas por mar, por terra e até por ar, o que constitui uma pluralidade do atravessar de espaços e acentua o seu carácter transitivo e contíguo. A presença do *topos* da viagem é, já por si, notória na obra romanesca saramaguiana e sollersiana, como o atestam grande parte dos seus romances, assim como, no caso saramaguiano,

os vários livros de crónicas: *A Bagagem do Viajante*<sup>190</sup> e *Deste Mundo e do Outro*, ou *O Conto da Ilha Desconhecida*, bem como *Viagem a Portugal*<sup>191</sup>. Note-se que todos estes títulos implicam de modo muito claro a dimensão simbólica da viagem, associada aliás à dimensão da escrita (“a bagagem”, “o conto”). Todos eles congregam viagens por terra, por mar e até pelo ar, dentro e fora do país de origem (Portugal/França) dos autores, e repensam, no caso de Saramago, aquilo que Horácio Costa (1997:85), define como um núcleo temático: “o acontecer português e internacional” como explicitaremos na nossa análise de *Jangada...*

\* \* \* \* \*

---

<sup>190</sup> Nomeadamente na crónica “Moby Dick em Lisboa”, onde se descreve a chegada e a morte de uma baleia:

[...] Pois Moby Dick veio a Lisboa. Vinda do vasto Atlântico, apareceu ao largo, numa manhã enevoadada, doente, ferida de morte, talvez perdida entre desencontradas correntes [...] (*Bagagem do Viajante*, p.87)

<sup>191</sup> Parece-nos relevante explicitar aqui – com base nos *Diálogos com José Saramago* de Carlos Reis (1998:117-118), e nomeadamente na resposta de José Saramago – as razões da escrita de *Viagem a Portugal*. José Saramago explica que a proposta inicial (aliás recusada), que lhe fora feita pelo Círculo de Leitores –, era a da encomenda de um guia de viagem. A recusa foi seguida de uma contra-proposta do autor aceite pela editora: a de fazer uma viagem a Portugal e contar o que viu. A recusa do “guia de viagem”, para além das razões invocadas por José Saramago (a incapacidade e a necessidade de uma equipa), também poderá ter a sua razão de ser na recusa de um itinerário imposto ao viajante; assim, Saramago prefere sugerir ao leitor-viajante vários itinerários possíveis dos lugares que visitou e aliciá-lo e/ou desafiá-lo a descobri-los, em vez de impor um itinerário pré-definido.

## 1.1. A personagem-viajante saramaguiana e sollersiana

### 1.1.1. A viagem física

A viagem é um dos motivos mais recorrentes em grande parte dos romances saramaguianos e sollersianos, como demonstram vários elementos que contribuem para evidenciar a sua presença. Referimo-nos a elementos narrativos como a personagem-viajante; os múltiplos itinerários esboçados nos romances, que traduzem a representação de uma viagem física e exterior; a utilização de todo um léxico que sustenta e desenvolve semanticamente a área temática da viagem; a visitação e descrição de espaços físicos que são também, simultaneamente, de leitura. Mas existem ainda espaços interiores, que aparecem associados à viagem interior em busca de uma identidade perdida ou em fase de descoberta. A presença reiterada da temática da viagem em Saramago e Sollers também se prende, a nosso ver, com o facto de ambos serem, à partida, eternos “viajantes insulares”. Na verdade, os dois autores aparecem ligados ao espaço da ilha: assim, enquanto Saramago reside em Lanzarote<sup>192</sup>, Sollers viaja frequentemente para a ilha da sua infância, “l’île de Ré”<sup>193</sup>, que aparece aliás descrita em vários dos seus romances como um lugar paradisíaco. O espaço da ilha (imagem, já por si, reduzida e concentrada do cosmos) configura-se tanto em Saramago, como em Sollers, como espaço de refúgio e de eterna viagem, de espiritualidade, de felicidade, mas também como espaço privilegiado de escrita. Esta última aparece assim, logo à partida, associada à viagem e à sua história, mas também, e parafraseando Saramago, à do viajante que conta uma pluralidade de viagens e de histórias.

---

<sup>192</sup> Note-se que José Saramago se refugiou em Lanzarote, ilha adoptiva, que é afinal um dos lugares primeiramente tocados pelos nossos navegadores dos Descobrimentos. Mas é também o lugar escolhido para a sua escrita romanesca e também do seu diário intitulado e dividido em vários *Cadernos de Lanzarote*.

<sup>193</sup> Note-se que o bisavô materno de Philippe Sollers era marinheiro e que a casa de família, na ilha de Ré, fora justamente adquirida pelos pais do seu bisavô.



Na verdade, existe representação da viagem física tanto em Saramago, como em Sollers, na medida em que o leitor depara regularmente, nos seus universos ficcionais, quer com personagens que assumem o papel de viajantes (pelas suas sucessivas deslocções dentro e fora do território nacional), quer com a descoberta de outros espaços. Esta desenvolve-se como vimos por terra, por mar e até pelo ar em ambos os autores. A viagem por terra, seja ela a pé, a cavalo, de carroça, de *charrette*, de eléctrico, de autocarro, de camioneta ou furgoneta, ou ainda de carro é, sem sombra de dúvida, aquela que predomina na maioria dos romances saramaguianos e em alguns romances sollersianos. É justamente o caso, para citar apenas alguns, dos romances de Saramago: *Terra...; Levantado...; Memorial...; História; Evangelho...; Ensaio...; Nomes; Caverna e O Homem...* Deste modo, ao longo de *Terra...* (pp.142-143), as personagens viajam sempre por terra, ora a pé, ora a cavalo e até mesmo em “*charrette*”, como ocorre por exemplo com António, que regressa à terra e é recebido pelo padre Cristiano como o “grande viajante”, ou ainda o Doutor Viegas que, por força da sua profissão, se desloca a cavalo e na fatídica “*charrette*” que lhe custará a vida. Em ambos os casos parece-nos de acentuar a dimensão narrativa da viagem, visto que por ela algo ocorre e muda na história: viajar implica, então, exercer uma função reconhecível no plano da narrativa.

Também em *Levantado...*, o povo desloca-se a pé por terras alentejanas, transportando os escassos haveres na carroça, como ocorre com a família Mau-Tempo. Por outro lado, viaja-se também para o estrangeiro, nomeadamente para Espanha e França, tendo esta última uma conotação negativa, na medida em que se trata de uma viagem forçada em busca de melhores condições de vida através de uma emigração miserável. É justamente esse o caso da deslocação a França de António Mau-Tempo, marcada pela inutilidade e pelo desencanto:

[...] E a França o que é? A França é um campo infindo de beterrabas em que a binar se trabalha dezasseis ou dezassete horas por dia, é um modo de dizer, porque, sendo tantas, são todas as do dia e não poucas da noite. A França é uma família de

normandos que vê entrar-lhe pela porta dentro três bichos ibéricos, dois portugueses e um espanhol da Andaluzia, mais explicitadamente António Mau-Tempo e Carolino da Avó, de Monte Lavre, e Miguel Hernandez, de Fuente Palmera, este sabe suas palavras de francês, ciência de emigrante, e com elas diz que estão ali os três do contrato. A França é um palheiro de pouco resguardo para o pouco dormir e um prato de batatas, é uma terra onde misteriosamente não há domingos nem dias santos. A França, é um derreamento de rins, duas facas espetadas aqui e aqui, uma aflição de cruces martirizadas, uma crucificação num bocado de chão. A França é para ser vista com os olhos a quatro palmos do caule da beterraba, são de beterrabas as florestas e os horizontes da França, não têm lá mais nada senão isso. A França é este desprezo, este falar e olhar em modo de mangação. A França é o gendarme que vem verificar os papéis, linha por linha, comparando e interrogando, arredado três passos por causa do cheiro. A França é uma desconfiança que está sempre de sentinela, é um vigiar incansável, é um normando que vai inspeccionar o trabalho feito e assenta o pé como se nos pisasse as mãos e gostasse. A França é ser mal tratado de alimento e asseio, nada que se compare com os cavalos da ferme, que são gordos, patudos e soberbos. A França é uma sebe cheia de estrepes com coelhos enfiados pelas orelhas como peixes numa verdasca, já o ar vai faltando, e Carolino da Avó é o que menos aguenta, dobrado pela cintura e frouxo como uma navalha a que de repente se partiu a mola, e tem o fio rombo, a ponta partida, para o ano não volta. A França são longas viagens de comboio, uma grande tristeza, um maço de notas atado com um cordel e o ciúme estúpido de quem ficou e agora murmura de quem lá foi, Está rico, são as invejas do pobre, o mal que se querem uns aos outros por motivo de interesse [...] quem viu este rapaz, vê-lo agora, ainda está longe dos cinquenta anos e apesar disso, a França deu cabo dele [...] (*Levantado...*, pp.288-289 e p.345).

Neste caso, trata-se de uma viagem para fora do país, conotada negativamente através da descrição pormenorizada das condições de vida miseráveis em que vivem os emigrantes (dois portugueses e um espanhol de Andaluzia) disfemisticamente comparados a “três bichos ibéricos”, o que acentua as implicações sociais e políticas da viagem. A comparação evidencia dois aspectos da emigração: por um lado, o facto de os emigrantes serem tratados como “bichos” (e inclusive serem considerados abaixo de bichos, nomeadamente quando são comparados aos “cavalos da ferme” bem alimentados e asseados) e não como seres humanos com os seus direitos. Por outro lado, o olhar de desprezo e de escárnio do francês relativamente ao outro (um “olhar em modo de mangação”) funciona, neste caso, como uma reiteração da viagem nefasta

e inútil dos emigrantes portugueses e espanhóis, que são vistos como bichos com mau cheiro de quem o “gendarme” desconfia e cujos papéis verifica à distância, devido ao mau cheiro. A França é também aqui o país que implica “[...] longas viagens de comboio, uma grande tristeza, um maço de notas atado com um cordel [...]”, e a perda do único bem que o viajante possuía quando partiu, a sua saúde: “[...] A França é um derreamento de rins, duas facas espetadas aqui e aqui, uma aflição de cruces martirizadas, uma crucificação num bocado de chão [...]” e “[...] quem viu este rapaz, vê-lo agora, ainda está longe dos cinquenta anos e apesar disso, a França deu cabo dele [...]”.

Deste modo, a viagem para fora aparece descrita de forma negativa, sendo apresentada ao leitor como inútil e vã na medida em que o viajante ibérico é maltratado, desprezado, humilhado e, sobretudo, desrespeitado como ser humano, acabando por não alcançar o tão desejado sonho de uma vida melhor - talvez porque esse sonho só possa concretizar-se dentro do país e não fora dele, o que evidentemente contribui para realçar a importância do país, isto é, da “nossa” terra como lugar privilegiado de realização individual e colectiva. No entanto, este lugar (“nosso”) - apesar de se configurar à partida como melhor do que o lugar do “outro” - é também intensamente problematizado, podendo aliás defender-se que o percurso narrativo de Saramago vai no sentido de uma cada vez maior alegorização de um espaço que, de certa forma, tanto pode ser português como universal, como ocorre, por exemplo, em romances como *Nomes*, *Ensaio...* e *Caverna*. À semelhança do espaço “nosso”, também o “eu português”, quer seja o dos Descobrimentos ou ainda o da era do consumismo desenfreado, é veementemente problematizado. Com efeito, parte-se em busca de uma identidade pessoal, que se desdobra numa identidade colectiva; e viajar *por fora* é então um modo de pensar, *por dentro*, uma identidade constituída pelas suas relações, isto é, pelas viagens como modo de ligar um espaço a outro, ou vários pontos no mesmo espaço.

No entanto, a viagem por terra, mesmo se predominante em Saramago, aparece também associada à viagem pelo ar, como em *Memorial...*, onde nos é descrito, para além da viagem da pedra, o voo da passarola. Assim, as personagens-viajantes (Baltasar, Blimunda e Bartolomeu de Gusmão) parecem ter descoberto um novo espaço de viagem, o céu. Trata-se de uma viagem breve, dado que o voo da passarola será curto, mas sem dúvida significativo, na medida em que se materializa numa viagem moderna e inovadora, mas também *simbólica*, apontando para o facto de que o sonho do homem *virá* a concretizar-se na história. Efectivamente, a viagem da passarola está carregada de simbologia, que se manifesta quer pela utopia alcançada (mesmo se de forma fugidia), quer pela capacidade de sonho dos homens e a sua construção do mundo, quer ainda pelo ultrapassar do que parecia ser uma fronteira e um limite físico (terra/ar). Por um lado, o voo da passarola simboliza a descoberta e a conquista de um novo espaço de viagem: o céu (como se já se tivesse esgotado o espaço do mar e da terra), e por outro, simboliza a liberdade, visto que Blimunda e Baltasar se salvam (mesmo se provisoriamente) das perseguições da Inquisição graças a esta máquina voadora.

O primeiro voo da passarola (*Memorial...*, pp.197-206) e o início da viagem pelo céu dos “três voadores” ou dos “três viajantes”, como lhe chama o narrador, é descrito desde o descolar da “máquina voadora”, passando pelas manobras que o acto de voar implica, as atribulações da navegação, assim como toda a travessia pelo céu, terminando com a aterragem da máquina numa serra desconhecida onde é escondida. Citamos agora alguns excertos descritivos do voo da passarola que comentaremos em seguida:

[...] Agora sim podem partir. O Padre Bartolomeu Lourenço olha o espaço celeste descoberto, sem nuvens, o sol que parece uma custódia de ouro, depois Baltasar que segura a corda com que se fecharão as velas, depois Blimunda, prouvera que adivinhassem os seus olhos o futuro [...]. A vela correu toda para um lado, o sol bateu em cheio nas bolas de âmbar [...]. A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral [...] até que, firme,

novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaivota, lançou-se em flecha, céu acima [...] e aquilo além, que é, Lisboa, claro está, e o rio, oh, o mar [...] a que mais continentes da terra e do ar me levarás tu, máquina [...] quem diria que tão facilmente se poderia ser piloto nos ares, já podem ir à procura das novas Índias [...]. É certo que estes aviadores são principiantes [...] corre o avião pista fora, levanta-se ao ar [...]. O padre avalia os esforços de Sete-Sóis, compreende que a sua grande invenção tem um ponto fraco, no espaço celeste não se pode fazer como na água, meter os remos ao ar quando falta o vento [...]. Estão os três voadores à proa da máquina, vão na direcção do poente, e o padre Bartolomeu Lourenço sente que a inquietação regressou e cresce, é pânico já [...]. A máquina dá um salto brusco, levanta a cabeça, cavalo a que puxaram o bridão [...] é bem verdade que não se acabaram os milagres [...] nem foi preciso invocar S. Cristóvão, ele lá estava, vigiando o trânsito [...]. Subimos ao ar em Lisboa, sobrevoámos a vila de Mafra e a obra do convento, estivemos prestes a cair ao mar, e agora, Onde estamos, perguntou Blimunda [...] a mim parece-me uma serra [...] (*Memorial...*, pp.197-206).

A descrição do voo da passarola evidencia características marítimas que em muito a aproximam de uma viagem por mar, só que desta vez transposta para um espaço novo, o céu. Efectivamente, são vários os elementos que nos permitem fundamentar a nossa afirmação e que apontam para uma comparação reiterada da passarola com um barco, mesmo que, ao longo da descrição do voo atribulado da passarola, esta última também se aproxime da figura de um pássaro, um avião e até de um cavalo. Logo no início, a passarola é comparada a um barco que, em vez de sulcar os mares, atravessa o ar, evidenciando particularidades próprias daquele meio de transporte tais como: as velas; o leme, os remos, ou ainda as amarras. Quando “[...] desce suavemente [...]” a passarola é também comparada a “[...] um bote num lago tranquilo, um jeito no leme, um harpejo de remo [...]” (*Memorial...*, p.199). A passarola abandona ainda “[...] o porto e as suas amarras para ir descobrir caminhos ocultos [...]” recheados de “perigos” e “adamastores” (*Memorial...*, p.202), partindo os viajantes “[...] à procura das novas Índias [...]” (*Memorial...*, p.199). A viagem pelo ar é assim comparada a uma viagem pelo mar, assumindo contornos próximos das viagens marítimas dos Descobrimentos. Com efeito, estabelece-se uma analogia clara entre os dois espaços (mar e ar) através da referência à utilização dos remos: assim no “[...]”

espaço celeste não se pode fazer como na água, meter os remos ao ar quando falta o vento [...]”.

A insistência na comparação com o mar adquire na verdade para o leitor, particularmente português, uma forte simbologia histórica, visto o universo marítimo implicar todo um conjunto de referências ligadas ao esforço para lá de si próprio que os Descobrimentos representaram, assim como ao desafiar os limites, que Camões também evocou. Neste sentido, a comparação desenvolvida em torno do mar permite presentificar aquilo que, entre outros, Maria Paula Lago (2000:19) e Beatriz Berrini (1998:77) consideram um significado profundo para a identidade nacional e que aparece associado à época histórica dos Descobrimentos. Assim, a caracterização do homem português passa obrigatoriamente pelo universo marítimo que é mais uma vez convocado em relação aos “[...] problemas da nossa comunicação com a Europa, já historicamente tão complexos [...]” (*Jangada...*, p.44). É justamente para este passado comum que aponta a seguinte citação:

[...] A mim, o que me preocupa, é a possibilidade de vir o canal a alargar-se tanto que possam navegar por lá os navios, sobretudo os petroleiros, seria um rude golpe para os portos ibéricos, e as consequências tão importantes, mutatis mutandis, claro está, como as que resultaram da abertura do canal de Suez, quer dizer, o norte da Europa e o sul da Europa dispõem de uma comunicação directa, dispensando, por assim dizer, a rota do cabo, E nós é que ficávamos a ver navios, comentou um português, os outros julgaram ter entendido que os navios de que ele falava eram os que fossem passando no novo canal, ora, só nós, portugueses, é que sabemos que são muito outros esses tais barcos, levam carga de sombras, de anelos, de frustrações, de enganos e desenganos, atestados os porões [...] (*Jangada...*, p.44).

Trata-se da partilha de um passado comum intrinsecamente ligado ao universo marítimo para o qual aponta, por um lado, o comentário irónico, alicerçado no uso da expressão idiomática sem dúvida significativa “e nós ficávamos a ver navios” e, por outro lado, a explicitação do sentido-outro e profundo destes navios para um português. Estabelece-se, deste modo, uma distinção entre o significado do elemento marítimo “navio” para um português – através da enumeração metafórica (“[...] esses

tais barcos, levam carga de sombras, de anelos, de frustrações, de enganos e desenganos, atestados os porões [...]), que aponta justamente para a carga histórica destes barcos – e para o outro para quem, os navios “[...] eram [apenas] os que fossem passando no novo canal [...]”. A atribuição de um significado distinto é sublinhada pelo narrador ao assumir uma identidade colectiva para a qual aponta o “nós, portugueses”, evidenciando-se, neste caso, uma fusão entre o narrador e o grupo de viajantes, já que lhe cabe como função narrar e comentar a história, mas também facultar ao leitor uma viagem pela História do país aqui centrada nos Descobrimentos. Estes surgem, assim, como elemento singular da História portuguesa. Deste modo, a descrição da viagem da passarola pelo ar é desenvolvida pela utilização de elementos marítimos, que reenviam o leitor para momentos significativos quer da História de Portugal quer da própria história literária, como evidentemente a epopeia camoniana. Trata-se, de certa forma, de uma nova viagem pela História de Portugal, em busca de novos sentidos para os Descobrimentos que o voo da passarola simboliza – mas também pela história literária, nomeadamente através da remissão intertextual (nova viagem) para o texto-chave da cultura portuguesa, bem como para Fernando Pessoa e a *Mensagem*. Na verdade, a analogia mar/ar continua, desta feita com remissões para viagens marítimas gloriosas como aquelas relatadas por Luís Vaz de Camões n’ *Os Lusíadas*, convocadas aqui através da referência explícita à figura do Adamastor - que corporiza, de certo modo, todos os perigos da navegação em mares, ou melhor, neste caso em ares desconhecidos: “[...] Na frente deles ergue-se um vulto escuro, será o Adamastor desta viagem [...]”; ou ainda, por exemplo, a “aclamação” de diversa ordem de Fernando Pessoa na *Mensagem*, para a qual poderá também remeter implicitamente o seguinte excerto também de ressonâncias camonianas:

[...] é como se finalmente tivessem abandonado o porto e as suas amarras para ir descobrir os caminhos ocultos, por isso se lhes aperta o coração tanto, quem sabe que perigos os esperam, que adamastores, que fogos-de-santelmo, acaso se levantam do

mar, que ao longe se vê, trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado [...] (*Memorial...*, p.202).

Pode, então, considerar-se que o excerto citado implica uma remissão intertextual dupla, na medida em que convoca não só *Os Lusíadas* (os ecos camonianos em “adamastores”, “fogos de santelmo”, e “trombas de água”) como *Mensagem*. A remissão intertextual (nova viagem) para *Mensagem* (1994:87) incide sobretudo na segunda parte intitulada “Mar português”, nomeadamente através da (re)escrita de parte do primeiro verso do poema “Mar português”: “ó mar salgado, quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal!”. O verso pessoano (mas também camoniano) é completamente adulterado e (re)escrito, aparecendo agora sob a forma de: “trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado”. A homofonia entre o intertexto e a (re)escrita é evidente, se compararmos as expressões parónimas “mar salgado” e “dar salgado” e, inclusive, as que se referem aos espaços descritos, “mar”/“ar”. Deste modo, e à semelhança do mar, salgado por natureza, também o ar adquire esta característica, o que só vem reforçar os contornos marítimos da viagem celeste da passarola, mas que, simultaneamente, contribui para evidenciar os grandes sacrifícios que uma viagem de tal envergadura implica. Assim, tal como foram necessários grandes sacrifícios para que o povo português conquistasse o espaço do mar (e deles dá conta a primeira sextilha de “Mar português”)<sup>194</sup>, também a conquista do espaço celeste por uma espécie de “barco voador” implicará sacrifícios semelhantes para os “três viajantes”, bem como o aparecimento de um outro Adamastor, que aparece aliás enunciado na interrogação (“será o Adamastor desta viagem”), metáfora de outros perigos. Assim, no início da viagem os três viajantes correm a vela e interrogam-se sobre o seu futuro (“[...] e agora, que vai ser de nós [...]” (*Memorial...*, p.197)) e sobre o que irá acontecer nesta sua viagem pelo céu, o “novo” desconhecido.

---

<sup>194</sup> Citamos a primeira sextilha do poema (“Mar português”) de Fernando Pessoa (1994:87) que dá justamente conta dos sacrifícios que a conquista do mar implicou “O mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal/Por te cruzarmos, quantas mães choraram,/Quantos filhos em vão rezaram!/ Quantas noivas ficaram por casar/para que fosses nosso, ó mar!”.



Posteriormente, enquanto sobe, a passarola é comparada a um pássaro também ele associado ao mar, a “gaiivota”: “[...] erguendo a sua cabeça de gaiivota, lançou-se em flecha céu acima [...]” (*Memorial...*, p.198). A comparação prossegue, sendo a passarola referida como uma máquina que “[...] está parada no céu, de asas abertas, o bico virado para o norte [...]” (*Memorial...*, p.199). A sua descrição desenvolve-se assim em torno de atributos simultaneamente mecânicos e de ave (as asas e o bico). Em seguida, máquina e pássaro voam lado a lado:

[...] durante algum tempo voaram acompanhados por um milhafre que assustara e fizera fugir todos os pássaros, iam os dois, o milhafre adejando e pairando, percebe-se que voe, a passarola sem mover as asas [...] (*Memorial...*, p.203).

Assim, a passarola, inicialmente comparada a um pássaro aquático (“uma gaiivota”), voa agora lado a lado com um milhafre (uma ave de rapina) que poderá, de certo modo, simbolizar os perigos inerentes a esta viagem. A presença do “milhafre” (ou milhano, visto tratar-se da mesma ave) não é aliás nova na narrativa saramaguiana, se nos lembrarmos do “milhano” de *Levantado...*, que assiste ao encontro político secreto dos trabalhadores do latifúndio. Acedemos assim ao ponto de vista do milhano/milhafre, assumido pelo narrador principal que abdica, mais uma vez, da sua omnisciência e se coloca na posição de simples testemunha daquilo que está a acontecer:

[...] sobre a Terra Fria paira um milhano caçador, é bonito de ver [...] dar com um simples milhano aos gritos e cinco homens que se aproximam, uns perto, outros mais longe, da Terra Fria. Quem os vê a todos lá de cima, é o milhano, mas esse não é ave para ver e ir contar [...]. A esta distância está uma cena muda, vemos só os gestos, e são poucos, tudo vai da palavra e da ênfase dela, e também do olhar, que daqui nem o tão azul de João Mau-Tempo distinguimos [...] (*Levantado...*, pp.209, 212).

O narrador assume deste modo a limitação do seu saber (“vemos só os gestos [...] tudo vai [...] e também do olhar, que daqui nem o tão azul de João Mau-Tempo distinguimos”), narrando apenas aquilo que o milhafre vê a partir de cima (“Quem os

vê a todos lá de cima, é o milhano”). Ora, esta posição discreta do narrador está alicerçada numa estratégia de distanciamento que permite ao narrador tornar-se “outro”, assumindo uma posição próxima do leitor e, por isso mesmo, apenas evidenciando o conhecimento à partida disponibilizado ao leitor. Deste modo, o recurso à descrição de vários planos de visão funciona como se se tratasse de uma câmara cinematográfica em movimento, cuja função consistiria em registar as diversas acções das personagens. A história contada é assim investida de uma maior objectividade e de um maior realismo, que contribuem para evidenciar a sua verosimilhança. Além disso, “a cena muda” presenciada pelo narrador permite-lhe chamar a atenção do leitor para este acontecimento (esta reunião secreta), deixando a sua interpretação a cargo da instância receptora, a quem é solicitada uma participação mais activa e uma maior capacidade interpretativa.

Regressemos a *Memorial...*, onde a descrição da passarola continua, mas agora orientada já não segundo o modelo de uma ave, mas do modelo de uma máquina própria de uma viagem moderna, um avião: “corre o avião pista fora”, “avião desgovernado”, transformando os “três viajantes” em “aviadores principiantes”, que até descolaram de um espaço adequado a esta viagem-outra, o aeroporto (“o aeroporto donde levantaram voo”). É importante salientar aqui a remissão histórica para um futuro que de certa forma surgirá como a concretização do sonho utópico (passarola/avião). A descrição da passarola continua com a sua comparação, para finalizar, a um “cavalo” (justamente um animal da terra) quando começa a descida: “[...] A máquina dá um salto brusco, levanta a cabeça, cavalo a que puxaram o bridão, suspende-se por um segundo, hesita, depois recomeça a cair [...]”. A comparação da máquina a um “cavalo a que puxaram o bridão” aponta, por um lado, para o efeito que o acto de cobrir as esferas produz na máquina, que aqui se assemelha à reacção de um cavalo; por outro, contribui para evidenciar a dificuldade em controlar a máquina, nomeadamente a sua descida rápida depois de Blimunda cobrir as esferas. Com a

descida acaba a viagem pelo ar começada em Lisboa, que continua em Mafra e acaba na serra onde aterram e a escondem: “[...] subimos ao ar em Lisboa, sobrevoámos a vila de Mafra e a obra do convento [...] a mim parece-me uma serra [...]”.

Podemos, pois, afirmar que a comparação e caracterização sucessivas da passarola como barco, pássaro marítimo (a gaivota), máquina (o avião) e, finalmente, cavalo estão ao serviço de uma (re)leitura e reformulação do passado, nomeadamente da importância conferida à época dos Descobrimentos. Neste sentido, a passarola adquire um significado duplo, dado que remete, em primeiro lugar, para uma viagem física que implica uma deslocação, um percurso (como aliás a Península Ibérica na *Jangada...*), mas também porque, em segundo lugar, esta deslocação se desdobra numa viagem-outra, orientada para um passado histórico (partilhado à partida pelo leitor), que é convocado para ser relido, problematizado e reformulado de acordo com as premissas de um presente também ele histórico. É justamente aquilo que Maria Alzira Seixo (1999:159) entende como:

[...] o enunciado de uma estética da (re)escrita, da (re)leitura e reformulação do passado, do “ensaio” (como em *Ensaio sobre a Cegueira*) de outras formas de experiência – cultural, social ou literária (na dialéctica, conjugação ou puro conflito de interpretação do *novo* na sua relação com o *repetido*) -, suportada por uma remissão ao lugar e pela valorização do percurso e do seu traçado, isto é, da escrita de uma deslocação [...].

Neste sentido, a comparação desenvolvida em torno da passarola consubstancia-se na (re)leitura que é feita de um facto histórico (os Descobrimentos), presentificado em *Memorial...* pela comparação da passarola a um barco. No entanto, esta realidade histórica é também intensamente problematizada no presente (marcado pela comparação da passarola a um avião), descrevendo-se um Portugal ainda demasiado voltado para o seu passado – os “adamastores do ar” serão outros mas o gosto pelo desconhecido permanece – e ainda em busca de uma identidade perdida. É justamente dela que falaremos em seguida, procurando evidenciar como a viagem física e textual se articula com a (re)leitura de um passado histórico e literário. A

passarola é pois o traço de união entre o passado (o barco dos Descobrimentos) e o futuro (o avião contemporâneo). Ela configura-se como um objecto que funciona como elo de ligação e assegura continuidade histórica e identidade de grupo, na medida em que através dela se convoca e problematiza um passado glorioso comum, o dos Descobrimentos, explorando-se novos espaços e seguindo-se agora novos rumos para os quais remete precisamente o avião.

### 1.1.2. A viagem como busca da identidade

Na narrativa saramaguiana, para além da viagem por ar, também se desenvolvem viagens por mar como ocorre, por exemplo, em *O Ano...* e, mais significativamente, em *Jangada...* onde, à semelhança do que sucede com a passarola de *Memorial...*, se inventa um novo meio de transporte, desta vez uma “jangada” em pedra. Não deixa de ser significativa a associação agora estabelecida entre mar e terra, na continuação da já desenvolvida anteriormente, em *Memorial...*, entre ar e mar em relação à passarola. Antes de avançarmos valerá a pena recordar que já em *Memorial...* o leitor deparara com referências à viagem por mar, que Bartolomeu Lourenço de Gusmão (tal como Ricardo Reis) fez do Brasil para Lisboa e para a Holanda (*Memorial...*, p.198). Também em *O Ano...* se faz referência a uma viagem por mar (mesmo se pouco se sabe acerca desta viagem), do Brasil em direcção a Lisboa, de um dos heterónimos pessoanos, à partida conhecido do leitor real, Ricardo Reis.

Curiosamente, a viagem é empreendida do mar para a terra, sendo a viagem terrestre (e mais concretamente a viagem cidadina), repleta de deambulações, a que predomina. Para ela apontam justamente as duas (re)escritas do verso camoniano “Onde a Terra se acaba e o mar começa” (Canto III, verso 22) em “Aqui o mar acaba e a terra principia” (*O Ano...*, p.11), ou ainda, já no fim do romance, em “Aqui, onde o mar acabou e a terra espera” (*O Ano...*, p.407), que se ajustam de certo modo à viagem

inusitada proposta ao leitor, do mar em direcção à terra. Mais uma vez, e tal como vimos acontecer em *Memorial...*, a figura de Camões é convocada a propósito da viagem e da sua configuração histórica, através da citação e das sucessivas (re)escritas do verso camoniano. O verso inicial aponta para a epopeia dos Descobrimentos, evidenciada pela presença do “mar” que aqui “começa”, enquanto na sua primeira (re)escrita “acaba” e na versão final já “acabou”, funcionando, neste caso, como alusão ao próprio romance, que “acaba”. A passagem de uma a outra frase torna-se significativa, na medida em que veicula também uma leitura transgressora do verso inicial camoniano. Assim, e apesar de a epopeia dos Descobrimentos ser explicitamente convocada, podemos ler historicamente, quer na primeira, quer ainda na segunda (re)escrita de modo mais vincado, que a epopeia dos Descobrimentos “acabou” para Portugal – mas que a “terra” continua a “esperar” a sua realização, pois continua a existir no presente (“Aqui o mar acaba”) e no futuro, independentemente do que “acabou” já.

Já Manuel Gusmão (1998 **a**):26-27) e (1998 **b**):14) sublinhou “[...] o sentido histórico e transtemporal da última frase de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* [...]” (1998 **a**):26-27). De facto, este estudioso avança justamente duas explicações para a (re)escrita da frase que “[...] considera uma das fórmulas de apresentação de Portugal nos *Lusíadas* [...]”. Em primeiro lugar, a fórmula aponta para “[...] o sentido da transformação [que] é o de uma mudança de direcção e situa o início da narrativa [...]”. Em segundo lugar, Manuel Gusmão atribui um outro sentido a esta “mudança de direcção” do Brasil para Lisboa, isto é, do mar para a terra, considerando que ela ilustra: “[...] a passagem da epopeia ao romance [...]” (Gusmão:1998 **b**):14). Efectivamente se, por um lado, *O Ano...* evidencia ecos camonianos e também, mesmo se de forma oblíqua, pessoanos, também se torna evidente que a obra surge como um romance e não como uma epopeia, ou seja, uma *diferença* relativamente a Camões,

oferecendo ao leitor uma reflexão sobre um passado dourado, mas encerrado, da qual resulta o imperativo da orientação para o presente.

Assim, o rumo da viagem é agora para a terra portuguesa que, de certo modo, ainda falta “descobrir”, um pouco à semelhança daquilo que Fernando Pessoa (1994:76) também afirmara no seu poema “O Infante”, de que citamos os versos que nos importa aqui sublinhar: “Cumpriu-se o mar, e o Império se desfez/Senhor, falta cumprir-se Portugal.” Neste sentido, pensamos que a (re)escrita saramaguiana do verso camoniano ganha em ser articulada com os dois versos pessoanos, que em nosso entender também lhe estão subjacentes. Para que se “cumpra Portugal”, o país terá de se orientar para “outros” Descobrimientos, dado que o ciclo das descobertas pertence ao passado e está encerrado, o que aliás já encontramos em *Memorial...* através do voo simbólico da passarola, que apontava justamente para a descoberta de outros espaços. A importância de Camões em *O Ano...* é também ela bem destacada por Beatriz Berrini (1998:77-78), que considera “[...] o vate quinhentista [...] o guia, único e insubstituível [...] no labirinto da poesia pessoana [...]”.

De facto, é justamente a partir da (re)escrita do verso camoniano que o leitor também acede à poesia pessoana, também ela sempre aberta a novas descobertas. Por outro lado, e ainda como observou Beatriz Berrini (1998:180), através da (re)escrita de uma expressão idiomática, a importância de Camões também é notória no percurso físico empreendido por Ricardo Reis em Lisboa onde “[...] todos os caminhos portugueses vão dar a Camões [...]”, ou melhor, à sua estátua que serve de ponto de referência, de orientação a Ricardo Reis em Lisboa. Note-se ainda que, tanto para o leitor português como para o leitor estrangeiro, Camões e o seu texto também se configuram como pontos de orientação na Literatura Portuguesa. Assim, à semelhança das deambulações de Ricardo Reis pela cidade de Lisboa, de que Beatriz Berrini (1998:80-85) já esboçou o percurso, também o leitor deambula por textos basilares da cultura e da literatura portuguesas, sendo que aparentemente as referências

geográficas (como bem observou esta estudiosa) remetem para a literatura como ocorre, por exemplo, com a estátua de Camões, que remete para *Os Lusíadas*.

A viagem do heterónimo por terra, e mais concretamente na cidade de Lisboa, é esclarecedora quanto ao percurso empreendido por Ricardo Reis: trata-se de uma viagem-outra, distinta, cuja diferença aparece justamente marcada pelo regresso a um país que ele na realidade desconhece. De facto, a demanda de Ricardo Reis consiste, a nosso ver, em conhecer Portugal, mas também, e sobretudo, em conhecer-se a si mesmo; ora este auto-conhecimento justifica não só o regresso ao país, mas também a orientação predominante do movimento da viagem do exterior (Brasil---Portugal---Lisboa) para o interior da cidade de Lisboa e de si mesmo. Além disso, Lisboa configura-se também como uma cidade desconhecida, logo propícia a deambulações, sendo que, neste caso, é já uma “viagem moderna” (a deambulação baudelairiana pela cidade anónima), cujo confronto e distância face à epopeia marítima são também significativos. Na verdade, e como bem observou Carlos Reis (1998:21-22), se a viagem acaba por “[...] vir a ser um tópico saramaguiano, depois de *Manual de Pintura e Caligrafia* [...]”, ela não raras vezes aparece associada à cidade. Efectivamente, a viagem pela cidade com ou sem nome é uma constante na obra romanesca saramaguiana. A cidade (com nome) privilegiada é sem dúvida, como veremos mais adiante, a cidade de Lisboa, ocorrendo por exemplo em *História...* e *O Ano...*. No entanto, romances como *Ensaio...*, *Nomes*, *Caverna*, ou ainda, *O Homem...* descrevem uma cidade sem nome, ou seja, anónima, mais universal, na medida em que a cidade objecto de descrição nestes romances não é identificada, podendo pertencer a mais do que um tempo ou lugar. Noutros casos, a viagem pela cidade identificada aparece ligada à (re)descoberta de um lugar e de um tempo, graças à convocação de acontecimentos marcantes da História nacional que são objecto de reflexão. Trata-se de uma viagem pela História do país, presentificada pelo regresso ou pela convocação de determinados espaços, como ocorre com as “Lisboas” de *História...* (onde se evoca a

Lisboa do século XII) e de *O Ano...* (onde é retratada a Lisboa de meados da década de 30 e a preparação da IIª Guerra Mundial), o que contribui para investir a viagem de um sentido ideológico que aliás atravessa toda a obra de Saramago.

Assim, a viagem assume claramente uma dupla funcionalidade: por um lado, permite conhecer melhor Portugal (viajando pela História do país) e pelo mundo dos homens, por outro, ela permite ao sujeito conhecer-se a si mesmo. É justamente neste sentido que a viagem metaforiza uma conquista progressiva da identidade e um itinerário possível de redenção individual e colectiva. Deste modo, a viagem exterior caracteriza-se pelo desconhecimento (evidenciado inclusive pelo motivo do regresso a Portugal) e dá conta de uma certa errância tanto exterior como interior. Este desconhecimento aparece vincado ao longo da narrativa através de uma descrição negativa da cidade de Lisboa, que se manifesta na errância de Ricardo Reis pelas ruas labirínticas (onde é comparado a um cego sem luz, sem orientação) e na névoa escura que a envolve:

[...] Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo [...] (*O Ano...*, p.87).

A ausência de alegria, de luz (e o predomínio da escuridão), a frieza e a nudez das ruas, o “ar carregado” (*O Ano...*, p.14) permitem-nos vislumbrar a cidade quase fantasmagórica com que depara o viajante à sua chegada a “esta Lisboa” enevoada:

[...] A tarde escurece e ainda agora são quatro horas, com um pouco mais de sombra se faria a noite, porém aqui dentro é como se sempre o fosse, acesas durante todo o dia as fracas lâmpadas, algumas queimadas, aquela está há uma semana assim e ainda não a substituíram [...] (*O Ano...*, p.14).

Na verdade, a cidade evidencia uma claridade sombria propícia à desorientação, à errância exterior mas também interior do viajante pelos labirintos de um “eu” que é simultaneamente nacional e individual. A identidade nacional de Portugal surge então



associada, neste romance, à identidade pessoal do heterónimo e ao percurso físico que ele efectua.

Neste sentido, é esclarecedora a observação de Adriana Alves Martins (2002:131) quando considera que as “[...] identidades propriamente ditas [devem ser] sempre entendidas nos seus aspectos individual e colectivo [...]”. Efectivamente, no caso de *O Ano...*, o leitor pode vislumbrar uma personagem-viajante, Ricardo Reis, que parte em busca de uma identidade perdida. Esta busca materializa-se, por um lado, no regresso de Ricardo Reis a Portugal e mais concretamente a Lisboa e, sobretudo, na sua capacidade de “outrar-se”, isto é de (re)descobrir estes espaços nacionais do ponto de vista do outro. Por outro lado, a busca e a errância pela cidade desdobram-se numa busca interior que implica um auto-questionamento simultaneamente individual (quem sou eu) e nacional, alicerçado numa reflexão sobre o Portugal e a Lisboa com que a personagem-viajante depara no seu regresso ao país. Privilegia-se, deste modo, o presente, não o passado dourado definitivamente encerrado para o qual remetia a estátua de Camões, a que já aludimos anteriormente. Além disso, a (re)descoberta, de certo modo histórica, que a estátua de Camões alimenta desdobra-se ainda noutra de âmbito literário, aparecendo associada a um dos heterónimos pessoais, Ricardo Reis. É assim sob a égide da alteridade que *O Ano...* se inscreve, oferecendo ao leitor uma viagem-outra (geográfica e histórica) a Portugal e, por conseguinte, a Lisboa, assim como uma viagem literária ao mundo complexo da heteronímia pessoal. O outro também poderá ser, neste caso, o leitor, que é convocado para uma viagem alicerçada num passado histórico (mas também literário), que mais uma vez é objecto de reflexão num romance saramaguiano.

A viagem para ou na cidade – de que são exemplo romances como *História...*; *Ensaio...*; *Nomes*; *Caverna* e *O Homem...*, onde personagens-viajantes se deslocam reiteradamente numa cidade e nos seus arredores – surge com frequência na produção romanesca saramaguiana. Assim, Raimundo Silva deambula pela cidade

lisboeta, privilegiando a zona mais antiga de Lisboa, ou seja, a zona do castelo e os seus arredores, sendo descritos ao leitor vários dos seus itinerários de casa para a editora e *vice-versa*. Também em *Ensaio...* se dá conta de várias excursões (de (re)conhecimento) efectuadas individualmente (pela mulher do oftalmologista, espécie de guia) ou em grupo, quando alguns dos prisioneiros sobreviventes do manicómio regressam enfim a casa e efectuam uma visita de reconhecimento às suas antigas casas. Em *Nomes*, o Senhor José efectua também uma série de viagens da sua casa para a conservatória e dentro dela em busca dos verbetes, e ainda pela cidade, quando parte em busca da mulher desconhecida do verbe. Em *Caverna*, Cipriano Algor e a família deslocam-se em círculos através de duas cinturas, a “cintura agrícola” e a “cintura industrial”, assim como dentro do Centro, sendo que a progressiva deslocação em círculos culmina com a descoberta da caverna, que poderá ser interpretada como uma gradual descida aos infernos, passando por sucessivos círculos que as cinturas (agrícola e industrial) materializam. Note-se que, à medida que a família Algor se afasta do campo – onde reside, atravessando para isso a cintura agrícola (Paraíso), a cintura industrial (Purgatório) em direcção ao Centro (emblema da cidade) –, aproxima-se, em círculos, do Inferno. A deslocação em círculos é aliás fortemente sugerida, formando-se uma espécie de espiral sucessivamente atravessada até ao Inferno que o Centro e o forno corporizam. Além disso, o movimento circular é também evidenciado por todo um léxico (cintura, Centro, caverna, forno) que contribui para o descrever e salientar. Note-se, no entanto, que a viagem também se irá efectuar no sentido contrário, isto é, da caverna em direcção à casa dos Algor, voltando-se a atravessar os círculos num movimento ascendente, simbolizando-se de certa forma a libertação da família Algor.

Em “Do Centro à Caverna”, publicado no *Jornal de Letras Artes e Ideias* e a propósito do romance saramaguiano *Caverna*, Agripina Vieira (2000:6-7) sublinhara justamente a organização da paisagem em círculos: “[...] A paisagem organiza-se em

círculos sucessivos, delimitados e hierarquizados que mutuamente se excluem, todos eles convergindo para o Centro [...]” (Vieira, 2000:6). Neste sentido, parece-nos oportuno referir a viagem que, de certa forma, se desenvolve em círculos do exterior para o interior do centro do forno e, posteriormente, da caverna. Note-se ainda que esta viagem exterior é também orientada para o centro do homem, na medida em que ela se desdobra noutra interior, alicerçada numa reflexão sobre o homem e o mundo e, nomeadamente, sobre os valores que actualmente os regem. Trata-se de uma viagem de auto-conhecimento baseada, como já vem sendo hábito em Saramago, em determinados aspectos da sua História. No entanto, a História passa aqui a segundo plano, destacando-se agora o percurso de auto-conhecimento do homem num mundo regido por valores-outros. O homem torna-se assim o centro da História do mundo e da história do romance através da descrição do mundo justamente desumano em que vive e onde o consumismo desenfreado se sobrepõe à importância do ser humano. A perda de um conjunto de valores (como a tolerância, a compreensão, a compaixão, a justiça, entre outros), em virtude de uma vida regida pela globalização e pela injustiça social, é acentuada pela reflexão desenvolvida em *Caverna* a propósito do homem e do mundo onde está inserido. Além disso, o leitor acede a esta reflexão através de monólogos interiores como, por exemplo, os de Cipriano Algor, que contribuem para o processo de auto-conhecimento da personagem. A reflexão sobre o homem e a sua importância como elemento fundador do mundo e da sociedade onde vive é aliás já uma constante desde *Ensaio...*, *Nomes* e *Caverna* até *O Homem...*. De facto, todos estes romances congregam viagens exteriores (através da descrição do mundo desumano em que vivem os homens) mas também viagens interiores (ao centro do homem, que acabam por revelar a sua humanidade). Assim, a viagem deve ser aqui entendida nas suas “múltiplas formas”, como avança Agripina Vieira (2000:6), ao destacar:

[...] a importância que a viagem reveste para a construção narrativa. Entendamos aqui o termo viagem nas suas múltiplas formas, tanto as físicas e concretas de deslocação



por um tempo ou por um espaço como as oníricas ou pensadas, ou ainda a viagem, ou se quisermos o percurso, que conduziu à escrita do texto [...].

Efectivamente, a viagem, neste caso física, que implica uma deslocação num determinado tempo e espaço, possui uma dimensão narrativa em *Caverna*, que é de acentuar, assim como noutros romances saramaguianos (pense-se em *Terra...* onde a viagem final do Doutor Viegas culmina na sua morte), visto que por ela algo ocorre e muda na história. Deste modo, *Caverna* abre com uma viagem física em direcção ao Centro, funcionando como um “[...] pretexto narrativo escolhido para uma apresentação do espaço da história [...]” (Vieira, 2000:6), mas o certo é que também podemos falar de uma viagem onírica através do sonho de Cipriano Algor no forno, ou ainda, da “viagem” necessária do leitor ao texto de Platão “Caverna”, a que regressaremos em III.2.

Finalmente, em *O Homem...*, Tertuliano Máximo Afonso realiza sucessivas deslocações de casa para a escola e para o clube de vídeo, assim como para a casa do seu sócia António Claro (ou Daniel Santa Clara, o seu nome artístico), mas também para fora da cidade, quando parte em busca do seu duplo, recorrendo para isso a um mapa onde traça um roteiro a que regressaremos mais adiante. A cidade e os seus arredores configuram-se, assim, como espaço privilegiado de viagem, que personagens-viajantes exploram em busca de algo sempre especial: um amor impossível (como no caso da mulher desconhecida); um amor possível como, por exemplo, aquele de Raimundo Silva e de Maria Sara, ou de Cipriano Algor e Isaura Estudiosa; uma identidade individual perdida, como por exemplo em *O Ano...*, *O Homem...*, ou uma identidade colectiva perdida, como em *Jangada...*, *História...* – e finalmente reencontrada, de forma diferente e inesperada.

É justamente esta identidade colectiva que reencontramos no caso de *Jangada...*, pois, também aqui assume os contornos de uma viagem lusitana que se oferece ao viajante como a possibilidade de repensar o “acontecer português” e a Europa. *Jangada...* – que Maria Alzira Seixo (1999:166), em *Lugares da Ficção em José*

Saramago, considera “[...] o mais importante livro da viagem na obra de José Saramago [...]” – retoma precisamente o motivo da viagem por mar – tão caro à obra de José Saramago e, segundo Maria da Conceição Madruga<sup>195</sup> (1998:86), significativo não só “[...] como plataforma de aventura, como reflexão e iniciação filosófica [...]”, mas também como mais uma literal viagem oceânica: “[...] Até esta altura, quando já vão escritas tantas páginas, a matéria narrativa tem-se resumido à descrição de uma viagem oceânica [...]” (*Jangada...*, p.317).

À semelhança de *O Ano...*, também em *Jangada...*<sup>196</sup> assistimos a uma viagem em busca da identidade (de Portugal e do seu povo) nacional e cultural, explicitada através da efabulação de uma deslocação geográfica dado que, ao desprender a Península da Europa, o romance acaba por propor uma nova topografia para um Portugal marinho. Parte-se à aventura, navegando pelo Atlântico, à procura de uma identidade diferente para Portugal, que não aquela confinada aos limites físicos da Europa. O romance corporiza então justamente este repensar a Europa à luz da poética saramaguiana. Com efeito, a Península Ibérica<sup>197</sup> vai literalmente desprender-

---

<sup>195</sup> Veja-se a propósito do estudo da viagem o livro de Maria da Conceição Madruga (1998), *A Paixão Segundo Jesus Cristo. A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*, nomeadamente as páginas 85-119, onde se desenvolve um estudo da questão da viagem em *Jangada...*

<sup>196</sup> A propósito da *Jangada de Pedra*, veja-se também a interpretação cinematográfica que do livro é feita. George Sluizer (Director) (2002), *A Jangada de Pedra* (Filme), DVD, Lisboa, Lusomundo Audiovisuais, 105 minutos.

<sup>197</sup> Ao ser questionado sobre os motivos que o levaram a desprender a Península Ibérica do resto da Europa e a fazê-la vogar pelo Atlântico, Saramago explica que a ideia lhe ocorreu durante um almoço com Cremilde Medina, que tinha feito uma série de entrevistas com escritores portugueses. Durante esse almoço “[...] falámos das ligações especiais que existem entre Portugal e Espanha e a América Central e do Sul e começámos a imaginar o que aconteceria se por exemplo um daqueles sábios loucos inventasse um sistema mirabolante que fizesse separar a Península da Europa [...]” (José Saramago e Inês Pedrosa, 1998:24-25). Para além disso, na mesma entrevista, intitulada “A Jangada de Pedra e o antieuropeísmo”, Saramago explica também o porquê da separação da Península Ibérica da Europa: “[...] Se olhar para a história da Europa, verá que esta área, para além de ter as suas características próprias, como todas as áreas, foi sempre vista como qualquer coisa de apêndice. A Europa como tal nunca existiu [...]” (José Saramago e Inês Pedrosa, 1998:24-25).

se do continente europeu e navegar como uma imensa jangada de pedra (cuja simplicidade e fragilidade remete para as naus portuguesas dos Descobrimentos) pelo Atlântico. A Península Ibérica, vinda da Europa, é assim posta a vogar entre a América do Sul e a África central; trata-se desta vez da viagem da jangada de terra pelo mar onde a Península Ibérica é posta a navegar. Trata-se, então, de uma transposição à letra da própria história dos países ibéricos, postos narrativamente a vogar entre três continentes – Europa, África e América do Sul. E, no contexto, é tão significativo que o “corte das amarras” estritamente europeias se dê, e que a Península “navegue”, como o facto de que ela se imobilize, algures no meio do Oceano, como se tivesse encontrado, finalmente, o lugar geográfico “natural” que exprime o seu destino histórico.

A imagem de Portugal como um país de viajantes eternamente em demanda, muito recorrente em José Saramago, expressa a firme convicção de que Portugal pouco teria a ver com a Europa, e bastante mais com a América latina, e faria parte de

---

Saramago define ainda dois objectivos para *Jangada...*, consistindo o primeiro em mostrar que “a Península Ibérica tem pouco a ver com a Europa no plano cultural [...]”, enquanto o segundo objectivo expresso é o seguinte:

[...] Há na América um número muito grande de povos cujas línguas são a espanhola e a portuguesa. Por outro lado, nascem em África novos países que são as nossas antigas colónias. Então imagino, ou antes, vejo uma enorme área ibero-americana e ibero-africana, que terá certamente um grande papel a desempenhar no futuro [...]. Ponho a Península a vogar para o seu lugar próprio que seria no Atlântico, entre a África do Sul e a África central. Imagine, portanto, que eu sonharia com uma bacia cultural atlântica [...] (José Saramago e Inês Pedrosa, 1998:24-25)

Também o regresso da Península fica sujeito a uma condição: “[...] Estaria disposto a fazer regressar do mar a errante jangada, depois de alguma coisa ter aprendido nesta navegação se a Europa, reconhecendo-se incompleta sem a Península Ibérica, fizesse pública confissão dos erros cometidos, injustiças e despezos”, in “Europa sim, Europa não”, (Saramago, 1998 b):29-30). Note-se ainda que a reflexão moral sobre o acontecer português ou internacional constitui, segundo Horácio Costa (1997:96), um núcleo temático no conjunto de textos saramaguianos em prosa de pequena extensão como as crónicas: *Deste Mundo e do Outro, A Bagagem do Viajante, os Apontamentos ou As Opiniões que o DL tece*, Horácio Costa (1997:97-116) esclarece, ao longo da sua análise das crónicas, que é justamente “o carácter nacional português [que] fornece a Saramago uma plataforma ampla para o exercício da ironia” (1997:97).

uma “bacia cultural atlântica e ibero-americana”, projecto concretizado ficcionalmente na *Jangada...*, quando a Península é posta a navegar entre a América do Sul e a África central, “libertando-se” da Europa. Temos então uma Península que navega devagar, em busca de novas (mas diferentes, porque anti-expansionistas) conquistas ibéricas e de uma nova, e radicalmente diferente, aventura marítima: “[...] a barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido [...]” (*Jangada...*, p.43). Valerá a pena relacionar esta frase com o verso camoniano duplamente (re)escrito em *O Ano...*, que relembramos aqui: “onde a terra se acaba e o mar começa”. Com efeito, a frase de *Jangada...* evidencia um significado análogo ao do verso camoniano, isto é, o movimento efectuado é da terra para o mar, espaço propício a potenciais novas descobertas e aventuras – logo, por isso mesmo, desconhecido. Deste modo, a questão da geografia surge como lugar relativo, isto é, posição de um sujeito (colectivo, Península) relativamente a outros sujeitos.

A viagem, em termos geográficos, começa quando um grupo de ibéricos viaja para o Estreito de Gibraltar e para Lisboa onde Joana Carda os convence a ver de perto o sítio onde ela dividiu a Península no solo, ao fazer o risco no chão. Depois, o grupo viaja em direcção ao Norte de Portugal: “[...] como antigos e inocentes navegantes, no mar estamos, o mar nos leva, para onde nos levará o mar [...]” (*Jangada...*, p.136), e à Galiza, onde Maria Guavaira os espera. No entanto, os Açores estão no caminho e quando a colisão já parecia inevitável a Península é desviada ao chegar à primeira ilha, a partir da qual muda de rota para Norte. Depois de uma longa viagem, o grupo atinge finalmente o local exacto da ruptura, chegando ao seu destino. A viagem acabou mas existem outras possíveis, como aquela que os viajantes iniciam, navegando de novo para sul.

Existe um percurso topográfico da Península Ibérica que depende da continuação da leitura do romance, dado que as etapas deste percurso são desvendadas ao leitor progressivamente durante o processo de leitura, facultando-lhe

de certo modo a possibilidade de visitar (mesmo se imaginariamente) os lugares e espaços descritos. Ora, este percurso topográfico facultado pela leitura emerge na produção romanesca saramaguiana e oferece esta possibilidade a um leitor, sem dúvida entendível como um metafórico companheiro de viagem, de conhecer novos mundos, novos espaços ou, simplesmente, de revisitar espaços conhecidos (e afinal desconhecidos), como ocorre com a cidade de Lisboa, e de lhes outorgar um novo olhar.

Talvez por isso as personagens saramaguianas, como já sublinhámos anteriormente, surjam com relativa frequência munidas de mapas, tracem roteiros, percursos novos nas cidades onde à partida vivem e que conhecem. Relembremos, por exemplo, *O Homem...*, onde Tertuliano Máximo Afonso recorre a um mapa onde justamente traça um roteiro, quando parte em busca do seu sócia fora da cidade. Do conhecimento de um determinado espaço decorre a premissa de que o importante é a viagem, ou melhor, as histórias que toda a viagem permite contar, o que reitera mais uma vez a importância da figura do contador de histórias<sup>198</sup>. Sublinhe-se que um mapa é um texto escrito e lido sobre a representação geográfica e topográfica do espaço. É ele o *traço de união* necessário entre a viagem literal e física e a viagem metafórica que a leitura também é. De facto, o mapa ou o atlas<sup>199</sup> (caracterizado por reunir um conjunto de mapas) permitem estabelecer um elo entre a viagem física e a viagem metafórica na medida em que, por um lado, permitem uma descrição geográfica e topográfica dos espaços nele representados. Por outro lado, o mapa/atlas funciona como um texto escrito que faculta ao leitor uma viagem-outra, materializada na sua leitura. Neste sentido, o mapa/atlas concretiza os dois tipos de viagem (física e textual) em estudo, dado que não só se baseia numa viagem geográfica, mas também

---

<sup>198</sup> Veja-se a este propósito II.2., onde esta figura vital da narrativa saramaguiana já foi objecto de estudo.

<sup>199</sup> A ele regressaremos no ponto 1.1.3., no estudo desenvolvido sobre a leitura como viagem imaginária.



alimenta uma viagem metafórica por via da leitura. Assim, a questão dos mapas e roteiros funcionaria em nosso entender como construção de uma viagem textual (o mapa como texto) que também sinaliza uma viagem geográfica.

Este ambiente de viagem e de viajantes é também criado por aquilo que poderíamos considerar “uma escrita saramaguiana da viagem”, esculpida por todo um léxico que a sustenta, concretizando-se na sua leitura. Para ela remetem palavras significativas como “atlântico”, “viajantes”, “viagem”, “galera”, “ilha”, “mar”, “barco”, “navegação”, “mapas”, “porto”, “cais”, “oceanos”, “naufrega-se”, “diário de bordo”, “tripulação”, “velas”, “aventuras oceânicas”, “caravela”, “jangada”, e outras tantas palavras da mesma área semântica. A abundância deste tipo de léxico e do campo semântico para que remete contribui, em não pequeno grau, para ajudar a configurar o romance saramaguiano como um espaço privilegiado de viagem com uma topografia própria, orientada sobretudo para Portugal como espaço transitivo. Nele deslocam-se personagens-viajantes, cujas viagens decorrem essencialmente em terras portuguesas (por terra, mar e ar), mas que também se desenvolvem *para fora* do país, embora, e como veremos, ao contrário daquilo que acontece nos romances sollersianos, a viagem *para fora* adquira conotações negativas em Saramago, de que forma exemplo a viagem a França em *Levantado...*. No entanto, o espaço português (apesar de se configurar como melhor) é também intensamente problematizado. Neste sentido, viajar *para fora* do país pode ser um modo privilegiado de pensar aquilo que está dentro do país, por analogia ou por contraste.

A semelhança daquilo que ocorre em José Saramago, se bem que de modo diverso, também nos romances de Philippe Sollers o leitor assiste a várias viagens físicas que, neste caso, ocorrem na sua maioria pelo ar, apesar de também encontrarmos viagens por mar e por terra. Assim, em *Le Parc* (pp.117-118), o leitor depara com uma viagem espaço-temporal que os contrastes relativizam, como é visível neste excerto:

[...] me voici près des meules de foin et des charrettes dont les brancards touchent terre; me voici pour deviner au loin la rivière invisible et regarder au fond la forêt verte et bleue qui, seule, résiste à la chaleur, dessine cet horizon végétal [...] un avion passait, très haut, dont nous avons entendu le bourdonnement régulier, puis vu étinceler les ailes. Avion d'où il observait, par l'un des hublots, le quadrillage clair ou foncé des champs, routes et fleuves réduits à de minces lignes sinueuses [...]. Puis c'était la mer miroitante, comme posée superficiellement sur la terre. L'avion virait de bord [...]. Au-dessus des ruines de la ville romaine où il était venu peu de temps auparavant [...]. Buvant une tasse de café avant de remonter en voiture, il croyait voir leurs tuniques, leurs glaives, leurs enseignes; il respirait avec eux l'air brûlant et sec, touchait avec leurs mains ces médailles, laissait filer entre leurs doigts un peu de sable ramassé sur place [...] (*Le Parc*, pp.117-118).

O narrador é simultaneamente viajante do espaço e do tempo, como evidenciam os contrastes esboçados: primeiro, entre o campo e a cidade, contraste que os meios de transporte (“la charrette/l’avion/la voiture”) reforçam; segundo entre dois tempos, um tempo antigo e um tempo moderno. Para a viagem espaço-temporal remetem precisamente os transportes, que permitem convocar não só um espaço (o campo, no caso da “charrette”), como um tempo configurado como passado por oposição a meios de transportes modernos “l’avion/la voiture”, que apontam para um tempo recente. Note-se ainda que, no excerto citado, as fronteiras espaciais e temporais se confundem e se relativizam pelo contraste estabelecido numa mesma frase<sup>200</sup> entre a descrição de uma cidade romana (evocando-se deste modo o passado) e a descrição do momento presente, para o qual aponta “tasse de café” e “voiture”, um meio de transporte à partida moderno. À semelhança da passarola saramaguiana – que se configurava como um elo de ligação, assegurando a continuidade histórica e a identidade de grupo, na medida em que através dela se convoca e problematiza um passado glorioso comum (os Descobrimentos), seguindo novos rumos que a comparação com o avião

---

<sup>200</sup> Recordemos a frase em questão:

[...] Buvant une tasse de café avant de remonter en voiture, il croyait voir leurs tuniques, leurs glaives, leurs enseignes; il respirait avec eux l'air brûlant et sec, touchait avec leurs mains ces médailles, laissait filer entre leurs doigts un peu de sable ramassé sur place [...] (*Le Parc*, pp.117-118).

simboliza –, também a convocação de transportes modernos (o avião/o carro) permite redescrever um passado histórico, para o qual remete a descrição da cidade romana, a partir do presente. Para ela apontam palavras como “tuniques”, “glaives” e “enseignes”, que remetem o leitor para um espaço e um tempo pertencentes ao passado. É ainda para o tempo e a sua medição/passagem que aponta a expressão “laisait filer entre leurs doigts un peu de sable”, como se de uma ampulheta (justamente um dos símbolos do tempo) se tratasse. O leitor depara assim, através da escrita, com um narrador-viajante no tempo e no espaço, que parece ter o dom da ubiquidade e da intemporalidade. É também neste sentido que devemos ler a seguinte afirmação de Sollers em *Visions à New York* (p.183): “[...] Quand j’écris, c’est *in illo tempore*. Je suis au centre du monde partout, dans un ascenseur, une chambre, où que ce soit sur la planète [...]”. Ora, o narrador de *Paradis* é justamente alguém que circula livremente no tempo e no espaço, escrevendo o que vê e ouve à medida que viaja. A ligação da viagem à escrita torna-se assim fundamental. De novo, a viagem literal aparece como metáfora da viagem textual.

Efectivamente, os narradores sollersianos são sobretudo escritores-viajantes “modernos”, que viajam de avião, quase sempre para fora do país (Itália, Estados Unidos, Inglaterra, Iraque, Espanha, China, entre outros) – como ocorre, por exemplo, com o narrador de *Studio*: “[...] J’ai pas mal voyagé, ces derniers mois, il a fallu courir d’un avion à l’autre [...]. Je rentre d’Espagne. J’étais la nuit dernière à Barcelone, la réunion avait lieu dans une villa de la côte entourée de pins [...]” (*Studio*, p.92). Neste sentido, pareceriam contrariar a personagem-viajante saramaguiana, que viaja preferencialmente dentro da sua terra. Mas parece-nos sobretudo significativo que, tanto em Saramago, como em Sollers, a viagem aparece recorrentemente associada à escrita, mesmo se em Sollers de modo mais imediatamente vincado, dado que os seus narradores viajam frequentemente para escrever; isso acontece na maioria dos seus romances como, por exemplo, em *Portrait...*; *Le Coeur...*; *Les Folies...*; *Le Lys...*; *La*

*Fête...; Studio; Casanova... e Passion...*. Um caso paradigmático é, sem dúvida, o narrador “peripatético” de *Femmes*, Will - que raramente fica mais do que alguns dias, semanas ou meses no mesmo sítio -, que fez um leque de viagens de Paris para Nova York, Londres, Barcelona, Veneza, Milão, Florença, Roma, ou Israel, e ainda para a ilha de Ré, onde fica algumas semanas em casa de S..

É sobretudo a viagem a Itália (e sobretudo a Veneza) que aparece associada, nos romances sollersianos, à escrita, nisto continuando uma rica tradição nomeadamente em relação a escritores franceses como Du Bellay e Stendhal, entre outros. A imagem de Veneza é uma constante do seu universo romanesco, se tivermos em conta a recorrência com que surge em romances como *Femmes; Portrait...; Le Coeur...* (justamente uma sociedade secreta fundada em Veneza), *Les Folies...; La Fête...* ou *Casanova...*. Efectivamente, a descrição de Veneza evidencia com frequência a prática da escrita do narrador-viajante que escreve num quarto de hotel, num apartamento de *Campo San Trovaso* (como em *Portrait...*, p.289) ou numa esplanada da *Piazza San Agostino*. Veneza configura-se, assim, como um lugar privilegiado de escrita nos romances, onde o leitor depara com elementos que sinalizam esta prática do narrador-viajante-escritor. Referimo-nos, por exemplo, a sinais físicos como a caneta de tinta permanente, as recargas de tinta azul<sup>201</sup>, a referências à máquina de escrever, ao caderno, à mão que escreve e à mesa do seu quarto perto da janela onde se senta para escrever - tal como, no caso saramaguiano, o faz Raimundo Silva durante a escrita da sua *História do Cerco de Lisboa*. Observemos alguns exemplos:

---

<sup>201</sup> O pormenor da caneta de tinta permanente recarregável com tinta azul importada de Veneza contribui para reiterar a associação entre a escrita e Veneza, configurando esta cidade como um lugar privilegiado de trabalho, logo de escrita, para Sollers:

[...] J'achète mon encre à Venise, pour mon stylo à pompe, lorsque je le mets dans le flacon, pour le remplir, j'ai l'impression que quelque chose de l'air de Venise, du ciel, de l'eau de Venise est resté dans l'encre et qu'il y aura, peut-être, des atomes invisibles qui me porteront chance au bout de ma plume [...].

É justamente neste sentido que lemos as palavras acima citadas do autor, na entrevista “Sollers” orientada por Pierre Boncenne (1988:28-41) e concedida à revista *Lire*.

[...] J'écris à la main, stylo à pompe, dans un cahier gris [...] (*Studio*, p.91);

[...] Je charge ma cartouche *Watterman*. L'homme liquide vous parle... la petite place San Agostino est calme, avec ses quatre platanes, ses lilas dépassant des murs, son puits blanc, au centre... Six heures[...] (*Le Cœur...*, p.165);

[...] Il est temps que je rentre chez moi, lentement, par la longue avenue obscure; tandis qu'un autre jour, le cahier disposé sur une table au soleil ou encore, ce même soir, sorti du tiroir dont elle est seule à garder la clé, le cahier sera lu un moment, puis refermé; le cahier à couverture orange patiemment rempli, surchargé de l'écriture régulière et conduite jusqu'à cette page, cette phrase, ce point, par le vieux stylo souvent et machinalement trempé dans l'encre bleu-noire [...] (*Le Parc*, pp.154-155).

Em ambos os excertos não só se acentua a importância da escrita, através de todo um ritual a que aparece associada, mas também se estabelece uma ligação entre a escrita, a viagem física e a viagem metafórica. A primeira é evidenciada pelas deslocamentos do narrador e pelas descrições dos lugares escolhidos para escrever como a *Piazza San Agostino*, enquanto a segunda se manifesta no “roteiro” seguido para o processo de escrita e de leitura. Com efeito, a viagem sollersiana não se manifesta somente no espaço e no tempo, mas evidencia-se ainda pela escrita. De facto, o leitor depara com todo um léxico que se refere a esta prática da escrita, como “écrire”, “écriture”, “encre”, “papier”, “texte”, léxico que abunda na maior parte dos romances sollersianos. Também a imagem da mão que escreve com a caneta de tinta permanente ou com a máquina de escrever atravessa muitos romances como, por exemplo, *Le Parc* (pp.38-39,76,98) e *Drame* (pp.42,126,130,150), remetendo para a viagem textual que o leitor poderá, por sua vez, empreender, visto que a mão que escreve favorece a circulação textual das palavras e das letras pelo movimento que implica. Assim, enquanto em *Le Parc* o leitor acompanha a mão que escreve e está prestes a escrever, em *Drame* o leitor acompanha a mão que se prepara para (re)escrever a página que acaba de apagar. A importância da mão passa também pelo elo que é possível e desejável estabelecer entre a mão que escreve e a mão que vira as páginas para ler, criando um movimento que permite avançar na viagem textual empreendida pelo leitor.

Creemos que a presença destes elementos na tessitura romanesca permite (esboçando um cenário propício à prática da escrita) acompanhar, de certo modo, o processo de criação literária. Esta última é, assim, desvendada perante os olhos do leitor através de um leque de reflexões, de comentários metalinguísticos e metaficcionais que contribuem para centrar a sua atenção não só no processo de escrita, mas também no agente responsável por essa mesma escrita. É neste sentido que Sollers afirma, em *Visions à New York*:

[...] Ph.S.: Mon problème a toujours été de *trouver une solution à l'inclusion du fantôme de tout lecteur possible dans le texte, de ne pas laisser l'autre en dehors de ce qui est en train de s'opérer...* J'appelle ça être un *auteur*.

D.H.: L'auteur!

Ph.S.: Je suis un auteur. Le contraire d'une autruche.

D.H.: Le jeu dans le texte. L'auteur.

Ph. S.: Le jeu, ce sont mes *apparitions, en tant que moi, sur différentes scènes, dans différents moments physiques, mentaux, verbaux, géographiques dans la mémoire, sous telle ou telle forme...* [...] (*Visions à New York*, p.165. Itálicos nossos).

A figura do leitor é sem dúvida uma preocupação constante em Sollers, que procura captar a sua atenção, convocando-o para a co-produção do texto, não sendo por acaso que Sollers se auto-caracteriza como um “auteur” na medida em que implica o outro, isto é, o leitor na sua escrita, conferindo-lhe um papel activo. Além disso, o termo “auteur”, pela associação verbal paronímica entre “autre” e “auteur”, também pode ser lido/interpretado como a capacidade que o autor possui de “outrar-se”, ou seja, de distanciar-se daquilo que escreve, colocando-se na posição do outro (o leitor) para co-produzir o texto. Em *Visions à New York* (1981 a):141-142), David Hayman no seu diálogo com Sollers estabelece justamente uma distinção entre dois entendimentos diferentes da literatura: o primeiro entendê-la-ia como um produto acabado, enquanto no segundo ela seria considerada como um produto ainda a produzir porque inacabado, como o evidencia esta citação:

[...] D.H.: *Avant*, on essayait de faire des corps opaques. *Le travail était invisible*. Ce qu'on cherchait à faire, c'était montrer, *faire voir le produit terminé* [...] On recommence, *maintenant*, l'opération pour que *le lecteur*, comme dit Barthes, *produise le produit*. Alors, quand on parle des *œuvres modernes*, des œuvres d'aujourd'hui, il faut voir qu'il *s'agit de montrer ce qu'on cachait avant*. C'est la machine dévoilée, la machine littéraire...[...]

Ph.S.: [...] Tout ce que tu viens de raconter m'intéresse énormément [...] Désormais *la littérature moderne mettrait l'accent sur la production ou la productivité du texte*, et montrerait comment ça se fait [...] (*Visions à New York*, 1981 a):141-142. Itálicos nossos).

Deste modo, é do processo de criação literária que se trata, do seu desvendamento perante os olhos de um leitor que não só assiste como participa na concepção e concretização do produto literário. Assim, a viagem textual é agora vista como sendo da responsabilidade de ambos, processando-se em simultâneo e de forma activa. Note-se ainda que a auto-caracterização como “auteur” passa também pela capacidade de o sujeito se “outrar” enquanto “[...] moi, sur différentes scènes, dans différents moments physiques, mentaux, verbaux, géographiques dans la mémoire, sous telle ou telle forme... [...]” (*Visions à New York*, p.165), o que de certa forma remete para a viagem espaço-temporal desenvolvida pelo narrador sollersiano.

Com efeito, os sinais físicos (já referidos anteriormente) denunciam a presença do narrador, implicando um leitor activo capaz de aceitar e lidar com um enunciado descontínuo, cujas peças/fragmentos terá de organizar e dispor. Neste sentido, o contrato de leitura estabelecido com o leitor é radicalmente diferente daquele que preconizava uma tácita aceitação pacífica da ilusão narrativa criada por modos anteriores de ficção, nomeadamente pela quase ausência de intromissões do narrador, o que permitia transportar o leitor para o mundo da ilusão narrativa. O contrato de leitura agora estabelecido assenta precisamente numa participação mais activa e efectiva do leitor, que está numa posição de alguma forma mais desconfortável e mais dinâmica, na medida em que deixa de ser um mero espectador do produto final para passar a ter um papel de relevo como seu co-produtor. A ilusão narrativa é assim

quebrada pelas várias intromissões do narrador, que tece considerações não só sobre o modo como se processa o seu ritual de escrita, destacando a escolha dos instrumentos de escrita, mas também sobre o local escolhido para realizar essa mesma escrita.

Como vimos, Veneza constitui um dos lugares de eleição de Sollers, para além de Nova York e da ilha de Ré, não sendo pois de admirar a presença recorrente dessa cidade na obra romanesca sollersiana, dado tratar-se de toda a evidência de um lugar de ressonâncias muito particulares. Por outro lado, a escolha de Veneza também não será uma coincidência, se considerarmos que é um lugar entendido como pertença colectiva, herança universal, património mundial, visto tratar-se de uma cidade especialmente marcada pela História e por condições geográficas muito particulares. Logo, Veneza assume-se como lugar privilegiado de criação e de escrita, como o testemunha, por exemplo, *Casanova...*, redigido justamente em Veneza por um narrador-viajante que parte “em busca” de Jacques Casanova. É assim realizada uma espécie de viagem de reconhecimento, quer aos lugares que este último frequentou, quer ao seu livro *Mémoires-Histoire de ma Vie*, viagem a que teremos ocasião de regressar em em III.2.

Note-se que também em Saramago, nomeadamente em *Manual...* (pp.133-138), reencontramos a viagem a Itália associada à criação artística de H.. A viagem decorre sob a forma do “primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: *As impossíveis crónicas*” (*Manual...*, p.133). Na realidade, também a personagem (H.) empreende uma viagem-memória a um lugar considerado como pertença colectiva, herança universal, a Itália:

[...] A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prémio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: «Nascestes? Pois vais a Itália» [...] (*Manual...*, p.134).



A viagem a Itália afigura-se simultaneamente como lugar de eleição para criar (dado possuir um dos roteiros artísticos mais ricos) e como desafio para o narrador-viajante – ao acreditar que “[...] da Itália não esteja tudo dito [...]” (*Manual...*, p.133) – e que consiste em dizer/ver algo num sítio em que:

[...] sobra pouquíssimo para o viajante comum, apenas armado da sua sensibilidade e suspeito por uma parcialidade confessada, que sem dúvida lhe vai tapar os olhos para inevitáveis sombras. Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos [...] (*Manual...*, p.133).

Pensamos que Saramago e Sollers partilham, em relação a Itália, uma admiração comum, explicável pelo facto de este país se caracterizar, ao longo dos tempos, por uma densíssima realidade artística. De facto, não deixa de ser significativo que é justamente a viagem a Itália e, mais concretamente, a Milão, que terá provocado uma fractura essencial, talvez pelo (re)encontro com outros artistas e fontes artísticas, e o despertar da crise em H.. Assim, Milão surge como lugar pretexto da primeira revelação que marca o início da mudança, que ocorre graças à contemplação das obras grandiosas dos homens do Renascimento italiano, facto que leva H. a tomar consciência da sua mediocridade e a assumir a ruptura com os códigos artísticos e sociais que regiam a sua pintura e mesmo a sua vida. Esta viagem é, poderíamos dizer, uma viagem iniciática, cujas razões artísticas terão por sua vez consequências também elas artísticas.

Deste modo, toda a viagem implica um conhecimento associado à (re)descoberta de uma identidade com contornos simultaneamente individuais e colectivos. A busca da identidade manifesta-se assim não só em termos colectivos (conhecer melhor Portugal viajando pela sua História, ou ainda, em Sollers, a França pelo confronto com o outro), como individuais (conhecer-se a si mesmo enquanto pertença de um povo e ser criador). O percurso de auto-conhecimento manifesta-se também através da viagem textual que o leitor também terá de empreender, visitando, mesmo se imaginariamente, os espaços e tempos descritos através da sua leitura.

Trata-se também, no caso de Sollers, de uma viagem pela literatura universal até porque como o autor explica em *Philippe Sollers ou la Volonté de Bonheur*, Roman de Gérard Cortanze (2001:248): “[...] Pour un écrivain, la géographie est une vision d’autres écrivains. Ce sont eux, peut-être, qui ont réellement vécu dans l’espace et le temps [...]”. No caso de Sollers, a viagem geográfica também se configura<sup>202</sup> como uma confluência de escritores reiteradamente convocados pelas leituras que são efectuadas das suas obras pelas personagens-(re)leitores e (re)escritores. Neste sentido, os romances sollersianos oferecem ao leitor a possibilidade de uma viagem simultaneamente geográfica, propondo-lhe um mapa autoral de leituras possíveis (activadas pelo nome do autor, pelo título ou pela citação de excertos), na medida em que a viagem imaginária brota da leitura. Efectivamente, o sonho do homem é alimentado pela leitura, como sublinha Sollers:

[...] Le plaisir de la bibliographie est une restitution de l’histoire. L’histoire parle à travers tout ça, l’histoire multiple. Je crois qu’en faisant bouger cette présence à soi, dans le langage et dans l’écriture, on fait bouger de manière indissoluble la possibilité de lectures. Lire, écrire, écouter, parler: ce sont des activités absolument indissociables [...] (Cortanze, 2001:247-248).

Assim, para Sollers o mapa de leituras (“Le plaisir de la bibliographie”) – e note-se que a bibliografia pode funcionar como um itinerário pelo facto de dar conta de um certo percurso, seguido logo de uma viagem textual – também aparece associado a um mapa histórico em constante mutação, sendo que o primeiro permite restituir e de certa forma reactivar o segundo, potenciando novas leituras. É precisamente da leitura como configuração da viagem, mesmo se imaginária, que trataremos no ponto seguinte, tentando concretizar e relacionar algumas das observações que a esse respeito já vimos fazendo.

---

<sup>202</sup> Como já vimos em I.1. através das remissões intertextuais dos títulos, mas também como veremos em III.2. através da (re)leitura como viagem intertextual e intratextual.

### 1.1.3. A leitura como viagem imaginária

À semelhança de *Manual...*, também em *Le Parc* o leitor assiste à visitação e à descrição de vários espaços, reais e imaginários, por um narrador-viajante. Assim, enquanto H. efectua uma viagem-memória a Itália, o narrador-viajante de *Le Parc* realiza uma viagem-memória à sua infância, recordando as imagens e a leitura de livros velhos oriundos da biblioteca familiar como, por exemplo, o velho Atlas ilustrado vermelho. Tal como os mapas e os roteiros saramaguianos, também o atlas esboça uma viagem textual que sinaliza uma viagem geográfica:

[...] L'atlas est resté ouvert sur la commode. L'enfant voulait devenir explorateur, géologue, archéologue, et le grand atlas rouge, son livre favori, ne le quittait pas. Le soir, il l'emportait au lit; c'était grâce à lui qu'il inventait ses histoires; imbattable à propos des noms de ville, de la couleur des drapeaux, de la superficie des pays, des gouffres marins; dessinant des cartes, coloriant, recopiant, décalquant avec une précision obstinée [...] (*Le Parc*, p.45).

A leitura aparece, tanto neste excerto como no seguinte, associada à viagem, na medida em que o livro surge como motivo de inspiração para a criança (“L’atlas est resté ouvert sur la commode”), sempre designada como “l’enfant”, ou seja, aparentemente sem marca de género. Além disso, o atlas permite estabelecer um elo entre a viagem geográfica e a viagem textual, potenciando as duas viagens ao leitor pela descrição que do seu uso é feito. De facto, a criança efectua ambas as viagens. A primeira manifesta-se pela descrição geográfica e topográfica dos espaços nele representados (“à propôs des noms de ville”, “de la superficie des pays”, “des gouffres marins”); a segunda decorre da leitura dos vários mapas do atlas que fomentam as viagens imaginárias da criança (“[...] c’était grâce à lui qu’il inventait ses histoires [...]”). Com efeito, o atlas ilustrado alimenta assim a fantasia, a escrita de histórias e os sonhos da criança, que embarca numa espécie de odisséia imaginária para lugares desconhecidos, tornando-se a necessidade de viajar imperiosa:

[...] Les matins d'hiver, dans la salle de bains embuée (le miroir, les vitres), l'enfant regardait son corps, le touchait, rêvait des pays coloriés de l'atlas où l'on peut vivre nu tout le jour, plus près des éléments, de la terre, de l'herbe, des feuillages, des femmes; pays rendus inaccessibles, semblait-il, par la couleur de la peau invariable du voyageur; et il regrettait bien sûr, de ne pas être noir, indien, payageur ou chasseur [...] (*Le Parc*, p.96).

Valerá ainda a pena sublinhar algumas das acções desenvolvidas pela criança, para as quais remete a penúltima frase do excerto: “[...] dessinant des cartes, coloriant, recopiant, décalquant avec une précision obstinée [...]” (*Le Parc*, p.45). A enumeração dos participípios presentes aponta para as várias fases que antecedem a produção dos mapas o que, de certo modo, nos permite estabelecer uma relação entre este procedimento e o processo de criação literária, na medida em que ambos pressupõem todo um trabalho prévio que também se alimenta daquilo que já existe. Tal como das imagens do atlas (geografia) nascem as histórias (ficção, arte literária), também as viagens, independentemente da sua natureza (física, textual, onírica) propiciam e alimentam as histórias. Deste modo, a viagem onírica aparece associada, como veremos, às imagens do atlas (“rêvait des pays coloriés de l'atlas”).

Note-se ainda que a viagem imaginária se manifesta também na observação e descoberta do corpo (comparado aos países do velho atlas ilustrado), o que nos permite estabelecer uma relação a três termos: escrita (texto) – mundo (geografia) – sujeito (corpo). Este último possui na verdade uma dupla funcionalidade; por um lado, alimenta o sonho da viagem imaginária (viver nu nestes lugares em harmonia com a natureza, ou seja, colocar o seu corpo nestes mundos-outros, descritos nos livros), já em curso; por outro lado, confronta o viajante com a dura realidade denunciada pela cor da pele: “[...] pays rendus inaccessibles, semblait-il, par la couleur de la peau invariable du voyageur; et il regrettait bien sûr, de ne pas être noir, indien [...]”. A viagem imaginária é, assim, provisoriamente interrompida pelo pormenor significativo da cor da pele do viajante, facto que decorre do confronto entre a cor da pele (preta, morena, mestiça) do outro, de que dão conta as ilustrações do atlas, e a cor

(invariavelmente branca) da pele do viajante imaginário, que o espelho e os vidros refletem.

Assim, como o confronto com a representação do corpo do outro no atlas e o corpo do viajante provoca um regresso à realidade, também as noites de vigília, que antecedem no geral e imediatamente as viagens físicas do viajante, evidenciam este mesmo confronto. Neste sentido, o viajante sonha antecipadamente com a viagem real (que poderá ou não realizar-se) para o exterior do quarto onde se encontra. A possibilidade da viagem aparece marcada pela utilização de formas verbais no condicional, tais como “prendrait; sortirait; descendrait; irait”, que antecipam e contribuem para reiterar a possibilidade da viagem real. É ainda de sublinhar que este conjunto de formas verbais contribui para indiciar esta viagem (traduzindo movimentos) assim como a presença do substantivo “valise” que a evidencia. Neste sentido, a porta e a mala funcionam ainda como indicadores de viagem:

[...] Souvent, il sera resté éveillé sans motif, dans un coin du salon ou de la bibliothèque; veilleur solitaire, discret; inexplicable et gratuite présence à une telle heure, en un tel lieu; assis, immobile, n’attendant rien, attendant. Et pas seulement les nuits qui précédaient un voyage, mais pour rien, les yeux ouverts, fixant le tapis à ramages rouges, le parquet. Tout à l’heure, il prendrait la valise posée près de la porte, il sortirait, descendrait les marches du perron, irait par la grande allée du jardin, vers la grille, un coq chanterait dans la basse-cour [...] (*Le Parc*, p.78).

A biblioteca configura-se como espaço aberto para o exterior através da sua porta-janela, facultando ao viajante a possibilidade de uma viagem real para o exterior do quarto. Mas a biblioteca oferece também ao leitor-viajante (representado pela figura da criança) a possibilidade de realizar uma viagem imaginária, caso aceite percorrer a topografia imaginária proposta pelos vários livros de viagens e aventuras escolhidos de entre os inúmeros livros que povoam as estantes da biblioteca. Assim, a criança percorre a biblioteca e simultaneamente os livros de viagem que dela constam, em movimento deambulatório significativo para a questão que aqui abordamos:

[...] Cependant, l'enfant passe de pièce en pièce et regarde les éclairs par les vitres brouillées du grand salon; attend, compte les secondes avant le coup de tonnerre; sort dans le couloir, s'arrête près du porte-parapluies (silence); va, s'installe dans la bibliothèque dont la porte-fenêtre, par un perron de trois marches, donne sur la cour d'entrée. Derrière la vitrine, le long des étagères, sont alignés les livres aux formats inégaux. Reliures vertes, rouges, marron, bleu foncé; reliures de carton ou de cuir; collection qui décroche, plus bas, sur une autre moins fournie... Il choisit celui-ci pour sa taille, ses illustrations – et ce sont des aventures, des voyages dont il retiendra quelques scènes ambiguës. A plat ventre sur le tapis rouge et bleu, sans allumer, déchiffrant les phrases une à une, il lit. Le voici au bord de la banquise près d'un bateau; le voici à cheval dans une île déserte; à l'affût contre un rocher, sous un palmier. Le voici, armé, non loin des troupeaux et des villages... Les épisodes se succèdent sans faiblir, selon un ordre imprévu qui maintient l'intérêt du lecteur et, semble-t-il, du héros lui-même; héros qui change sans encombre de pays et d'identité, disparaît, reparaît au dernier moment, déguisé, à mille lieues d'où on le croyait prisonnier. Avec quel sang-froid il s'adapte à la nouvelle situation sans raconter tout de suite son histoire (il ne la raconte jamais entièrement; il faudra changer de volume); avec quelle ingéniosité il fait face aux circonstances, figé, dirait-on, dans un âge et un temps immuables, bien que le temps ait évidemment passé. Dehors, cependant, avec la pluie, tout a repris des distances inconnues [...] (*Le Parc*, pp.138-139).

Comecemos por salientar, neste excerto, a presença recorrente do advérbio de designação (“le voici”) que, justamente, contribui para evidenciar a deslocação, mesmo se imaginária, da personagem-leitor através da sua leitura. Com efeito, “le voici” (sobretudo utilizado na língua escrita) permite transmitir, por um lado, o movimento, a dinâmica da leitura, ou seja, o percurso seguido pela personagem-leitor. Por outro lado, a utilização de “le voici” aparece também associada à representação de um conjunto de imagens que brotam dos livros e se sucedem, transmitindo de novo um certo dinamismo. Contudo, a sucessão dessas imagens não obedece a uma ordem rígida, mas sim arbitrária e imprevista (“un ordre imprévu”), o que de certo modo contribui para alimentar e manter a atenção do leitor, bem como da personagem-leitor. Christine Montalbetti (1997:100-120), num livro intitulado *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, desenvolve justamente um estudo sobre “L'Écriture et la Lecture comme voyages” que nos importa aqui convocar dada a pertinência de que se reveste

para a reflexão desenvolvida em torno do excerto de *Le Parc*. Neste estudo, a autora considera justamente a leitura como um percurso em vários sentidos:

[...] Outre une acception qui touche à la matérialité du livre (des yeux je *parcours* la page) et qui fait écho au parcours originel de la plume sur la feuille (j'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la *parcours*), cet itinéraire s'entreprennd ou bien à l'échelle du texte, ou bien à l'échelle du monde construit par le texte. À l'échelle du texte, dont la structure invite à un parcours corollaire de celui du narrateur, mais qui s'établit selon son itinéraire propre, qui en décale les avancées et les retours; je défais l'ordre du texte en imposant celui de mes relectures ponctuelles, de mes anticipations et de mes ellipses. Je *parcours* donc le texte, je *reviens en arrière*, je *saute un passage*, d'autre fois je *survole*, imposant un autre rythme, d'autres vitesses, d'autres transgressions [...]. Et si j'*entre* dans l'histoire, alors je passe de la structure du texte au *monde* du texte. À l'échelle de ce *monde*, je me mets à parcourir en pensée les espaces fictionnels. Parce qu'on m'en décrit le paysage et que, d'une certaine manière, je m'applique à y *suivre* le héros; parce que le texte (a) est un *univers*, en un sens lâche, qui le rapproche de l'idée d'atmosphère [...]. De toutes les manières, prendre un livre, c'est 'partir de nouveau pour un autre *monde*' [...] (Montabeltti, 1997:102-103).

Com efeito, em *Le Parc*, como vimos anteriormente, deparamos com uma descrição do processo de leitura como “percurso”, efectuado à escala tanto do texto como do mundo. A personagem-leitor percorre as páginas do livro (“il lit”), podendo seguir o percurso proposto (“les épisodes se succèdent [...] selon un ordre imprévu”) ou pelo contrário decidir alterá-lo pelas suas opções de leitura. Além disso, a personagem-leitor percorre espaços (fictícios ou não) graças à sua descrição, sendo a sua deslocação justamente marcada pelo advérbio de designação “le voici” (“[...] Le voici au bord de la banquise près d'un bateau; le voici à cheval dans une île déserte; [...] le voici, armé, non loin des troupeaux et des villages [...]” (*Le Parc*, pp.138-139)). “[...] héros qui change sans encombre de pays et d'identité” (*Le Parc*, pp.138-139). Nós, leitores, assistimos assim à adaptabilidade desta personagem-leitor que vai abrindo, no livro que estamos a ler, outros livros (partilhando-os connosco), com os quais viaja para espaços à partida desconhecidos convocados pela fórmula presentificadora “le voici”. Trata-se de espaços inerentes ao mundo do texto, mas que, no entanto, não se

restringem a ele, ultrapassando-o. Por outro lado, da viagem (independentemente da sua natureza) a estes lugares/espços fictícios (ou não), ou seja, ao universo possível criado pelo texto, nascem as histórias. É para elas que remete “[...] il s’adapte à la nouvelle situation sans raconter tout de suite son histoire (il ne la raconte jamais entièrement; il faudra changer de volume) [...]”. A citação sublinha o prosseguimento e a incompletude da história contada, que aparece ligada à viagem proporcionada pelos actos de escrita e leitura. A incompletude da história poderá assim resultar da materialidade do livro lido (“il faudra changer de volume”), mas também, e sobretudo, do itinerário de leitura seleccionado (“sans raconter tout de suite son histoire”) e da estratégia adoptada para captar e manter a atenção do leitor (“il ne la raconte jamais entièrement”), à semelhança aliás da técnica utilizada por Manuel Milho em *Memorial...*, quando conta a sua história.

A biblioteca torna-se deste modo um espaço liminar na medida em que, pertencendo ao espaço interior, abre para o exterior através da porta-janela que funciona como uma espécie de fronteira entre ambos os mundos do sujeito (interior e exterior). A biblioteca transforma-se deste modo num espaço simultaneamente de leitura e de viagem, seja ela interior ou exterior. Constitui-se como espaço de leitura não só pela escolha realizada pela criança de determinados livros (sobretudo de viagem e aventura) em detrimento de outros, que também pertencem à biblioteca; mas também pela própria descrição da posição de leitura da criança que está a ler: “[...] à plat ventre sur le tapis rouge et bleu, sans allumer, déchiffrant les frases une à une, il lit [...]”. O facto de a criança estar a ler sem luz e deitada no tapete da biblioteca torna-se significativo, se tivermos em conta que, enquanto a ausência total de luz impede a leitura, a luz ténue e parcial parece aqui fomentar e desenvolver a imaginação, a fantasia e o sonho. Assim, a criança (leitor fictício) – e, com ela, o leitor empírico (seu incansável companheiro de viagem) – percorre a vasta topografia, que um leque diversificado de livros de viagens ilustrados (ou não) oferece aos seus olhos curiosos e



sequiosos de novas aventuras. A leitura faculta, deste modo, ao leitor implícito ou fictício e ao leitor real ou empírico, a possibilidade de percorrer a selecção topográfica efectuada pela criança, selecção que resulta numa nova topografia:

[...] Le voici au bord de la banquise près d'un bateau; le voici à cheval dans une île déserte; à l'affût contre un rocher, sous un palmier. Le voici, armé, non loin des troupeaux et des villages... Les épisodes se succèdent sans faiblir, selon un ordre imprévu qui maintient l'intérêt du lecteur et, semble-t-il, du héros lui-même; héros qui change sans encombre de pays et d'identité [...].

É assim que, sem sair da biblioteca, se viaja no tempo e no espaço, cumprindo-se a viagem através da (re)leitura de um mosaico de citações retiradas de livros de viagens. O viajante constrói o seu próprio itinerário de leitura e de viagem visto que escolhe os livros a ler pelo tamanho ou pelas ilustrações, o que sem dúvida irá condicionar o itinerário da sua viagem imaginária. A deslocação (mesmo se imaginária) da criança é manifestada no texto pela repetição sucessiva do advérbio de designação “Le voici”, que traduz justamente, como já sublinhámos, o movimento e o itinerário de leitura (“il faudra changer de volume”) e de viagem. A viagem imaginária alimenta-se então literalmente dos livros, surgindo como uma necessidade de evasão relativamente ao tempo e ao espaço da criança. Note-se ainda que os velhos livros ilustrados da biblioteca estão também na base das primeiras descobertas e explorações da criança na linguagem escrita e na leitura:

[...] C'était un livre jaune à couverture cartonnée, illustré de dessins très simples; éléments familiers et choisis dans un esprit voulu de rusticité: arbres, maisons, barrières, animaux, de sorte que seule la campagne semblât fournir les bases d'un vocabulaire imagé, la matière de phrases plus accessibles à la naïveté du lecteur; un livre d'une vingtaine de pages aux gros caractères espacés. Un matin quelqu'un lui a dit 'Tu sais lire' [...] (*Le Parc*, p.107).

É justamente o caso do livro amarelo que se configura simultaneamente como livro de aprendizagem do vocabulário e livro de leitura, não só pela presença, já

recorrente, das ilustrações, como também pela dimensão dos seus caracteres (“aux gros caractères espacés”) e do livro (“une vingtaine de pages”).

A viagem ingénuia iniciada pela criança em *Le Parc* continua em *Femmes* com um narrador adulto, um jornalista que está a escrever um livro, estando a viagem directamente ligada às múltiplas deslocações do narrador. Assim, enquanto em *Le Parc* a viagem aparecia claramente associada à leitura como vector dominante, mesmo se também aí já existia criação literária que se manifesta por uma reiterada referência ao caderno laranja; em *Femmes* a viagem surge sobretudo associada à escrita de um livro, o que de certo modo justifica as viagens do narrador. Por outro lado, para ela são convocadas, no presente, outras viagens míticas do passado, tais como: a viagem de Ulisses na *Odisseia* de Homero; a viagem bíblica de Jonas no *Velho Testamento*; ou a de Ismael e Ahab em busca da baleia branca, em *Moby-Dick*, de Herman Melville. Ora, a convocação destas viagens contribui de certa forma para criar um itinerário fictício, levando o leitor a (re)ler as grandes viagens do passado a partir do presente. Por outro lado, mais uma vez, e à semelhança de *Le Parc*, também *Femmes* esboça uma viagem textual que sinaliza uma viagem geográfica. Tal como o atlas de *Le Parc* era motivo de inspiração para a criança e para o leitor, também em *Femmes* as viagens míticas do passado terão essa função. De facto, o narrador-viajante de *Femmes* faz várias referências a estas viagens no decorrer da narrativa, de que citamos em seguida alguns exemplos que serão sucessivamente analisados:

[...] Doucement... Voilà... Je nage... Je remonte... J'émerge... Je me dis bonjour en arrivant à la surface, comme si je sortais d'un long voyage dans la cale, pieds et poings liés... J'ai rêvé... J'ai rêvé que j'étais prisonnier de mon corps plombé [...] (*Femmes*, p.83);

[...] Bleu du matin... La barque d'Ambroise, gisant à découvert sur l'océan du temps, prend sa vitesse du jour... On est dans la cale... Comme Jonas attendant d'être vomi sur la plage... Un vieux curé titubant vient s'agenouiller près de moi... Il marmonne... Je prends ma machine et mon sac... [...] (*Femmes*, p.198).

Ambos os excertos remetem para a viagem bíblica de Jonas, através de elementos como a referência ao porão – presente em ambos os excertos: (“comme si je sortais d’un long voyage dans la cale”), (“on est dans la cale... Comme Jonas attendant d’être vomé sur la plage...”) – e a comparação explícita com a personagem bíblica no segundo excerto. É desenvolvida uma comparação através da conjunção comparativa “comme” em ambos os casos, o que, no primeiro caso, permite estabelecer uma relação implícita, através de um acontecimento da viagem bíblica, isto é, do facto de Jonas ter dormido no porão do navio em direcção a Tarsis<sup>203</sup>.

No segundo caso, deparamos com uma comparação explícita, na medida em que a referência a Jonas é articulada com o último episódio da sua viagem, ou seja, o facto de ter sido depositado em terra firme pelo peixe que antes o engolira. Note-se também que ambas as remissões para a viagem de Jonas se situam em duas fases distintas da viagem por mar, a fase inicial em que Jonas viaja no porão e uma fase já final da viagem, em que ele é vomitado pela baleia em terra firme. A presença de Jonas como companheiro de viagem sollersiano aparece também noutros romances, nomeadamente em *H* (p.43), onde o narrador se assume como um “Jonas moderno”: “[...] Je suis le Jonas moderne je n’ai pas le temps de ramper vous ne pesez pas lourd dans mon univers de prose [...]”.

Também no excerto que se segue, deparamos com a referência a Jonas (“Dans la baleine flottante”), imediatamente seguida da viagem de Ulisses, na *Odisseia*, dando-se assim continuidade à (re)leitura de viagens míticas na Literatura:

[...] Voyageur... Dans la baleine flottante... Dans la galaxie de Circé... Circé, drogueuse... La terrible Circé, «douée de voix humaine», comme dit Homère au chant X de l’*Odyssée*..., Belle, séduisante, habile, rapide dans le versement des liquides

---

<sup>203</sup> Vejamos o que nos diz a *Bíblia* (2002:Jn 1,5-2,11) a propósito da viagem de Jonas, quer em relação ao episódio “A tempestade”, quer em relação ao episódio “Jonas no ventre de um peixe”:

[...] Entretanto, Jonas tinha descido ao porão do navio e, deitando-se ali, dormia profundamente [...] (Jn 1,5);

[...] Então o Senhor ordenou ao peixe e este vomitou Jonas em terra firme [...] (Jn 2,11).

transformateurs... N'oublions pas qu'Ulysse doit quand même se livrer à ses attouchements secrets avant de reprendre sa navigation aventureuse... [...]. Ulysses aux mille tours, aux cent mille ruses, connaisseur des nœuds... [...]. Le voilà pleurant chez Calypso, regardant le large...[...]. Il veut son île à lui, sa femme, son fils, sa maison, son droit, sa liberté [...] (*Femmes*, pp.84-86).

A viagem de Ulisses assume contornos muito particulares no caso de *Femmes*, sendo, a nosso ver, possível estabelecer um paralelismo quase ficcionalmente “biográfico” entre a viagem de Ulisses e a viagem do narrador de *Femmes*. A leitura deste paralelismo ficcionalmente “biográfico” é possível por várias razões: primeiro pela analogia estabelecida entre a vida do narrador e a vida de Ulisses: “[...] Il veut son île à lui, sa femme, son fils, sa maison, son droit, sa liberté [...]”. Ambos são eternos viajantes, aventureiros, que após múltiplas aventuras, regressam a casa, às suas ilhas, onde os esperam as esposas. Assim, enquanto Ulisses regressa à ilha de Ítaca, onde a sua mulher Penélope e o seu filho Telémaco o esperam, o narrador de *Femmes* regressa à ilha de Ré<sup>204</sup>, onde a sua esposa Deborah e o seu filho David o esperam, após inúmeras aventuras amorosas (como sabemos ter sido o caso de Ulisses).

Este mesmo paralelismo é justamente sublinhado pelo narrador, quando relembra ao leitor que também Ulisses teve as suas aventuras amorosas (nomeadamente com Calipso) antes de regressar a casa: “[...] N'oublions pas qu'Ulysse doit quand même se livrer à ses attouchements secrets avant de reprendre sa navigation aventureuse...[...].” Neste sentido, e na linha daquilo que nos é dito em *H*, o narrador de *Femmes* assume-se como uma espécie de “Ulisses moderno”<sup>205</sup>. Valerá ainda a pena acrescentar aquilo que foi dito o facto de o pseudónimo do escritor

---

<sup>204</sup> Na parte VIII de *Femmes* (pp.539-602) é desenvolvida uma descrição da ilha de Ré para onde o narrador viaja.

<sup>205</sup> Note-se que as semelhanças biográficas entre o narrador de *Femmes*, Ulisses, e Sollers são notórias, se tivermos em conta que o filho de Sollers se chama justamente David e que a sua ex-mulher Júlia Kristeva (em *Femmes* Deborah) também viajava frequentemente com ambos para a ilha de Ré.

(Sollers)<sup>206</sup> resultar de uma construção a partir de *sollus* e *ars* que reenvia, segundo Sollers, para um dos epítetos de Ulisses, “o dos mil artificios”, que valoriza o seu engenho e a sua astúcia.

O itinerário fictício proposto ao leitor, na linha das grandes viagens míticas, continua desta feita com *Moby Dick* de Melville, “o romance preferido” do narrador:

[...] Merveilleux Melville... Comparer la baleine à Saint-Pierre-de-Rome... Fabuleux *Moby Dick*... Mon roman préféré... Appelez-moi Ismaël... Queequeg... Le Parsi... Achab... Stubb... Starbuck... Comme vous voulez... Quelque chose de tous ces noms coule dans mes veines... Sur le pont de la narration... Voiles, mâts, échelles, écoutilles, canots, cordages... Au large... chaque paragraphe prenant le quart... Monologues semés sur l'eau... [...]. Le sermon du Père Mapple... La méditation au cœur liquide... [...] (*Femmes*, pp.219-220).

Na verdade, a evocação de *Moby Dick* é explícita neste excerto, onde justamente se convocam as últimas páginas do romance de Melville. O excerto transcrito só vem reiterar, em nossa opinião, a clara relação de interdependência entre escrita e viagem que *Femmes* manifesta, na medida em que o tema da viagem aparece recorrentemente associado à viagem da leitura e, sobretudo, da escrita de um livro. A descrição da narração, como se de uma viagem pelo oceano da linguagem se tratasse, evidencia e até confirma justamente a relação de interdependência existente entre viagem e escrita. Disto é exemplo o recurso a um campo semântico ligado ao tema da viagem por mar para dar conta de uma outra viagem, que a ele aparece interligada, a viagem da escrita. Assim, o leitor depara com vocábulos e expressões características de um registo marítimo, de que dá conta este exemplo: “[...] Sur le pont de la narration... Voiles, mâts, échelles, écoutilles, canots, cordages... Au large... chaque paragraphe prenant le quart... Monologues semés sur l'eau... [...]”. Acrescente-se a isto o facto de o narrador-viajante convocar parte da tripulação do “Pequod”, através dos seus nomes “[...] Quelque chose de tous ces noms coule dans mes veines... [...]”: Ismael, Queequeg,

---

<sup>206</sup> A propósito da questão do nome, veja-se as considerações tecidas a propósito de *Portrait*... em l.1.

Stubb, Starbuck, mas também o seu capitão Ahab e ainda o Padre Mapple, através do seu sermão. Note-se que a referência ao sermão do Padre Mapple não é gratuita, se tivermos em conta que está precisamente construído em torno do episódio bíblico de Jonas, constituindo deste modo uma convocação subreptícia da primeira viagem mítica que assinalámos, a viagem bíblica de Jonas. Por outro lado, é justamente a busca obsessiva da baleia branca por Ahab que origina a história de Ismael e da aventura desta demanda.

Do exposto ressalta, como já foi referido, uma interdependência entre viagem, leitura e escrita a que já aludimos a propósito de *Le Parc*, quando analisámos o espaço da biblioteca como espaço liminar de viagem e de leitura. Ora, também em *Femmes* reencontramos o espaço da biblioteca que se oferece ao leitor como espaço simultaneamente de viagem e de leitura de viagens, de manuais de viagens e de jornais de viagens; e mais ainda, se tivermos em conta que estas contínuas remissões são na verdade uma construção de uma espécie de “biblioteca virtual”, cujos livros são partilhados com o leitor real ou empírico que os poderá (re)ler.

[...] Je descends dans le bureau de S. Je regarde sa bibliothèque... Une Bible du XVIIe... Homère... Les Tragiques... Virgile... Lucrèce... Plutarque... Mme de Sévigné... Sade... *Œuvres complètes* de Saint Bernard... Eh bien on ne s'ennuie pas au bord de l'océan, pendant les nuits d'août... Mais il y a aussi, en désordre, de vieux livres reliés en cuir... Des traités de navigation... Les côtes de L'Afrique... Un cours de Physique... Un autre de géométrie... *L'Éloquence française*... *L'Homme et la création*... 1860... Des trucs comme ça... XIXe... Lectures d'un capitaine au long cours, dans sa cabine ou sur le pont, quelque part entre Bordeaux et Singapour, ou Bombay... Journaux...

*Dimanche 8 juin 1862*

*MEMORIAL BORDELAIS*

*Journal Politique Commercial, Maritime, Industriel, Littéraire et d'Annonces Judiciaires. Service des dépêches télégraphiques.*

*Raguse, 5 juin [...]*

Rome, 5 juin

Hier, le pape a accordé une audience à l'infante Isabelle, ancienne régente du Portugal.

Les cardinaux de Bonald, Donnet et Schwarzenberg sont arrivés avec treize évêques, dont trois français, et trois d'Orient.

Il y a en ce moment à Rome 44 cardinaux, et 278 évêques.

Vienne, 6 juin [...]

Turin, 5 juin [...]

New York, 5 juin [...]

Il y a tout dans le *Mémorial Bordelais*... Les «rapports de mer»... Les observations météorologiques... Les bulletins financiers... Les ventes... Les convois funèbres...

Les correspondances particulières... Les petites annonces bien sûr... [...] Lire ça au milieu de l'océan indien!.... [...] (*Femmes*, pp.550-552).

A biblioteca recheada de livros de viagens e viajantes, à semelhança da da jovem criança de *Le Parc*, também influencia o narrador adulto de *Femmes*, que não é imune à exposição dos livros que povoam as estantes da biblioteca de S.: “[...] Une Bible du XVIIe... Homère... Les Tragiques... Virgile... Lucrèce... Plutarque... Mme de Sévigné... Sade... *Œuvres complètes* de Saint Bernard...[...]”. Atente-se, pois, no facto de alguns dos livros citados, quer pelo título quer pelo nome do autor, remeterem para as viagens míticas de que temos vindo a falar. Assim, podemos ver na referência à Bíblia uma remissão inclusiva para a viagem de Jonas, enquanto o nome Homero se associa evidentemente à viagem desenvolvida na *Odisseia*, e o de Virgílio nos conduz à viagem de Eneias<sup>207</sup>. Neste sentido, a biblioteca configura-se como espaço de leitura de viagens e viajantes (“Lire ça au milieu de l'océan indien!...”), mas também como espaço privilegiado da conjugação entre viagem, leitura e escrita, a que já nos referimos na análise do excerto referente à viagem de *Moby Dick*.

Note-se ainda a referência a vários números do jornal *Memorial Bordelais* (*Femmes*, pp.551-552). A sua particularidade reside no facto de dar conta de várias notícias referentes ao mundo político, comercial, marítimo, industrial, judicial e literário, a partir de Bordeaux (justamente a terra natal de Sollers). Cada notícia é apresentada a partir de um local diferente, como: “Raguse, Rome, Vienne, Turin, New

---

<sup>207</sup> A propósito da viagem na *Eneida* de Virgílio veja-se Cláudia Teixeira (2003), *Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Latina, apresentada à Universidade de Évora.

York, Montevideo”, o que contribui para acentuar a viagem através das notícias publicadas em lugares tão diversificados e distintos. Na verdade, a presença do texto jornalístico, através da citação de notícias do jornal *Memorial Bordelais*, remete para uma viagem cosmopolita à volta do mundo a partir de uma cidade-porto, que parece funcionar como âncora e eixo: Bordeaux.

Também em Saramago, a presença do texto jornalístico é notória por exemplo em *O Ano...*, onde Ricardo Reis se configura como um leitor de jornais nos quais procura encontrar as características de um país e de um povo (nos quais não se reconhece) e, em última instância, dele próprio, heterónimo sem rosto:

[...] Minuciosamente lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui [...] (*O Ano...*, pp.83-84).

Deste modo, a leitura dos jornais desempenha um papel relevante na viagem interior, desenvolvida pelo heterónimo, em busca da sua identidade, na medida em que funciona como um itinerário progressivo de leitura e viagem, orientado para si mesmo, ou seja, para um auto-conhecimento através de notícias e rostos dos outros “espelhados” nos jornais.

Por outro lado, o próprio jornal (um pouco como a crónica e o mapa em Saramago) ou ainda o atlas em Sollers podem também ser entendidos como uma “viagem” à escala dos vários mundos – do planetário ao regional. Desta forma, a leitura de cada fragmento de notícia equivaleria a uma micro-viagem ao mundo, que o narrador-viajante efectuará a partir da sua leitura do texto jornalístico, o que aliás se justifica pelo facto de o narrador ser precisamente jornalista. Além disso, o jornal também contribui para a constituição do texto sollersiano como uma verdadeira enciclopédia da sua época, apresentando-se segundo “[...] une succession de digressions et de clips encyclopédiques [...]” (*La Fête...* p.123). Noutros casos, como em



*Le Coeur...*, tenta compreender os princípios inerentes à época. Na verdade, os textos sollersianos apresentam-se sistematicamente recheados de alusões a vários acontecimentos sócio-políticos da época da produção do romance. Assim, o leitor depara com temas que à partida conhece, tais como o feminismo, a reprodução, a inseminação artificial, como ocorre em *Femmes*. Noutros casos é convidado a reflectir sobre correntes literárias, filosóficas, religiosas, artísticas e/ou musicais.

\* \* \* \* \*

Partimos aqui de uma questão pressuposta como exemplar na narrativa saramaguiana e sollersiana: a importância da leitura como viagem topográfica. Neste sentido, procurámos desenvolver uma reflexão em torno de leitura e viagem de que estudámos, fundamentalmente, três vertentes complementares que ganham a nosso ver em ser relacionadas entre si: a vertente da viagem física/geográfica, da viagem em busca da identidade e da viagem imaginária. A primeira vertente encontrámo-la centrada no estudo da personagem-viajante, no universo romanesco saramaguiano e sollersiano, que concretiza um leque de viagens por terra, pelo ar e por mar. Chegámos à conclusão de que os três espaços convocados nas narrativas e pelos quais deambulam e viajam as personagens não se configuram como espaços estanques, verificando-se frequentemente uma contaminação possível (e até mesmo desejável) entre eles, através da comparação. Disso é exemplo a descrição do voo da passarola que justamente evidencia uma contaminação entre ar e mar.

Reencontrámos precisamente essa mesma contaminação entre espaços, também na segunda vertente da nossa reflexão, só que desta vez operada entre o espaço exterior e o espaço interior do viajante, que parte em busca de uma identidade perdida. Assim, a viagem física, exterior desdobra-se numa outra, de que dão conta romances como *O Ano...* ou *Jangada...*, onde a viagem permite questionar uma

identidade colectiva e simultaneamente individual, ou, ainda que de outra forma, *Le Parc*. Ora, curiosamente essa identidade aparece com frequência associada ao mar, e em que este surge também ligado aos grandes feitos históricos de Portugal. Não se trata contudo de viver à sombra de feitos gloriosos, mas sim de repensar Portugal, na linha daquilo que nos diz Fernando Pessoa (1994:76) em “O Infante” na *Mensagem*: “Senhor, falta cumprir-se Portugal”. Porém, a viagem em busca da identidade não se confina ao espaço do mar, verificando-se também em espaços conotados historicamente, como Veneza, associada sobretudo à criação artística e à indagação sobre as suas condições e possibilidades. Este facto levou-nos a estabelecer e a privilegiar o estudo de uma relação intrínseca entre viagem, leitura e escrita, imediatamente decorrente da vertente anterior, na última vertente da viagem analisada neste capítulo: a leitura como viagem imaginária.

Para isso, dedicámo-nos ao estudo de um espaço simultaneamente de viagem, de leitura e de escrita: a biblioteca. Esta última surge assim como um espaço de contaminação por excelência, na medida em que nela convivem leitura, escrita e viagem. Trata-se de um espaço onde se percorrem livros de viagens, onde imaginariamente se encontram viajantes, onde se relembram viagens e viajantes como Ulisses, Ahab, Jonas, mas também de um espaço onde se escreve sobre viagens e viajantes, viajando, como nos é dito em *Viagem a Portugal* (1995 c):387):

[...] Não é verdade. A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa [...]. O fim de uma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez, o que se viu já [...]. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já [...].

Efectivamente, a biblioteca prolonga – em “memória, em lembrança, em narrativa”, ou seja, através da leitura e da escrita – não só a viagem como os viajantes, até porque “o fim de uma viagem é apenas o começo doutra [...]”. É preciso recomeçar a viagem, seja ela física/geográfica, em busca de identidade, ou simplesmente imaginária.

## CAPÍTULO 2

### A Viagem através da (Re)leitura

Toute fiction s'inscrit dans notre espace comme voyage.

Michel Butor, *Essais sur le Roman*

On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager quand on lit.

Marcel Proust, *Sur la Lecture*

Neste último capítulo da nossa reflexão sobre a problemática da leitura em José Saramago e em Philippe Sollers, procuraremos centrar a nossa atenção sobre o estudo da (re)leitura como espaço de viagem. Efectivamente, existe para além da viagem física (e dela já falámos em III.1.) uma outra viagem possível, mesmo se metafórica, que assenta na competência intertextual do leitor e implica uma revisitação crítica dos textos citados de modo explícito ou implícito.

Não será pois de admirar, como já vimos, que a leitura (espaço de encontro privilegiado) convoque e prefigure sempre a relação comparativa (por analogia ou contraste) de um texto com outros textos pertencentes à nossa biblioteca pessoal e/ou de uma voz com outras vozes, das quais já procurámos dar conta em II., ao analisarmos a questão da oralidade. Na realidade, o leitor lê sempre em função da experiência de leitura de outros textos, e a competência intertextual é sempre solicitada ao leitor durante o acto de leitura. Se a interpretação privilegiar os procedimentos por analogia, o leitor poderá adaptar o sistema, conservando os parâmetros definidos pelas suas normas. No entanto, segundo Lefevere (1992:13), a interpretação poderá opor-se ao sistema e tentar funcionar fora das suas normas:

[...] What has been said about rewriters obviously also holds for writers. Both can choose to adapt the system, to stay within the parameters delimited by its

constraints - and much of what is perceived as great literature does precisely that - or they may choose to oppose the system, to *try* to operate outside its constraints [...] (Lefevere, 1992:13. Itálicos nossos).

Parece-nos que as narrativas dos autores escolhidos, José Saramago e Philippe Sollers, se situariam antes numa zona de negociação entre ambos os procedimentos, dado que combinam modos de adaptação do sistema (por exemplo, certos motivos e temas) com modos de modificar os seus constrangimentos, como ocorre nomeadamente com o uso da pontuação, que é, sem dúvida, o caso mais visível. Se qualquer texto, como afirma Lefevere (1992), pode ser relido pelo seu autor para revisão, censura, reedição, então escrever(-se) e reler(-se) são operações complementares.

Aliás a complementaridade e a indissolubilidade das actividades de escrita/(re)escrita e de leitura/(re)leitura manifestam-se, a nosso ver, na resolução parentética das mesmas em (re)escrita e (re)leitura, que foi privilegiada ao longo da nossa reflexão e a que voltaremos mais adiante. Falaremos, deste modo, de (re)leitura e de (re)escrita, na medida em que estes termos sintetizam e traduzem, a nosso ver, a circularidade das actividades de leitura e escrita num duplo movimento que se desdobra em leitura/(re)leitura e escrita/(re)escrita. É também justamente para esta circularidade que nos parecem apontar as palavras quer de Maria Alzira Seixo (1987 a):295), ao afirmar que: “[...] Toute lecture est la lecture d’une écriture de même que toute écriture est l’écriture d’une lecture [...]”]; quer de Michel Picard (1977:42), ao salientar as relações entre leitura e escrita, ao dizer que “[...] La lecture vraie... est lecture d’une écriture [...]”.

\* \* \* \* \*

## 2.1. A (re)leitura como viagem intertextual e intratextual

### 2.1.1. A (re)leitura como viagem intertextual

Creemos que será legítimo pensar que a intertextualidade funda a (re)leitura, na medida em que (re)ler consiste em convocar a biblioteca lida e vivida, melhor dizendo, as memórias das leituras anteriores<sup>208</sup> e dos dados culturais. Deste modo, a multiplicidade de um texto manifesta-se na (re)leitura porque um texto se refere a ou cita sempre outros: lembremos apenas, para referir um caso paradigmático para o projecto romanesco, o *Dom Quixote* de Cervantes e os ecos que encontra por exemplo no conto de Jorge Luís Borges (1989 a): 460-467) (Borges é aliás um dos autores de eleição de Saramago e Sollers) “Pierre Ménard, autor do Quixote” (conto este várias vezes citado por Sollers nas suas narrativas). É justamente graças à sua capacidade de (re)leitura que alguns livros escapam ao auto de fé, no capítulo VI de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*. Também o conto de Borges (de que grande parte da sua obra manifesta o mesmo gosto pela (re)leitura) coloca, de forma exemplar, esta questão, mostrando como dois textos sintáctica e linguisticamente idênticos originam leituras diferentes e são por isso, na realidade, textos diferentes. Acentua-se, deste modo, a ideia de que não existe texto sem contexto, sendo que este último irá inevitavelmente sempre condicionar a nossa recepção. Até porque, como afirma Italo Calvino (s/d [1991]:8-9):

[...] Se os livros permaneceram os mesmos (mas eles também mudam, sob a luz de uma perspectiva histórica que se alterou) nós certamente mudámos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo [...]

Assim, o facto de se usar o verbo «ler» ou «reler» não tem muita importância. Com efeito, poderíamos dizer:

4. De um clássico toda a (re)leitura é uma leitura de descoberta igual à primeira.

5. De um clássico toda a primeira leitura é na realidade uma releitura.

---

<sup>208</sup> O que, por exemplo, ocorre, como já analisámos em I.2., em *Caverna*, quando Cipriano Algor faz apelo à velha enciclopédia familiar para tentar solucionar os problemas com que depara durante a criação dos bonecos para o Centro.

A definição 4 pode considerar-se um corolário desta:

6. Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer.

Enquanto a definição 5 remete para uma formulação mais explicativa, como:

7. Os clássicos são os livros que nos chegam trazendo em si a marca dos leitores que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) [...].

A citação de Italo Calvino permite-nos equacionar alguns aspectos que entendemos como relevantes para o nosso estudo da (re)leitura como viagem intertextual em Saramago e Sollers. O primeiro aspecto prende-se com a importância da noção de contexto que (como veremos no decorrer da nossa análise de *Caverna* e *Casanova*...) se afigura vital, por exemplo, para a produção e a interpretação de um texto como “Pierre Ménard, autor do Quixote”, na medida em que é o contexto que condiciona os sentidos possíveis atribuídos e as diferenças entre eles. A ser assim, uma mesma obra pode ser (é) lida de modo diferente em momentos distintos, o que implica que a variabilidade de um significado depende do seu contexto histórico ou de variáveis como por exemplo (mas estes são apenas indicadores) a idade do leitor, o lugar, a situação ou o género, entre outras possíveis. O que muda então nelas é o olhar que lhe dedicamos, é o nosso modo de as apreender e interpretar<sup>209</sup>; ou seja, como diz Italo Calvino, o “encontro” é fatal e obrigatoriamente “um acontecimento totalmente novo”. Por outro lado, muda também nelas o nosso modo de as citar, (re)ler e (re)escrever, como acontece em Saramago e Sollers, onde dois textos “clássicos”<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Já Jorge Luis Borges (1989 b):147) foca este aspecto, ao afirmar o seguinte:

[...] As emoções que a literatura suscita são talvez eternas, mas os meios têm constantemente de variar, nem que seja de um modo levíssimo, para não perderem a sua virtude. Vão-se gastando à medida que os reconhece o leitor [...] (Itálicos nossos).

<sup>210</sup> Utilizamos aqui a palavra “clássicos”, de acordo com a definição de Italo Calvino (s/d [1991]:7-13), isto é, “Os clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer: «Estou a reler...» e nunca «Estou a ler...»” (s/d [1991]:7), ou seja, diríamos nós, aqueles que nunca se esgotam e suscitam várias (re)leituras. Italo Calvino (s/d [1991]:9) distingue os clássicos “antigos” daqueles a que chama os clássicos “modernos”. Encontramos uma aceção muito semelhante em Jorge Luis Borges (1989 b):146-147), no seu pequeno texto intitulado “Sobre os clássicos”. Nele, Borges define o que entende por clássico:

como “A Caverna” de Platão e *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova sofrem uma (re)leitura.

O segundo aspecto diz respeito à circularidade e à complementaridade das actividades de leitura e (re)leitura, segundo Italo Calvino, indissociáveis, na medida em que só se pode reler aquilo que já se leu sendo que, por outro lado, cada (re)leitura é sempre uma nova leitura, visto que se trata de um “encontro” novo. É isto que leva Calvino a considerar de certa forma irrelevante a distinção entre “ler” e “reler” um “clássico”. E é também na sequência destas reflexões que poderemos compreender a afirmação de Bernard Abraham (1983:94), quando afirma: “[...] Lire c’est déterritorialiser: faire passer par le corps les flux, les pulsions, les mots d’ordre qui caractérisent le livre comme agencement [...]”. Nela, o processo de ler é comparado a um espaço que sofre uma expropriação, uma des-territorialização, acentuando-se desta forma a leitura como espaço, mas também como corpo. Neste sentido, para que haja apropriação do livro pelo leitor terá de haver uma expropriação do(s) sentido(s) do livro para o corpo do leitor “[...] fazer passar pelo corpo os fluxos, as pulsações [...]”. Assim, o corpo do leitor terá de se adaptar (mesmo se imaginariamente) ao corpo do livro, cuja apropriação implica no fim de contas uma expropriação. É claro que, neste quadro, a presença da (re)leitura, nas obras atrás referidas, se revela exemplar, na medida em que mostra que ela sempre existiu, colocando-se em relação aos grandes “clássicos” da literatura, sejam eles “clássicos antigos” ou “clássicos modernos”<sup>211</sup>.

---

[...] clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se nas suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim [...] (1989 b):147).

[...] Clássico não é um livro (repito-o) que necessariamente possua tais ou tais méritos; é um livro que as gerações dos homens, instadas por diversas razões, lêem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade [...] (1989 b):147).

<sup>211</sup> Veja-se a distinção que Italo Calvino (s/d [1991]:9) estabelece entre os clássicos “antigos” e “modernos” no seu ensaio “Porquê ler os clássicos?”, onde afirma o seguinte:

[...] Isto tanto se aplica aos clássicos antigos como aos clássicos modernos. Se ler a *Odisseia* leio o texto de Homero mas não posso esquecer tudo o que as aventuras de Ulisses vieram a significar durante os séculos, e não posso interrogar-me se estes significados estavam implícitos no texto ou se eram incrustações ou deformações ou dilatações [...].

Também Manuel Gusmão (2001:181-220), no seu artigo intitulado “Da Literatura enquanto Construção Histórica”, sublinha estes aspectos, centrando-se em alguns que nos importa convocar para a nossa reflexão, na medida em que reiteram e complementam aqueles para os quais já apontámos na citação de Calvino. Tal ocorre, por exemplo, com a importância do contexto, a que Gusmão se refere quando fala da “inevitável contextualidade” e da “presentificação da relação literária”, o que, segundo ele, não implica “[...] nem tomar o presente como uma totalidade fechada e homogénea, nem aceitar a tese de uma absoluta indeterminação da escrita, da leitura e do sentido, mas tão só admitir uma determinação múltipla e, no limite inesgotável [...]” (Gusmão, 2001:202). Na verdade, como explica o autor, lemos sempre a partir do presente algo que já foi escrito no passado (“nunca chegaremos a ser leitores do século IV a.c.” (Gusmão (2001:202)) ou do futuro. Além disso, o encontro com um texto já lido está sempre marcado pela diferença que pode resultar, quer da “multiplicidade das suas ‘realizações’ pela leitura” quer daquilo que ele considera um movimento dinâmico de “identificação e alterização” (Gusmão, 2001:201-203). Este movimento duplo e complementar permite, por um lado, estabelecer o contacto, mediante o estabelecimento de um movimento de identificação que torna a leitura possível, e por outro lado, evidenciar a alteridade e a singularidade do texto lido que sofre uma apropriação, continuando a configurar-se como outro. Ao manifestar a sua alteridade, o objecto lido transforma o leitor, permitindo-lhe “experienciar a [sua] diferença” pelo confronto com o outro, concretizando-se justamente aquilo a que Gusmão (2001:217). chama “um encontro de diferentes”.

Efectivamente alguns textos, entre os quais será legítimo incluir os romances *A Caverna* e *Casanova l’Admirable*, que aqui nos importam directamente, exigem à partida do leitor uma retrospecção ou (re)leitura, o que nos permite configurar a questão da viagem intertextual. Assim, o que nos é dado (re)ler ou ouvir implica uma confluência e uma articulação dos olhares, das vozes que povoam a nossa



biblioteca pessoal. Ora, são justamente estes dois tipos complementares de viagem (na medida em que a viagem intratextual também é intertextual) que as (re)leituras de Saramago e Sollers proporcionam ao leitor real. A (re)leitura permitirá, então, a redescoberta de um texto já conhecido da autoria de uma outra voz (viagem intertextual) ou de autoria própria (viagem intratextual), o que ocorre, como veremos, no ponto 2.1.3. com as remissões para outras obras do próprio autor, mas de um ponto de vista diferente, por exemplo através de influências intertextuais e de convenções que só se tornam claras após a concretização da primeira leitura. Percebe-se assim que quer a questão da (re)leitura, quer a da interpretação (ambas implicando construir, elaborar suposições, efectuar opções, escolhas) surgem como operações ligadas e indissociáveis. Com efeito, a questão da (re)leitura remete para o problema da interpretação, que implica uma tentativa de responder a algumas das questões que o texto coloca enquanto espaço privilegiado de encontros, de olhares e de vozes.

Será aqui questão de (re)leitura como viagem intertextual, mas também intratextual, o que nos conduzirá a restringir o nosso estudo a apenas dois romances (*Caverna* e *Casanova...*), por forma a seguirmos neles os procedimentos que consideramos paradigmáticos para a restante obra dos autores respectivos. Esta redução do *corpus*, apenas aparente na medida em que a (re)leitura convoca obrigatoriamente um ou mais textos (intertextos), justifica-se por duas das restrições mais comuns que regem todo o trabalho (inclusive aquele que decorre da escrita de um capítulo): o tempo e o espaço. No entanto, sempre que seja pertinente ou necessário convocaremos outros romances dos nossos autores, para desenvolver ou exemplificar determinados aspectos da nossa análise.

A viagem intertextual em *Caverna* e *Casanova...* começa logo com um elemento produtor de sentido e pertencente ao aparelho paratextual (o título) que, como já vimos, orienta a leitura do romance. Com efeito, no espaço liminar dos dois romances ambos os títulos funcionam como um convite e um desafio à leitura,

condicionando e direccionando, já por si, a atenção do leitor real, que lê de um modo plurideterminado, criando um conjunto de expectativas que serão posteriormente confirmadas ou infirmadas durante o processo de leitura.

Efectivamente, os romances *Caverna* e *Casanova...* convocam explicitamente pelo menos dois textos através do seu aparelho paratextual, que nos importa aqui sublinhar. Neste sentido, os dois títulos levam o leitor real a interrogar-se sobre os seus sentidos possíveis e a apresentar hipóteses de leitura. No primeiro caso, a mais óbvia será a de estabelecer um elo com o Livro VII da *República* e, dentro dele, com o mito de “A Caverna” de Platão. No segundo caso, a hipótese mais evidente reside na leitura do romance *Mémoires-Histoire de ma Vie*<sup>212</sup> de Giovanni Giacomo Casanova. Assim, enquanto o título saramaguiano aponta de forma imediata para o texto de Platão, o título sollersiano opta por destacar desde logo uma personagem, Casanova, cujo nome é já (potencialmente) conhecido do leitor, apontando para uma figura a todos os títulos emblemática do século XVIII libertino. Do exposto ressalta que em ambos os títulos dos romances se pode ler em filigrana, nomeadamente através da remissão intertextual que pressupõem, um outro texto.

Ora as hipóteses de leitura, que as remissões intertextuais dos títulos dos dois romances pressupõem, parecem ser legitimadas e reiteradas pelas epígrafes com que abrem ambas as obras, assim como pela sua repetição na contra-capá. Em *Caverna*, o leitor real depara com a seguinte epígrafe: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós.” A epígrafe forjada de Saramago baseia-se na (re)leitura de duas réplicas do Livro VII da *República* de Platão (1949), que aqui são (re)escritas:

- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas – observou ele.
- Semelhantes a nós – continuei – (Platão, *A República* VII, 515 a, b).

---

<sup>212</sup> Utilizaremos aqui a abreviatura *Mémoires...* em vez do título por extenso, *Mémoires-Histoire de ma Vie*, de forma a agilizar a referência a esta obra durante a nossa análise.

A (re)escrita saramaguiana evidencia duas alterações significativas: por um lado, a adaptação das réplicas (que resulta de uma alteração das convenções) que regem normalmente os diálogos e em particular o discurso directo presente no intertexto. Efectivamente, na (re)escrita de Saramago, a fala de ambos os interlocutores é assinalada e introduzida pelo uso da vírgula (logo a seguir à palavra “prisioneiros”) e da maiúscula na forma verbal “São”, em vez do clássico e esperável travessão seguido de translineação. A (re)escrita efectuada evidencia assim um uso diferenciado da pontuação tradicional a que o leitor de Saramago já está habituado, na medida em que funciona como um protocolo de leitura da sua obra. Deste modo, verifica-se uma apropriação e adaptação do intertexto platónico aos propósitos ficcionais saramaguianos, dado que o diálogo platónico (como veremos no decorrer da nossa análise) irá sofrer muitas outras alterações. A segunda alteração, que a epígrafe evidencia, reside na substituição do adjectivo “semelhantes” pelo adjectivo “iguais”, de que decorre uma mudança significativa do sentido, na medida em que, enquanto a primeira (o intertexto) estabelecia com o “outro” uma relação de semelhança, a segunda aponta para uma relação de igualdade com esse “outro”.

Analogamente, também *Casanova...* abre com as epígrafes que citamos em seguida:

Rien ne pourra faire que je ne me sois amusé. Casanova

J'ai eu raison dans tous mes dédains: puisque je m'évade!

Je m'évade!

Je m'explique. Rimbaud

Ambas as epígrafes sublinham dois aspectos relevantes com que o leitor depara no decorrer da leitura de *Casanova l'Admirable*: por um lado, a primeira epígrafe atribuída a Casanova evidencia o carácter lúdico das suas *Mémoires...*; por outro lado, a segunda epígrafe, atribuída a Rimbaud, destaca duas características, também evidenciadas nas *Mémoires...* assim como em *Casanova...*: a liberdade para que

remete a repetição da frase “je m'évade” e a explicação a que o leitor tem acesso no prefácio da obra de Casanova. Deste modo, as epígrafes de *Caverna* e *Casanova...* reiteram e confirmam a remissão intertextual do título do romance, no primeiro caso ao citar, (logo, reenviar o leitor para) um excerto do Livro VII da *República* de Platão, mesmo se (re)lido e (re)escrito, como veremos; e, no segundo caso, ao atribuir as respectivas citações a Casanova e a Rimbaud. São, por outro lado, epígrafes literárias (Platão, Casanova, Rimbaud), que colocam os textos sob o signo de um diálogo intra-literário.

Do mesmo modo, também a remissão intertextual do título *Casanova l'Admirable* é legitimada pela (re)leitura constante e comentada de *Mémoires-Histoire de ma Vie* de Giovanni Giacomo Casanova<sup>213</sup> que é desenvolvida ao longo do romance,

---

<sup>213</sup> A propósito da citação do nome na dissertação e na bibliografia veja-se a nota 70 em I.1., p.92. O nome Giovanni Giacomo Casanova não evocava alguém de célebre no domínio das letras, o que torna o projecto de escrever as suas memórias no mínimo singular, na medida em que era muito raro que um homem da sua classe social e sem nenhum renome histórico redigisse uma história da sua vida. Talvez por esta razão, Jacques Casanova tenha escolhido um título de nobreza “Chevalier de Seingalt”, sendo “Seingalt” apenas um pseudónimo para tornar mais nobre o seu nome. René Démoris avança o seguinte na sua introdução a *Mémoires 1744-1756* de Giovanni Giacomo Casanova (1977):

[...] l'autobiographie casanovienne n'est en rien “une parmi d'autres”, mais constitue un événement original dans l'histoire du genre, où prend place pour la première fois l'individu non historique *en tant que non historique* (le contact avec les grands personnages reste secondaire para rapport au récit de la vie privée), alors que chez Rousseau même, il s'agit de la vie privée d'un personnage *déjà* historique [...] (Introdução, p.X XIX).

Parece-nos ainda relevante sublinhar o projecto (literário) de fusão de identidades entre Casanova e Sollers a que convida *Casanova l'Admirable*, sendo que os indícios biográficos que assinalam e sustentam este convite aparecem disseminados no romance. Indícios como o gosto por Veneza, o uso do pseudónimo (Seingalt é usado pela primeira vez por Casanova, quando se encontra em Grenoble em 1760), ou o tema do incesto (já recorrente em Sollers, nomeadamente em *Les Folies Françaises*) podem ser vistos como manifestação dos inúmeros pontos de convergência entre ambos. Nas últimas páginas de *Casanova...*, Sollers aponta, com ironia, para a fusão de identidades: “C'est lui souvent sous un autre nom” (*Casanova...*, p.259), quando diz o seguinte:

[...] J'ai voulu parler d'un autre Casa. Celui qui, aujourd'hui même, à Venise, se faufile près du palais des Doges au milieu de touristes japonais. Personne ne le remarque. Deux cents ans après sa mort, il a l'air en pleine forme. Bon pied, bon œil, comme quand il avait trente ans, juste avant son arrestation. C'est lui sous un autre nom qui reçoit cet après-midi, sous les plombs, une équipe de télévision française [...] (*Casanova...*, p.259).

como procuraremos dar conta na nossa análise. Por outro lado, a presença do adjectivo qualificativo “admirable” confere ao título, e claro ao romance, uma apreciação desde logo extremamente favorável sobre a personagem. Com efeito, a junção do adjectivo “admirable” contribui para sublinhar o entusiasmo, a admiração que a personagem libertina e sedutora merece ao narrador.

O leitor real deduz assim à partida que está perante um romance que é digno de ser (re)lido, merecendo a sua atenção. Sabe ainda que se trata de uma (re)leitura vincada pela admiração e da responsabilidade de Sollers. As expectativas do leitor não serão defraudadas, na medida em que *Casanova l'Admirable*<sup>214</sup> constitui efectivamente uma (re)leitura da obra-prima de Giovanni Giacomo Casanova: *Mémoires-Histoire de ma Vie*. O leitor terá deste modo acesso à (re)leitura de Philippe Sollers da obra que está baseada no confronto de duas versões: a versão da edição original<sup>215</sup>, em doze

---

Já em *Portrait du Joueur*, talvez o mais autobiográfico dos seus livros, Sollers adopta o pseudónimo “Diamant”, réplica exacta do seu patronímico “Joyaux”, brincando com o seu nome e deixando ao leitor a possibilidade de adivinhar o terceiro (quem sabe talvez Casanova):

[...] De quel droit ces deux patronymes? Et surtout *ceux-là*? Et puis quoi encore? Que dire? Rien... d'autant plus qu'on peut soupçonner un calcul du genre “jamais deux sans trois...” ... *Diamant... Sollers...* Cherchez le troisième Qui je suis? Comment je m'appelle en réalité? [...] Allez savoir [...] (*Portrait...*,p.231).

<sup>214</sup> Sollers ganhou com *Casanova L'Admirable* – publicado em França pela editora Plon e em Itália pela editora Il Saggiatore – o prémio Elsa Morante na categoria ensaio, o que não deixa de ser curioso, visto que *Casanova...* é a nosso ver mais um convite à (re)leitura de *Mémoires-Histoire de ma Vie* do que propriamente um ensaio. Para comemorar os duzentos anos da morte de Casanova (1725-1798), Sollers é incumbido de escrever algo sobre Casanova, e em 1998 surge *Casanova l'Admirable*, que é muito mais do que uma simples encomenda na produção romanesca de Sollers, como veremos.

<sup>215</sup> Valerá a pena atentar na complexa história do texto *Mémoires-Histoire de ma Vie*, sem dúvida esclarecedora para o leitor de *Casanova l'Admirable*. As informações que se seguem são retiradas de duas edições da obra de Casanova, da edição Garnier-Flammarion (Casanova, 1977, *Mémoires 1744-1756*, Paris, Garnier-Flammarion, cronologia, introdução e notas de René Démoris), nomeadamente da introdução pp. IX-XLIV; e da edição Arléa (Jacques Casanova de Seingalt, *Mémoires-Histoire de ma Vie*, Paris, Arléa, 1993, pp.V-VIII), sobretudo a partir da nota do editor. Quando morre a 4 de Junho de 1798, no Castelo do Conde de Waldstein, Casanova deixa um manuscrito de 10 volumes redigido em francês (a partir de 1789 ou 1790), objecto de várias (re)escritas, que será comprado pelo editor de Leipzig em 1821 a um herdeiro. O manuscrito francês é traduzido por Wilhelm Von Schütz a pedido da editora Brockhaus e publicado em língua alemã em 1822; a publicação dos doze volumes continua até 1828 (edição Schütz). Durante este período, em França, em 1825, o editor Tournachon-Molin prepara uma publicação da versão

volumes, que a editora Brockhaus confia ao professor de Literatura Francesa Jean Laforgue, e a versão da edição do manuscrito, que a editora Plon-Brockhaus publica. A comparação entre as duas versões de *Mémoires-Histoire de ma Vie* é justamente desenvolvida ao longo do romance através de um narrador irónico que salienta as diferenças entre as versões, criticando claramente as correcções da versão confiada a Jean Laforgue e enaltecendo o estilo colorido, directo, ou seja, a “matéria bruta” da “versão do manuscrito”. O leitor poderá, assim, cotejar as versões do intertexto

---

francesa, baseada na tradução alemã de Shütz que, por sua vez, já era uma tradução da versão francesa inicial escrita por Casanova. Entretanto, a editora Brockhaus decide publicar o texto na sua língua de origem, confiando a um professor de Literatura Francesa, Jean Laforgue de Dresde, a tarefa de preparar o manuscrito, isto é, de atenuar certas expressões menos próprias para um leitor francês. Será justamente esta edição, constituída por doze volumes, iniciada em 1826 e concluída em 1838, que será chamada “edição original”. Para contornar o problema da censura, os doze volumes serão publicados separadamente em lugares distintos. Assim, os dois primeiros volumes serão publicados em Leipzig, os quatro seguintes em Paris (1832) e os quatro últimos em Bruxelas (1838). Em Paris, o editor Paulin-Busoni publica, entre 1833 e 1837, as *Mémoires* em dez volumes numa edição, segundo ele, “originale et seule complète”, que na realidade apenas retoma a edição Laforgue, em relação aos oito primeiros volumes, enquanto os dois últimos são de fonte desconhecida. Não se sabe como o texto destes volumes chegou a Paulin (a edição Paulin será justamente retomada por Flammarion em 1899), porém a sua origem não é duvidosa, pois sabe-se que Casanova fazia cópias e, desta forma, variantes, das suas *Mémoires* (destinadas aos seus amigos). Efectivamente, existem duas versões de dois capítulos do manuscrito. Assim não será totalmente de estranhar que existam cópias de parte ou da totalidade do manuscrito, que tenham sido desviadas e negociadas depois da morte do autor. De 1924 a 1935 Raoul Vèze, na companhia de Octave Uzanne e de cerca de trinta casanovistas europeus, dirigem a edição *Mémoires* de Casanova, que retoma no essencial o texto estabelecido por Laforgue, completando-o com certos pormenores retirados da edição de Schütz e da edição Paulin-Busoni. Em França, a grande edição crítica “La Sirène” (1925-1935) está na base da maioria das grandes edições recentes como as da Garnier, La Bibliothéque de la Pléiade, Le Livre de Poche. Em 1960 e até 1963, Brockhaus associa-se a Plon para publicar o texto “em bruto” de Casanova em doze volumes, sendo justamente esta a edição chamada “edição do manuscrito”. Deste modo, só em 1960 se acede às *Mémoires* tal como tinham sido redigidas pelo seu autor. Quando se compara a partir desta data as duas edições das *Mémoires*, a “edição original” preparada por Jean Laforgue e a “edição do manuscrito” da responsabilidade de Plon-Brockhaus, as inúmeras alterações introduzidas por Jean Laforgue no texto de Casanova são notórias. Laforgue ultrapassou em muito as suas atribuições, permitindo-se intervenções inadmissíveis no texto de Casanova, que aliás o tornaram objecto de inúmeras críticas por parte dos casanovistas e inclusive de Sollers. Note-se ainda que nenhuma das primeiras edições de *Mémoires-Histoire de ma Vie* apresenta uma lista das obras produzidas pelo seu autor, e isto, apesar de este ter escrito obras históricas como: *Istoria delle Turbolenze della Polónia, Gorizia, 1774-75*, e satíricas como *Ne Amori, ne Donne, Ouvero la Stalla Ripulita* (Veneza, 1783).

*Mémoires...*, a versão corrigida de Jean Laforgue e a versão no estado “bruto” de Giovanni Giacomo Casanova, por intermédio da (re)leitura cruzada, que o narrador sollersiano efectua de ambas.

Assiste-se assim, em *Casanova...*, à co-produção de um sentido, dado que se questionam, se produzem juízos de valor, se tecem comentários (não raras vezes irónicos) sobre um texto pertencente ao passado, que se está a (re)ler: *Mémoires-Histoire de ma Vie*, de Giovanni Giacomo Casanova. Este facto coloca à partida *Casanova...*, e como já vimos também *Caverna*, sob o signo da leitura/releitura visto que, por um lado, se concretiza um sentido possível, fixando o texto no espaço e no tempo; mas, por outro, não se trata aqui de uma simples retoma de um enunciado antigo numa enunciação nova, mas antes de uma voluntária apropriação da enunciação anterior, que prima pela diferença, expondo-a directamente. De facto, trata-se de (re)ler/(re)escrever o texto de Platão e *Mémoires...*, respectivamente segundo José Saramago e Philippe Sollers.

Por um lado, a remissão intertextual faz apelo à competência intertextual do leitor, desde logo convocada e, simultaneamente, desafiada pelo título. Neste caso, a remissão intertextual inicial, para que os títulos reenviam, é desenvolvida e corroborada no decorrer da leitura de *Caverna* e *Casanova...*, o que, no entanto, nem sempre ocorre, como vimos na nossa análise relativa à importância das remissões intertextuais nos títulos saramaguianos e sollersianos. Parece-nos útil relembrar aqui algumas das considerações tecidas ao longo dessa mesma análise, na medida em que contribui para a reflexão agora desenvolvida. Verificamos que, nomeadamente em Sollers, os títulos assumem e implicam remissões intertextuais diversas e reiteradas que são, a nosso ver, centrais para a sua interpretação e compreensão. Recordemos que a grande maioria dos títulos romanescos sollersianos (e alguns títulos saramaguianos) implica efectivamente, como já tivemos ocasião de analisar, pelo menos, uma remissão intertextual.

De facto, o leitor real sollersiano já está habituado à rede de citações, de nomes, de títulos literários, artísticos e musicais, de textos literários, publicitários, jornalísticos e científicos, de quadros, e de peças musicais que contribuem, de certo modo, para evidenciar o saber enciclopédico<sup>216</sup> da voz que fala, assemelhando o romance a uma espécie de pequena enciclopédia. A emergência deste saber enciclopédico (para além de constituir um claro desafio aos conhecimentos do leitor real) é justamente notória nas remissões intertextuais, que os títulos sollersianos evidenciam, e sob a óptica das quais ganham em ser lidos.

Os títulos com características intertextuais contribuem para criar, junto do leitor real, determinadas expectativas confirmadas, ou não, pela leitura posterior do romance. As remissões intertextuais poderão assim captar a atenção do leitor, não sendo gratuitas, na medida em que desempenham diversas funções listadas na terminologia apresentada por Gérard Genette (1982:8-16). Efectivamente, Genette refere-se a cinco tipos de remissões intertextuais (a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a architextualidade), que reagrupa sobre o termo genérico de transtextualidade. Cada uma delas pode assumir diversas funções, de entre as quais destacariamos: a função referencial, a função ética, a função argumentativa, a função hermenêutica, a função lúdica, a função crítica e a função metadiscursiva.

Na verdade, as remissões intertextuais do aparelho titular saramaguiano e sollersiano preenchem várias destas funções, como demonstrámos na nossa análise em I.1. Gostaríamos no entanto de relembrar aqui algumas das funções das remissões intertextuais atribuídas aos títulos *A Caverna* e *Casanova l'Admirable*, na medida em que contribuem para esclarecer alguns aspectos da análise, que nos propomos desenvolver, de ambos os romances. Referimo-nos em particular à função

---

<sup>216</sup> Sobre a importância da enciclopédia em Sollers, veja-se *The Fictional Encyclopaedia Joyce, Pound e Sollers* de Hilary Clark (1990) e nomeadamente o capítulo VI, dedicado precisamente a Sollers (1990:129-164).



hermenêutica, sem dúvida relevante, na medida em que a remissão para um intertexto é sempre produtora de sentido e sobretudo oferta de um projecto interpretativo, podendo explicitar e clarificar ou complexificar o significado do romance lido, dado que ao convocar outra voz poderá dificultar a detecção da voz enunciativa. Também será de salientar a função lúdica, visto que a presença de um intertexto implica uma descodificação por parte do leitor real, ao mesmo tempo que, por outro lado, suscita uma certa forma de cumplicidade entre o autor real ou empírico e o leitor real ou empírico. É no entanto a função crítica que tanto *A Caverna* como *Casanova l'Admirable* mais ostentam, e que por isso merece aqui uma maior atenção, na medida em que, nestes romances, o intertexto não é simplesmente convocado, mas sofre uma (re)leitura irónica e até mesmo paródica. Trata-se de uma (re)visitação crítica de dois textos conhecidos do leitor e facilmente detectáveis, aproximando-se a nosso ver daquilo que Matei Calinescu (1993:277) considera como a “(re)leitura reflexiva”, e a que regressaremos mais adiante.

Antes de desenvolvermos a análise de ambos os romances valerá a pena tecer algumas breves considerações sobre a noção de (re)leitura de que temos vindo a falar reiteradamente, na medida em que ela se afigura fulcral para as análises que pretendemos desenvolver. Por um lado, procuraremos explicitar a nossa opção pela resolução parentética do termo (re)leitura, por outro referir-nos-emos ao universo teórico que sustenta tal noção. É justamente dela que falaremos em seguida. Infelizmente, a teorização acerca do problema da (re)leitura, como aliás da própria (re)escrita, embora significativa, não é ainda muito abundante. Com efeito, se por um lado, existe de facto todo um universo teórico que alicerça e sustenta o conceito de leitura, existem, no entanto, relativamente poucos estudos que incidam directamente sobre o conceito de (re)leitura, verificando-se geralmente uma breve referência a esta

nos estudos sobre a leitura.<sup>217</sup> De entre o relativamente escasso mosaico de reflexões sobre a (re)leitura, parece-nos importante fazer ressaltar, antes de mais, o rigor colocado no estudo do problema, na reflexão de Matei Calinescu, no seu ensaio intitulado *Rereading* (1993) de que procuraremos apresentar, em seguida, as ideias mais relevantes para o estudo que aqui nos propomos efectuar.

No seu ensaio, Calinescu desenvolve uma reflexão crítica sobre a problemática da leitura que, por um lado, privilegia as relações que tece com a (re)leitura, e por outro, endereça a compreensão do processo fundamental da leitura literária. Este facto de certo modo explica e legitima a sua opção por manter a distinção entre leitura e (re)leitura, mesmo que, por outro lado, admita que a referida distinção possa diluir-se na fórmula (re)leitura, em que os parênteses indicam a sua versatilidade, analisando a complexidade e até mesmo o aspecto conflitual das suas relações. Calinescu reconhece, no entanto, que o problema da (re)leitura não pode ser colocado nos termos claros e unívocos de uma dicotomia idealmente simples.

Quanto a nós, e embora perfilhemos a posição de Matei Calinescu (1993) quando distingue leitura de (re)leitura, pensamos que a resolução parentética em (re)leitura e (re)escrita de ambas as actividades, a saber, leitura e releitura, assim como escrita e (re)escrita, não só dá conta da versatilidade e da complexidade de ambas as actividades (como refere Calinescu), mas também evidencia a complementaridade e a indissolubilidade dessas actividades, facultando ao leitor a experiência de uma nova viagem e, portanto, de um novo encontro com um texto já conhecido. Por outro lado, a nossa opção pela resolução parentética em (re)leitura/(re)escrita permite convocar simultaneamente ambas as actividades, em vez

---

<sup>217</sup> Como ocorre, por exemplo, em Roman Ingarden (1973); Roland Barthes (1970); Gérard Genette (1982); Picard (1986, 1987 a) e b); Hans Robert Jauss (1975 e s/d [1988]), que corporizam uma reflexão pertinente sobre a (re)leitura, inserida numa reflexão sobre a leitura.

de recorrer a uma simples e, por isso, talvez demasiado, redutora dicotomia<sup>218</sup>, e a nosso ver pouco produtiva para o estudo da problemática que aqui nos interessa. Note-se ainda que a presença de referências (mesmo se breves) à (re)leitura no estudo da leitura só vem reiterar a complementaridade e a circularidade existente entre ambas as actividades.

Podemos situar estas questões na linha, aliás, daquilo que Roland Barthes (1970:16) já preconizava, ao afirmar em *S/Z* (16): “[...] un texte doit être lu s’il l’a déjà été [...]”. Na verdade, em *S/Z*, o autor esboça uma reflexão sobre a problemática da (re)leitura, nela reconhecendo a sua circularidade temporal, focando a necessidade da leitura plural de um texto e rejeitando, também ele, a leitura solitária e a primeira leitura ingénua de Ingarden. Para Barthes, existiriam, assim, dois tipos de leituras antitéticas: a leitura “passiva e singular”, caracterizada pela sua legibilidade, que reflecte os hábitos sociais; e a leitura “activa e produtiva”, que implica o leitor no prazer de (re)escrever mentalmente o texto. Importa desde já referir que os romances dos nossos autores, *A Caverna* e *Casanova l’Admirable*, exigem claramente do leitor real uma leitura “activa e produtiva”, sugerida logo de antemão pela remissão intertextual pressuposta por cada um dos títulos. Neste sentido, o que se verifica é uma modificação das expectativas do leitor em função do que leu ou está a (re)ler - o que a essencial e necessária circularidade da citação (como refere Antoine Compagnon (1979)) só vem corroborar -, sendo que a convenção vive justamente de um comportamento regular, baseado num sistema de expectativas mútuas. Ora, estes aspectos afiguram-se-nos centrais para os nossos autores, na medida em que a escolha de um determinado livro para (re)ler, em detrimento de outro, gera expectativas no leitor, quando ele próprio (re)lê *Caverna* e *Casanova*.... Na verdade, ambos os romances sofrem uma modificação em função das necessidades e dos

---

<sup>218</sup> Encontramos justamente esta dicotomia, segundo Calinescu (1993), em autores como Hans Robert Jauss (s/d [1988]) e Michael Rifaterre (1985:41-56), nomeadamente na reflexão que sobre a (re)leitura desenvolvem dentro da leitura.

objectivos específicos que cada (re)leitura implica, nomeadamente através da ironia que condimenta ambas, e é claro que origina uma leitura activa que passa pela leitura dos sinais, dos indícios que, como veremos, marcam e denunciam a intenção irónica comum a ambas as (re)leituras.

Note-se ainda que a ideia de (re)escrever o texto mentalmente também é referida por Calinescu (1993:277-278), quando enuncia alguns dos objectivos que poderão reger aquilo a que chama “(re)leitura reflexiva”, a que dedicaremos agora mais atenção por ser aquela que melhor caracteriza os romances aqui em estudo. Por um lado, Calinescu destaca a existência, assim como as características, de três tipos de (re)leitura (1993:276-278): a (re)leitura parcial (“partial rereading”), a (re)leitura simples (“simple (unreflective) rereading”) e a (re)leitura crítica, reflexiva (“reflective rereading”). Por outro lado, considera estes três tipos de (re)leitura na sua relação dialéctica com a leitura. Segundo ele, existiriam então basicamente três modos de reler histórias, reconhecendo, no entanto, que eles correspondem no fundo a uma redução da complexidade do problema, justificável pelos seus propósitos analíticos:

[...] There are – and this is already an oversimplification – *three basic ways of rereading stories. The first, and certainly the most frequent, is **partial rereading**<sup>219</sup> (or backtracking)* in order to recall more precisely certain significant textual details, or to take full cognisance of essential narrative information to which one has not paid, for whatever reason, sufficient attention the first time around. Such *partial rereading, whose need arises from a fault in the mechanics of reading (insufficient concentration, absentmindedness, difficulty of comprehension, an unresponsive state of mind)*, has been of little concern in this essay. *Two other basic kinds of rereading stories* have occupied centerstage: ***simple (unreflective) rereading** or the repeating of a game of make-believe for the sheer pleasure of repeating it* – the most important addition, the second time around, being a sense of psychological reassurance likely to accompany a game whose sequence and outcome are known, even if the player pretends not to know them; and ***reflective rereading, a meditative or critically inquisitive revisiting of a text one has already read*** [...] (1993: 277. Itálicos nossos).

---

<sup>219</sup> Os itálicos do autor estão destacados a **negrito** para os distinguir dos restantes sublinhados em itálico, que são nossos.

Ora, se tivermos em conta o âmbito destas reflexões no quadro dos autores de que aqui nos ocupamos, cremos ser possível avançar que a poética da (re)leitura que enforma a obra romanesca de José Saramago e de Philippe Sollers se insere no terceiro tipo de categoria (“(re)leitura crítica”) a que Calinescu alude. Efectivamente, os seus romances não se alicerçam numa “(re)leitura parcial” (aliás praticamente ausente da reflexão de Calinescu sobre a (re)leitura), que nasce de um erro ou de uma desatenção, nem se trata também de uma (re)leitura (“(re)leitura simples”), que se alimenta do prazer da repetição. Trata-se, a nosso ver, de uma “(re)leitura reflexiva”, isto é, de uma (re)leitura que brota de uma revisitação meditativa e crítica dos textos já lidos, alimentada por um leque diversificado de objectivos semelhantes ou diferentes - na linha aliás do que também afirma Harold Bloom (2000:261-262) em *How to Read and Why*:

[...] There is a pure pleasure in the first reading of a great novel, and yet I think it is a different and better experience when you reread [...] you are liberated into perspectives not previously available to you, and the pleasures of rereading can be more various and enlightening than your first experience of the novel. You know what is going to happen, but how and why it happens can be increasingly a new realization [...].

Neste excerto, Harold Bloom, ao explicar a diferença entre a leitura de um “clássico” da Literatura e a sua (re)leitura, sublinha alguns aspectos que julgamos relevantes para a nossa própria reflexão. Por um lado, destaca o conhecimento prévio que o leitor já possui da obra quando inicia a sua (re)leitura; por outro, sublinha a variedade dos prazeres que a (re)leitura oferece ao leitor, assim como a sua vertente mais esclarecedora e complementar, resultante da distanciação que a (re)leitura permite. Neste sentido, e justamente porque já sabe “o que irá acontecer”, o leitor poderá orientar a sua atenção para outros aspectos (nem por isso menos relevantes), como o “como” e o “porquê” do que ocorre, alcançando com a (re)leitura de um romance um outro tipo de realização pessoal e de trabalho hermeneûtico. Efectivamente, a (re)leitura abre desta forma ao leitor um novo leque de

perspectivas e de objectivos possíveis de leitura, dificilmente elegíveis e detectáveis numa primeira leitura, e afins daqueles que também Matei Calinescu (1993:277-278) enunciara ao falar de “(re)leitura reflexiva”:

[...] *Reflective rereading*<sup>220</sup> can itself pursue a variety of purposes, such as *rereading for replaying* the original game of make-believe as a game with rules in order to enjoy it more intelligently, or even to study it and penetrate some of the secrets of its making; *rereading with a view to improving one’s understanding of the structure and inner logic of a given game* by comparison with other games of the same type (such a rereading would be characteristic of the approach to fiction taken by poetics); *rereading for the purpose of becoming more familiar with the fictional world of a particular work in view of interpreting it in a new manner* (such an approach, characteristic of what we might call historical hermeneutics, involves a knowledge of earlier interpretations and a competitive attempt to best them); *rereading with an introspective bent*, in order to understand the nature of reading or rereading and to make it more self-conscious in all its complexity (this has been one of the main goals of this book; *rereading* (especially certain modernist and postmodernist works) *for the purpose of establishing what might be fictionally true in their world*; *rereading for producing new fictional games of make-believe or fictional games with rules or both* (this kind of *writerly* rereading or mental rewriting has come up again and again and has turned out to be one the mainsprings of literary creativity); and *rereading that attempt to decipher a potential secret or oblique reference in a text*, to guess the hidden rules by which it has been produced and, most important, to discern its possible explanations (from the pleasure of playing a game to the need to express heretical views covertly in a controlled culture) [...] (Itálicos nossos).

A redescoberta poderá assim ser feita em função de novas premissas, isto é, poder-se-á (re)ler por múltiplas razões. De entre estas enunciaremos aqui algumas possíveis, de entre um leque vastíssimo, como (re)ler por prazer; pela repetição; pelo segredo; para compreender melhor; para detectar as convenções; pelo desafio; pelo aspecto lúdico – entre muitas outras, como até para evidenciar de que forma as remissões intertextuais de títulos como *A Caverna e Casanova l’Admirable* são confirmadas no decorrer da leitura destes romances, que se oferecem ao leitor como uma viagem metafórica aos seus intertextos. Harold Bloom (2000) e Matei Calinescu

---

<sup>220</sup> Os itálicos do autor estão destacados a **negrito** para os distinguir dos restantes sublinhados em itálico, que são nossos.

(1993) apontam justamente para alguns objectivos comuns à (re)leitura de que dão conta as suas reflexões, que neste ponto parecem convergir. De facto, ambas as reflexões sobre a (re)leitura evidenciam objectivos semelhantes, como por exemplo o (re)ler para melhor compreender a elaboração, a composição, a estrutura do romance. Para este aspecto apontam expressões como o “[...] how and why it happens [...]”, de Bloom ou “[...] or even to study it and penetrate some of the secrets of its making [...]”, de Calinescu.

Ora, gostaríamos desde já de sublinhar que a noção de (re)leitura saramaguiana e sollersiana nos parece configurar alguns destes objectivos na produção romanesca dos respectivos autores, nomeadamente o propósito que vimos Calinescu enunciar da seguinte forma: “[...] attempt to decipher a potential secret or oblique reference in a text, to guess the hidden rules by which it has been produced and, most important, to discern its possible explanations [...]”. Com efeito, tanto em Saramago como em Sollers a (re)leitura implica a decifração por parte do leitor de “referências oblíquas”, isto é, aquilo a que temos vindo a referir-nos como a remissão intertextual sobre a qual assenta. Neste cenário, a noção de (re)leitura, em Saramago e Sollers, aparece associada aos jogos intertextuais e de (re)escrita que derivam dos jogos da (re)leitura (convocando a biblioteca lida), até porque a produção literária reside menos no fazer surgir do nada, *ex nihilo*, do que no deslocar, ou até no inverter. Efectivamente, tanto a (re)leitura saramaguiana, como a (re)leitura sollersiana procuram (re)ler e (re)escrever determinados aspectos dos intertextos, convocados para servir os propósitos ficcionais dos nossos autores. Se, para Calinescu, ler é construir hipóteses, inferir expectativas, então, quando as expectativas se referem retrospectivamente a um texto lido, trata-se inevitavelmente de (re)leitura. Procuraremos justamente agora examinar o modo como se processa esta (re)leitura, nos universos saramaguiano e sollersiano, analisando cada romance nas relações que tece com o seu intertexto.

### 2.1.1.1. A *Caverna*: uma (re)leitura saramaguiana de “A Caverna”

O romance *Caverna* estrutura-se em torno de uma reflexão sobre a arte<sup>221</sup>, que aparece associada ao trabalho do barro e às convenções que regem o comércio tradicional, e em particular as olarias, por oposição às convenções do Centro Comercial.

De acordo com as convenções do Centro, as louças de barro e mais tarde os bonecos já não valem como objectos de arte ou como património cultural, são reduzidos ao seu valor de mercado pelo o Centro (e pelas suas convenções), à volta do qual tudo gravita. Assim, já não interessa a qualidade, a originalidade, ou o valor estético do objecto em barro, mas sim a sua versatilidade e as suas características comerciais. Neste quadro, as convenções que regiam o comércio tradicional, nomeadamente as olarias como a de Cipriano Algor, deixam de ser importantes, visto que os gostos relevantes são os do Centro, e é em torno deles que a noção de “valor” se exercerá:

[...] Que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louça se são os gostos do Centro que determinam os gostos de toda a gente, perguntava-se Marta [...] (*Caverna...*, p.42. Itálicos nossos).

*Caverna* desenvolve assim uma reflexão alicerçada sobre as negociações impiedosas do Centro e sobre a criação de seis bonecos de barro (*Caverna*, pp.77-78) retirados de uma enciclopédia familiar (um assírio de barbas, uma enfermeira, um

---

<sup>221</sup> Também *La Fête à Venise* de Philippe Sollers é construído em torno de uma reflexão sobre a arte e nomeadamente os perigos de controle da sociedade do espectáculo e da manipulação tecnológica dos media sobre a arte. À semelhança daquilo que ocorre em *Caverna*, também em *La Fête...* as transacções comerciais associadas aos media acabam por colocar a arte em perigo, pela sobreposição da dimensão material e económica à dimensão cultural e estética (que acaba por ser completamente rasurada). Deste modo, um quadro já não vale enquanto objecto cultural, cujo valor estético é relacionável com o prazer que suscita – um quadro passa a ser “apenas” dinheiro, isto é, um investimento financeiro para o futuro.



bobo, um palhaço, um esquimó e um mandarim), para tentar ajustar a olaria tradicional dos Algor às novas necessidades do mercado. A viagem intertextual é desde logo sugerida ao leitor, como já referimos, quer através das semelhanças evidentes (repetição) entre o título saramaguiano e o título platónico (elementos paratextuais), quer através da epígrafe, que se constitui como (re)escrita do início do texto de Platão. Na verdade, uma vez transposto este limiar paratextual, o leitor depara com a presença de um conjunto de elementos que contribuem para evidenciar a (re)leitura que o intertexto platónico sofre no romance saramaguiano. Listamos, no quadro que se segue, os dez elementos que se nos afiguram mais relevantes do intertexto platónico retomados no romance saramaguiano, cuja análise desenvolveremos de seguida.

<b>Elementos</b>	<b>Intertexto platónico</b>	<b>(Re)leitura saramaguiana</b>
<b>1</b>	As estatuetas.	Os bonecos.
<b>2</b>	[O transporte de] objectos de toda a espécie de objectos, estatuetas de homens e de animais.	O transporte das louças.
<b>3</b>	Habitação subterrânea, caverna, gruta.	A Caverna, a cova, a gruta, o forno.
<b>4</b>	A prisão – Caverna.	A prisão – Centro Comercial.
<b>5</b>	Algemados de pernas e pescoços.	As ataduras nas pernas e no pescoço.
<b>6</b>	A luz, o fogo, a fogueira.	O sinal da fogueira, o foco da luz.
<b>7</b>	O muro.	O muro.
<b>8</b>	As sombras.	Os vultos.
<b>9</b>	Os ecos.	Os ecos.
<b>10</b>	Logo que alguém soltasse um deles – Libertação de um prisioneiro.	A libertação de Cipriano Algor.

**Quadro nº2 – “A Caverna” e *Caverna***

A (re)leitura reflexiva saramaguiana – na medida em que brota de uma revisitação meditativa e crítica de um texto já lido, neste caso “a caverna” de Platão – configura-se, para lá da alegoria de base que o título obviamente manifesta, precisamente em torno dos dez elementos aduzidos, que estão na base de uma (re)descoberta possível do texto platónico em função das premissas saramaguianas. Na verdade, existem vários elementos no romance saramaguiano que denunciam e apontam para o intertexto platónico, legitimando assim o facto de considerarmos *Caverna* como uma possível (re)leitura do texto de Platão. Para além dos elementos mais óbvios (o título do romance e a sua epígrafe), a que já aludimos, e que por isso não constam do quadro, o leitor real depara com um vasto leque de elementos (frequentemente reiterados ao longo do romance) que remetem claramente para o intertexto de Platão.

Optamos por citar de seguida um excerto que julgamos exemplar do intertexto platónico, que nos permitirá evidenciar a presença, no romance saramaguiano, de um conjunto de elementos pertencentes ao intertexto e já elencados no quadro nº2:

[...] *Imagina* a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos uns *homens numa habitação subterrânea* em forma de *caverna*, com uma entrada aberta à luz, que se estende a todo o cumprimento dessa gruta. Estão lá dentro *desde a infância, algemados de pernas e pescoços*, de tal maneira que *só lhes é dado permanecer no mesmo lugar* e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; *serve-lhes de iluminação um fogo* que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a *fogueira* e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno *muro*, no género dos tapumes que os homens dos «robertos» colocam diante do público, para mostrarem a sua habilidades por cima deles por cima deles.

- Estou a ver – disse ele.

- Visiona também ao longo deste muro, *homens que transportam toda a espécie de objectos*, que o ultrapassam: *estatuetas de homens e de animais*, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados.

- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas – observou ele.

- Semelhantes a nós – continuei -. Em primeiro lugar, pensas que, nestas

condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que *as sombras* projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna?

- Como não – respondeu ele –, se são forçados a manter a cabeça imóvel durante toda a vida?

- E, os objectos transportados? Não se passa o mesmo com eles?

- Sem dúvida.

- Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objectos reais, quando designavam o que viam?

- É forçoso.

- E, se a prisão tivesse um *eco* na parede do fundo? Quando alguns dos transeuntes falasse, não te parece que julgariam ouvir outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?

- Por Zeus, que sim!

- De qualquer modo – afirmei – pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objectos.

- É absolutamente forçoso – disse ele.

- Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. *Logo que alguém soltasse um deles*, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o *deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora* [...]. Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam? [...]. *Seria seu intenso desejo «servir junto de um homem pobre, como servo da gleba», e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo?*

- Suponho que seria assim – respondeu – que ele sofreria tudo, de preferência a viver daquela maneira.

- Imagina ainda o seguinte – prossegui eu –. *Se um homem nessas condições descesse de novo para o seu antigo posto*, não teria os olhos cheios de trevas, ao regressar subitamente da luz do sol? [...] (Platão: *A República* VII, v.514a-516e. Itálicos nossos).

O primeiro elemento do intertexto (“as estatuetas”) aparece no romance saramaguiano predominantemente como “bonecos”: perante as dificuldades que a olaria atravessa, a família Algor substitui a louça de barro, já não vendável, pela criação de seis bonecos, como se pode ver neste excerto onde Marta propõe ao pai a produção de bonecos:

[...] De que me estás a falar, mulher, De que deveríamos pôr-nos a fabricar bonecos, Bonecos, exclamou Cipriano Algor em tom de escandalizada surpresa, bonecos, nunca ouvi uma ideia mais disparatada, Sim, senhor meu pai, bonecos, estatuetas, manipanços, monos, bugigangos, sempre-em-pés, chame-lhes como quiser, mas não comece já a dizer que é disparate sem esperar pelo resultado dele, Falas como se tivesses a certeza de que o Centro te vai comprar esta bonecagem [...] (*Caverna*, p.69).

É importante assinalar dois aspectos relevantes para os quais aponta o excerto citado: por um lado, a substituição de um objecto com um sentido na vida das pessoas – as louças de barro, caracterizadas por uma funcionalidade comprovada – por um objecto meramente decorativo, isto é, sem qualquer função aparente (os seis bonecos), para responder aos gostos do Centro. Note-se que a característica inútil dos bonecos é salientada pela enumeração lexical: “estatuetas, manipanços, monos, bugigangos, sempre-em-pés”, apontando para a enumeração de uma variedade de substantivos, usados como sinónimos de “bonecos”, e que contribuem para evidenciar o seu pouco valor e utilidade. Atente-se, por exemplo, no substantivo “bugigangos”, que aponta precisamente para um objecto de pouco valor e à partida inútil, ou ainda no substantivo “mono”, que reitera também o carácter inútil do objecto visto que significa, para além de “macaco”, “indivíduo feio e estúpido”, “mercadoria sem venda” e “manipanço”. Este último faz também parte da enumeração que Marta efectua a partir do substantivo “bonecos” e significa “indivíduo muito gordo e baixo” ou ainda “ídolo africano”. Na verdade, esta enumeração, aparentemente gratuita, em torno do substantivo “bonecos” torna-se relevante à luz da leitura global do romance, na medida em que não só insiste ironicamente sobre a inutilidade do objecto “bonecos”, como anuncia o seu trágico fim através de um dos significados do substantivo “mono”, que também significa “mercadoria sem venda”.

O segundo aspecto prende-se com a escolha do objecto (os bonecos) que virá, à partida, substituir as louças de barro, agora consideradas inúteis pelo Centro. Ora, é justamente o trabalho do barro e, em particular, a criação dos seis bonecos que nos

permitem estabelecer uma primeira relação entre o romance *Caverna* e o seu intertexto “A Caverna” de Platão. Efectivamente, o substantivo “estatueta”, isto é, “pequena estátua”, “pessoa sem acção”, remete desta feita directamente para o intertexto platónico, não só pelo objecto em si (“estatueta”), não só porque os homens da Caverna platónica transportam vários objectos entre os quais “estatuetas”, mas também porque são justamente “homens sem acção”, visto estarem presos e privados de movimento, à semelhança dos habitantes do Centro Comercial e da família Algor, que perdem a sua liberdade quando vão viver para o Centro.

É precisamente neste cenário que surge o segundo elemento do intertexto que decorre, de certo modo, do primeiro; referimo-nos “[ao transporte de] objectos de toda a espécie, estatuetas de homens e animais”. Enquanto, no intertexto, os homens prisioneiros transportam “estatuetas” (como vimos objectos inúteis), na (re)leitura os homens produzem, criam “bonecos”, transportando em contrapartida objectos úteis, (isto é, louças) para uma “cova ideal”, a que voltaremos no terceiro elemento. Verifica-se deste modo uma inversão irónica do intertexto através da caracterização da utilidade/inutilidade do objecto transportado. Com efeito, na (re)leitura saramaguiana, as louças é que são transportadas, desta vez para uma “cova ideal” - que Cipriano Algor procura para se desfazer das louças “indesejadas” pelo Centro mas, em contrapartida, desejadas por ele – por oposição à “cova infernal” personificada pelo Centro Comercial, que reenvia para a Caverna de Platão. O amor pelo objecto criado é denunciado, por um lado, pela eleição de um espaço ideal escolhido para acolher as louças e, por outro lado, pelo cuidado extremo com que Cipriano Algor transporta a louça para a cova:

[...] Seja no entanto ridículo em modo supino este Cipriano Algor que se extenua a descer a pendente da cova carregando nos braços as indesejadas louças em vez de simplesmente as lançar lá de cima ao acaso, reduzindo-as in continenti a cacos, que foi como depreciativamente as classificou quando descreveu à filha os trâmites e episódios da traumática operação de transbordo. Não há, porém, limites para o ridículo [...]

(*Caverna*, p.163).

Notemos entretanto que o transporte das louças nos conduz ao terceiro elemento (“a caverna”), para a qual ambos os títulos remetem directamente, e que aparece associado ao espaço que se configura - ora como “cova ideal”, ora como “forno”, ora como “Centro Comercial”, ora como “gruta” e, finalmente, de forma explícita como “Caverna de Platão” no fim do romance. Começemos por salientar a presença de todo um léxico praticamente sinónimo. De facto, e apesar de a expressão “Centro Comercial” não ser sinónima de “caverna”, remete entretanto também ela para um espaço fechado que se configura como espaço de *ilusão* e de *simulacro* – desta feita, da ilusão do consumismo desenfreado e cego. Observemos agora alguns excertos que dão conta da variedade lexical e que apontam para a descrição sucessiva, se bem que diversa, do espaço “caverna”:

[...] E onde é que acabou por ir deixar as louças, Perto do rio, Onde tinha pensado que uma *cova natural* seria o mais adequado [...] e que foi então que *encontrou*, Precisamente a *cova ideal*, Há covas ideais, perguntou Marta, Depende sempre do que se quiser meter lá dentro, *imagina* neste caso *um buraco grande, mais ou menos circular, de uns três metros de profundidade e para o qual se desce em rampa fácil, com árvores e arbustos dentro, olhando de fora é como uma ilha verde no meio do campo, de Inverno enche-se de água, ainda tem um charco no fundo, Está a uns cem metros da margem do rio*, disse Marta, Também a conheces, perguntou o pai, Conheço-a *descobri-a quando tinha dez anos*, era realmente a cova ideal, de cada vez que ali entrava parecia-me que atravessava uma porta para outro mundo, *Já lá estava quando eu tinha a tua idade, E quando a devia ter o meu avô, E quando a tinha o meu*, Tudo acaba por se perder, pai, durante tantos anos aquela cova foi só uma cova, uma porta mágica também para alguns miúdos sonhadores, e agora, com o entulhamento da louça, nem uma coisa nem a outra, Os cacos não são assim tantos, mulher, em pouco tempo cobri-lo-ão as silvas, nem se vai dar por isso, Deixou então lá tudo, Deixei, Ao menos ficam perto da povoação, qualquer dia um dos garotos daqui, se é que ainda são frequentadores da cova ideal, aparece em casa com um prato rachado, perguntam-lhe onde foi que o encontrou, e vai ver que toda a gente irá logo a correr buscar o que agora não quer [...] (*Caverna*, pp.158-159. Itálicos nossos).

De facto, a variedade lexical do espaço platónico “Caverna” encontra o seu

equivalente nas descrições sucessivas e diferentes (como “cova ideal/natural”, “forno”, “Centro Comercial”, “gruta”, e “caverna de Platão”) que o espaço assume. Fixemo-nos no excerto citado, onde é justamente descrita a “cova” qualificada como “ideal” e “natural” para guardar as louças agora inúteis para o Centro, e confrontemo-lo com o intertexto platónico, de modo a salientar quer as semelhanças existentes entre ambos, quer as diferenças, mas também para mostrar como aspectos do espaço “caverna” do intertexto são sucessivamente descritos nas várias configurações distintas, mas complementares, que o espaço adquire no romance de José Saramago.

O excerto acima citado evidencia traços semelhantes ao intertexto, tais como o uso da forma verbal no presente do indicativo “imagina”, com que abrem ambas as descrições do espaço “caverna”. Assim, enquanto no intertexto temos “Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea, em forma de caverna”, a (re)leitura começa por transformar o espaço “caverna” em “cova ideal e/ou natural”, descrevendo-o da seguinte maneira:

[...] *imagina* neste caso um buraco grande, mais ou menos circular, de uns três metros de profundidade e para o qual se desce em rampa fácil, com árvores e arbustos dentro, olhando de fora é como uma ilha verde no meio do campo, de Inverno enche-se de água, ainda tem um charco no fundo, Está a uns cem metros da margem do rio [...] (*Caverna*, pp.158-159. Itálico nosso).

Trata-se pois, em ambos os casos, de uma situação imaginária e claramente ficcional, o que é um dado a reter. A descrição do espaço “caverna”, neste caso, como “cova ideal” é ainda reiterada pela comparação da “cova” a “uma ilha verde”, isto é, um espaço bucólico e idílico, por oposição à descrição desenvolvida no texto de Platão. Assim, enquanto neste último a “caverna” destinada aos homens assume contornos de espaço infernal, como acontecerá aliás com a descrição, quer do espaço Centro, quer da gruta que nele será descoberta e a que se chamará “Caverna de Platão”, a descrição da “cova” para a louça assenta sobretudo em características positivas, assim sublinhando, por contraste, o carácter nefasto e ilusório do Centro.

É de salientar que a “cova ideal e/ou natural” funciona ainda como um espaço de infância da árvore genealógica da família Algor, como “porta para outro mundo”, ou seja, como “porta mágica [...] para alguns miúdos sonhadores”. Ora, a referência à infância permite também estabelecer um elo, mesmo se ténue e essencialmente fruto de uma inversão irónica, com o intertexto, em que nos é dito que esses homens “estão lá dentro desde a infância”. Neste sentido, ao contrário do intertexto, onde a “caverna” destinada aos homens é caracterizada como um espaço negativo, de sofrimento, onde os homens estão prisioneiros desde a infância; a “cova ideal” agora destinada ao objecto “louça” configura-se como um espaço idílico, inclusive de infância, para os Algor.

Do mesmo modo, a descrição do espaço “forno”, destacada em itálico no exemplo que se segue, também configura o “forno” como um espaço de horror, como denotam as reacções do cão Achado quando de lá sai:

[...] Vou limpar o forno, disse Cipriano Algor quando chegou a casa. As experiências anteriores do cão Achado fizeram-no pensar que o dono se dispunha a sentar-se outra vez no banco das meditações, ainda andaria o pobre com o espírito turvo de conflitos, a vida a correr-lhe às avessas [...]. Terminada a tarefa de limpeza, Cipriano Algor saiu do forno e encaminhou-se para a olaria. Enquanto esteve à vista, o cão não se mexeu, logo levantou-se devagar, avançou de pescoço esticado até à entrada do forno e olhou. *Era uma casa estranha e vazia, de tecto em abóbada, sem móveis nem adornos, forrada de paralelepípedos esbranquiçados, mas o que mais impressionou o nariz do cão Achado foi a secura extrema do ar que lá dentro se respirava e também a picada intensa do único odor que nele se percebia, o cheiro final de um infinito calcinamento [...].* Com o pêlo do dorso arrepiado, de rabo entre as pernas como se viesse corrido de longe, o cão Achado saiu do forno [...] (*Caverna*, pp.178-180. Itálicos nossos).

Cipriano Algor também acabará por experimentar reacções contraditórias quando visita a gruta proibida, experimentando o medo, o pânico<sup>222</sup>, e até a emoção,

---

<sup>222</sup> É justamente para ele que remete este excerto:

[...] Percebia que o pânico tinha começado, insidiosamente, a raspar-lhe os nervos, tão valente que se imaginara [...] e agora estava quase a ponto de virar costas e correr aos tropeções pela pendente acima [...] (*Caverna*, p.331).



como o demonstra o seguinte excerto, que faz parte da descrição da sua visita clandestina à gruta:

[...] Exaurido de forças, Cipriano Algor deixou-se cair no escabelo, inclinou a cabeça sobre a mesa e, sem ruído, mal se lhe notava o estremecer dos ombros, começou a chorar. Deixe lá, pai, eu também chorei, disse Marçal [...] (*Caverna*, p.333).

Por outro lado, é também o sonho premonitório do forno de Cipriano Algor (*Caverna*, pp.193-206) que antecede e prepara a descoberta da caverna (visitada clandestinamente por Cipriano), dentro do próprio Centro Comercial:

[...] foi comunicado que as obras para a construção dos novos depósitos frigoríficos tinham posto à mostra no piso zero-cinco algo que iria exigir uma cuidadosa e demorada investigação, Por agora, o acesso ao lugar está condicionado, disse o comandante aos guardas, dentro de alguns dias uma equipa mista de especialistas estará a trabalhar lá, haverá geólogos, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, médicos legistas, técnicos de publicidade, disseram-me mesmo que fazem parte do grupo dois filósofos, não me perguntem porquê [...]. Muito bem, a entrada da gruta, tinha-me esquecido de dizer que se trata de uma gruta, estará guardada dia e noite, sem interrupção, em turnos de quatro horas [...]. A entrada da gruta foi descoberta hoje de manhã [...]. Há alguma coisa dentro da gruta, quis saber outro guarda, Sim, respondeu o comandante [...] (*Caverna*, pp.316-317).

A descoberta da “gruta” e os preparativos de segurança excessivos em torno dela evidenciam precisamente a falta de liberdade, que sempre caracterizou o espaço Centro, onde qualquer atitude, por exemplo ler ou copiar frases ou até mesmo colocar perguntas se torna alvo de suspeita. A liberdade dos chamados “residentes” do Centro acaba assim por ser equivalente à dos prisioneiros da Caverna de Platão, na medida em que se caracteriza por ser uma liberdade condicionada pelas regras do Centro. É também do forno que se tratará no fim do romance, quando a família Algor decide partir e iniciar uma nova viagem:

[...] Subiram para a furgoneta, os dois homens à frente, as duas mulheres atrás, com o Achado ao meio, e quando Marçal ia pôr o carro em movimento, Cipriano Algor disse bruscamente, Espera. Saiu da furgoneta e dirigiu os passos para o forno, Aonde vai,

perguntou Marta, Que irá ele fazer, murmurou Isaura. A porta do forno foi aberta, Cipriano Algor entrou. Quando daí a pouco saiu vinha em mangas de camisa e servia-se do casaco para transportar algo pesado, uns quantos bonecos, não poderia ser outra coisa [...]. Cipriano Algor aproximou-se da porta de casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando as colocou a todas voltou ao forno, nessa altura já os outros viajantes tinham descido da furgoneta, nenhum deles fez perguntas, um a um entraram também no forno e trouxeram bonecos para fora [...]. Os bonecos iam pouco a pouco ocupando o espaço em frente da casa, e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinham juntado, e reuniu-as às suas irmãs escorregadas e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é destino de qualquer de nós [...] (*Caverna*, pp.348-349).

É sem dúvida significativo o modo singular como o texto termina, ou seja, o facto de o romance acabar com o início de uma outra viagem simultaneamente física e metafórica. Trata-se de uma viagem física – empreendida pela família Algor de que fazem agora parte mais dois viajantes (o cão Achado e Isaura) – cujo ponto de partida, à semelhança das viagens de Cipriano em direcção ao Centro, é a casa familiar de que se afastam mais uma vez para o desconhecido, recorrendo para isso ao mesmo meio de transporte utilizado para viajar para o Centro: a furgoneta. Para além desta viagem física das personagens existe uma outra viagem, com que o texto subrepticamente termina e sobre a qual nos convirá reflectir: a viagem metafórica da leitura. Com efeito, tal insistência sobre a viagem no início e no fim do livro contribui para reforçar a ideia de que ela pode e deve ser lida como uma tematização metafórica da leitura, (re)começando quando a escrita acaba. Neste sentido, a viagem da leitura começa, quando a viagem da escrita termina, incorporando também ela, e à semelhança da nova viagem física dos Algor, novos viajantes-leitores para uma nova aventura-leitura. Não será ainda por acaso que, no fim do romance, antes de iniciar outra viagem, Cipriano Algor retira os bonecos do forno, colocando-os todos (os que não conseguiu vender e os defeituosos) à frente da porta. Este acto funciona de certo modo como um acto libertador, na medida em que os “bonecos” representam a família Algor e a sua

libertação e, por sinédoque, em última instância, toda a humanidade.

Por outro lado, a caverna também reenvia quer para o forno da criação do barro, quer metaforicamente para a criação divina: este aspecto evidencia a presença de pelo menos um outro intertexto (aliás já recorrente na produção romanesca saramaguiana se pensarmos, por exemplo, em *Evangelho...*): a Bíblia (Génesis, 2:7) e a descrição da criação do homem por Deus: “[...] Então, o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo [...]”. Neste sentido, o presente romance retoma também uma questão que vimos já ter sido colocada, de outra forma, por *Manual...*: o problema da criação e das suas dificuldades. Assim, à semelhança de H., que aceita a encomenda do quadro de S., Cipriano Algor aceita a encomenda dos bonecos para o Centro. Ambas as personagens (e com elas também o leitor) reflectirão deste modo sobre as dificuldades que a criação (artística e literária) coloca, em que se tornam particular objecto de atenção as fases da criação de objectos inúteis (“os bonecos”) e da destruição de objectos úteis (“as louças”). Assim, a questão não é apenas a da inutilidade – mas o facto de esta inutilidade ser comercialmente explorada enquanto tal, sendo por isso apenas justificada pela ideia de “lucro”, que paradoxalmente transforma a total inutilidade em total utilidade.

Efectivamente, em *Caverna*, o leitor irá deparar com a concepção de um espaço: o Centro Comercial, concebido como uma prisão, na medida em que os habitantes do Centro são descritos como prisioneiros dele, isto é, como seres sem vida, ou seja, sem vontade própria, verdadeiras sombras. Trata-se do quarto elemento que remete para o intertexto e que contribui para confirmar a primeira hipótese colocada pelo título, isto é, o ver nele reminiscências do texto de Platão: não só através da descrição do sonho premonitório de Cipriano Algor (*Caverna*, pp.193-206) e das suas sombras, mas também da sua visita clandestina à caverna, onde se lembra do sonho do forno ao deparar novamente com as sombras, o banco de pedra e os vultos sem vida. Do

mesmo modo, a exploração comercial da caverna enquanto “Caverna de Platão”, com que acaba o romance, remete desta feita directamente (mas com quanta ironia) para o texto platónico. E a maior ironia consiste precisamente no facto de que, quando deixa de ser alusão para ser explicitação, isso acontecer sob o signo, mais uma vez, do lucro comercial fácil, de uma sociedade do simulacro:

[...] Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que dizia, perguntou, Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA [...] (*Caverna*, p.350).

A (re)leitura irónica desenvolve-se neste caso em torno da Teoria das ideias que Platão ilustrou através da célebre Alegoria da Caverna, que é aqui pervertida, sofrendo uma inversão irónica que consiste na exploração comercial da caverna: “COMPRE JÁ A SUA ENTRADA”. A ironia é precisamente indiciada, por um lado, pelo uso excessivo das maiúsculas neste excerto, que visam chamar a atenção do leitor para o contra-senso da mensagem, se lida à luz do intertexto platónico. Por outro lado, a inversão irónica resulta da exploração comercial do espaço “caverna”, encarado na (re)leitura saramaguiana como um espaço meramente comercial, que vive das convenções absurdas do Centro. Assim, a redução da caverna à sua dimensão apenas material, ou seja, ao seu valor comercial, indiciado pela atribuição de um preço (o valor do bilhete), visa evidenciar a incapacidade, a cegueira do Centro e dos seus valores, em transpor a fronteira do “mundo sensível” para alcançar o “mundo inteligível” no limite do qual está “a ideia do Bem”. Nesse sentido, a teoria platónica é (re)lida e (re)escrita sob uma óptica irónica que altera a sua mensagem inicial - isto é, a passagem pelo “mundo sensível”, equivalente à estadia na prisão, é um mal necessário para atingir o “mundo inteligível”, e sobretudo a ideia do Bem (meramente espiritual) - ao transformar a caverna num espaço comercial a explorar, logo a visitar para alcançar um “bem” de outra ordem, reduzido à sua materialidade comercial. Apenas a família Algor revela

uma interpretação afim da Teoria das Ideias de Platão, funcionando a sua estada no Centro (metáfora do “mundo sensível”) como uma passagem obrigatória e necessária para alcançar o “mundo inteligível”, que a sua partida do Centro metaforiza.

No entanto, é ainda possível considerar outros elementos do intertexto platónico, tais como: “algemados de pernas e pescoços”, “a fogueira/luz”, “o muro”, “as sombras”, “os ecos” e “a libertação de um prisioneiro”, que encontramos essencialmente nos excertos (citados em seguida) que descrevem a descida e a visita de Cipriano Algor à gruta proibida:

[...] Cipriano Algor começou a descer [...]. Com o choque a luz oscilou, diante dos olhos surgiu-lhe, num instante, o que parecia um banco de pedra, e logo, no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram [...]. Era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra [...]. Que é isto, murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram estas pessoas [...], passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas [...] três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas [...]. Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele [...]. Cipriano Algor [...] perguntou, Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho [...]. Quando descia tive a impressão de ver [...] um muro e uma plataforma, se tu pudesses mudar a orientação de um desses focos [...]. Marçal pôs-se a girar um volante, a accionar um manípulo, e logo a luz se estendeu pelo chão fora até ir bater na base de um muro que atravessava a gruta de lado a lado, mas sem chegar às paredes [...]. No chão via-se uma grande mancha negra, a terra estava requeimada naquele lugar, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira [...]. Que há lá em baixo, tornou a perguntar Marta [...]. Há seis pessoas mortas, três homens e três mulheres [...]. Quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo, Por favor, explique-se, Dá-me atenção, escuta. A história levou meia hora a ser contada. Marta ouviu-a sem interromper uma única vez. No fim, apenas apenas disse, Sim, creio que tem razão, somos nós [...]. Em voz firme,

Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora [...] (*Caverna*, pp.331-335).

Debruçar-nos-emos, em seguida, sobre o excerto acima citado, que reúne fragmentos centrados sobre a descrição da descida e da visita clandestina de Cipriano Algor à gruta. De facto, os fragmentos remetem para os restantes seis elementos referentes ao intertexto platónico aqui retomados e que temos vindo a analisar. Centrar-nos-emos agora sobre o quinto elemento do intertexto (“algemados de pernas e pescoços”) que decorre justamente do quarto aspecto a que já aludimos, isto é, a concepção do espaço-caverna como prisão. Com efeito, também a (re)leitura saramaguiana ostenta este indício de falta de liberdade, quer quando se refere “[...] aos restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços [...]”, quer quando nos é dito que “[...] ataduras iguais prendiam-lhes as pernas [...]”.

Tanto o intertexto como a sua (re)leitura insistem neste aspecto de clausura, reiterado pela total incapacidade de movimento dos seus prisioneiros. A temática da clausura é aliás uma constante na obra romanesca saramaguiana, se tivermos em conta não só algumas das suas personagens, caracterizadas pela solidão em que vivem (pense-se por exemplo em Raimundo Silva ou o Senhor José), mas também em espaços de clausura como, por exemplo, o manicómio em *Ensaio...*, a casa do Senhor José e a própria Conservatória em *Nomes*, ou ainda o quarto de Raimundo Silva em *História...*, para apenas referir alguns. A (re)leitura distingue-se, no entanto, do seu intertexto pela referência explícita a seis corpos humanos: “era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, [...] mais cinco corpos igualmente sentados [...]”. É importante assinalar o paralelismo existente entre a posição estática dos seis bonecos iniciais (também chamados ironicamente na enumeração lexical, a que já nos referimos como “sempre-em-pé”) e, posteriormente, dos seis corpos que estão sentados na caverna, logo também eles sem liberdade de movimento. A ausência de movimento caracteriza, assim, tanto o intertexto, como a sua (re)leitura, sendo que nesta última

Cipriano Algor, no decorrer da sua visita à gruta, recorda o sonho do forno da olaria onde se sentava no banco de pedra.

Valerá ainda a pena relembrar que, no sonho premonitório, Cipriano Algor também está sentado (no banco de pedra) e incapacitado de mover-se:

[...] Fez um movimento para voltar-se [...] mas não conseguiu virar a cabeça [...]. Cipriano Algor pensou que o melhor, o mais fácil, seria levantar-se simplesmente do banco de pedra e ir lá fora perguntar ao genro que diabo de conversa era aquela, mas sentiu que o corpo lhe pesava como chumbo, ou nem sequer isso, que em verdade nunca será o peso do chumbo tanto que o não consiga erguer uma força maior, o que ele estava era atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado [...]. Sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra [...] (*Caverna*, pp.195-196).

A incapacidade de se movimentar é reforçada através da comparação, indiciada pela expressão “sou como”, que é estabelecida entre a personagem Cipriano Algor e uma estátua. De facto, a comparação esboçada desenvolve-se em torno da inactividade (“sentada” e “olhando”) que ambos manifestam e para a qual apontam quer a mineralização (“de pedra”) associada à “estátua”, “ao banco” e “ao muro”, quer o estatismo que todos evidenciam. A reminiscência do sonho e sobretudo o acto simbólico de sentar-se no banco não só permitem estabelecer uma relação com o intertexto, mas também reiteram a possibilidade narrativa avançada pela epígrafe saramaguiana “são iguais a nós” (repare-se aliás na comparação “sou como”). Esta possibilidade narrativa assenta numa relação de identidade entre os seis bonecos e a família Algor, relação que se vai tornando cada vez mais evidente no decorrer da leitura do romance e em particular, no momento em que Cipriano Algor se compara a “[...] uma estátua de pedra<sup>223</sup> sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra [...]”, e que acaba com a indagação da identidade dos seis corpos encontrados

---

<sup>223</sup> A propósito de *Caverna* e da sua concepção arqueológica, veja-se nomeadamente a comunicação de Maria Paula Lago (2004), intitulada “*Levantado do Chão e A Caverna: Arqueologias e percursos*”, proferida no IV congresso de Literatura Comparada em Évora e disponível no site <http://www.evora.net/comparada>.

na caverna. A identidade dos corpos é sucessivamente questionada pelas várias personagens, por Cipriano Algor (“Sabes o que é aquilo”), ao que Marçal responde: “[...] Sei, li alguma coisa em tempos [...]” e questiona o sogro “[...] Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes [...]”; também Marta avança uma pergunta semelhante (“quem são essas pessoas”). A resposta de Marçal (pela convocação da leitura)<sup>224</sup> funciona como uma remissão subreptícia ao intertexto. Neste caso, Marçal responde à pergunta do sogro, convocando uma das suas leituras, “Sei li alguma coisa em tempos”, implicitamente referindo que talvez tenha lido o texto de Platão. Note-se que todas estas perguntas estão centradas sobre a questão da identidade dos corpos, a que só Cipriano Algor responde “[...] Essas pessoas somos nós [...]. Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo [...]”. Trata-se de uma resposta tendencialmente universal (pela gradação aumentativa), que implica o homem na sua essência, evidenciando a sua fragilidade como prisioneiro dos objectos terrenos, da materialidade das coisas, meras aparências, que o Centro Comercial personifica por oposição ao comércio tradicional, que remete para uma humanização das trocas entre as pessoas, e por isso para as raízes da vida em sociedade.

O sexto elemento do intertexto, “a fogueira, a luz”, aparece na (re)leitura como “o sinal da fogueira, o foco da luz”, verificando-se assim uma actualização do intertexto de acordo com o contexto em que decorre a acção. Desta forma, Cipriano Algor orienta o foco da sua lanterna (ferramenta que o acompanha durante a sua viagem à gruta), primeiro para as cabeças e, em seguida, para os rostos dos corpos. Será também a mudança da orientação dos focos de luz que permitirá a Cipriano Algor ostentar a prova da existência das marcas de uma fogueira: “[...] No chão via-se uma grande mancha negra, a terra estava requeimada naquele lugar, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira [...]”.

---

<sup>224</sup> Efectivamente, e à semelhança daquilo que ocorre durante todo o romance *Caverna*, a leitura é sistematicamente convocada pelas personagens-leitoras, como procurámos demonstrar em II.2.



De forma paralela, os restantes elementos do intertexto, ou seja, “o muro”, “as sombras”, “os ecos” surgem também na (re)leitura com pequenas alterações: por exemplo o “muro”, à semelhança das marcas da fogueira, também será posto em evidência, graças a uma orientação diferente dos focos de luz. Ora, se tivermos em conta que toda a alegoria platónica repousa sobre a metáfora da luz como acesso ao conhecimento, não poderemos deixar de sublinhar a produtividade destes “focos de luz” e das respectivas “sombras”, que também são condição de conhecimento para a família Algor. “As sombras” do intertexto são transformadas em “vultos” na (re)leitura, mas continuam como sombras no sonho premonitório de Cipriano Algor, onde surgem as sombras de Marçal e do Chefe do Departamento de Compras:

[...] Foi neste momento que *a sombra de Marçal* voltou a projectar-se na parede [...]. Quando uma *sombra nova* apareceu sobre a parede do fundo [...]. Senhor Cipriano Algor, vim só para informá-lo de que a nossa encomenda de bonecos de barro acaba de ser cancelada, disse o *chefe do departamento de compras* [...] (*Caverna*, pp.196-197. Itálicos nossos).

No entanto, os “ecos” dos prisioneiros são substituídos pelos “ecos” da voz de Marçal quando chama o sogro, tanto na descida à gruta proibida, como quando tem o sonho premonitório.

Falta-nos, para concluir a nossa análise dos elementos do intertexto, (re)lidos sob a óptica saramaguiana, falar do último elemento que remete para (e aliás coincide com) o intertexto platónico. Referimo-nos ao décimo elemento do nosso quadro (“a libertação de um prisioneiro”), que na proposta de (re)leitura de Saramago também se manifesta na “libertação de Cipriano Algor”. Efectivamente, a descida de Cipriano Algor à gruta é acompanhada da progressiva tomada de consciência da semelhança existente entre a situação daqueles “vultos”, prisioneiros da caverna, e a sua própria existência, enquanto residente do Centro Comercial. A consciencialização da falta de liberdade, da ausência de valores para além da materialidade, isto é, da aparência das coisas, leva Cipriano Algor a abandonar o espaço do Centro, atitude que será

seguida posteriormente pelos restantes membros da família Algor. Esta decisão metaforiza, de certo modo, a vitória da ideia do bem (aqui relacionável com os valores tradicionais) pertencente ao “mundo inteligível” sobre o “mundo sensível”, encarnado pelo Centro, que apenas representa os bens materiais e a aparência das coisas.

Ao longo da nossa análise procurámos evidenciar como o intertexto platónico é sucessivamente convocado para ser (re)lido e (re)escrito na (re)leitura irónica que dele é proposta. Por outro lado, do exposto ressalta a enorme produtividade da alegoria platónica no contexto do romance de Saramago, sobretudo na medida em que Platão e o seu texto surgem aqui como uma (re)leitura, cuja eficácia está directamente relacionada com a sua capacidade de ser actualizada. Não se trata então apenas de “apontar” para uma história do passado, mas sobretudo de mostrar como ela permite, afinal, compreender o presente e os seus problemas e opções. De seguida, centramos-nos sobre *Casanova l’Admirable* de Philippe Sollers, procurando demonstrar em que medida também este romance, à semelhança do que ocorre em *A Caverna*, propõe ao leitor real uma viagem intertextual até *Mémoires-Histoire de ma Vie*, de Giovanni Giacomo Casanova.

2.1.1.2. *Casanova l'Admirable*: uma (re)leitura sollersiana de  
*Mémoires-Histoire de ma Vie*

(Re)ler as *Mémoires-Histoire de ma Vie*<sup>225</sup> na versão do próprio Giovanni Giacomo Casanova, na de Laforgue, ou ainda na de Sollers, não será certamente a mesma coisa. Se já a sabedoria popular dizia que “quem conta um conto acrescenta um ponto”, será também legítimo interrogarmo-nos sobre essa mais-valia de sentido, que se oferece ao leitor no próprio acto de recontar aquilo que já antes foi contado. Questionar e pensar o(s) contexto(s) em que se opera essa (re)leitura, assim como a capacidade de (re)ler o(s) contexto(s) - é justamente este o desafio que se coloca ao leitor de *Casanova...*, de Philippe Sollers. Desta forma procuraremos analisar, em seguida, a questão do contexto na sua articulação com a (re)leitura/(re)escrita em *Casanova...*. Para o efeito, debruçar-nos-emos sobre as três versões citadas explícita ou implicitamente em *Casanova...*, que parecem confluir para uma mesma fonte: *Mémoires...*, que funciona como intertexto predominante da versão sollersiana. Por outro lado, é notório o carácter complexo e palimpséstico da história do texto subjacente à obra de Sollers. Na verdade, *Casanova...* abre justamente com a história de *Mémoires...*, fornecendo ao leitor, mesmo se de forma genérica e resumida, um conjunto valioso de elementos de crítica textual sobre as várias lições e edições do manuscrito. De facto, as informações fornecidas coincidem não só com aquelas que repertoriámos anteriormente, como também com as que constam da nota do editor de *Mémoires...*, de que daremos conta mais adiante. Por outro lado, estes aspectos apontam para a complexidade da história do texto que o romance sollersiano recupera e dilui no conjunto da rede textual, originando efeitos de contaminação.

---

<sup>225</sup> Como já dissemos na nota 212, p.440, utilizaremos a abreviatura *Mémoires...* em vez do título por extenso, *Mémoires-Histoire de ma Vie*, de forma a agilizar a referência a esta obra (intertexto) durante a nossa análise.

O programa narrativo de *Casanova...* desenvolve-se num cenário intertextual e polifónico que o sustenta. Com efeito, a narrativa de Philippe Sollers assume-se como uma ficção de segundo grau, evidenciando os procedimentos de citação, tal como a entende Antoine Compagnon<sup>226</sup> (1979). No número 5 da revista *Românica* (1996), justamente dedicado ao estudo da citação, Miguel Tamen (1996:11-18), num artigo intitulado “aspas”, debruça-se sobre a dupla função da citação, que consiste em “[...] provar qualquer coisa e garantir que a prova é legítima” (1996:11). Tamen distingue o uso de um termo da sua menção, explicando que, enquanto o primeiro não pode ser parafraseado, o segundo pode. Neste sentido, existem modos diferentes de usar a citação, sendo que “[...] as aspas são uma espécie de emblema das relações complicadas entre usar qualquer coisa e mencionar qualquer coisa [...]” (1996:18). Ora, podemos desde já avançar que, no caso de *Casanova...*, se verifica um uso da prática citacional essencialmente explícita do intertexto complexo *Mémoires...*, visto que este já possui a singularidade de ser uma (re)leitura da versão da “edição do manuscrito inicial” de Casanova. Na verdade, este uso explícito da citação (referenciada pela utilização de aspas) surpreende o leitor sollersiano, habituado a um uso predominantemente implícito da citação nos outros romances, onde ela aparece como parte integrante da própria escrita do autor. De facto, raramente são indicadas as fontes da citação, que só em alguns raros casos aparece sinalizada entre aspas. Além disso, os outros romances evidenciam o uso de uma densa rede citacional com

---

<sup>226</sup> Na sua obra, Antoine Compagnon (1979) associa o acto de escrever ao de citar:

[...] Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. *La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation.* La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique [...] (Compagnon, 1979:34. Itálicos nossos).

Ora, é justamente aquilo que ocorre, como veremos, em *Casanova...* de Philippe Sollers, onde o aparelho citacional, que constitui o seu intertexto, é citado explicitamente, evidenciando que “ler ou escrever, é fazer acto de citação”. Até porque só se pode citar aquilo que se conhece, ou seja, já se leu quando se escreve, o que equivale a dizer que a citação está, sem dúvida, na base da leitura e da escrita, sendo o romance *Casanova...* um exemplo claro disso.

inúmeras referências literárias e culturais, algumas dificilmente detectáveis, pelo menos de forma imediata, pelo leitor. Será assim legítimo interrogarmo-nos sobre o motivo desta mudança no uso da citação no romance *Casanova*.... Claro está que ela não visa facilitar a tarefa do leitor, mas sim orientar a sua leitura para uma reflexão sobre o grau de preferência da versão da “edição do manuscrito inicial” de Casanova, em detrimento da versão Laforgue. Note-se ainda que o desenvolvimento desta reflexão implica a citação explícita de ambas as versões, que serão objecto de vários comentários irónicos, reflexivos e judicativos ao longo do romance. Por outro lado, a complexidade que caracteriza o próprio intertexto implica o uso das aspas que, neste caso, contribuem para distinguir, como veremos, a versão Casanova da versão Laforgue, justamente objecto de uma (re)escrita irónica. Assim, enquanto a versão Casanova é citada pela admiração, pelo prazer, pelo prestígio da companhia que Casanova merece a Sollers; a versão Laforgue é citada para ser alvo de crítica, de desvalorização em relação à primeira versão. O processo citacional estabelece portanto aqui também um terreno de distância e de diferença entre as duas versões, terreno que pode ser medido e avaliado pelo leitor e pelo seu conhecimento directo do material citado.

Igualmente significativo será recordarmos que este dinamismo polifónico se constrói na base da interlocução e do diálogo (a que já aludimos no nosso estudo da oralidade), muito usados na tessitura romanesca em particular durante o século XVIII, e de que *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot constitui na Literatura Francesa um exemplo paradigmático. Assim, à semelhança de *Caverna*, também *Casanova*... se oferece ao leitor real como uma viagem possível e necessária, mesmo se metafórica, ao seu intertexto, *Mémoires*..., ao estabelecer com ele um diálogo privilegiado.

*Casanova*... esboça a questão da (re)leitura/(re)escrita e do seu contexto, surgindo como uma forma ficcional em que um narrador-autor (personagem, já por si, familiar ao leitor sollersiano) (re)lê e (re)escreve as *Mémoires*... de Giovanni Giacomo

Casanova, partindo da versão da “edição original” de Jean Laforgue, que confronta com a “edição do manuscrito” de Casanova. A narrativa de Philippe Sollers inicia-se com uma citação fundamental para a sua construção, em que se faz referência a Casanova e à sua obra *Mémoires...*. Logo no início da obra, efectivamente, o narrador afirma: “On croit savoir qui est Casanova. On se trompe” (*Casanova...*, p.9). A dúvida instala-se, o saber do leitor sobre Casanova é questionado e o desafio está lançado. Mais uma vez, a dúvida reside na questão do *conhecimento*, o que coloca o romance de Sollers sob a égide do processo de *indagação* (e que talvez se possa relacionar com a hesitação genológica que permitiu que o autor fosse distinguido com um prémio de ensaio). De facto, o programa narrativo funda-se sobre uma realidade deceptiva em termos de um saber, dado através da modalização “on croit savoir” e da justaposição directa de “on se trompe”. O romance é então, por um lado, a demonstração desse “engano” e, por outro lado, o colmatar dessa falha através da viagem intertextual que é proposta ao leitor.

Logo na primeira página de *Casanova...* são dadas várias informações ao leitor:

[...] *Les Mémoires* s'intitulent en réalité *Histoire de ma vie*. C'est un énorme volume bourré d'aventures tournant autour du jeu, des voyages, de la magie et du sexe, mais dont très peu de personnes savent qu'il a été écrit en *français*, avant d'être publié en allemand, puis retraduit en français dans une version plus “sage” que l'original [...] (*Casanova...*, p.9).

As informações dadas sobre a história do manuscrito são assim vitais para o leitor, na medida em que não só descrevem o aspecto físico do livro, “un énorme volume” (note-se que a versão das *Mémoires...* publicada pela editora Arléa tem 2002 páginas), mas também porque destacam o seu conteúdo: um volume cheio de aventuras cujo núcleo temático se centra em torno “[...] du jeu, des voyages, de la magie et du sexe [...]”. É ainda focada a língua de redacção do manuscrito e das várias traduções (francesa-alemã-francesa) de que ele foi objecto. Um olhar sobre o

prefácio<sup>227</sup> de Giovanni Giacomo Casanova elucida o leitor sobre a sua preferência pela língua francesa, em detrimento da italiana, na redacção do seu manuscrito:

[...] J'ai écrit en français et non en italien, parce que *la langue française est plus répandue que la mienne*, et les puristes qui me critiqueront pour trouver dans mon style des tournures de mon pays auront raison, si cela les empêche de me trouver clair [...] (*Mémoires...*, p.6. Itálicos nossos).

A questão da língua é, neste contexto, importantíssima, quer para o texto de Casanova<sup>228</sup> quer para o texto de Sollers. No caso de Sollers, a questão da língua manifesta-se na oscilação que se opera entre a versão da “edição do manuscrito”, escrita no francês “deficiente” de um italiano, e a versão da “edição original”, escrita no francês fluente e correcto de um professor de Literatura Francesa. A oscilação entre as línguas pode aliás ser considerada, metaforicamente, como mais uma “viagem” proposta ao leitor.

Especifiquemos então que, em *Casanova...*, a complexa história do texto<sup>229</sup> *Mémoires...* também faz parte do romance onde é convocada, surgindo como uma das suas componentes. Deste modo, *Casanova...* apresenta-se como uma (re)escrita da versão Laforgue “revista” (2ª edição de 1826-1838 em França), a qual, por sua vez, é uma (re)escrita (como lhe chama Sollers (*Casanova...*, p.13)) “depurada” da 1ª edição de 1822-1828 na Alemanha de *Mémoires...*, em tradução alemã. Vejamos então o percurso do manuscrito descrito pelo narrador-autor:

[...] En 1820, la famille Anglioni vend le manuscrit à l'éditeur Brockhaus, à Leipzig.

---

<sup>227</sup> A propósito da importância do prefácio, Casanova diz o seguinte:

[...] Tant pis pour ceux qui ne liront pas ma préface! Ce ne sera point ma faute, car chacun doit savoir qu'une préface est à un ouvrage ce que l'affiche est à une comédie: on doit la lire [...] (*Mémoires...*, p.6)

<sup>228</sup> Relembremos que também no caso de Casanova a questão da língua é importante porque o texto é primeiro escrito em francês, traduzido para alemão (por Wilhelm Von Shütz a pedido da editora Brockhaus) e de novo traduzido para francês pela editora Tournachon-Molin curiosamente com base na tradução alemã. Mais tarde a editora Brockhaus decide voltar à edição francesa inicial (a de Casanova) conhecida como “edição do manuscrito” para publicar o texto na sua língua de origem, confiando a Jean Laforgue a tarefa de preparar e corrigir o manuscrito (“edição original”).

<sup>229</sup> Sobre a história do texto veja-se a nota 215, pp.443-444 deste capítulo.

De 1822 à 1828 a lieu la première édition “épurée” de l’Histoire en traduction allemande.

De 1826 à 1838, c’est la première édition française “révisée”, édition “Laforgue”, celle que lit Stendhal en 1826, et qui est toujours disponible en Pléiade [...] (*Casanova...*, p.13).

Além do mais, as informações sobre as edições do manuscrito – que o leitor facilmente poderá recolher em *Casanova...* – correspondem aos dados que constam na nota do editor<sup>230</sup> das *Mémoires...*, constituindo assim um quadro de informações de crítica textual e genética cuja pertinência para a leitura do romance de Sollers nos parece desde já de sublinhar. A isto acresce ainda que a veracidade/utilidade das informações dadas sobre o manuscrito de Giovanni Giacomo Casanova se justifica pelo facto de o narrador de *Casanova...* estar a (re)ler/(re)escrever a versão “plus sage” das *Mémoires...*, isto é, a de Jean Laforgue, conhecida como “edição original”, que confronta com a “edição do manuscrito” a de Casanova.

Sendo assim, fica desde logo claro que a versão preparada e revista por Laforgue tem dois objectivos: por um lado, procura libertar o texto de todas as expressões e imagens susceptíveis de chocar em demasia o pudor do leitor oitocentista; por outro lado, visa corrigir os erros de língua e todas as incorrecções de um italiano, que escreve em um idioma estrangeiro – francês – posteriormente

---

<sup>230</sup> Referimo-nos à nota do editor da edição Arléa, de que citamos as informações que coincidem com as de *Casanova...*

[...] On ne peut présenter les *Mémoires* de Casanova sans rappeler au préalable les péripéties qui ont entouré leur première publication. A sa mort, le 4 juin 1798, Casanova laisse un manuscrit rédigé en français – dix livres, plus de quatre mille pages en tout – que le célèbre éditeur de Leipzig va acheter, en 1821, à un héritier de l’auteur. Après les avoir faits traduire par Wilhelm von Schütz, Brockhaus commence, en 1822, la publication en langue allemande des *Mémoires*. Elle comprendra douze volumes et se poursuivra jusqu’en 1828. En France, à partir de 1825, aiguillonné par le succès de l’édition allemande, l’éditeur Tournachon-Molin entreprend la publication d’une “traduction de la traduction de Shütz. C’est alors que la maison Brockhaus décide de publier le texte dans sa langue d’origine. Elle confie à un professeur français, Jean Laforgue, le soin de préparer le manuscrit. Cette édition, désormais appelée édition originale, en douze volumes également, commencée en 1826, s’achèvera en 1838 [...] (*Mémoires...*, Note de l’éditeur, V).

Note-se que, curiosamente, ambos os editores Arléa e Garnier-Flammarion optam pela versão da “edição original”, ou seja, a versão preparada e corrigida por Jean Laforgue, invocando que a versão da “edição do manuscrito”, isto é, o texto de Casanova poderia chocar o leitor. No entanto, a editora Arléa assinala entre parênteses rectos os acréscimos e as supressões efectuadas no texto.



traduzido para alemão (antes de ser de novo retraduzido para francês). É justamente a versão de Laforgue, ou melhor, a sua revisão, que será objecto de uma (re)escrita irónica em *Casanova...*, e que iremos de seguida analisar, sublinhando, desde já, que a obra dá assim conta, e duplamente, quer das aventuras amorosas de um homem (Casanova), quer das aventuras editoriais do seu manuscrito. Ora a aventura simultaneamente amorosa e editorial remete-nos para o binómio amor/escrita, a sublinhar como central para a abordagem da (re)escrita sollersiana, mas também saramaguiana, se pensarmos na importância do binómio amor/escrita, por exemplo em *História...*, onde a (re)escrita da história do Cerco de Lisboa através do “não” aparece associada a Maria Sara e nomeadamente à relação amorosa que esta estabelece com Raimundo Silva; ou ainda, em *Nomes*, em que a relação platónica com a “mulher desconhecida” gera a sua busca e a escrita da mesma, determinando assim toda a efabulação romanesca.

Começemos por recordar que a versão *Casanova...* se alimenta de um jogo intertextual em que o leitor é convidado a participar, procurando o intertexto e as operações intertextuais que este jogo implica. Esta circunstância coloca à partida *Casanova...* sob o signo da (re)leitura enquanto forma de (re)escrita das *Mémoires...*, uma leitura que Sollers qualifica como divertida, estabelecendo explicitamente uma analogia com o *Dom Quixote* de Cervantes:

[...] Il est aussi amusant à lire que le *Don Quichotte* de Cervantès. Bref, son *Histoire* est un chef d'oeuvre, le tracé de quelqu'un qui avance dans sa vérité [...] (*Casanova...*,p.13).

Entretanto, também afirma mais tarde (página 176) que o projecto de Casanova é escrever um *Dom Quixote* ao contrário:

[...] On voit aussi qu'il a décidé d'écrire une sorte de *Don Quichotte* à l'envers: Sancho serait philosophe et accompagnerait le chevalier errant dans ses visions pour le rendre heureux. Il lui proposerait des géants sous forme de moulins à vent, et autres histoires. La leçon implicite de ce renversement va très loin [...] (*Casanova...*, p.76).

A inversão irónica assenta, neste caso, no facto de os amores de Casanova não serem platónicos, ao contrário do que ocorre com a Dulcineia de Dom Quixote, o que explica a metamorfose de Sancho em filósofo que acompanharia o “cavaleiro” Casanova nas suas aventuras amorosas bem carnais. Mas não deve ser passada em branco a explícita comparação com o romance fundador de Cervantes, cujo protagonista se define, na totalidade, em função da viagem deambulatória e da procura; que é, por outro lado, ele mesmo uma (re)escrita paródica, como se sabe, do romance de aventuras (e por isso viagem) medieval.

Deste modo, o narrador-autor de *Casanova...* relaciona-se com a versão da “edição original” das *Mémoires...* de Jean Laforgue completando, ou melhor, incorporando no texto lido uma mais-valia de sentido, nomeadamente através da comparação que estabelece entre esta última e a “da edição do manuscrito” de Casanova, que concretiza a sua recepção e actualização. Efectivamente, o desejo de (re)leitura materializa-se numa (re)escrita irónica da versão Jean Laforgue, orquestrada pelo narrador, que dá assim conta das diferenças entre ambas as versões, elogiando a de Casanova.

Mas podemos falar de “viagem metafórica” e intertextual também noutro sentido. Efectivamente, e como se disse, pode considerar-se *Casanova...* um romance polifónico e crítico em que ecoam outras vozes, outros romances, na linha aliás daquilo a que Calinescu chama (re)leitura reflexiva. Neste sentido, se a (re)escrita traduz a interacção entre os textos é porque convoca várias vozes, sendo por isso dialógica, tal como a ironia - na linha aliás do dialogismo que para Bakhtine enforma toda a obra romanesca, já que o romance constitui uma tessitura complexa de estilos, de línguas e de vozes, organizados literariamente. Sendo assim, o romance surge como um conjunto compósito que integra os discursos do autor, dos narradores, das personagens e dos géneros intercalares ou: “[...] as unidades composicionais de base [...]” que “[...] permitem ao plurilinguismo penetrar no romance [...]” (Bakhtine,

1978:88-89). É precisamente deste plurilinguismo que deriva a plurivocalidade que gera e tece os temas da obra romanesca, sendo o romance, neste sentido, uma polifonia híbrida organizada. É nesta acepção que se insere *Casanova...* de Sollers, através da recuperação e reorganização dessas outras vozes que são orquestradas e (re)escritas em termos discursivos, e que são subvertidas através da simples contextualização ou de processos retóricos mais complexos, como a ironia, que as faz ler de acordo com outros quadros interpretativos.

Contudo, cingiremos aqui a nossa reflexão ao estudo de *Casanova...*, na articulação com o complexo intertexto que pressupõe, ou seja, *Mémoires...* Dizemos complexo na medida em que o intertexto possui a singularidade de ser já por si, como vimos, uma (re)leitura da versão da “edição do manuscrito” inicial de Casanova. Em *Casanova...*, ao contrário daquilo que ocorre em *Caverna*, o leitor parece, pelo menos à partida, ter a tarefa facilitada na detecção explicitada do intertexto, visto que a citação quer da maior parte dos excertos da versão da “edição original” de Jean Laforgue, quer da versão da “edição do manuscrito” é referenciada pelo uso explícito de aspas, funcionando assim como um corpo-outro e autónomo dentro do romance *Casanova...*, na linha aliás daquilo que faz a Editora Arléa, que também dá conta das duas versões da edição da obra (versão Laforgue e versão Casanova), apresentando o manuscrito entre parênteses rectos e em itálico. A este respeito convém lembrar que, na nota do editor, são apresentadas as razões para esta opção<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Na nota do editor das *Mémoires...* são explicitados os motivos da opção feita pela Casa Arléa, a saber: o desrespeito de Jean Laforgue pelo manuscrito original e o desejo de colocar à disposição do leitor um texto escrito em francês, o mais fiel possível à “edição do manuscrito”:

[...] Avant de parler du principe même de notre édition, il faut dire encore quelques mots de Jean Laforgue qui, s'il s'était borné à gommer les rugosités de Casanova, aurait eu droit, je pense, à la reconnaissance sans nuance de tous les casanovistes. Malheureusement, le professeur de français s'est permis sur le texte des interventions curieuses, choquantes, inadmissibles [...]. Désireux, d'une part, de mettre à la disposition des lecteurs un texte écrit en français et, d'autre part, d'être le plus fidèle qui se peut au texte de Casanova, nous avons décidé de publier l'édition Laforgue - l'édition originale - mais en signalant dans le texte les suppressions et les ajouts que celui-ci s'est permis. Outre les raisons évoquées il y en a une autre [...]. Nous sommes convaincus, après lecture des deux leçons que, sans le concours de Jean Laforgue, la destinée - et, en France, le succès - des *Mémoires* de Casanova eût été précaire. Qu'auraient pu être les jugements des grands écrivains français face à la matière brute de ce texte, nul ne peut le dire avec certitude. Il

De facto, muitos autores franceses (Sainte-Beuve, Gourmont) se pronunciaram no sentido de considerar que a versão Laforgue possui o mérito de ter transformado as *Mémoires...* numa obra-prima da Literatura Francesa, embora não sejam só casanovistas como Philippe Sollers, ou ainda, a casa Editora Arléa, os únicos a denunciar o desrespeito evidente de Jean Laforgue pela “edição do manuscrito” do autor. Com efeito, a (re)escrita livre de Laforgue adultera a “edição do manuscrito” com demasiada frequência. Apontamos aqui as principais linhas de força de tal adulteração, na medida em que nos parecem contribuir, por um lado, para esclarecer o leitor sobre a recepção das *Mémoires...* no universo diversificado (França e Alemanha) dos leitores da altura; e, por outro lado, estabelecem as condições para a compreensão do leitor relativamente aos domínios principais em que ocorreu essa adulteração. Na verdade, Jean Laforgue – para além das correcções de língua e de estilo necessárias, segundo os editores, devido aos problemas linguísticos do autor – permitiu-se intervenções em três domínios da própria temática da obra: o domínio do sexo; o domínio da religião e o domínio do regime monárquico. Estas intervenções são aliás sumariamente referidas na página VII da “nota do editor” da edição Arléa (*Mémoires...*, pp.VI-VIII), que convocamos para a nossa reflexão sobre *Casanova...*, na medida em que as observações aí avançadas contribuem para compreender algumas das críticas de que a versão Laforgue é objecto na versão de Sollers. Assim, e de acordo com as informações veiculadas na “nota do editor”, no domínio do sexo, Laforgue atenuou as descrições demasiado ousadas para a barreira da decência dos leitores de 1826, mas que, eventualmente, hoje já fariam parte de um certo senso comum. No domínio da religião, Jean Laforgue desenvolve a crítica, já esboçada por Casanova, contra os senhores da igreja, como os papas, os arcebispos, e contra as

---

est cependant légitime de supposer qu'un Sainte-Beuve, un Gourmont, et probablement aussi les casanovistes d'élection qui travaillèrent, avec Raoul Vèze, à la grande édition de la Sirène, n'auraient pas fait montre de l'enthousiasme qui fut le leur s'ils n'avaient disposé que du texte manuscrit [...] (*Mémoires...*: Note de l'éditeur, VI-VIII. Itálicos nossos).

congregações religiosas como, por exemplo, a Inquisição Espanhola e a Companhia de Jesus. Laforgue não conseguiu nomeadamente resistir à inserção de termos colocados em lugares estratégicos, que ampliam em muito as críticas já esboçadas por Casanova, assim como ao acréscimo de desenvolvimentos de várias linhas em torno da palavra “Jesuíta”, para criticar a Companhia que Casanova odiava. Finalmente, quanto ao domínio do regime monárquico, apesar de nunca ser verdadeiramente contestado por Casanova, merece vários comentários a Laforgue. No geral, vale a pena sublinhar que, em relação às suas intervenções, Laforgue procede por atenuação no domínio do sexo; recorre à hipérbole no domínio da religião, acentuando e aumentando a crítica já tecida por Casanova; finalmente, recorre à perífrase e em geral à amplificação para o domínio da política, acrescentando desenvolvimentos críticos sobre a ordem monárquica, que nunca suscitou a Casanova muita atenção explícita.

Os excertos adulterados ou os passos demasiado alterados pelo pudor e pelo purismo de Laforgue permitem ao leitor aceder a três versões/(re)leituras de Casanova, que se regem por convenções diferenciadas, sendo uma delas a versão (pouco convencional) de Casanova. Existe assim uma situação de quase livre escolha, para o leitor, que a presença da citação (em itálico ou entre parênteses rectos) materializa: ler as *Mémoires...* segundo Jean Laforgue, segundo Giovanni Giacomo Casanova, ou segundo Philippe Sollers. A livre escolha manifestar-se-ia na possibilidade de o leitor optar por uma das três versões, ou ainda, pela alternativa mais complexa, a de fazer convergir todas elas, ou somente duas delas. Ler segundo Laforgue será ler sob a convenção do pudor e do purismo da língua, mas trata-se de ler também em consonância com a convenção histórico-social da época em que Laforgue realiza tal (re)escrita. Em alternativa, o leitor poderá ler as *Mémoires...* “segundo Casanova”, isto é, no seu estado “bruto”, não convencional, sem o filtro do pudor e sem preocupações no tocante ao uso literário da língua francesa. Resta-

nos acrescentar a estas duas alternativas do leitor uma terceira, que o romance de Sollers, *Casanova...*, nos parece concretizar.

Na realidade, *Casanova...* coteja, comenta e reproduz precisamente ambas as versões, produzindo uma nova versão das *Mémoires...*, assumida de acordo com a óptica de um leitor do século XX. Procuraremos, assim, e no contexto descrito, dar conta do funcionamento do processo citacional em *Casanova...* Veremos, desta perspectiva, que *Casanova...* concretiza uma leitura dupla do manuscrito de Casanova, ao comparar e confrontar ambas as versões (a de Laforgue e a de Casanova). Esta leitura crítica das *Mémoires...* é, afinal, o processo metatextual e auto-reflexivo que dá origem a uma nova versão da obra, segundo Sollers.

Assim, podemos sistematizar o nosso *corpus* das versões do manuscrito de Casanova num quadro, onde procuramos dar conta das três versões de *Mémoires...*: a versão Casanova (“edição do manuscrito”); a versão Laforgue (“edição original”) e a versão Sollers, baseada em ambas as edições de *Mémoires...*. Optamos por dar conta das duas versões de *Mémoires...* em separado, de modo a evidenciar as inúmeras diferenças entre elas. No entanto, no caso da versão Sollers, não separamos a versão Casanova da versão Laforgue em colunas, porque ambas são sucessivamente citadas e enquadradas no comentário frequentemente irónico do narrador, contexto (em que estão inseridas), que se perderia com a sua separação em colunas. Por outro lado, alinhamos ainda as duas versões de *Mémoires...* com a versão Sollers, que retoma ambas as versões, para evidenciar as similitudes e as diferenças entre elas. Existem inúmeros outros exemplos, para além dos analisados, que poderíamos aduzir. No entanto pensamos que a amostra analisada evidencia o funcionamento do intertexto na (re)leitura irónica desenvolvida na versão Sollers, podendo por isso funcionar como a argumentação paradigmática do caso que pretendemos aqui analisar.

Intertexto	Mémolres-Histoire de ma Vie		Casanova l'Admirable
	Versão Casanova “edição do manuscrito” a	Versão Laforgeue “edição original” b	
<b>Exemplos</b>			
<b>1</b>	«J'ai toujours trouvé que celle que j'aimais sentait bon, et plus sa transpiration était forte, plus elle me semblait suave.» (p.5)	«Quant aux femmes, j'ai toujours trouvé suave l'odeur de celles que j'ai aimées.» (p.5)	«Il tombe sur cette phrase à propos des femmes: «J'ai toujours trouvé que celle que j'aimais sentait bon, et plus sa transpiration était forte, plus elle me semblait suave.» (p. 15) Laforgeue réfléchit trente secondes. Non, au XIXe siècle (pas plus qu'aujourd'hui, d'ailleurs), une femme ne <i>transpire</i> pas. Il corrige donc cette incongruité, et écrit: «Quant aux femmes, j'ai toujours trouvé suave l'odeur de celles que j'ai aimées.» (p. 15) C'est quand même <i>mieux</i> , n'est-ce-pas? Laforgeue se mouche.» (p.15)
<b>2</b>	«Je baise l'air croyant que tu y es.» (p.511)	«Je fais plus que t'aimer, que te chérir; je t'idolâtre; et ma bouche espérant rencontrer la tienne, lance mille baisers qui se perdent dans l'air.» (p.511)	«Elle envoie un jour une lettre d'amour à son Casanova. Version Laforgeue: «Je lance mille baisers qui se perdent dans l'air.» Casanova, en réalité, a noté (et c'est tellement plus beau): «Je baise l'air, croyant que tu y es.» (p.18)

Intertexto	<i>Mémoires-Histoire de ma Vie</i>		<i>Casanova l'Admirable</i>
	Versão Casanova “edição do manuscrito” a	Versão Laforge “edição original” b	Versão Sollers c
Exemplos	<p>«J'ai aimé les mets au haut goût: le pâté macaroni fait par un bon cuisinier napolitain, l'ollipotrida des Espagnols, la morue de Terre-Neuve bien gluante, le gibier au fumet qui confine et les fromages dont la perfection se manifeste quand les petits êtres qui s'y forment commencent à devenir visibles.» (p.4) «Quels goûts dépravés! [...] Cette critique me fait rire; car, grâce à mes gros goûts, je me crois plus heureux qu'un autre, puisque je suis convaincu qu'ils me rendent susceptible de plus de plaisir.» (p.5)</p> <p>«Le ministre, bon gourmet, ayant trouvé excellents le bourgogne, le champagne, et les graves que je lui ai donné après les huîtres d'Arsenal, me demanda d'où je le tenais, et il fut charmé d'apprendre que c'était du comte d'Algarotti.» (p.531)</p> <p>«Je ferai les côtelettes et les huîtres que vous aimez tant [...]» (p.833)</p> <p>«Je ne voulais autre vin que bourgogne et champagne, et pas davantage que huit plats de cuisine [...] le dessert aussi devait être son affaire.» (p.497)</p>	<p>«Le ministre, bon gourmet, trouvant mes vins excellents, fut charmé d'apprendre que je les tenais du comte Algarotti, qui était réputé pour avoir les meilleurs. Mon souper fut délicat, abondant et varié [...]» (pp.530-531)</p> <p>«Je ferai le cabillaud que vous aimez tant [...]» (p.833)</p> <p>«Je commandai le souper le plus somptueux et délicat [...] et surtout les vins les plus exquis.» (p.497)</p>	<p>«Après le nez, le goût. Casanova ne cache pas ce qu'il appelle ses “gros goûts”: gibier, rougets, foie d'anguille, crabes, huîtres, fromages décomposés, le tout arrosé de champagne, de bourgogne, de graves. Laforge (c'est son côté Leporello) trouve cet appétit barbare, exagéré, légèrement dégénéré, et même franchement aristocratique. Il abrège donc, et écrit, plus bourgeoisement: “des soupers délicieux”. (p.15)</p>
3			

Quadro nº3 – Uma (re)leitura sollersiana de *Mémoires*...



Começamos pelo estudo do intertexto *Mémoires-Histoire de ma Vie* e, em particular, das suas duas versões<sup>232</sup>, a versão Casanova (exemplo 1a) e a versão Laforgue, do nosso *corpus*, e vejamos como a versão Casanova é (re)lida e (re)escrita na versão Laforgue (exemplo 1b), e na versão Sollers (exemplo 1c). A (re)leitura que Laforgue faz do exemplo 1 da versão Casanova é condicionada pelo contexto do século XIX, à luz do qual esta última é (re)escrita, em consonância com as convenções culturais, em que o “pudor discursivo” assume um lugar determinante. Assim, ao discurso demasiado “directo” de Casanova sobre a transpiração das mulheres – “[...] plus sa transpiration était forte, plus elle me semblait suave [...]” (1a) - é preferida uma reformulação menos directa e mais eufemizada da ideia inicial da transpiração, que é deste modo atenuada e filtrada pelo véu do pudor na versão Laforgue. Perde-se nomeadamente o aparente jogo paradoxal que consiste em fazer coincidir o “odor mais forte” com o “odor mais suave”, o que aponta para uma presença corporalmente intensa.

Confrontemos agora estas versões, que constituem o intertexto de *Casanova l'Admirable*, com a versão de Sollers. Note-se que ambos os excertos (Casanova/Laforgue) são apresentados entre aspas. Estas últimas não só atestam o conhecimento de ambas as versões como marcam também o distanciamento assumido: os sinais gráficos como as aspas, o itálico ou as maiúsculas permitem insistir sobre a importância do que é dito ao leitor e sobre a intenção de orientar a recepção, marcando tipograficamente a presença de mais do que um sujeito de enunciação. Com efeito, as citações retiradas de ambas as versões de *Mémoires...*, que não sofreram nenhuma alteração formal, são recontextualizadas, isto é, condicionadas pelo novo contexto sollersiano em que são inseridas. Neste serão justamente

---

<sup>232</sup> Sempre que nos referirmos à versão Casanova estamos a falar da “edição do manuscrito” de *Mémoires ou Histoire de ma Vie*, e quando nos referirmos à versão Laforgue estamos a falar da chamada “edição original”, que é já por si uma (re)escrita de *Mémoires...* com base na consulta do manuscrito original.

reactivadas e redimensionadas pelos comentários judicativos do narrador, que as enformam, enriquecem, (re)escrevem e adaptam ao contexto narrativo em que são inseridas, desvanecendo-se assim a sua (aparente) neutralidade citacional. Citar, então, não é tanto repetir a voz do outro, mas confrontá-lo com outras vozes como, por exemplo, a do narrador, relativizando-a através do movimento dialogal que sustenta essa diferença. Aliás, a questão da diferença e do comentário é central em Sollers (e, no último caso, marca a diferença relativamente a Laforgue).

A citação já (re)escrita por Jean Laforgue sofre então uma (re)leitura que se concretiza na sua (re)escrita irónica, sendo, neste caso, subvertida por um processo retórico (a ironia) que lhe atribui outras conotações. Refira-se também o tom solene (com que abre a descrição irónica desenvolvida sobre o professor Laforgue), que, de imediato, é subvertido pelos comentários irónicos do narrador: “[...] on en *fabriquait* à l’époque [...]”, “[...] Laforgue réfléchit *trente secondes* [...]”, “[...] une femme ne *transpire* pas [...]”, “[...] c’est quand même *mieux* n’est-ce-pas, Laforgue *se mouche* [...]”. A presença do itálico em *transpire* e *mieux* contribui ainda para reforçar a (re)leitura/(re)escrita irónica da citação de Laforgue que, uma vez recontextualizada, passa a ser (re)lida/(re)escrita de acordo com Philippe Sollers.

Enquanto Laforgue, na sua (re)escrita das *Mémoires...*, procura atenuar, limar o discurso, a seu ver demasiado audaz de Casanova, adicionando imagens vindas de uma retórica amorosa mitigada e advérbios em posições estratégicas – como sucede com a temática amorosa –, adaptando, assim, o texto às convenções ideológicas e sociais; Sollers, pelo contrário, sublinha o desvio de Laforgue em relação à versão de Casanova. O tom solene é rapidamente alvo de questionação e subvertido pelos comentários judicativos do narrador, que contextualizam as citações de Casanova e Laforgue num novo contexto: o do século XX, regido por novas convenções. As aspas traduzem o conhecimento e o distanciamento de quem não assume o que está a ser dito. A emulação das convenções e dos tabus seduz sem dúvida o narrador de

*Casanova...* que se torna, de certo modo, porta-voz deste espírito contestatário que Philippe Sollers nele ostenta, como aliás na maioria dos seus romances, frequentemente classificados pelos leitores como “desconcertantes” e “ilegíveis”. Mas, sobretudo, aquilo que em Laforgue é elidido e desta forma tornado transparente (o exercício de (re)escrita) é, pelo contrário, manifestado de modo claro por Sollers, que exhibe assim o seu trabalho de manipulação, conceito que André Lefevere (1992) situa explicitamente no âmbito da (re)escrita.

Evidenciar o recurso às duas versões, através da sua citação, permite ainda, por outro lado, estabelecer uma relação entre dois fragmentos de um mesmo texto. Comparar equivale portanto aqui a salientar a diferença, estabelecendo o elo entre duas versões diferentes de *Mémoires...* que assim são reconfiguradas e recontextualizadas. A versão de Sollers dá, deste modo, origem a uma escrita onde citar é simultaneamente (re)ler e (re)escrever, como defendia Antoine Compagnon (1979:34). É ainda importante assinalar que já a Editora Arléa, na sua edição das *Mémoires...*, abre ao leitor a possibilidade de comparar ambas as versões da obra de Casanova, colocando à disposição do leitor simultaneamente e com evidência, inclusive pelo facto de assinalar entre parênteses rectos a versão de Casanova, as inúmeras alterações efectuadas por Jean Laforgue na sua versão. Philippe Sollers que, a nosso ver, recorreu à edição Arléa (note-se que a versão das *Mémoires...* publicada por esta editora tem 2002 páginas, aparecendo descrita em *Casanova...* como “un énorme volume”), parece ter aceite o desafio ao desenvolver justamente uma comparação das “nuances” das versões que a história do texto, de certo modo, elucida.

Tal como no primeiro exemplo, embora de modo diverso, o segundo exemplo do nosso *corpus* evidencia explicitamente as duas versões de *Mémoires...* Ambas as versões do intertexto *Mémoires...* são convocadas na versão Sollers, que, não só respeita as duas citações retiradas das versões Casanova e Laforgue, como também

resume e dá conta do contexto que as enquadra, isto é, uma carta<sup>233</sup> de amor de M.M. endereçada a Casanova. O confronto entre ambas as versões contribui para restabelecer e realçar a beleza (como o denota o comentário do narrador sob forma de elogio “[...] et c’est tellement plus beau [...]”, através do uso do advérbio “tellement”) da citação na versão de Casanova, mais uma vez preferida pelo narrador de *Casanova...* à versão neutra e simultaneamente mais desenvolvida de Laforgue. Note-se ainda que a versão Sollers altera o sujeito de enunciação da versão Laforgue (transformando “ma bouche [...] lance” em “je lance”), o que contribui para a aproximar da versão Casanova onde o verbo “baiser” tem outras conotações, nomeadamente eróticas, para além de beijar, reactivadas pela versão Sollers e que acabam por desaparecer na (re)escrita Laforgue, onde o verbo remete apenas para o acto de beijar.

No terceiro e último exemplo do nosso *corpus*, voltamos a encontrar uma citação, ou melhor, várias citações, desta vez associadas à temática alimentar. Ora esta última, aliás recorrente na versão Casanova, é sucessivamente (re)lida e (re)escrita nas versões Laforgue e Sollers. Note-se que, na versão Casanova, esta temática aparece associada a pormenores concretos e sensoriais, como por exemplo “[...] la morue de Terre-Neuve bien gluante [...]”, o que nos permite estabelecer uma ligação explícita entre a temática alimentar (“[...] quels goûts dépravés [...]”) e a temática da sexualidade, aliás bem sedimentada, quer na versão mais popular de Casanova, quer na versão literária de Laforgue, quer ainda na versão de Sollers. É também de salientar a presença, nos romances deste último, desta mesma ligação explícita entre o tema alimentar e o da sexualidade, o que coloca Sollers na manifesta

---

<sup>233</sup> São várias as cartas citadas em *Casanova...*, variando o destinatário, o que não será de estranhar se tivermos em conta que a carta e o romance epistolar se desenvolvem e florescem no contexto do século XVIII, que fornece o quadro temporal do romance. Efectivamente, o leitor depara com múltiplas cartas, ora destinadas aos múltiplos amores de Casanova, como M.M., C.C. (*Casanova...*, pp.35-36), ora a individualidades, como por exemplo “le régisseur de Dux” (*Casanova...*, p.34).

herança de uma tradição literária que, na Literatura Francesa, pelo menos desde Rabelais se constituiu como incontornável.

A versão Laforgue não só sintetiza a descrição pormenorizada dos jantares pantagruélicos como reduz, resume e reelabora as ementas de Casanova, tornando-as mais sóbrias. A descrição pormenorizada dos pratos, dos queijos, das carnes e dos vinhos (cf. exemplo do quadro 3a pp.4, 5, 531, 833, 497) da versão de Casanova é na maior parte dos casos resumida por expressões demasiado gerais, como “des soupers délicieux”, e variantes como “souper le plus somptueux et délicat”, ou ainda, no caso dos vinhos, por “les vins les plus exquis”, sem os discriminar. A versão de Sollers, por sua vez, sintetiza numa enumeração as iguarias da ementa do “gourmet” Casanova, de que é proposta ao leitor uma espécie de inventário. No exemplo 3b (p.833) da versão Laforgue verifica-se uma transformação das iguarias da versão Casanova: assim “la morue de Terre-Neuve”, as “côtelettes” e as “huîtres” são substituídas na versão Laforgue pelo “cabillaud”.

A omnipresença da citação, explícita ou implícita, em *Casanova...* configura leitores diferentes com horizontes de expectativas que o livro aceita e reproduz para os descontextualizar. Assim, a rede de citações de *Casanova...* convoca o leitor, desafiando-o a (re)ler e a procurar o(s) intertexto(s), e leva-o portanto a desenvolver uma (re)leitura intertextual e intratextual, como veremos de seguida no ponto 2.1.3., sendo que o seu intertexto principal, porque dominante, é sem dúvida *Mémoires...* A identificação do intertexto permite ao leitor interagir e participar no jogo intertextual, estabelecendo um diálogo polifónico com um outro texto, *Mémoires...* Porém, a citação permite-lhe também aceder a um texto, que se tece de outras vozes, e onde a escrita é também uma leitura que se escreve.

É precisamente este “outro” Casanova, projectado num novo contexto, que o narrador procura aqui retratar:

[...] *J'ai voulu parler d'un autre Casa*. Celui qui, aujourd'hui même, à Venise, se faufile près du palais des Doges, au milieu des touristes japonais. Personne ne le remarque. Deux cents ans après sa mort, il a l'air en pleine forme [...] (*Casanova...*, p.259. Itálicos nossos).

Ler as *Mémoires...* de Casanova, segundo Sollers, equivale então a relê-las num diálogo intertextual com as fontes, neste caso com a versão Casanova e com a versão Laforgue, mas equivale também a questionar e emular as suas convenções e a sua significação, transportando-as para o século XX. A nova leitura das *Mémoires-Histoire de ma Vie* concretiza-se justamente pela nova (re)escrita que delas Philippe Sollers oferece ao leitor:

[...] Le soir du 4 juin 1998, dans un coin silencieux de Venise, j'ai ouvert un cahier et écrit ce titre: *Casanova l'admirable*. J'avais *l'Histoire de ma vie* avec moi, et, depuis des années, des notes. Le reste a suivi. Il n'est peut-être pas inutile, à la fin du XXe siècle, de publier cela, en français, à Paris [...] (*Casanova...*, p.261).

Notemos entretanto que essa nova (re)leitura das *Mémoires-Histoire de ma Vie* se desenvolve também em torno de nove páginas em branco, estrategicamente inseridas em *Casanova l'Admirable* no fim de cada capítulo (mesmo se não assinalados como tal por um número) e antes do início do capítulo seguinte. As páginas em branco surgem sempre nas páginas pares: 24, 64, 78, 92, 108, 124, 134, 144 e 164. É importante assinalar que entendemos essas páginas em branco como tendo uma função romanesca *indicial*, apontando para uma outra forma de (re)leitura e (re)escrita através do silêncio tornado manifesto pela página em branco.

À semelhança de *Caverna*, também *Casanova...* dá conta da enorme produtividade de *Mémoires...* no contexto sollersiano, nomeadamente porque Casanova e o seu texto surgem aqui como uma (re)leitura, cuja eficácia está directamente relacionada com a sua capacidade de ser actualizada. Não se trata somente de convocar as *Mémoires...*, mas de desenvolver uma leitura recuperando e privilegiando aspectos como a complexidade da história do texto, que o romance sollersiano

evidencia e dilui na rede textual, ou ainda, de destacar as inúmeras alterações que a versão Laforgue introduziu na versão de Casanova. Na verdade, *Casanova...* oferece ao leitor uma leitura crítica das *Mémoires...* que, ao comparar e confrontar ambas as versões (a de Laforgue e a de Casanova), está afinal na base do processo metatextual e auto-reflexivo, dando ao leitor uma nova versão da obra através da sua (re)leitura irónica, nomeadamente em relação à versão Laforgue. Neste sentido, a (re)leitura de *Mémoires...* funciona metaforicamente como uma viagem intertextual pelo(s) seu(s) intertexto(s), que pode e deve ser lido como uma tematização metafórica da leitura que incessantemente (re)começa, com novos viajantes-leitores, quando a escrita acaba.

É também de (re)leitura que se falará em seguida; mas desta vez trata-se de um desafio diferente para o leitor, que passa pelo convite que lhe é endereçado para efectuar uma viagem intratextual, através da disseminação, como veremos, de elementos reconhecíveis próprios dos universos romanescos de José Saramago e Philippe Sollers.

### 2.1.2. A (re)leitura como viagem intratextual

Procurámos equacionar, neste capítulo, a questão da (re)leitura como viagem intertextual nos universos romanescos de José Saramago e Philippe Sollers. Falta-nos contudo, para concluir a nossa própria viagem, sublinhar a possibilidade para o leitor real de efectuar uma outra viagem, desta vez através da (re)leitura intratextual. Na verdade, tanto os romances saramaguianos, como os romances sollersianos evidenciam este tipo de viagem aos seus universos romanescos, fazendo apelo à memória do leitor. Trata-se de um desafio de ordem diversa, que não consiste apenas na detecção e no reconhecimento de intertextos-outros, mas sim daquilo que poderíamos considerar o reconhecimento de elementos característicos e próprios do universo autoral de José Saramago e Philippe Sollers.

Com efeito, a (re)leitura saramaguiana e sollersiana ostenta aquilo que Matei Calinescu (1993) classifica como o método de (re)leitura intertextual e intratextual, na medida em que os romances não se limitam a dialogar com outras vozes (exteriores), pertencentes ao passado e ao presente, mas dialogam também uns com os outros, formando assim uma densa rede intratextual. Esta última contribui também para reforçar a oralidade que atravessa e caracteriza os romances saramaguianos e sollersianos, na medida em que implica a recuperação e repetição de determinados elementos e temas inerentes ao universo ficcional de cada romance. Neste sentido, a descontextualização e recontextualização de cada elemento permite convocar outra(s) voz(es) pertencente(s) a outro(s) romance(s) que, à partida, o leitor-viajante (re)conhece. Por outro lado, a presença desta rede intratextual faculta ao leitor-viajante uma viagem-outra, porque nova, aos universos romanescos convocados. Trata-se então não só de convocar elementos reconhecíveis como próprios dos universos romanescos dos autores, mas também da possibilidade de (re)ler determinados romances à luz de outros, o que equivale a endereçar ao leitor-viajante um convite para uma nova viagem desta vez intratextual, que a (re)leitura metaforiza. Não pretendemos fazer um levantamento exaustivo da rede intratextual que atravessa os romances saramaguianos e sollersianos, mas apenas analisar alguns exemplos significativos que nos permitam evidenciar a sua importância e o seu funcionamento.

*Memorial...* manifesta de forma muito clara este diálogo com os outros romances, como acontece no excerto que se segue, onde a presença de um nome, “Julião Mau-Tempo”, de uma região e das suas dificuldades, como a fome, reenvia o leitor para um outro romance do autor, *Levantado do Chão*:

[...] O meu nome é Julião *Mau-Tempo*, sou *natural do Alentejo* e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo, é um dó de alma ver uma terra tão grande, só pode saber



quem alguma vez por lá passou, e não é mais que charneca, poucas são as terras fabricadas e semeadas, o resto mato e solidão, e é um país de guerras, com os espanhóis entrando e saindo como em caça sua, agora está a paz em sossego, quem adivinhará por quanto tempo, mas os reis e os fidalgos, quando não é dia de nos fazerem correr e morrer a nós, fazem correr e morrer a caça, por isso ai do pobre que for apanhado com um coelho na saca, ainda que o tivesse achado já morto de doença ou velhice, o menos que lhe pode suceder é levar uma dúzia de vergastadas pelas costas, para aprender que quando Deus fez os coelhos foi para divertimento e panela dos senhores, só valiam a pena as vergastadas se pudéssemos ficar com a caça [...] (*Memorial...*, pp.237-238. Itálicos nossos).

Efectivamente, a presença de uma personagem alentejana com o nome Mau-Tempo, que conta a sua história, reenvia o leitor-viajante para a “saga”, como lhe chama Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989), da família Mau-Tempo em *Levantado...*, de que se propõe uma (re)leitura indiciada pela recordação do apelido pouco comum. De facto, não é difícil para o leitor saramaguiano aproximar o discurso de Julião Mau-Tempo do discurso de António Mau-Tempo em *Levantado...* (pp.224-227), sobre o qual já tecemos algumas considerações<sup>234</sup>. Na verdade, os dois discursos evidenciam características comuns no que toca à ideologia que lhes está subjacente, ao esboçar uma imagem negativa da Igreja, que aparece sempre como aliada do poder dominante, tanto no caso dos discursos proferidos pelo padre Agamedes, como no caso daqueles pronunciados pelo vigário. A Igreja é alvo de uma crítica cerrada, tanto num como no outro romance, não só por apoiar e defender o ponto de vista do opressor como também por enganar o oprimido (o povo) de que ambas as personagens são representantes. Assim, à semelhança de António Mau-Tempo, que espera pela partida do padre Agamedes para contar a sua história, excluindo-o, dado que a sua presença desfaria a identidade comunitária dos presentes, também Julião Mau-Tempo critica o vigário da sua freguesia que o terá enganado com os seus sermões, como evidencia o seu discurso irónico e quase sarcástico:

---

<sup>234</sup> Veja-se nomeadamente a análise desenvolvida em II.2.

[...] Eu se vim para Mafra foi porque o vigário da minha freguesia apregoava nas igrejas que quem viesse passava a ser criado de el-rei, não bem bem criado, mas como se o fosse, e que os criados de el-rei, isto dizia ele, não sofrem privações de boca e andam com as carnes tapadas, ainda melhor que no paraíso, porque se é certo que Adão, não tendo quem lhe disputasse a pitaça, comia a seu gosto e conforme o apetite, já de vestidos andava pior, afinal saiu-me tudo mentira, do paraíso não falo, que não sou desse tempo, mas de Mafra sim, se não consigo morrer de fome é porque gasto tudo quanto ganho, roto ando como andava, e, quanto a ser criado de el-rei, ainda espero não morrer sem ver a cara do meu amo [...] (*Memorial...*, pp.237-238).

Em ambos os discursos as personagens servem alguém, no caso de António Mau-Tempo trata-se da pátria<sup>235</sup>, enquanto Julião Mau-Tempo serve el-rei. Nos dois casos, o homem do povo é maltratado e enganado pelo amo (el-rei, a pátria), cujos interesses serve e contra o qual acaba por se revoltar. António Mau-Tempo recusa a comida que lhe é servida por ser indigna de um servidor da pátria, enquanto Julião Mau-Tempo denuncia o engano de que foi objecto. Na verdade, os dois discursos evidenciam as condições de profunda miséria em que vivem os servidores quer da pátria, quer do rei, por oposição à opulência e à abastança que caracteriza “os senhores”, “os fidalgos” e os representantes da Igreja. Note-se ainda que o nome “Mau-Tempo” surge em *Memorial...* e também em *Jangada...*, como aliás sublinha Manuel Gusmão (1998 b):20):

[...] Referi já o modo como Julião Mau-Tempo do *Memorial...* aparece como antepassado dos Mau-Tempo (de LC). Anote-se entretanto que o mesmo nome de família aparece também, citado, na *Jangada de Pedra* [...].

A repetição do patronímico “Mau-Tempo” permite configurar um cenário onde, de certo modo, a personagem se torna antepassado de outras, estabelecendo-se assim um fio condutor destinado ao leitor de romance em romance, como se a “saga” dos

---

<sup>235</sup> Observemos o excerto:

[...] a mim me vieram chamar a Monte Lavre para servir a pátria, dizem eles, [...] e então a pátria deverá tirar à sua própria boca para não faltar à minha [...] (*Levantado...*, p.224).

Mau-Tempo continuasse e se prolongasse, para além do romance, noutro tempo e noutro lugar.

Também *O Ano...* aponta para esta rede intratextual, quando convoca elementos tais como em *Levantado...*, o fim do *incipit*, ou ainda, em *Memorial...*, a “passarola” e o nome “Blimunda”. Manuel Gusmão (1998 **b**):20-22) tece justamente algumas considerações a propósito de “Um universo textual; migrações de personagens, rimas e reenvios”, que nos importam aqui, dada a sua relevância. Neste ponto do seu artigo, o autor aponta algumas constantes na “construção fabular” de José Saramago, tais como:

[...] migrações de personagens, rimas, citações e alusões; no fundo a disseminação de um conjunto de reenvios de um romance para o(s) outro(s) – pelos quais o mundo específico de cada romance entra em constelação com os mundos dos outros romances de maneira a constituir um mundo de mundos, que forma então um universo, o de uma obra assinada por um mesmo autor [...] (Gusmão, 1998 **b**):20).

Por outro lado, como nota ainda o mesmo ensaísta:

[...] Estes reenvios de um romance para outros, para além das significações que podem adquirir no co-texto próximo em que surgem, cooperam na produção de dois efeitos de sentido fundamentais: um tem a ver com a distinção (que entretanto permite o jogo) entre mundo e mundo da ficção; o outro é o da criação de um universo ficcional assinado que se imagina como simulacro do mundo real, enquanto mundo de mundos [...] (Gusmão, 1998 **b**):21).

De facto, em *O Ano...*, cruzam-se *Levantado...* e *Memorial...* pela presença de elementos tais como a citação do fim do *incipit* de *Levantado...*, ou ainda, a “migração” do nome de uma personagem (Blimunda) e de um objecto (a “passarola”) pelos quais “[...] o mundo específico deste romance entra em constelação com os mundos dos outros romances de maneira a constituir um mundo de mundos [...]” (Gusmão:1998 **b**):20), o que de certo modo permite ao leitor-viajante (re)ler em *O Ano...* alguns dos

romances já lidos, detectando e reconhecendo elementos característicos do “mundo específico” esboçado por cada romance. Começemos pelo *incipit* de *Levantado....*:

[...] Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, *Crescei e multiplicai-vos*, diz o preceito, Não é nesse sentido, meu caro, esse é o sentido curto, biológico, aliás com muitas exceções, de mim, por exemplo, não ficaram filhos, De mim também não vão ficar, creio, E no entanto somos múltiplos, [...] Como vê, cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo, Então não valeu a pena estarmos multiplicados *doutra maneira* não teríamos sido capazes de o dizer [...] (*O Ano...*, p.89).

Neste caso, o acto de citação do fim do *incipit* de *Levantado...* em *O Ano...* permite instaurar um diálogo entre o mesmo e o outro que se manifesta na recontextualização de um fragmento relido em função de *O Ano....* Lembremos o contexto em que ocorre esta (re)leitura: a citação surge depois de uma conversa entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, quando estes se dirigem para o Terreiro do Paço e começa a chover. A partilha de um guarda-chuva despoleta a pergunta significativa de Ricardo Reis a Fernando Pessoa: “[...] Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu [...]” (*O Ano...*, p.89), que imediatamente antecede o excerto já citado. É justamente à luz deste novo contexto que é relido o conselho de *Levantado...* (“crescei e multiplicai-vos”), remetendo, desta feita, não só para a criação biológica aplicada ao heterónimo pessoano, mas também para a sua mesma criação literária. O excerto retoma uma questão cara a Saramago: a identidade que se manifesta quer na multiplicação de uma mesma personalidade, quer na criação literária.

Aliás, esta problemática da identidade aparece também associada a uma outra temática, também ela recorrente na produção romanesca saramaguiana: a questão do nome. Efectivamente, os nomes das personagens e até dos cães são com frequência alvo de reflexão e interrogação por parte do narrador, que procura reflectir, explicar e

legitimar a sua origem. A problemática do nome e da identidade culmina a nosso ver justamente com *O Homem...*, onde se demonstra que a atribuição de um nome não é sinónimo e muito menos uma garantia da identidade. Pelo contrário, um mesmo nome poderá gerar identidades múltiplas, aquelas que já *O Ano...* sublinhava em relação a Fernando Pessoa e aos seus heterónimos, mas também aquelas para as quais se aponta em *Nomes*, através do arquivo dos mortos e dos vivos da Conservatória. Deste modo, a citação de um fragmento do universo saramaguiano não se limita à sua mera repetição num contexto-outro, porque diferente, mas implica sim o dizer “doutra maneira”, o que equivale a orientar o leitor para uma nova viagem, desta vez intratextual. Esta última é sugerida pela presença, noutros romances, de elementos característicos de romances anteriores, que são convocados porque fazem parte da enciclopédia romanesca de Saramago que, à partida, o seu leitor detecta e reconhece. Estas inscrições autorais, que atravessam os vários romances, contribuem por um lado para demonstrar ao leitor os procedimentos de construção do romance (viagem à construção do romance), e por outro lado desafiam os seus conhecimentos, pondo à prova a sua capacidade de reconhecer e activar num outro contexto, ou seja, de (re)ler de outro modo elementos que já fazem parte do seu saber intratextual. A viagem intratextual proposta ao leitor assenta assim num conhecimento intratextual do universo autoral e na sua capacidade de (re)ler alguns aspectos de *Levantado...*, mas também de *Memorial...* à luz de *O Ano...*, como acontece, por exemplo, com a “passarola” e o seu inventor, o “padre Bartolomeu de Gusmão”:

[...] Não sabe por que lhe veio à ideia a *passarola do padre Bartolomeu de Gusmão*, primeiro não soube, mas depois, tendo reflectido e procurado, admitiu que por sub-racional associação de ideias tivesse passado deste exercício de hoje para os bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca, deles, por tudo ser brasileiro, para o *padre o voador*, finalmente chegando à *passarola* que o imortalizou, cuja não voou nunca mesmo que alguém tenha dito ou venha a dizer o contrário [...] (*O Ano...*, p.331. Itálicos nossos).

Um outro exemplo é aquele que encontramos em *Jangada...*, onde também deparamos com a alusão à “passarola” já presente em *Memorial...*:

[...] razão tiveram-na os gregos quando nesta região o colocaram. Valeram na emergência os helicópteros, esses artefactos voadores ou *passarolas* capazes de pousar em quase todos os lugares [...] (*Jangada...*, p.26. Itálicos nossos).

Ambos os elementos convocados traduzem a circularidade dos romances saramaguianos, que remetem uns para os outros; além disso, a remissão para *Memorial...*, através da presença de um dos seus elementos (“a passarola”), é justificada ao leitor através de uma “associação de ideias sub-racional” que estabelece um elo entre a “passarola” e os “bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca”. Note-se ainda que, na (re)leitura que é feita de *Memorial...*, se contesta o “voo da passarola”. A referência à “passarola” faz parte aqui de uma enumeração de “artefactos voadores”, tais como os “helicópteros”. Na realidade, a enumeração inicial permite estabelecer uma comparação entre os estes (“artefactos voadores” do mundo moderno) e as “passarolas” (“artefactos voadores” do passado), que possuem como característica comum a mobilidade nos ares.

Note-se ainda, em *O Ano...*, a “migração” do nome de uma personagem (Blimunda), que remete para *Memorial...*:

[...] Deitou-se Ricardo Reis vestido na cama, a mão esquerda pousada sobre a folha de papel, se adormecido passasse do sono para a morte, julgariam que é o seu testamento, a última vontade, a carta do adeus, e não poderiam saber o que seja, mesmo tendo-a lido, porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como *Blimunda*, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe [...] (*O Ano...*, p.344. Itálico nosso).

Em *História...*, existem também duas referências a *O Ano...*, através dos heterónimos de Fernando Pessoa e ainda uma alusão, mesmo se ténue, a *Manual...*:

[...] às vezes pergunto-me que erros teria cometido *Fernando Pessoa, de revisão e outros, com aquela confusão de heterónimos*, uma briga dos diabos, suponho [...] (*História...*, p.88. Itálicos nossos);

[...] essas fórmulas de despedida a que a repetição e o hábito desgastaram o sentido, comentário, aliás, também ele repetente, introduzido aqui como eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento, vide Retrato do Poeta no Ano da sua Morte [...] (*História...*, p.107).

O primeiro exemplo aponta para um elo comum entre *História...* e *O Ano...*, através da palavra “revisão”, que permite uma (re)leitura de *O Ano...* à luz do processo de revisão que alimenta *História...*. Deste modo, à semelhança da revisão efectuada da História nacional, sublinha-se a revisão ocorrida na história literária com a criação dos heterónimos e sobretudo com a criação saramaguiana da personagem duplamente fictícia: Ricardo Reis em *O Ano...*.

Também em *Nomes* a referência ao “*deleatur*” reenvia o leitor para *História...* e para o seu revisor:

[...] só o registo oficial da Conservatória, evidentemente, faria fé, nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, *podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deleatur acontecia uma dessas*. A solução encontrava-se ao seu alcance. A inabalável convicção que o chefe da Conservatória Geral alimentava sobre o peso absoluto da sua autoridade, a certeza de que qualquer ordem saída da sua boca seria cumprida com o máximo escrúpulo sem o risco de caprichosas sequelas ou de arbitrárias derivações por parte do subalterno que a recebesse foram a causa de que a chave da porta de comunicação se tivesse mantido na posse do Sr. José [...] (*Nomes*, p.25. Itálicos nossos).

Na verdade, a referência ao “*deleatur*” permite uma auto-revisão, através de um subtil e rápido comentário ao universo autoral próprio. Note-se a analogia entre ambas as situações, tanto em *História...* como em *Nomes*, no tocante ao processo de fraude que resulta de um excesso de confiança no funcionário, incumbido de (re)ler uma obra, no primeiro caso, e de (re)ler registos no segundo. Ambos os funcionários

são apresentados ao leitor como merecedores de confiança e, por isso, investidos de uma certa liberdade, que se manifesta na ausência de um controlo efectivo do trabalho efectuado.

Em *Caverna*, surgem várias referências a outros romances, como *Nomes*, *Ensaio...*, *Jangada...*, *Memorial...* e *Evangelho...*. Assim, uma reflexão acerca do nome de “Isaura Estudiosa” conduz a uma (re)leitura intratextual de *Nomes*:

[...] Na primeira altura, pensou o oleiro, não me esquecerei de lhe perguntar qual é o apelido, o seu próprio, o de origem, o de família. Absorto na grave decisão que tinha acabado de tomar, diligência das mais temerárias no território reservado do nome, *de facto não é a primeira vez que uma história de amor, por exemplo, para só falar destas, principia pela fatal curiosidade* [...] (*Caverna*, p.126. Itálicos nossos).

Esta (re)leitura desenvolve-se em torno da referência ao nome, mencionando uma certa identidade como, em *Nomes*, o caso da mulher desconhecida e, em *Caverna*, Isaura Estudiosa. Assim, tal como a busca da mulher desconhecida se manifesta no preenchimento do nome, através de inúmeras deambulações e investigações, também em *Caverna* Cipriano Algor decide descobrir o nome de uma mulher, de certa forma, igualmente desconhecida para ele. Em ambos os casos a indagação do nome funciona como primeiro indicador de interesse, contribuindo para investir o ente querido de uma identidade.

Por seu lado, a descrição de um terreno reenvia o leitor para *Ensaio...*, por meio da referência à “Terra-de-ninguém”, referência usada em relação ao espaço do manicómio:

[...] igualmente aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugio, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros de excluídos. Não tardará muito que os edificios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorear-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra-de-



ninguém, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira fase [...] (*Caverna...*, p.16. Itálicos nossos).

Neste caso a referência à “terra de ninguém” não é gratuita, orientando o leitor para outro espaço também ele descrito como tal. Relembremos que, em *Ensaio...*, o interior do manicómio se dividia em duas alas, a primeira destinada aos cegos, e a segunda àqueles que, apesar de ainda não terem cegado, eram considerados “suspeitos” (*Ensaio...*, p.46) disso. Entre as duas alas há justamente um espaço “[...] um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém [...], por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos [...]” (*Ensaio...*, p.46). Da mesma forma, em *Caverna*, “a faixa estreita”, que separa a cidade das barracas, também funciona como uma “nova terra-de-ninguém” na medida em que separa dois espaços distintos, sem pertencer a nenhum. Trata-se, assim, de dois espaços que acabam por funcionar como fronteira, isto é, espaço de transição e, por isso mesmo, “terra-de-ninguém”.

Por outro lado, *Caverna* remete ainda para *Jangada...* através da descrição daquilo que a Família Algor poderia ter visto se tivesse utilizado o outro elevador. A hipótese narrativa desenvolve-se através de uma longa enumeração irónica daquilo que a Família Algor poderia ter visto mas efectivamente não viu. Entre os inúmeros objectos e instalações citados figuram justamente “uma jangada de pedra”, “um convento de mafra” e “um cristo corcovado”, elementos que constituem uma remissão clara para *Jangada...*, *Memorial...* e *Evangelho...*, como se pode ver neste excerto:

[...] Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um ascensor do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes [...] um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma [...] uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, [...] *um convento de mafra*, uma torre dos clérigos [...] um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com

índios, *uma jangada de pedra*, um *Cristo corcovado* [...] (*Caverna...*, p.308. Itálicos nossos).

A enumeração de elementos característicos do universo autoral saramaguiano permite estabelecer um pacto de leitura, que assenta na partilha de determinados conhecimentos inerentes ao universo autoral. O leitor é assim desafiado e incentivado a convocar, para a sua leitura de *Caverna*, outros romances da biblioteca saramaguiana que conhece.

De igual modo, em *O Homem...*, surgem várias referências a pelo menos quatro outros romances saramaguianos: *Manual...*; *O Ano...*; *História... e Nomes*:

[...] O que mais por aí se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, *aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome*, *aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada*, *aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira*, *aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito*, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos [...] (*O Homem...*, p.12. Itálicos nossos).

Os romances são presentificados através do motivo da solidão, comum a todos. Com efeito, as personagens dos quatro romances convocados caracterizam-se por uma solidão latente, que lhes permite viver à margem do mundo. Além disso, sublinhe-se todas as personagens são convocadas quer pela profissão (“aquele pintor de retratos”, “aquele médico de clínica geral”, “aquele funcionário subalterno do registo civil”) que exercem, quer pelo acontecimento a que a personagem aparece ligada. Caberá assim ao leitor (re)ler esta enumeração de personagens e acontecimentos à luz de um novo evento e de uma nova personagem (Tertuliano), pertencente a *Caverna*. Estabelece-se deste modo uma relação entre os romances anteriores (através da remissão para

personagens que se configuram como “exemplos públicos” de um “passado recente”, inerente ao universo romanesco saramaguiano) e o presente romance, para o qual aponta, *Caverna*, ao centrar-se numa personagem e mais concretamente na desvantagem que representa o seu nome “[...] mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá de certo representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos [...]”.

A referência aos romances é, neste caso, feita a partir das profissões das suas personagens principais, que remetem o leitor para os respectivos romances: o pintor de retratos de *Manual...*, o médico de *O Ano...*, o revisor de *História...* e, para terminar, o funcionário do Registo Civil de *Nomes*.

Mas um mecanismo semelhante atravessa os romances sollersianos, com referências explícitas ou implícitas a outros romances, sendo disso exemplo o início de *Lois* (p.5): “[...] *nié face à face, niant la membrane, l’entrée*: ce qui s’y trouve existe ailleurs, ce qui n’y est pas n’est nulle part: NÉ<sup>236</sup> – [...]” que é retomado em *H* (p.152) como:

[...] mais loin d’elles en réalité ce qui les oblige à se nier eux dans l’nié elles eux niés appendices mus du *niés face à face niant la membrane l’entrée* voilà du commencement [...] (itálicos nossos).

Efectivamente, em Sollers a viagem intratextual implica, neste caso, o reconhecimento de um fragmento de um romance, à partida já conhecido do leitor e que é aqui citado tal qual noutro.

Também *Femmes* manifesta este diálogo com outros romances e, em particular, com *Le Coeur...*, como acontece através da presença do nome S. (que, em *Le Coeur...*, é um dos membros da sociedade secreta “Le Coeur Absolu”), também aqui escritor:

---

<sup>236</sup> As maiúsculas são do autor.

[...] Le Coeur Absolu est une société secrète fondée vers la fin du vingtième siècle à Venise. Ses membres: S., écrivain, scénariste, spécialiste d'Homère et de Dante. Liv, vingt-sept ans, comédienne. Sigrid, son amie, philosophe. Marco et Cecilia, deux jeunes musiciens. (*Le Coeur...*, *prière d'insérer*).

Por seu lado, *Femmes* dá conta da existência do narrador Will, um jornalista americano, que está a escrever um romance sob o nome de um escritor francês (S.), enquanto, de igual modo, encontramos em *Casanova...* referências a outros romances do autor, nomeadamente a *Paradis*, *Le Lys...* e *Portrait....*:

[...] Là encore, pouvoir de l'écriture. Casa est en relation avec un génie, un démon ou un ange (son nom est *Paralis*: paradis, lire, lys) qui se manifeste dans l'écrit lui-même [...] (*Casanova...*, p.81).

ou ainda:

[...] Enfin la belle vie. Portrait de l'artiste et du joueur par lui-même:  
"Assez riche, pourvu par la nature d'un extérieur imposant, joueur déterminé, panier percé, grand parleur toujours tranchant, point modeste, intrépide, courant les jolies femmes, supplantant les rivaux, ne connaissant pour bonne compagnie que celle qui m'amusait, je ne pouvais être que haï [...]" (*Casanova...*, pp.82-83).

O primeiro excerto evidencia um jogo de palavras com o título de dois romances de Sollers, *Paradis* e *Le Lys d'Or*, aqui ironicamente reunidos na palavra colocada em itálico "*Paralis*", que opera uma simbiose entre dois títulos que reenviam, por sua vez, para dois romances diferentes. Também o segundo excerto remete para um outro título sollersiano, *Portrait du Joueur*, aqui conjugado com o título de James Joyce *Portrait of an Artist as a Young Man*, o que não será de estranhar se tivermos em conta a importância das remissões intertextuais dos títulos sollersianos. Do exposto ressalta a importância das leituras efectuadas pelo leitor e que são (re)activadas até porque, como afirma Sollers (1968 b):229) em "Le Roman et l'Expérience des Limites" in *Logiques*, "[...] on ne lit plus peut-être que par allusion à la Bibliothèque achevée [...]". Deste modo, a viagem intertextual implica o (re)conhecimento de elementos

característicos, que fazem parte dos universos autorais de Saramago e de Sollers como biblioteca lida e escrita, que são reactivados noutra contexto, onde são (re)lidos. Cria-se assim uma cumplicidade com o leitor, com quem se partilha dois processos complementares: a escrita e a leitura, sendo que a primeira reflecte sempre a segunda, que se concretiza num diálogo que ultrapassa as fronteiras do mundo autorial.

\* \* \* \* \*

Para concluir esta breve análise da (re)leitura como viagem intratextual, gostaríamos de tecer algumas considerações comuns a José Saramago e a Philippe Sollers, no que respeita à disseminação de elementos, nos seus romances, que obrigam o leitor a não perder de vista o universo romanesco global do autor. Assim, os seus romances não se limitam a dialogar com romances de outros autores, mas também dialogam uns com os outros, o que implica por parte do leitor real uma atitude activa e não passiva perante o universo romanesco de ambos, na medida em que só poderá convocar aquilo que conhece, ou seja, já leu.

Por outro lado, as múltiplas referências aos outros romances saramaguianos e sollersianos permitem de certo modo uma auto-revisão. O escritor é, assim, um sujeito na história e pode reler-se e modificar-se através de um subtil e rápido comentário do universo autorial próprio, que obviamente se destina ao leitor. Trata-se de uma intervenção que somente poderemos atribuir ao autor real ou empírico, que estabelece condições de legibilidade romanesca e não apenas narrativa, dado que só ele possui as informações necessárias para efectuar esta auto-revisão. Ora, o processo de auto-revisão denuncia a presença do autor real ou empírico que procura comunicar, numa outra esfera de leitura, com o leitor real ou empírico, estabelecendo com ele uma base de confiança que resulta do conhecimento prévio que o leitor tem do seu universo romanesco. Nesse sentido, a presença de um leque de elementos tais como o nome de

uma personagem, a sua profissão, a sua origem, ou ainda, a presença de um monumento como o Convento de Maфра (reduzido à sua materialidade de objecto pelo uso das minúsculas); a presença de objectos como a “Passarola”, a descrição de espaços parecidos com outros (já conhecidos do leitor), como o terreno “Terra-de-ninguém” em *Caverna*, que remete para o espaço do manicómio em *Ensaio...*; de títulos de romances simplesmente citados ou manipulados através da sua (re)escrita, como ocorre em Sollers; e até mesmo, da citação de excertos retirados de outros romances – contribuem para estabelecer com o leitor um pacto de leitura que assenta na partilha de um saber comum, que cria e explicita mecanismos de cumplicidade entre o leitor real ou empírico e o autor real ou empírico.

Partimos, neste capítulo, de uma questão pressuposta como exemplar e vital para a nossa reflexão: a problemática da (re)leitura como viagem intertextual e intratextual nos romances de José Saramago, *Caverna*, e de Philippe Sollers, *Casanova...*. Procurámos explicitar o seu funcionamento e mostrar como o entendimento desta problemática traz, a nosso ver, uma contribuição para a interpretação dos seus romances. No percurso interpretativo da (re)leitura como viagem intertextual e intratextual, o leitor saramaguiano e sollersiano tem obrigatória e visivelmente um papel activo, co-produtor, condição *si ne qua non* para a actualização e interpretação de narrativas. Não se trata somente de reformar hábitos de leitura adquiridos por múltiplos leitores/espectadores, mas de recontextualizá-los e adequá-los à interpretação de narrativas como as de José Saramago e Philippe Sollers.

Todavia, estes efeitos não se limitam ao uso de meios isolados ou de indícios espalhados pela obra; antes derivam de uma concepção fundamentalmente ideológica da obra: a capacidade de o texto, de a obra de arte poder, pela sua natureza, orientar o leitor, o espectador no sentido de uma participação activa para a constituição, a reprodução do texto, que ambas as viagens (intertextual e intratextual) implicam.

## CONCLUSÃO

Elegemos a problemática da leitura em José Saramago e Philippe Sollers como a questão central desta dissertação, procurando evidenciar a sua importância no universo romanesco dos autores escolhidos. Para o efeito analisámos as formas de representação narrativa e romanesca da leitura, que articulámos com um conjunto de questões ((re)leitura, oralidade e viagem). Estas últimas estiveram efectivamente subjacentes à grande linha orientadora da nossa pesquisa e com ela se articularam e conjugaram, apresentando uma coerência temática.

Assim, ao longo da primeira parte desta dissertação tentámos reflectir sobre uma instância incontornável para a problemática escolhida: a instância receptora, convocando para o efeito as figuras quer do leitor real ou empírico, quer do leitor fictício ou implícito. Desdobrámos o nosso estudo da instância receptora, concretizada no leitor, em dois capítulos onde procurámos dar conta não só dos dois pólos da instância receptora, como também das suas diferenças, procurando evidenciar a sua importância e o seu papel em relação à problemática da leitura. Se, por um lado, estabelecemos uma distinção entre dois pólos receptores, por outro, também nos questionámos acerca da existência ou não de uma relação entre ambos e qual o objectivo da mesma. Verificámos que, apesar de se distinguir o leitor real ou empírico do leitor fictício ou implícito, é possível e desejável estabelecer entre eles uma relação que se inscreve no âmbito de um conjunto de estratégias, que visam o que poderíamos designar como uma tentativa de orientar, directa ou indirectamente, o leitor. Vimos que esta orientação assume contornos vários, postos em evidência, em primeiro lugar, através do aparelho paratextual dos romances de José Saramago e Philippe Sollers. Em segundo lugar, tal orientação manifesta-se pela emergência do leitor fictício ou implícito, e é sempre filtrada pelas inúmeras e variadas intrusões do narrador, que o

impede de criar uma certa empatia com determinada personagem e até de se identificar com o herói dos romances.

Assim, para a análise do leitor real ou empírico saramaguiano e sollersiano destacámos a relevância da “zona paratextual” de que fazem parte o título, a *prière d’insérer*; o *incipit* e o desenlace dos romances. Vimos que estes elementos não só contribuem efectivamente para criar uma condição necessária para a leitura, ao captar a atenção e desafiar o leitor, como também influenciam a sua posterior leitura, criando expectativas no leitor. Deste modo, o aparelho paratextual é investido de uma funcionalidade que aparece associada à orientação da leitura, fornecendo pistas e dando indícios preciosos para o manuseamento e conseqüente leitura do romance. Esta orientação do leitor está também patente na emergência do leitor fictício ou implícito que é, antes de mais, um elemento com relevância para a estruturação do próprio texto e se configura, no caso dos autores em estudo, como personagem-(re)leitor e personagem-(re)escritor. De facto, como vimos, tanto as personagens saramaguianas como as personagens sollersianas se relacionam com a leitura que alimenta os seus diálogos com o narrador-(re)escritor, reflectindo sobre aquilo que lêem, mas também sobre as leituras do outro. Neste sentido, a representação do leitor fictício e da leitura - designadamente através da presença recorrente e reiterada da personagem-(re)leitor e do seu papel na construção do romance e, claro, da leitura - constitui uma mais-valia para a interpretação da prática romanesca de Saramago e Sollers, na medida em que não só evidencia a importância de que se reveste a leitura nos seus romances, como também fornece pistas e orientações de leitura obviamente destinadas ao leitor.

Na segunda parte, prosseguimos o nosso estudo da representação da leitura, centrando-nos desta vez no plano da oralidade e na forma como esta interfere nos projectos romanescos de Saramago e Sollers. Procurámos evidenciar como ambos os autores em estudo, através de uma ficção que mima a oralidade, tentaram restituir a situação do discurso comum àqueles que estão frente a frente como interlocutores em



presença. Verificámos que a presença da auralidade e da oralidade contribui de forma decisiva para a leitura dos romances de Saramago e Sollers, na medida em que tanto a leitura em voz alta como a (re)utilização e consequente (re)escrita de formas da oralidade funcionam como modos de captar a atenção do leitor, implicando-o na leitura do(s) romance(s) através, por exemplo, da representação narrativa que a leitura em voz alta sofre na sua produção romanesca. E vimos ainda como esta oralidade se constrói através de recursos estilísticos e escriturais, passando pela utilização reiterada de um conjunto diversificado de procedimentos que alimentam este “dizer de outro modo” (Lanciani), estrategicamente associado a um “ler de outro modo”.

Deste modo, a coexistência em Saramago e em Sollers de características inerentes à auralidade e à oralidade contribui para questionar hábitos de leitura convencionais alicerçados essencialmente na visão (olhar), orientando o leitor para uma nova posição de leitura agora centrada na tríade olhar, voz e ouvido. Neste sentido, o texto é investido de uma nova dinâmica que resulta quer da recuperação de elementos orais, que contribuem para a construção da oralidade, quer da voz que é conferida ao texto pela sua leitura em voz alta, o que terá obviamente implicações para o modo de ler. Demonstrámos ainda que, no caso sollersiano, a leitura em voz alta assume duas vertentes: a primeira, também comum a Saramago e a que já aludimos, manifesta-se na presença de personagens-(re)leitores, que também lêem em voz alta determinados livros; a segunda dá essencialmente conta da leitura em voz alta do próprio texto pelo autor, sendo mediatizada pela rádio, pela televisão, pelo vídeo e pelo CD-ROM, o que também, de certa forma, contribui para veicular modelos alternativos de leitura.

No entanto, tal como a leitura em voz alta em Sollers não se circunscreve apenas à personagem-(re)leitor, manifestando-se ainda num leque de leituras dos romances em voz alta, efectuadas essencialmente pelo próprio autor, também na prática romanesca saramaguiana a encenação da oralidade não se limita à utilização de um conjunto de procedimentos que indiciam e contribuem para a construção da

oralidade. Esta encenação passa também pela emergência e recuperação da figura do narrador-contador de histórias em articulação com o seu homólogo, o leitor-ouvinte, dado que a adopção de um determinado modo de narração também contribui para incutir no texto uma dimensão oral que acaba por ter, como vimos, implicações nos modos da sua leitura.

Assim, no contexto saramaguiano, contar histórias surge como um modo privilegiado de convocar a memória histórica e cultural de um povo, veiculando ao leitor a possibilidade de uma verdade histórica e cultural alternativa, que se manifesta justamente pela importância conferida ao ponto de vista do povo, este *outro*, normalmente desconhecido da História. Com efeito, dar voz ao povo, através de um conjunto polifónico de vozes, conferindo-lhe a capacidade de contar histórias, é uma forma de repor ou corrigir a verdade histórica veiculada. Ora não deixa de ser significativo o facto de este “contar de outro modo” vir acompanhado de uma reflexão desenvolvida pelo narrador-contador sobre as convenções que regem a criação da fábula. Desta forma, para contar histórias convocam-se convenções cristalizadas, inerentes a uma sabedoria popular, que sofrem uma reactualização e acabam por ser partilhadas com o leitor-ouvinte: trata-se, no fundo, do processo auto-reflexivo romanesco, indissociável de uma reflexão sobre a História.

Na terceira e última parte desta dissertação, continuámos o nosso estudo da leitura, articulando-a com a viagem, não só no texto, como também do texto. Para isso, procurámos analisar fundamentalmente três vertentes complementares, que ganham em ser inter-relacionadas entre si. Começámos por nos centrar sobre a vertente topográfica, demonstrando a existência de uma viagem física/geográfica, tanto no universo saramaguiano como no universo sollersiano, empreendida por uma personagem-viajante, que realiza uma série de viagens por terra, pelo ar e por mar.

Continuámos com a segunda vertente do nosso estudo da viagem enquanto busca da identidade, onde também nos foi possível detectar uma contaminação, desta vez operada entre os espaços interior e exterior da personagem-viajante. Tal como, na

segunda parte, o “acto de contar-narrar” histórias em Saramago funcionava como um modo privilegiado de reflectir sobre a História do povo e da nação portuguesa, assim como sobre a sua identidade, também nesta última parte a viagem permite questionar e repensar uma identidade colectiva e simultaneamente individual, que aparece com frequência associada ao mar e aos grandes feitos históricos de Portugal. Note-se também que este questionamento da identidade colectiva e individual se manifesta pelas relações e pelo confronto que a viagem permite estabelecer com o outro. Porém, como tentámos demonstrar, a viagem em busca da identidade não se confina, nos autores em estudo, ao espaço do mar, surgindo também em espaços histórica e culturalmente conotados, como Veneza, onde a viagem aparece sobretudo associada à criação artística e à indagação sobre as suas condições e possibilidades, constituindo assim ainda uma metáfora para a dimensão auto-reflexiva da ficção.

Finalmente, privilegiámos na terceira vertente analisada (a leitura como viagem imaginária) uma relação intrínseca entre viagem, leitura e escrita que decorre justamente das vertentes anteriores. Também esta vertente surge como um espaço de contaminação por excelência, na medida em que nela convivem leitura, escrita e viagem. De facto, a biblioteca caracteriza-se como um espaço onde se percorrem livros de viagens, ou onde, mesmo se imaginariamente, se encontram viajantes, ou ainda se relembram viagens e viajantes. Trata-se aqui, sobretudo, de representar a possibilidade de um espaço propício à (re)leitura e à (re)escrita, que funciona, de certo modo, como repositório (à espera de ser activado) de viagens e viajantes. Foi justamente sobre alguns livros da biblioteca saramaguiana e sollersiana que nos debruçámos, ao convocar para a nossa reflexão a (re)leitura como viagem intertextual e intratextual, designadamente em *Caverna* e *Casanova...*. Procurámos explicitar o seu funcionamento e mostrar como o entendimento deste aspecto também contribui para a interpretação dos seus romances, nomeadamente ao estabelecer com o leitor empírico ou real não só uma base de confiança, que resulta de um conhecimento prévio do seu universo romanescos, como também da partilha de uma biblioteca lida,

da qual se convocam determinados livros. Deste modo, a convocação do universo autoral e não autoral permite estabelecer com o leitor um pacto de leitura, assente na partilha de um saber comum, que cria e explicita mecanismos de cumplicidade entre o leitor real ou empírico e o autor real ou empírico. Neste sentido, é conferido ao leitor saramaguiano e sollersiano um papel activo e co-produtor do sentido, papel precisamente manifestado na sua capacidade de empreender uma viagem dupla (porque intertextual e intratextual) ao universo romanescos de ambos os autores.

Seleccionar a problemática da leitura nas relações que tece com a (re)leitura, a oralidade e a viagem em José Saramago e Philippe Sollers equivale a propor e, de certa forma, estabelecer um percurso de leitura de entre vários outros também possíveis. Foi nosso objectivo principal, ao longo desta dissertação, compreender qual o papel da leitura e do leitor nestes autores. A sua prática romanescas continua agora a apresentar-se para nós como um desafio, implicando uma posição de leitura-outra, que julgamos associada a uma (re)contextualização de convenções e hábitos de leitura adquiridos, por forma a adequá-los à interpretação de práticas romanescas de certo modo alternativas. Ora, aceitar o desafio é também aprender a possibilidade de ultrapassar determinadas dificuldades inerentes a uma posição de leitura convencionalmente passiva que não se adequa, como vimos, às narrativas dos autores estudados. Em relação a eles, ler é sempre *ler de outro modo*, o que equivale a ter um papel activo e co-produtor na construção dos sentidos possíveis. Se esta foi a intuição de que o nosso trabalho nasceu, podemos agora dizer que, no fim dele, se converteu em uma hipótese forte de leitura de dois universos romanescos que continuam a fascinar-nos.

Num trabalho desta natureza é, de certa forma, inevitável que muito fique por analisar e que surjam no seu decorrer outras hipóteses de investigação igualmente aliciantes. Gostaríamos assim, e para terminar, de enunciar algumas que, apesar do seu interesse, não equacionámos no decorrer desta reflexão mas que, no entanto, e dada a sua importância, poderiam ser objecto de futuros trabalhos de investigação.

Referimo-nos em particular às relações entre literatura e outras artes (música, pintura e escultura), que a prática romanesca sollersiana evidencia de forma insistente e reiterada, apresentando-se como uma hipótese de trabalho no campo dos estudos interartes. No caso de Saramago, uma área de interesse seria também a articulação entre história, ideologia e fraseologia nos seus romances, onde justamente estes vectores se cruzam. Além disso, seria também estimulante analisar a nova vertente policial que começou a emergir em alguns romances saramaguianos como *Nomes* e *O Homem...*. Igualmente interessante seria analisar como a ficção saramaguiana e a sollersiana evidenciam características pós-modernistas, ou ainda, como nelas se desenvolve a questionação irónica e paródica do texto religioso. Para terminar esta breve enunciação de outras hipóteses de trabalho, gostaríamos de acrescentar ainda uma outra, que se prende com a caracterização e análise da vasta biblioteca convocada pelos romances de Saramago e Sollers.

Ler Saramago e Sollers não equivale a transportar o leitor para o mundo da ilusão narrativa; implica antes a sua colaboração activa e efectiva no processo de leitura. Esta cooperação do receptor é fortemente sugerida e incentivada na sua prática romanesca, pela convocação da figura do leitor, pela quebra da linearidade discursiva ostentada e, por exemplo, conseguida pela incorporação de outros discursos e outras vozes cujo (re)conhecimento está a cargo do leitor, ou ainda pela viagem intra e intertextual que lhe é proposta. Esta última manifesta-se através da (re)leitura/(re)escrita de determinados livros e de uma rede de citações que contribuem, desta forma, não só para alimentar uma questionação e actualização constantes do saber do leitor, mas também para criar um caleidoscópio de interpretações possíveis e variáveis de acordo com a rede citacional activada. O efeito criado, assim como as diversas intrusões do narrador, impedem o leitor de se tornar parte da ilusão narrativa criada, para tal contribuindo também um conjunto de reflexões sobre a criação/construção da história e das suas convenções, que consciencializam e implicam o leitor nos jogos da construção, no (re)conhecimento das

vozes convocadas, nos desafios colocados, esboçando a imagem de um leitor activo. Em última análise, *ler de outro modo* em Saramago e Sollers é aceitar o desafio da viagem em que se constitui a leitura da sua prática romanesca. Esta última, à semelhança do poema-cartaz de Vagn Steen, poderá ler-se da esquerda para a direita, adoptando uma posição de leitura passiva e convencional ou, em alternativa, da direita para a esquerda, invertendo as palavras e as letras (como fez Vagn Steen), em suma, transformando o sentido, as convenções instituídas, o objectivo da leitura. É justamente para este sentido-outro e para o carácter dinâmico e inesgotável da leitura, ao remeter para o caleidoscópio de interpretações possíveis, que aponta a última frase do poema-cartaz de Vagn Steen:

**¿ YOU READ TO THE ?**

**FIM**

---

**BIBLIOGRAFIA**

**I. ACTIVA.....518**

**1.1. José Saramago.....518**

        1.1.1. Romances.....518

        1.1.2. Outras obras do autor.....518

**1.2. Philippe Sollers.....520**

        1.2.1. Romances.....520

        1.2.2. Outras obras do autor.....521

            1.2.2.1. Sollers et alii.....523

**II. PASSIVA.....524**

**2.1. Bibliografia geral.....524**

**ANEXOS.....549**

**Anexo I. - BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE JOSÉ SARAMAGO.....549**

    1.1. Repertórios bibliográficos.....549

    1.2. Livros e Teses.....549

    1.3. Ensaio e artigos.....551

    1.4. Notícias e entrevistas.....556

**Anexo II. - BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE PHILIPPE SOLLERS.....560**

    2.1. Repertórios bibliográficos.....560

    2.2. Livros e Teses.....560

    2.3. Ensaio e Artigos.....563

    2.4. Notícias e Entrevistas.....568

## BIBLIOGRAFIA

### I – ACTIVA

#### 1.1. José Saramago

##### 1.1.1. Romances

#### SARAMAGO, José:

- 1980 a), *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho.
- 1982, *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho.
- 1983, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Caminho.
- 1984 a), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.
- 1986, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho.
- 1989 a), *A História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho.
- 1991, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- 1995 a), *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho.
- 1997 a), *Todos os Nomes*, Lisboa, Caminho.
- 1997 b), *Terra do Pecado*, Lisboa, Caminho, 3ª ed. (1ª edição 1947, Minerva).
- 2000 a), *A Caverna*, Lisboa, Caminho.
- 2002, *O Homem Duplicado*, Lisboa, Caminho.
- 2004 a), *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Caminho.

##### 1.1.2. Outras obras do autor

#### SARAMAGO, José:

- 1979 a), *A Noite*, Lisboa, Caminho, 3ª ed.
- 1979 b), “O Ouvido” in *Poética dos Cinco Sentidos* (Obra Colectiva), Lisboa, Bertrand.
- 1980 b), *Que Farei com Este Livro*, Lisboa, Caminho, 4ª ed.
- 1984 b), *Objecto Quase*, Lisboa, Caminho, 4ª ed.
- 1984 c), “Sobre o Ano da Morte de Ricardo Reis” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano IV, nº121), Lisboa, 30 de Outubro, pp.2-3.
- 1985, *Provavelmente Alegria*, Lisboa, Caminho, 5ª ed.
- 1987 a), *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, Lisboa, Caminho.
- 1987 b), *O Ano de 1993*, Lisboa, Caminho.



- 1989 **b)**, “Do Canto ao Romance, do Romance ao Canto” in *Vértice*, (II Série) n°21, Lisboa, Dezembro, Caminho, pp.97-98.
- 1989 **c)**, “Entrevista com José Saramago” in *Vértice*, (II Série) n°14, Lisboa, Maio, Caminho, pp.85-99.
- 1990 **a)**, *Os Apontamentos*, Lisboa, Caminho, 3ª ed.
- 1990 **b)**, “História e Ficção” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Ano X, n°400), Lisboa, 6 de Dezembro, pp.19-20.
- 1990 **c)**, “Portugal-Fim de Milénio, Princípio de Quê?” in *Vértice*, (II Série), n°30, Setembro, Caminho, pp.105-108.
- 1992, “A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina” in *Vértice*, (II Série), n°47, Março/Abril, Caminho, pp.5-11.
- 1993, *In Nomine Dei*, Lisboa, Caminho, 6ª ed.
- 1994, *Cadernos de Lanzarote*, vol.I, Lisboa, Caminho.
- 1995 **b)**, *Cadernos de Lanzarote*, vol.II, Lisboa, Caminho, 2ª ed.
- 1995 **c)**, *Viagem a Portugal*, Lisboa, Caminho, 11ª ed.
- 1996, *Cadernos de Lanzarote*, vol.III, Lisboa, Caminho, 2ª ed.
- 1997 **c)**, *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Caminho, 6ª ed.
- 1997 **d)**, *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Caminho, 4ª ed.
- 1997 **e)**, *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 1997 **f)**, *Cadernos de Lanzarote*, vol.IV., Lisboa, Caminho, 3ª ed.
- 1997 **g)**, “O autor como narrador” in *Ler*, n°38, Primavera/Verão, Fundação Círculo de Leitores, pp.38-50.
- 1998 **a)**, *Cadernos de Lanzarote*, vol.V., Lisboa, Caminho, 4ª ed.
- 1998 **b)**, “Europa Sim, Europa Não” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, n°731), Lisboa, 14 de Outubro, pp.29-30.
- 1999 **a)**, *Folhas Políticas*, Lisboa, Caminho.
- 1999 **b)**, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Caminho.
- 1999 **c)**, “José Saramago-As Notas de Ricardo Reis” in *Ler*, n°44, Fundação Círculo de Leitores, pp.106-115.
- 1999 **d)**, “O Tempo e a História” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano XVIII, n°739), Lisboa, 27 de Janeiro a 9 de Fevereiro.
- 2000 **b)**, “Ideias para Novos Romances” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Entrevista com José Saramago, (Ano XX, n°786), Lisboa, 15 a 28 de Novembro, (Edição de Homenagem).
- 2001, *A Maior Flor do Mundo*, Lisboa, Caminho.

- 2003, “Diálogo entre José Saramago e José Luís Peixoto” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 1 de Novembro, p.61.
- 2004 **b)**, “A Arte, o Homem e a Sociedade” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano XXIII, nº873), Lisboa, 17 a 30 de Março, pp.17-19.
- SARAMAGO, José e Inês Pedrosa: 1998, “A Jangada de Pedra e o Antieuropeísmo”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº731), Lisboa, 14 de Outubro, pp.24-25.

## **1.2. Philippe Sollers**

### **1.2.1. Romances**

#### **SOLLERS, Philippe:**

- 1958, *Une Curieuse Solitude*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1961, *Le Parc*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1965, *Drame*, Paris, Seuil, colecção «L’Imaginaire».
- 1968 **a)**, *Nombres*, Paris, Seuil, colecção «Tel Quel».
- 1972, *Lois*, Paris, Seuil, colecção «Tel Quel».
- 1973, *H*, Paris, Seuil, colecção «Tel Quel».
- 1979, *La Seconde Vie de Shakespeare–Paradis*, Cercles, colecção «SONTEXTE».
- 1981, *Paradis*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1983 **a)**, *Femmes*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1984 **a)**, *Portrait du Joueur*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1986 **a)**, *Paradis 2*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1987 **a)**, *Le Cœur Absolu*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1988 **a)**, *Les Folies Françaises*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1989 **a)**, *Le Lys d’or*, Paris, Gallimard.
- 1991 **a)**, *La Fête à Venise*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- 1992 **a)**, *Le Secret*, Paris, Gallimard.
- 1997 **a)**, *Studio*, Paris, Gallimard.
- 1998, *Casanova l’Admirable*, Paris, Plon.
- 2000 **a)**, *Passion Fixe*, Paris, Gallimard.
- 2002 **a)**, *L’Étoile des Amants*, Paris, Gallimard.
- 2003 **a)**, *Liberté du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard
- 2004, *Dictionnaire Amoureux de Venise*, Paris, Plon.

### 1.2.2. Outras Obras do autor

#### **SOLLERS, Philippe:**

- 1957, "Le Défi" in *Écrire*, n°3, Paris, Seuil, pp.1-35.
- 1963, *L'Intermédiaire*, Paris, Seuil.
- 1967, "Aujourd'hui la Littérature Érotique" in *Magazine Littéraire*, n°13, Paris, p.23.
- 1968 **b)**, *Logiques*, Paris, Seuil, coleção «Tel Quel».
- 1968 **c)**, *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris, Seuil, coleção «Points».
- 1974 **a)**, *Sur le Matérialisme-de l'Atomisme à la Dialectique Révolutionnaire*, Paris, Seuil, coleção «Tel Quel».
- 1974 **b)**, "Paradis", in *Tel Quel*, n°57, Paris, p.4.
- 1976, "Porno au Zéro", in *Art Press*, n°22, Paris, p.5.
- 1977 **a)**, "La Lampe de Philippe Sollers" in *Le Nouvel Observateur*, n°638, 31 de Janeiro a 6 Fevereiro, p.72.
- 1977 **b)**, "Le Sexe des Anges" in *Art Press*, n°10, Paris, pp.30-31.
- 1983 **b)**, "Réflexions sur la Question Féminine" in *Psychologies*, n°4, Paris, Outubro, pp.30-31.
- 1984 **b)**, "La Révélation" in *Magazine Littéraire*, n°206, Paris, Abril, p.18.
- 1984 **c)**, "Sodome Contre Gomorrhe" in *Magazine Littéraire*, n°210, Paris, Setembro, pp.49-50.
- 1984 **d)**, "Les Naissances de De Kooning" in *Art Press*, n°82, Paris, Junho, pp.4-5.
- 1986 **b)**, *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, coleção «Folio/Essais».
- 1987 **b)**, *Les Surprises de Fragonard*, Paris, Gallimard.
- 1987 **c)**, *Photos Licencieuses de la Belle Époque*, Paris, Les Éditions 1900.
- 1988 **b)**, *De Kooning Vite*, Paris, La Différence, 2 volumes.
- 1989 **b)**, *Carnet de nuit*, Paris, Plon.
- 1989 **c)**, "Lettre sur l'Individualité Littéraire" in *Magazine Littéraire*, n°264, Paris, Abril, pp.33-35.
- 1989 **d)**, "Les Trois M." in *Magazine Littéraire*, n°270, Paris, Outubro, pp.58-60.
- 1989 **e)**, "Pas de Cinéma!" in *Cahiers du Cinéma*, n°425, Novembro, pp.70-72.
- 1989 **f)**, *Les Ambassadeurs*, Paris, La Différence.
- 1991 **b)**, *Improvisations*, Paris, Gallimard, coleção «Folio/Essais».
- 1991 **c)**, "Stratégie de Céline" in *Magazine Littéraire*, n°284, Paris, Janeiro, pp.26-28.

- 1991 **d)**, “Sur le Trop d’Irréalité” in *Magazine Littéraire*, n°284, Paris, Janeiro, pp.26-28.
- 1991 **e)**, *Louis Cane, Sculptures, (1978-1985)*, Paris, La Différence: Galerie Beaubourg, vol.1, prefácio de Claude Fournet.
- 1992 **b)**, “L’Esthétique de Beckett” in *Le Monde des Livres*, 9 de Outubro, p.II.
- 1992 **c)**, *Le Rire de Rome (entretiens avec Frans de Haes)*, Paris, Gallimard.
- 1993 **a)**, *Venise Éternelle: Les Voyageurs Photographes au Siècle Dernier*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- 1993 **b)**, “Physique de Genet” in *Magazine Littéraire*, n°313, Paris, Setembro, pp.38-39.
- 1995 **a)**, *Le Cavalier du Louvre-Vivant Denon (1747-1825)*, Paris, Gallimard, coleção «Folio».
- 1995 **b)**, *Le Paradis de Cézanne*, Paris, Gallimard.
- 1995 **c)**, *César à Venise*, Paris, Le Regard.
- 1996 **a)**, *La Guerre du Goût*, Paris, Gallimard, coleção «Folio».
- 1996 **b)**, *Les Passions de Francis Bacon*, Paris, Gallimard.
- 1996 **c)**, *Picasso, le Héros*, Paris, Cercles d’Art.
- 1996 **d)**, *Sade Contre l’Être Suprême*, Paris, Gallimard.
- 1996 **e)**, “Le Roman de l’Histoire” in *Le Débat*, n°90, Maio/Agosto, pp.62-66.
- 1996 **f)**, “La Guerre selon Guy Debord” in *La Guerre du Goût*, Paris, Gallimard, coleção «Folio» pp.442-445.
- 1997 **b)**, “L’Amour sans Obligation ni Sanction” in *Revue des Deux Mondes*, Fevereiro, pp.103-109.
- 1999 **a)**, *La Parole de Rimbaud*, CD-ROM, Paris, Gallimard, coleção «À Voix Haute».
- 1999 **b)**, *L’Oeil de Proust*, Paris, Stock.
- 1999 **c)**, *L’Année du Tigre–Journal de l’Année*, Paris, Seuil.
- 1999 **d)**, “L’Étrange Vie de Guy Debord” in *Le Monde*, 15 de Outubro, p.I.
- 1999 **e)**, *Un Amour Américain*, Paris, Mille et Une Nuits.
- 2000 **b)**, *La Divine Comédie (entretiens avec Benoît Chantre)*, Paris, Desclée de Brouwer.
- 2001, *Éloge de l’Infini*, Paris, Gallimard.
- 2002 **b)**, *Les Dieux de Renoir*, in *Le Monde*, Paris, 11 de Julho, p.1.
- 2002 **c)**, *Mystérieux Mozart*, Paris, Plon.
- 2003, **b)** *Illuminations à travers les Textes Sacrés*, Paris, Robert Laffont.
- 2004, *Le Saint-Ane*, Paris, Verdier.

### 1.2.2.1. Sollers et alii

- BROCHIER, Jean-Jacques e Josyane Savigneau: 1991, "Philippe Sollers contre la Grande Tyranie", in *Magazine Littéraire*, n°285, Paris, Fevereiro, entrevista, pp.96-103.
- FARGIER, Jean-Paul e Philippe Sollers: 1988, *Sollers Vidéo Fargier*, s/1, Ad'hoc Xavier d'Arthuys, colecção «Portraits d'auteurs».
- SOLLERS, Philippe e Jean Gaugeard: 1963, "À la Conférence Secrète du Surréalisme et du Nouveau Roman", in *Lettres Françaises*, n°971, 28 de Março, p.4.
- SOLLERS, Philippe et alii: 1968, *Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, colecção «Tel Quel».
- SOLLERS, Philippe e Jean Thibaudeau: 1970, *Mai 68 en France/Printemps Rouge*, Paris, Seuil.
- SOLLERS, Philippe e Francis Ponge: 1970, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil.
- SOLLERS, Philippe et alii: 1973 a), *Artaud*, Paris, UGE, Colecção «10/18».
- SOLLERS, Philippe et alii: 1973 b), *Bataille*, Paris, UGE, Colecção «10/18».
- SOLLERS Philippe e Maurice Clavel: 1977, *Délivrance*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- SOLLERS, Philippe e David Hayman: 1981 a), *Visions à New York – Entretiens avec David Hayman*, Paris, Gallimard, colecção «Folio».
- SOLLERS, Philippe e Sushi Kao: 1981 b), "Pourquoi J'ai été Chinois" in *Tel Quel*, n°88, Paris, Entrevista com Sushi Kao, pp.11-30.
- SOLLERS, Philippe e Alain Kirili: 1987, *Rodin-Dessins Érotiques*, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, Philippe e Luc Ferry: 1998, *Le Sens du Beau*, Paris, Cercle d'Art.
- SOLLERS, Philippe et alii: 2002, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Albin Michel, colecção «Dictionnaire-encyclopédie»

## II – PASSIVA

### 2.1. Bibliografia Geral

- 2002, *Bíblia Sagrada*, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica, versão do texto original, 3ª edição revista.
- A.A.V.V.: 1972, “Dossier consacré à Philippe Sollers et à *Tel Quel*”, in *Magazine Littéraire*, n°65, Paris, Junho, pp.8-24.
- A.A.V.V.: 1987, *Paratextes*, in *Poétique* n°69, Paris, Seuil, apresentação de Gérard Genette.
- A.A.V.V.: 1993, *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, edição revista e aumentada sob a direcção de Josette Rey-Debove e Alain Rey.
- A.A.V.V.: 1993/94, “Juan Goytisolo-José Saramago”, in *Espacio/Espaço Escrito-Revista de Literatura en dos Lenguas*, n°9/10, Inverno, Badajoz, Fernando Tomás Pérez González e Francisco Javier Bodas Larrayoz (eds.), pp.7, 81-166.
- A.A.V.V.: 1995, *José Saramago*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, (Semana sobre o autor José Saramago).
- A.A.V.V.: 1996 a), “Dossier: José Saramago” in *Quimera*, n°150, Setembro, Barcelona, pp.20-49.
- A.A.V.V.: 1996 b), *Il Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore.
- A.A.V.V.: 1998 a), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, (Ano XVIII, n°731), Lisboa, 14 de Outubro, (Edição Extra).
- A.A.V.V.: 1998 b), *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n°3, Outubro/Dezembro, Lisboa, Instituto Camões (Número de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1998 c), *Uma Voz Contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho (Edição de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1999 a), *Doutoramento «Honoris Causa» de José Saramago*, Évora, Universidade de Évora.
- A.A.V.V.: 1999 b), *Colóquios/Letras*, n°151/152, Janeiro/Junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1999 c), *Vértice*, n°91, Julho/Setembro, Lisboa, Caminho (Número de Homenagem a José Saramago).

- A.A.V.V.: 1999 **d**), 1999, *Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga (Número de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 2001, *Le Petit Larousse Illustré-Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, Dictionnaires Le Robert, edição revista sob a direcção de Patrice Maubourguet.
- ABRAHAM, Bernard: 1983, “À propos de la relecture” in *Semen 1: Lecture et Lecteur, Annales Littéraires de l’université de Besançon*, pp.83-103.
- AGOSTINHO, Santo: s/d, *Confessionis*, (2004, *Confissões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, tradução e Notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas).
- ALFAYA, Javier: 1993, “O Compromisso Moral e Político na Obra de José Saramago ou um Leitor Espanhol perante Saramago” in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.23-27.
- ALIGHIERI, DANTE: s/d, *La Divina Commedia*, (2002, *A Divina Comédia*, Lisboa, Bertrand, 6ª ed., tradução de Vasco Graça Moura).
- ALMEIDA, Germano de: 1998, “Inventar a Escrita”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.14.
- ÁRIAS, Juan: 1998, *José Saramago: El Amor Posible*, Barcelona, Planeta.
- ARNAUT, Ana Paula:
  - 1996, *Memorial do Convento—História, Ficção e Ideologia*, Coimbra, Fora do Texto—Cooperativa Editorial de Coimbra, colecção «Para Compreender», vol.6.
  - 2002, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo—Fios de Ariadne—Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- ASHRAF, Lucie de Levo: 1995, *Le Défi Sollersien*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Brown.
- AUDEN, W.H: 1962, «Reading», in *The Dyer’s Hand and Others Essays*, New York, Random House, pp.3-27.
- BABCOCK, Arthur E.: 1997, *The Novel in France: Theory and Practice of the Nouveau Roman*, New York, Twayne Publisher.
- BAKHTINE, Mikhaïl:
  - 1970, *La Poétique de Dostoïevski* (Moscou, 1963), Paris, Seuil.
  - 1978, *Esthétique et Théorie du Roman* (Moscou, 1975), Paris, Gallimard.
  - 1984, *Esthétique de la Création Verbale* (Moscou, 1979), Paris, Gallimard.
- BAL, Mieke: 1977, *Narratologie-Essais sur la Signification Narrative dans les Romans Modernes*, Paris, Klincksieck.
- BARTHES, Roland:

- 1964, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1965, “Drame, Poème, Roman” in *Critique XXI*, n°218, Julho, pp. 591-603.
- 1966, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1970, *S/Z*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1973 a), *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1973 b), “Par-dessus l’Épaule” in *Critique* n°318, Novembro.
- 1979, *Sollers Écrivain*, Paris, Seuil.
- 1981, *Le Grain de la Voix*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- 1984, *Le Bruissement de la Langue-Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, colecção «Points».
- BASTOS, Baptista: 1996, *José Saramago: Aproximação a Um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote.
- BATISTA, Abel Barros: 1998, “O Tubo de Cola, Saramago e a Ideia de Autor” in *Ler*, n°43, Verão/Outono, Lisboa, Fundação Circulo de Leitores, pp.92-95.
- BAUDELAIRE, Charles: 1972, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche.
- BENJAMIN, Walter: 1936, “Der Erzähler”, (1992, “O Narrador–Reflexões sobre a Obra de Nikolai Lesskov” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, pp.27-57, tradução de Maria Amélia Cruz).
- BENNETT, Andrew: 1995, *Readers and Reading*, London, Longman.
- BERRINI, Beatriz: 1998, *Ler Saramago: o Romance*, Lisboa, Caminho, colecção «Estudos de Literatura Portuguesa».
- BETTELHEIM, Bruno: 1998, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 7ª edição.
- BIRCH, Carol: 1996, “Who Says? The Storyteller as Narrator” in *Who Says? – Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, USA, August House Inc, edited by Carol L. Birch & Melissa A. Heckler, pp.106-128.
- BLOCH, Béatrice: 1998, *Le Roman Contemporain–Liberté et Plaisir du Lecteur, Butor, Des Forêts, Pinget, Sarraute*, Paris, L’Harmattan.
- BLOOM, Harold: 2000, *How to Read and Why*, New York, Scribner.
- BOIS, Bernhild e Daniel Ferrer (organizado por): 1993, *Genèses du Roman Contemporain. Incipit et Entrée en Écriture*, Paris, CNRS.
- BONCENNE, Pierre: 1988, “Sollers” in *Lire*, n°152, Maio, pp.28-41.
- BONHOMME, Béatrice: 1996, *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle à Travers Dix Auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Paris, Ellipses.
- BOOTH, Wayne C.:



- 1974, *A Rhetoric of Irony*, (1986, *Retórica de la Ironía*, Madrid, Taurus Humanidades, tradução de Jesús Fernández Zulaica e Aurelio Martínez Benito).
- 1983, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2ª ed..
- BOTHE, Pauly Ellen: 2003, *Poesía y Musicalidade en las Poéticas Modernistas de Fernando Pessoa y T.S. Eliot: La Ode Marítima*, Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BORGES, Jorge Luís:
  - 1989 a), *Ficciones*, (1998, “Pierre Ménard, Autor do *Quixote*” in *Ficções*, in *Obras Completas*, vol.I, Lisboa, Teorema, tradução de José Colaço Barreiros, pp.460-467).
  - 1989 b), *Otras Inquisiciones*, (1998, “Sobre os Clássicos” in *Outras Inquirições*, in *Obras Completas*, vol.II, Lisboa, Teorema, tradução de José Colaço Barreiros, pp.146-147).
- BOSQUET, Alain: 1972, “L’empire du milieu” in *Magazine Littéraire*, nº65, Paris, Junho, pp.18-19.
- BOURGAULT, Marc: 1994, *Mise en Scène du Sujet et Figuration de l’essai: Trois Romanciers Postmodernistes face à la Mort de l’Intrigue*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Laval Québec.
- BRISSON, Marie: 1989, “Pastiche, Parodie, Lecture: Notes sur la Question des Genres vu à travers l’Apport Lectorial.” in *Dire la Parodie Colloque de Cerisy*, New York, Clive Thomson e Alain Pagès, pp.73-86.
- BROCHIER, Jean-Jacques: 1972, “Philippe Sollers: “Ébranler le Système” in *Magazine Littéraire*, nº65, Paris, Junho, pp.10-18. Também disponível no site: [http://www.magazine-litteraire.com/textes/a.r\\_386.htm](http://www.magazine-litteraire.com/textes/a.r_386.htm)
- BRODKEY, Harold: 1999, “Reading the Most Dangerous Game.” in *Sea, Battles on Dry land Essays*, New York, Metropolitan Books, pp.319-359.
- BROMBERT, Victor: 1980, “Opening Signals in Narrative” in *On Narrative and Narratives: II*, vol.XI, nº3, Verão, pp.489-502.
- BROOKS, Peter:
  - 1984, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA: Harvard UP.
  - 1988, “The Tale vs. The Novel.” in *Novel: Forum on Fiction*, nº21, pp.285-292.
- BUESCU, Helena:

- 1983, *Le Mode de Production de la Vraisemblance dans l'Oeuvre Littéraire de Mme de La Fayette*, Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 1990, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, colecção Universitária.
- 1997, "Ensaio" in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, vol.2, pp.282-290.
- 1998, *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Cosmos.
- 2001, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- BUESCU, Helena, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (organizado por): 2001, *Floresta Encantada-Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- BULGER, Laura Fernanda: 1997, "A Jangada de Pedra, de José Saramago. Viagem em Busca de um Futuro, de um Tempo, de um Destino" in *Literatura de Viagem-Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Cosmos, colecção «Viagem» coordenada por Maria Alzira Seixo.
- CALCIGNAC, Jacques: 1995, *Séductions de L'Imaginaire et Écritures du Romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, Dissertação de Doutoramento (Novo Regime) apresentada à Universidade de Lille III.
- CALINESCU, Matei:
  - 1993, *Rereading*, London, Yale University Press.
  - 1998, "Reading and Rereading" in *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Wayne State UP., pp.51-74.
- CALVINO, Italo:
  - s/d, *Perché Leggere i Classici*, (1991, *Porquê Ler os Clássicos?*, Lisboa, Teorema, tradução de José Colaço Barreiros, pp.7-13).
  - 1979, *Se una Notte d'Inverno un Viaggiatore*, (1982, *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*, Lisboa, Vega, 2ª ed., tradução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho e José Manuel de Vasconcelos).
- CANSADO, Angélica Varandas: 2002, *A Voz no Bestiário: Ecos da Raposa na Literatura Inglesa Medieval*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- CARVALHO, Mário de: 1998, "Um Homem Tranquilo", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.12.

- CARVALHO, Mário Vieira de: 1998, "Para Quando Produções Portuguesas?–Blimunda e Divara", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.16.
- CASANOVA, Giovanni Giacomo:
  - 1977, *Mémoires 1744-1756*, Paris, Garnier-Flammarion, cronologia, introdução e notas de René Démoris.
  - 1993, *Mémoires–Histoire de ma Vie*, Paris, Arléa.
- CATACH, Nina: 1994, *La Ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, colecção «Que-sais-je», nº2818.
- CERVANTES, Miguel: s/d, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (1978, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, Barcelos, Livraria Civilização Editora, colecção «Os Clássicos Espanhóis», tradução de Daniel Augusto Gonçalves).
- CHAMPAGNE, Roland:
  - 1972, *The Implications for Écriture in Philippe Sollers–Text Nombres (1968)*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Ohio.
  - 1973, "Un Déclenchement: The Revolutionary Implications of Philippe Sollers *Nombres* for a Logocentric Western Culture" in *Sub-Stance*, vol.7, pp.101-111.
  - 1974, *The Texts, and the Readers of Philippe Sollers: Creative Works from 1957 to 1973*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Ohio.
  - 1996, *Philippe Sollers*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, colecção «Monographique Rodopi».
  - 1998, *The Ethics of Reading According To Emmanuel Levinas*, Amsterdam, Rodopi.
- CHARDIN, Brigitte: 1991, *Sollers Moravia*, Paris, Ramsay.
- CHARLES, Michel:
  - 1977, *Rhétorique de la Lecture*, Paris, Seuil.
  - 1987, *Lectures et Lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, Roger: 1993, *Pratiques de la Lecture*, Marseille, Payot & Rivages.
- CHAYTOR, H. J.: 1950, *From Script to Print: an Introduction to Medieval Vernacular Literature*, Cambridge, W. Heffer & Sons, 2ª ed..
- CHEVREL, Yves: 1982, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.127-147.
- CIRET, Yan: 2001, "Philippe Sollers" in *Magazine Littéraire*, nº399, Paris, Junho, pp.56-59.
- CLANCHY, Michael: 1979, *From Memory to Written Record-England 1066-1307*, E. Arnold, London, 2ª ed. revista em 1993.

- CLARK, Hilary: 1990, *The Fictional Encyclopaedia, Joyce, Pound, Sollers*, New York & London, Garland Publishing.
- CLÉMENT, Catherine: 1995, *Philippe Sollers*, Paris, Julliard.
- CLÜVER, Claus:
  - 2000, “*Liaisons Incestueuses: The Sisters Arts in Contemporary Culture*” in *Act 2-Entre Artes e Culturas*, Lisboa, Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, pp.9-37.
  - 2001, “*Estudos Interartes: Introdução Crítica*” in *Floresta Encantada-Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.333-382.
- COLEMAN, Joyce: 1996, *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COLLINI Stefan (Direcção de): 1992, *Interpretation and Overinterpretation*, (1993, *Interpretação e Sobreinterpretação*, Presença, Lisboa, tradução de Miguel Serras Pereira)
- COMPAGNON, Antoine:
  - 1979, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil.
  - 1998, *Le Démon de la Théorie-Littérature et Sens Commun*, Paris, Seuil, colecção La Couleur des Idées.
- CORNIS-POPE, Marcel: 1991, *Hermeneutic Desire an Critical Rewriting: Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism*, London, Macmillan.
- CORTANZE. Gérard de: 2001, *Philippe Sollers ou la Volonté de Bonheur, Roman*, s/1, Chêne, colecção «Vérité et Légendes».
- COSTA, Horácio:
  - 1986, “*Memorial del Convento*” in *Vuelta*, n°121, Barcelona, Dezembro, pp.57-59.
  - 1989, “*Sobre a Pós-Modernidade em Portugal-Saramago Revisita Pessoa*” in *Colóquios/Letras*, n°109, Lisboa, Maio/Junho, pp.41-48.
  - 1997, *José Saramago-o Período Formativo*, Lisboa, Caminho, colecção «Estudos de Literatura Portuguesa».
  - 1999, “*A Construção da personagem de ficção em Saramago da “Terra do Pecado” ao “Memorial do Convento”*” in *Colóquio/Letras* n°151/152 Janeiro-Junho, pp. 205-217.
- COUTURIER, Maurice: 1995, *La Figure de l'Auteur*, Paris, Seuil, colecção «Poétique».

- CRISTÓVÃO, Fernando, (organizado por): 1999, *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Cosmos, colecção «Cosmos Literatura».
- CROSMAN, Robert: 1989, *Reading Paradise Lost*, Bloomington, Indiana University Press.
- CULLER, Jonathan: 1975, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul.
- CUNNINGHAM, Valentine: 2000, "The Best Stories in the Best Order? Canons, Apocryphas and (Post)modern Reading.", in *Literature and Theology*, nº14:1, pp.69-80.
- DAEMMRICH, Ingrid e S., Horst: 1987, *Themes & Motifs in Western Literature: a handbook*, Tübingen, Francke Verlag.
- DEBORD, Guy: 1992, *Commentaires sur la Société du Spectacle*, Paris, Gallimard.
- DELFIN, Rafael Robert: 1985, *Subversion dans la Théorie de l'Écriture de Philippe Sollers: Lecture du Portrait du Joueur*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Washington.
- DE MAN, Paul: 1979, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques:
  - 1969, "La Dissémination" in *Critique*, nº261 e 262, 28<sup>e</sup> année, Fevereiro/Março, pp.99-139 e pp.215-249.
  - 1972, "La Dissémination" in *La Dissémination*, Paris, Seuil, colecção «Tel Quel», pp.321-407.
- DETTMER, K. & Steven Watt: 1996, *Marketing Modernism: Self-Promotion, Canonization, Rereading*, U. Mich P.
- DIDEROT, Denis: 1970, *Jacques le Fataliste*, Paris, Garnier-Flammarion.
- DIDIER, Béatrice: 1987, "Le lecteur du Journal Intime" in *La Lecture Littéraire*, Paris, Clancier-Guénéaud, pp.229-255.
- DIDIER, Béatrice, Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaël Ponnau (dirigido por): 1996, *La Nouvelle Stratégie de la Fin*, colecção «Cahiers de Littérature Générale et Comparée», vol.2, Paris, Sedes.
- DIOGO, Américo António Lindeza:
  - 1999 a), *No Mercado das Letras—Consciência, Inconsciência*, Braga, Cadernos do Povo, pp.60-66.
  - 1999 b), "Saramago. Questões de estilo" in *Letras, Sinais—Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, Lisboa, Cosmos, pp.51-54.

- 1999 c), “O Ano de 1993; Representação e Poder. Provérbios” in *Colóquios/Letras*, nº151/152, Lisboa, Janeiro/Junho, Fundação Calouste Gulbenkian, p.65, (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- DOMINGUES, Frei Bento: 1998, “Um Reencontro com o Evangelho”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.15.
- DUBOIS, Jacques: 1973, “Surcodage et Protocole de Lecture dans le Roman Naturaliste”, in *Poétique* nº16, pp.491-498.
- ECO, Umberto:
  - 1979, *Lector in Fabula* (1993, *Leitura do Texto Literário*, Presença, Lisboa, 2ª ed., tradução de Mário Brito)
  - 1990, *I Limiti dell' Interpretazione* (1990, *Os Limites da Interpretação*, Difel, Lisboa, 2ª ed., tradução de José Colaço Barreiros).
  - 1994, *Six Walks in the Fictional Woods* (1995, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Difel, Lisboa, tradução de Wanda Ramos).
- EL-KHOURY, Abdallah: 1995-1996, *Tracé dans les Romans de Philippe Sollers de 1983 à 1993*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Universidade de Paris-Sorbonne.
- ENTHOVEN, Jean-Paul:
  - 1984, “Aller-Retour dans le Système Sollersien” in *De Sartre à Foucault, 20 ans de Grands Entretiens dans le Nouvel Observateur*, prefácio de Mona Ozouf, Paris, Hachette, pp.302-315.
  - 1985, “Sollers Mode d'Emploi” in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 11 a 17 Fevereiro, p55.
  - 1993, “Notre Agent à Paris”, in *Le Nouvel Observateur*, nº1471, 14 a 20 Janeiro, p.78.
- ESROCK, Ellen J.: 1994, *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, London, The Johns Hopkins University Press.
- FAGUET, Émile: 1912, *L'Art de Lire*, Paris, Hachette.
- FALCÃO, Ana Margarida, Maria Teresa Nascimento, Maria Luísa Leal, (organizado por): 1997, *Literatura de Viagem-Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Cosmos, colecção «Viagem».
- FERRAZ A., Maria de Lurdes: 1987, *A Ironia Romântica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FETTERLY, Judith: 1978, *The Resisting Reader*, Bloomington, Indiana University Press.

- FILHO, Odil de Oliveira: 1993, *Carnaval no Convento: Intertextualidade e Paródia em José Saramago*, São Paulo, Editora UNESP.
- FINNEGAN, Ruth:
  - 1977, *Oral Poetry*, Cambridge, England, Cambridge University Press.
  - 1988, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Blackwell.
- FIRMINO, Maria Cristina: 2003, *Valor Inspiracional e Interpretação*, Dissertação de Doutorado em Teoria da Literatura apresentada à Universidade de Lisboa.
- FISH, Stanley: 1980, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, London, Harvard University Press.
- FISHER, J.: 1984, "En Titling" in *Critical Inquiry*, vol.11, 2, pp.286-298.
- FLECK, Linda Lee: 1993, *The Traversal of Infinity; or, The Extended Family Romance in The Writings of Philippe Sollers*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Harvard.
- FOREST, Philippe:
  - 1992, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil.
  - 1995, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel: 1969, "Qu'est-ce-qu'un auteur?" in *Bulletin de la Société Française de Philosophie* vol.63, n°3, pp.73-104.
- FREIRE, Manuel: 1999, *As Canções Possíveis*, Lisboa, Caminho.
- FREUND, Elizabeth: 1987, *The Return of the Reader*, London, Methuen.
- FRIBOURG, Jeanine: 1990, "D'un Texte...à l'Autre" in *D'un Conte...à l'Autre – La Variabilité dans la Littérature Orale*, Paris, CNRS, pp.117-131.
- FRIER, David: 1994, "Ascent and Consent: Hierarchy and Popular Emancipation in the Novels of José Saramago" in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.71, n°1, Janeiro, pp.125-138.
- FURLAN, Francis: 1971, *Casanova et sa Fortune Littéraire*, Bordeaux, Ducros.
- GALEF, D.: 1998, *Second Thoughts: A Focus on Rereading*, Wayne State UP.
- GENETTE, Gérard:
  - 1966, *Figure I*, Paris, Seuil, coleção «Points».
  - 1969, *Figures II*, Paris, Seuil, coleção «Points».
  - 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, coleção «Poétique».
  - 1979, *Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil.
  - 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coleção «Points».
  - 1983, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil.
  - 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.

- 1999, *Figures IV*, Paris, Seuil, coleção «Poétique».
- GERVAIS, Bertrand: 1992, "Lecture: Tensions et Régies", in *Poétique* n°89, Seuil, pp.105-125.
- GIBSON, Andrew: 1990, *Reading Narrative Discourse: Studies in the Novel from Cervantes to Beckett*, New York, St Martin's.
- GIBSON, Walker: 1949-50, "Authors, Speakers, Readers and Mock Readers" in *College English*, n°11, pp.265-269.
- GLOVERSMITH, Frank: 1984, *The Theory of Reading*, New Jersey, The Harvester Press.
- GONÇALVES, Maria Filomena: 2003, *As Ideias Ortográficas em Portugal de Madureira Feijó a Gonçalves Viana (1734-1911)*, Lisboa, FCG e FCT, coleção «Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas».
- GOODY, Jack:
  - 1968, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.
  - 1977, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
  - 1987, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press.
  - 2000, *The Power of the Written Tradition*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika: 1990, "Comment Varie la Variabilité" in *D'un Conte...à l'Autre – La Variabilité dans la Littérature Orale*, Paris, CNRS, pp.21-33.
- GOSSER, Mary Ann: 1990, "*Conversación en la Catedral*" and "*Cobra*": *(Per)versions of French Narratives*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Yale.
- GRACQ, Julien: 1989, "Préférences" in *Oeuvres Complètes*, T.I, Paris, Gallimard, coleção «Bibliothèque la Pléiade».
- GRENIER, Jean: 1959, *Essais sur la Peinture Contemporaine*, Paris, Gallimard.
- GRIVEL, Charles: 1973, *Production de L'Intérêt Romanesque. Un État du Texte (1870-1880), un Essai de Constitution de sa Théorie*, Paris, Mouton.
- GROSS, Alan G. e William M. Keith (Editores): 1997, *Rhetorical Hermeneutics: Invention and Interpretation in the Age of Science*, New York, State University of New York Press.
- GROSSEGESSE, Orlando A. A.: 1999, "O Grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o Auto-Nascimento em Saramago" in *Agália*, n°60, Ourense, Vénus, pp.407-417.



- GUNNING, Tom: 1999, "Narrative Discourse and the Narrator System", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Braudy-Leo, pp.461-472.
- GUSMÃO, Manuel:
  - 1995, "Autor" in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa, Verbo, s/v, pp.483-489.
  - 1998 a), "Linguagem e História segundo José Saramago" in *Uma Voz Contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho, pp.21-27.
  - 1998 b), "O Sentido Histórico na Ficção de José Saramago" in *Vértice*, nº87, Novembro/Dezembro, Lisboa, Caminho, pp.7-22.
  - 2001, "Da Literatura enquanto Construção Histórica", in *Floresta Encantada- Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.181-224.
- HAMON, Philippe:
  - 1975, "Clausules" in *Poétique*, nº24, pp.495-526.
  - 1979, "Analyser l'Ironie" in *Michigan Romance Studies* «Discours et Pouvoir», vol.II, 1982 et une mise au point publiée dans *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, pp.56-57.
  - 1994, "Stylistique de l'Ironie" in *Qu'est-ce que le Style?* Paris, Presses Universitaires de France.
- HAVELOCK, Eric A.:
  - 1963, *A Preface to Plato*, Cambridge, Massachussets, Belknap Press of Harvard University.
  - 1976, *Origins of Western Literacy*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education.
  - 1988, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (1996, *A Musa Aprende a Escrever: Reflexões sobre a Oralidade e a Literacia da Antiguidade ao Presente*, Lisboa, Gradiva, 1ª ed., tradução de Maria Leonor Santa Bárbara).
- HAYMAN, David:
  - 1987 a), "Nodality, or Plot Displaced-Joyce/Rilke/Goytisolo/Céline/Gombrowicz/Sollers" in *Re-forming the Narrative-Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp.73-104.
  - 1987 b), "Self-Generation, or The Process Text-Homer/Roussel/Beckett/Joyce/Sollers" in *Re-forming the Narrative-Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp.105-212.

- HOEK, Leo H.: 1980, *La Marque du Titre-Dispositifs Sémiotiques d'une Pratique Textuelle*, La Haye, Mouton.
- HOFFMANN, Gerhard: 1989, "Making Sense: The Role of the Reader" in *Contemporary American Fiction*, München, Wilhelm Fink Verlag n°68.
- HOUDEBINE, Jean-Louis: 1974, "Le Chant ou Sens Vivant des Langues" in *Tel Quel*, n°57, Paris.
- HUNTER, J. Paul: 1990, "Readers Reading", in *Before Novels*, New York, W.W Norton Company, cap.3, pp.61-88.
- HUTCHEON, Linda:
  - 1978, "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure", in *Poétique* n°36, Seuil, pp.467-477.
  - 1981, "Ironie, Satire, Parodie, une Approche Pragmatique de l'Ironie", in *Poétique* n°46, Seuil, pp.140-155.
  - 1985, *A Theory of Parody*, (1989, *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa, Edições 70, tradução de Teresa Louro Pérez).
  - 1994, *Irony's Edge-The Theory and Politics of Irony*, London, New York and Routledge.
- IBSCH, Elrud: 1991, "Interpretation and Explanation in Literary Studies", in *Dedalus* n°1, Dezembro, pp.17-28.
- INGARDEN, Roman: 1973, *Das Literarische Kunstwerk* (1983, *L'Oeuvre d'Art Littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coleção «Slaviva», tradução de Philibert Secretan).
- IRWIN, John T.: 1986, "Mysteries we Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; also Lacan, Derrida, and Johnson" in *Modern Language Notes*, n°101, pp.1168-1215.
- ISER, Wolfgang: 1978, *Der Akt des Lesens* (1997, *L'Acte de Lecture-Théorie de l'Effet Esthétique*, Bruxelles, 2° ed., Pierre Mardaga, tradução de Evelyne Sznycer).
- JAUSS, Hans Robert:
  - 1975, *Die Theorie der Rezeption. R)kschau auf Ihre Unerkannte Vorgeschichte*, (1978, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, coleção «Tel», tradução de Claude Maillard, prefácio de J. Starobinski).
  - s/d, *Osthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (1988, *Pour une Herméneutique Littéraire*, Paris, Gallimard, coleção «Bibliothèque des idées», tradução de Maurice Jacob).

- JEAN, Georges: 1999, *La Lecture à Haute Voix*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières.
- JOUFFROY, Alain:
  - 1977 a), *Le Gué-Machiavel Novalis Marx*, Paris, Christian Bourgois.
  - 1977 b), *Une Correspondance avec Philippe Sollers*, Paris, Christian Bourgois.
  - 1997 c), *De l'Individualisme Révolutionnaire*, Paris, Gallimard.
- JOYCE, James:
  - 1915, *Portrait of the Artist as a Young Man*, (1982, *Portrait de l'Artiste en Jeune Homme*, Paris, Gallimard, tradução de Ludmila Savitzky revista por Jacques Aubert).
  - 1929, *Ulysses*, (1996, *Ulysse*, Paris, Gallimard, tradução de Auguste Morel, revista por Valery Larbaud, Stuart Gilbert e James Joyce).
- JUBILADO, Maria Odete Santos:
  - 1998, "As Convenções da Paródia ou a Paródia das Convenções em *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago", in *Espacio/Espaço Escrito-Revista de Literatura en dos Lenguas*, n°15/16, Primavera/Verão, Badajoz, Fernando Tomás Pérez González e Francisco Javier Bodas Larrayoz (eds.), pp.174-180.
  - 1999 a), "A Personagem-Leitor Saramaguiana em *História do Cerco de Lisboa e Todos os Nomes*", in *Vértice* n°91, Julho/Setembro, Lisboa, Caminho, (Número de Homenagem a José Saramago), pp.19-27.
  - 1999 b), "Essai sur le Regard ou le Rôle de la Description dans *Ensaio sobre a Cegueira, Frankenstein et Le Parc*", in *Ariane* n°14/15, Lisboa, Colibri, pp.155-172.
  - 1999 c), "A Aventura de uma Leitura. A (Re)leitura de uma Aventura em Saramago e Sollers", in *Livro de Comunicações do Colóquio «Permanência e Errância»*, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, Abril/Maio, pp.146-150.
  - 2000 a), "A (Re)escrita de uma Oralidade", in *El Retrato Literario Tempestades y Naufragios Escritura y Reelaboración-Actas del XII Simposio de la SELGYC*, Huelva, Márquez, M.A., Raírez de Verger, A. y Zambrano, P. (eds), Huelva: SELGYC-Universidade de Huelva, pp.653-659.
  - 2000 b), *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*, Lisboa, Vega.
  - 2000 c), "*Femmes de Sollers: une (Re)lecture de Women de De Kooning?*", in *Literatura e Pluralidade Cultural-Actas do III Congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, pp.585-592.

- 2001/2002, “*Il Était une Fois un Faux-Vrai Tableau...*” in *Ariane* n°17, Lisboa, Colibri, pp.245-254.
- 2002, “De como se Encontrou a Garrafa Mensageira Saramaguiana a Boiar nas Águas do Rio Atlântico” in *Livro de Comunicações do Colóquio «Escritas do Rio Atlântico»*, Maio, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, pp.104-110.
- 2004, “O Caleidoscópio das Convenções como Forma de (re)leitura em Saramago e Sollers” in *IV Congresso Internacional da APLC sobre Estudos Literários/Estudos Culturais*, CD-ROM, vol.I, Évora, Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, 9 a 12 de Maio de 2001, <http://www.evora.net/comparada>.
- KAPLAN, Caren: 1996, *Questions of Travel*, Durham, Duke University Press.
- KAUFMAN, Helena: 1991, *A Metaficção Historiográfica de José Saramago*, in *Colóquio/Letras*, n°120, Abril/Junho, pp.124-136.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: 1980, “L'Ironie comme Trope”, in *Poétique* n°41, Seuil, pp.108-127.
- KERMODE, Frank: 1967, *The Sense of an Ending. Studies in Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press.
- KRAUSE, Joseph Thomas: 1981, *La Phénoménologie du Langage: Le Cas Philippe Sollers*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Michigan.
- KRISTEVA, Julia:
  - 1969, “L'Engendrement de la Formule” in *Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, colecção «Points», pp.217-310.
  - 1978, “Polylogue” in *Contemporary Literature*, vol.XIX, n°3, pp.336-350.
- KROEBER, Karl: 1992, *Retelling/Rereading: The Fate of Storytelling in Modern Times*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- KUHN, Annette: 1994, “History of Narrative Codes”, in *The Cinema Book*, London, Cook-Pam, pp.207-280.
- KURK, Katherine Chenault: 1979, *Consummation of The Text: A Study of Philippe Sollers*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Kentucky.
- LAFON, Michel: 1990, *Borges ou la Réécriture*, Paris, Seuil, colecção «Poétique».
- LAGO, Maria Paula:
  - 1999, “A Jangada de Pedra, de José Saramago: Narrador(es) e Autoria(s)” in *Ciberkiosk* n°4, <http://www.uc.pt/ciberkiosk>.
  - 2000, *A Face de Saramago*, Porto, Granito.

- 2004, “Levantado do Chão e a Caverna: Arqueologias e Percursos” in *IV Congresso Internacional da APLC sobre Estudos Literários/Estudos Culturais*, CD-ROM, vol.I, Évora, Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, 9 a 12 de Maio de 2001, <http://www.evora.net/comparada>.
- LANCIANI, Giulia: 1993, “Os Universais Irredutíveis de José Saramago” in *Vértice*, (II Série), n°52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.13-16.
- LEÃO, Isabel e Maria do Carmo Castelo-Branco: 1999, *Os Círculos da Leitura (em torno de Saramago, Memorial do Convento)*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- LEENHARDT, Jacques, e Pierre Jozsa: 1982, *Lire la Lecture*, Paris, Le Sycomore.
- LEFEVERE, André: 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.
- LEGOUVÉ, Ernest: 1897, *L'Art de la Lecture*, Paris, Bibliothèque d'Éducation et de Recréation.
- LEWIS, Lynn C. e Lori Peterson: 1998, “The National Curriculum and the Teaching of Oral Traditions”, in *Teaching Oral Tradition*, New York, The Modern Language Association, John Miles Foley.
- LIMA, ISABEL Pires de: 1988 “Viagem e Momento: Espaço e Tempo n' *A Jangada de Pedra*” in *Vértice*, (II Série), n°6, Setembro, Caminho, pp.31-35.
- LONG, Elizabeth: 1992, “Textual Interpretation as Collective Action” in *The Ethnography of Reading*, Berkeley, Los Angeles, Califórnia, University of California Press, pp.180-211.
- LOPES, Óscar: 1986, “José Saramago–As Fronteiras do Maravilhoso Real” in *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Caminho, pp.195-217.
- LORD, Albert: 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University.
- LOTMAN, Yuri: 1973, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, University of California Press.
- LOURENÇO, António Apolinário: 1991, “História, Ficção e Ideologia. Representação ideológica e Pluridiscursividade em *Memorial do Convento*” in *Vértice*, (II Série), n°42, Setembro, Caminho, pp.69-78.
- LOURENÇO, Eduardo: 1993, “Sobre Saramago” in *O Canto do Signo-Existência e Literatura (1957-1993)*, cap.6, Lisboa, Presença, pp.180-188.
- LOUVRIER, Pascal: 1996, *Philippe Sollers–Mode d'Emploi*, Monaco, Rocher.
- LUNGO, Andrea Del: 1993, “Pour une Poétique de l'Incipi” in *Poétique*, n°94, Paris, Seuil, pp.131-152.

- MACDONALD, Margaret Red: 1993, *The Storyteller's – Up Book*, USA, pp.1-15.
- MADRUGA, Maria da Conceição:
  - 1991, “Blimunda e os Olhares Excessivos” in *Letras & Letras*, nº49, 19 de Junho.
  - 1998, *A Paixão Segundo Jesus Cristo. A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*, Porto, Campo das Letras e Profedições, pp.85-119.
- MAILLOUX, Steven: 1982, “Interpretive Conventions” in *The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca e London, Cornell University Press, cap.6, pp.140-158.
- MANGUEL, Alberto: 1996, *A History of Reading*, (1998, *Une Histoire de la Lecture*, Arles, Actes Sud, tradução de Christine Le Boeuf).
- MARIOTTI, Martine: 1990, “Histoire d'une Histoire” in *D'un Conte...à l'Autre – La Variabilité dans la Littérature Orale*, Paris, CNRS, pp.65-72.
- MARTIN, Jean-Pierre: 1991, “De la lecture comme Sabotage” in *Poétique* nº88, Seuil, pp.389-418.
- MARTIN, Rafe: 1996, “Between Teller and Listener-The Reciprocity of Storytelling” in *Who Says? – Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, USA, August House Inc, edited by Carol L. Birch & Melissa A. Heckler, pp.141-154.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula:
  - 1994, *História e Ficção um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século.
  - 2002, *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio: 1999, “José Saramago. Uma Poética da Fala e da Escrita” in *Colóquio/Letras*, nº151/152, Lisboa, Janeiro/Junho, pp.305-310, (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- MATTOSO, José: 1987, *O Essencial sobre os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MCLUHAN, Marshall: 1962, *The Gutenberg Galaxy the Making of Typographic Man*, Buffalo University of Toronto Press.
- MELVILLE, Herman: 1997, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, colecção «Folio Classique».
- MENDES, José Manuel: 1998, “Dignidade Extrema”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.15. MENDES, José Manuel: 1998, “Dignidade Extrema”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.15.
- METTE, Hjordt: 1992, *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*, Baltimore, The John Hopkins Press.

- MEUTSCH, D. and S. J. Schmidt: 1985, "On the Role of Conventions in Understanding Literary Texts", in *Poetics*, nº14, pp.551-574.
- MILDOMIAN, Paola, Maria Alzira Seixo e Lourdes Cândia Martins, (organizado por): 2002, *La Porta D'Oriente: Viaggi e Poesia, A porta do Oriente: Viagens e Poesia*, Lisboa, Cosmos.
- MILLER, J. Hillis: 1987, *The Ethics of Reading*, New York, Columbia University Press.
- MOLIÈRE: 1973, *Dom Juan*, Paris, Bordas.
- MOLINO, J. et alii: s/d, "Sobre os Títulos dos Romances de Jean Bruce" in *Problemas e Métodos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, pp.143-189.
- MONTALBETTI, Christine: 1997, *Le Voyage, Le Monde et La Bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, colecção «Écriture»..
- MONTANDON, Alain:
  - 1982, *Le Lecteur et la Lecture dans l'Oeuvre*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, fascicule 15.
  - 1992, *Les Formes Brèves*, Paris, Hachette.
- MONTAUT, Annie: 1989, "La Parodie Indéfinie et le Discours de l'Incroyance ", in *Dire la Parodie Colloque de Cerisy*, New York, Clive Thomson e Alain Pagès, pp.159-180.
- MOREIRA, António: 1999, *Provérbios Portugueses*, Lisboa, Notícias Editorial, 4ª ed.
- MUECK, D.C: 1970, *Irony The Critical Idiom Series «Irony»*, London, Methuen.
- NASCIMENTO, Aires A.: 2001, *A Conquista de Lisboa aos Mouros Relato de um Cruzado*, Lisboa, Vega, (edição e tradução de Aires A. Nascimento e introdução de Maria João Branco).
- NELL, Victor: 1988, *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven, Yale University Press.
- O' NEILL, Patrick: 1994, "Theory Games: Narratives and Narratologies" e "Games Texts Play: Reading between the Narratives" in *Fictions of Discourse: Reading Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, pp.11-32, pp.132-154.
- ONG, Walter:
  - 1958, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
  - 1967, *Presence of the Word*, New Haven and London, Yale University Press.
  - 1971, *Rhetoric, Romance and Technology: Studies in Interaction of Expression and Culture*, Ithaca and London, Cornell University Press.

- 1972, "A Dialectic of Aural and Objective Correlatives" in *David Lodge, 20<sup>th</sup> Century Literary Criticism*, London, Longmans, pp.497-508.
- 1977: *Interfaces of the Word*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- 1982: *Orality and Literacy: Technologizing of the Word*, London, Methuen.
- OSTROWIECKI, Hélène: 1999, "Images du Lecteur Notes sur l'Essai "Des Livres" (II, 10)", in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, Paris, Centre National des Lettres, pp.25-32.
- PAVEL, Thomas: 1986, *Fictional Worlds* (1988, *Univers de la Fiction*, Paris, Seuil, colecção «Poétique», tradução de Thomas Pavel).
- PELLOWSKI, Anne: 1977, *The World of Storytelling*, London, R.R.Browker Company, cap.1 e 14.
- PENNAC, Daniel: 1992, *Comme un Roman*, Paris, Gallimard, colecção «Folio», pp.192-196.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha:
  - 1982, *Hélade-Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 4<sup>a</sup>ed.
  - 1987, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol.I, 6<sup>a</sup> ed.
  - 2000, *Romana. Antologia da Cultura Latina*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 4<sup>a</sup>ed.
- PESSOA, Fernando:
  - 1980, "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos" in *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, pp.202-208.
  - 1994, *Mensagem*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, edição de António Apolinário Lourenço.
- PETERSON, Carla L.: 1986, *The Determined Reader*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- PICARD, Michel:
  - 1977, "Pour la Lecture Littéraire" in *Littérature*, n°26, Maio, p.42.
  - 1986, *La Lecture comme Jeu*, Paris, Minuit.
  - 1987 a), *Lecture de Roger Vailland*, Paris, Klincksieck.
  - 1987 b), *La Lecture Littéraire*, Colloque de Reims, 1984, Paris, Clancier-Guénaud.
- PICCHIO, Luciana Stegagno:
  - 1995, "Ut Pictura Poësis: il Manuale Di José Saramago" Prefácio in *José Saramago Manuale di Pittura e Calligrafia*, Roma, Bompiani.



- 1998, “A História e a Parábola”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro p.13.
- PLATÃO: 1949, *Platonis Opera*, (2001, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª ed, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução do texto grego).
- POLLARD, Malcom Charles: 1994, *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- PRINCE, Gerald:
  - 1973, “Introduction à l’Étude du Narrataire ”, in *Poétique* nº14, Seuil, pp.178-196.
  - 1982, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin. New York. Amsterdam, Mouton Publishers.
- PROUST, Marcel: 1988, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud.
- RABINOWITZ, Peter: 1987, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- RADWAY, Janice: 1991, *Reading the Romance: Women Patriarchy, and Popular Literature*, London, The University of North Carolina Press.
- REBELO, Luís de Sousa:
  - 1983, “Os Rumos da Ficção” in *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Caminho, 4ª ed.
  - 1993, “A Consciência da História na Ficção de José Saramago” in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.29-38.
- REEVES, Charles: 1986, “The Languages of Convention: Literature and Consensus” in *Poetics Today*, nº7:1, pp.3-28.
- REIS, Carlos:
  - 1981, *Técnicas de Análise Textual. Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, Coimbra, Almedina, 3ªed..
  - 1982, *Construção da Leitura. Ensaios de Metodologia e de Crítica Literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
  - 1983, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina.
  - 1992, “Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique” in *Dedalus*, nº2, Dezembro, Cosmos, pp.141-147.
  - 1995, *O Conhecimento da Literatura-Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina.

- 1996, “Romance e História depois da Revolução José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea”, in *Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, pp.23-36.
- 1998, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- 2002, “O Homem Diante do Espelho” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano XXII, nº838), Lisboa, 13 a 26 Novembro, pp.15-16.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes: 1994, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina (4ª edição revista e aumentada).
- REIS, Manuel: 1992, *Crítica Necessária a José Saramago*, Aveiro, Estante, 1ª ed.
- RENAULT, Olivier: 1995, *L'Expérience de “Tel Quel”: Histoire et Poétique*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Paris VII, (Novo Regime).
- REY, Alain: 1993, *Dictionnaire de Proverbes et Dictons*, Paris, Les Usuels du Robert.
- REY, Alain e Sophie Chantreau: 1990, *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris, Les Usuels du Robert, nova edição revista e aumentada.
- REYES, Graciela: 1984, *Polifonia Textual la Citación en el Relato Literário*, Madrid, Gredos.
- RIBEIRO, Ana: 1994, “A Citação Pessoaana em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*” in *Diacrítica*, nº9, Braga, Universidade do Minho, pp.223-258.
- RICOEUR, Paul: 1997, *Rhetoric an Hermeneutics in Our Time: A Reader*, New Haven and London, Yale University Press.
- RICHTER, David H.: 1994, *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*, Bedford, Bedford Books of St. Martin's Press.
- RIFFATERRE, Michael:
  - 1978, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
  - 1985, “The Interpretant in Literacy Semiotics” in *American Journal of Semiotics* 3, nº4, pp.41-56.
- RIOJA-PÉREZ, José Antonio: 1986, *Panorámica Histórica y Actualidad de la Lectura*, Madrid, Pirámide.
- ROBBINS, Vernon K.:
  - 1996 a), *Exploring the Texture of the Texts: A Guide to Socio-Rhetorical Interpretation*, Valley Forge, Trinity Press International.
  - 1996 b), *The Tapestry of Early Christian Discourse: Rhetoric, Society and Ideology*, London and New York, Routledge.
- ROGERS, William Elford: 1994, *Interpreting Interpretation. Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*, University Park: Pennsylvania State University Press.

- ROSE, Margaret: 1979, *Parody/Meta-fiction an Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm.
- ROUANET, Maria Helena: 1988, "Em Pedacos de Encaixar-Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago" in *Colóquio/Letras*, nº101, Janeiro-Fevereiro, pp.55-63.
- ROUSSET, Jean: 1986, *Le Lecteur Intime*, Paris, José Corti.
- RUPPERT, Peter: 1986, *Reader in a Strange Land*, Athens, The University of Georgia Press.
- SACKNER, Ruth e Marvin Sackner: s/d, *The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*: - <http://www.redisov.com/sackner.htm>;  
- <http://www.daypoems.net/nodes/1190.html>;  
- <http://www.ubu.com/historical/steen/steen.html>;  
- [http://www.inkinc.dk/vagn\\_steen.htm](http://www.inkinc.dk/vagn_steen.htm);  
- <http://www.lysiator.liu.se/runeberg/authors/steenvag.html>;  
- <http://www.afsnitp.dk/galleri/hvader/vagnsteen.htm>
- SAUTMAN, Francesca: 1990, "Variabilité et Formules d'Ouverture et de Clôture dans le Conte Populaire Français" in *D'un Conte...à l'Autre – La Variabilité dans la Littérature Orale*, Paris, CNRS, pp.133-143.
- SCHOLE, Robert: 1989, *Protocols of Reading* (1991, *Protocolos de Leitura*, Lisboa, Edições 70, colecção «Signos 52», tradução de Lígia Guterres).
- SEIXO, Maria Alzira:
  - 1986, *A Palavra do Romance–Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
  - 1987 a), "L'Activité de la Lecture: Travail et Pédagogie" in *La Lecture Littéraire*, Colloque de Reims, 1984, Paris, Clancier-Guénaud, pp.291-301.
  - 1987 b), *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
  - 1989, "História do Cerco de Lisboa ou a Respiração da Sombra", in *Colóquio/Letras*, nº109, Lisboa, Maio-Junho, pp.33-40.
  - 1998, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Cosmos.
  - 1999, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SEIXO, Maria Alzira, Graça Abreu (organizado por): 1998, *Les Récits de Voyages– Typologie, Historicité*, Lisboa, Cosmos.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da:

- 1989, *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1993, “O Quinto Evangelista ou da Tigela ao Graal” in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.17-21.
- 1996, “Saramago e Redol: Referência e Reverência” in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp.603-610.
- SILVA, Vítor Aguiar e: 2000, “Alegoria Ética no Romance de José Saramago”, in *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa no Virar do Milénio”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Comunicação proferida em 1 de Junho.
- SIMÕES, Manuel: 1996, “Formas da Cultura Popular e Irradiação Semântica em *Levantado do Chão*” in *Il Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, pp.73-81.
- SLUIZER, George (Director): 2002, *A Jangada de Pedra* (Filme), DVD, Lisboa, Lusomundo Audiovisuais, 105 minutos.
- SMITH, Palmela J.: 1991, “D.O.Fagubwa: The Art of Fabulation and Writing Orality” in *The Literary Griot*, vol.3, Fall, pp.1-15.
- SOBOL, Joseph: 1996, “Innervision and Innertext-Oral and Interpretive Modes of Storytelling Performance” in *Who Says? – Essays on Pivotal Issues in Contemporary Storytelling*, USA, August House Inc, edited by Carol L. Birch & Melissa A. Heckler, pp.198-221.
- SOLT, Mary Ellen: 1968, *Concrete Poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: 1987, “Speculations on Reading Marx: After Reading Derrida”, in *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, Derek Attridge et alii, pp.30-62.
- SPOLSKY, Ellen: 1990, *The Uses of Adversity: Failure and Accomodation in Reader Response*, Lewisburg, PA., Bucknell University Press.
- STEEN, Vagn: 1969, *A Hole Book*, s/1, s/e.
- STEIG, Michael: 1989, *Stories of Reading Subjectivity and Literacy Uunderstanding*, Baltimore, Md., John Hopkins University Press.
- STENDHAL: 1983, *Le Rouge et le Noir-Chronique du XIXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française.
- STOWE, William W.: 1983, “Diderot’ s Supplement: a Model for Reading”, in *Philological Quarterly* nº62, pp.353-65.

- STREET, Brian: 1984, *Literacy in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, Peter Burke and Ruth Finnegan.
- TAMEN, Miguel: 1996, "Aspas" in *Românica*, nº5, Lisboa, Cosmos, pp.11-18.
- TAVANI, Giuseppe: 1993, "Viagem Abusiva de um Filólogo nos Universos Saramaguianos" in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.5-12.
- TEIXEIRA, Cláudia: 2003, *Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Latina apresentada à Universidade de Évora.
- TEIXEIRA, Cristina Maria Borges: 1998, "O Universo do Fantástico em *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago" in *Revista de Letras 2*, vol.8, nº1, Vila Real, Dezembro, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro, pp.209-227.
- THIBAudeau, Jean: 1994, *Mes Années Tel Quel*, Paris, Écriture.
- THOMPkins, Jane P.: 1980, *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism*, London, The John Hopkins University Press.
- TORRES, Mário Jorge: 2000, "Não Vi o Livro, mas Li o Filme—Algumas Considerações sobre a Relação entre Cinema e Literatura", in *Act 2—Entre Artes e Culturas*, Lisboa, Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, PP.55-69.
- USPENSKY: 1973, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard.
- UTZ, R.J.: 1995, *Literary Nominalism and the Theory of Rereading Late Medieval Texts*, Utz, R.J ed., E. Mellen P.
- VASCONCELOS, José Carlos de: 2002, "O Homem Duplicado—Um Clássico Moderno" in *Visão*, nº505, Lisboa, 7 a 13 de Novembro, pp.158-159.
- VENÂNCIO, Fernando: 1990, "A Oralidade da Ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho" in *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, 18 a 22 de Junho, Universidade de Coimbra, pp.397-409.
- VIEIRA, Agripina: 2000, "Do Centro à Caverna" in, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, (Ano XX, nº786), Lisboa, 15 a 28 de Novembro, pp.6-7, (Edição de Homenagem).
- WATTEAU, Jean-Antoine sites e quadros:
  - <http://www.comp.lancs.ac.uk/languages/users/m...>(outros quadros dos pintores citados em *La Fête à Venise*.)
  - <http://www.comp.lancs.ac.uk/languages/users/.../watteau.ip> (Quadro: *Fêtes Vénitiennes*).
  - <http://www.spectrumvoice.com/art/artists/majo...>
  - <http://www.encyclopedia.com/articles/13691.ht...>

- WALL, Anthony: 1989, "Les Bases Cachées de la Lecture Parodique", in *Dire la Parodie Colloque de Cerisy*, New York, Clive Thomson e Alain Pagès, pp.89-104.
- WILLIAMS, Emmett e Mary Ellen Solt: 1967, *Anthology of Concrete Poetry*, Stuttgart-New York, Edition Hansjörg Mayer e The Something Else Press.
- YÁÑEZ, Ricardo Rodríguez: 2000, "Levantado do Chão: Da Focagem Neo-Realista à Micro-Histórica" in *Ciberkiosk* n°9, Julho, <http://www.uc.pt/ciberkiosk>.
- ZUMTHOR, Paul:
  - 1983, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, coleção «Poétique».
  - 1987, *La Lettre et la Voix de la "Littérature Médiévale"*, Paris, Seuil, coleção «Poétique».
  - 1990, *Performance, Réception et Lecture*, Québec, Préambule, coleção «L'univers des discours».

## ANEXOS

### Anexo I. – BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ SARAMAGO

#### 1.1. *Repertórios bibliográficos*

- GROSSEGESSE, Orlando A. A.: 1999, *Saramago Lesen*, Berlin, Tranvia.
- KLOBUCKA, Anna: 2001, “Bibliography of José Saramago” in *Portuguese Literacy & Cultural Studies–Special Issue On Saramago*, vol.6, Primavera, Dartmouth, University of Massachusetts Dartmouth.
- LIPARULO, Teresa: 1999, *Vértice*, n°91, Julho/Setembro, Lisboa, Caminho, (Número de Homenagem a José Saramago).

#### 1.2. *Livros e Teses*

- A.A.V.V.: 1995, *José Saramago*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, (Semana sobre o autor José Saramago).
- A.A.V.V.: 1996, *Il Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore.
- A.A.V.V.: 1998, *Uma Voz Contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho (Edição de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1999 **a)**, *Doutoramento «Honoris Causa» de José Saramago*, Évora, Universidade de Évora.
- A.A.V.V.: 1999 **b)**, 1999, *Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga (Número de Homenagem a José Saramago).
- ÁRIAS, Juan: 1998, *José Saramago: El Amor Posible*, Barcelona, Planeta.
- ARNAUT, Ana Paula:
  - 1996, *Memorial do Convento–História, Ficção e Ideologia*, Coimbra, Fora do Texto–Cooperativa Editorial de Coimbra, colecção «Para Compreender», vol.6.
  - 2002, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo–Fios de Ariadne–Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- BASTOS, Baptista: 1996, *José Saramago: Aproximação a Um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote.
- BERRINI, Beatriz: 1998, *Ler Saramago: o Romance*, Lisboa, Caminho, colecção «Estudos de Literatura Portuguesa».

- BUESCU, Helena: 2001, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- COSTA, Horácio: 1997, *José Saramago—o Período Formativo*, Lisboa, Caminho, colecção «Estudos de Literatura Portuguesa».
- FILHO, Odil de Oliveira: 1993, *Carnaval no Convento: Intertextualidade e Paródia em José Saramago*, São Paulo, Editora UNESP.
- FLORES, Maria da Conceição C. De M. G. Matos: 1999, *Do Mito ao Romance: uma Leitura de O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- FREIRE, Manuel: 1999, *As Canções Possíveis*, Lisboa, Caminho.
- JUBILADO, Maria Odete Santos: 2000, *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*, Lisboa, Vega.
- LAGO, Maria Paula: 2000, *A Face de Saramago*, Porto, Granito.
- LEÃO, Isabel e Maria do Carmo Castelo-Branco: 1999, *Os Círculos da Leitura (em torno de Saramago, Memorial do Convento)*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- MADRUGA, Maria da Conceição: 1998, *A Paixão Segundo Jesus Cristo. A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*, Porto, Campo das Letras e Profedições.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula:
  - 1994, *História e Ficção um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século.
  - 2002, *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.
- REIS, Carlos:
  - 1998, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- REIS, Manuel: 1992, *Crítica Necessária a José Saramago*, Aveiro, Estante, 1ª ed.
- SEIXO, Maria Alzira:
  - 1986, *A Palavra do Romance—Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
  - 1987, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
  - 1999, *Lugares da Ficção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da:
  - 1989, *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.



- SLUIZER, George (Director): 2002, *A Jangada de Pedra* (Filme), DVD, Lisboa, Lusomundo Audiovisuais, 105 minutos.

### **1.3. Ensaios e artigos**

- A.A.V.V.: 1993/94, "Juan Goytisolo-José Saramago", in *Espacio/Espaço Escrito-Revista de Literatura en dos Lenguas*, nº9/10, Inverno, Badajoz, Fernando Tomás Pérez González e Francisco Javier Bodas Larrayoz (eds.), pp.7, 81-166.
- A.A.V.V.: 1996, "Dossier: José Saramago" in *Quimera*, nº150, Setembro, Barcelona, pp.20-49.
- A.A.V.V.: 1998 **a)**, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, (Ano XVIII, nº731), Lisboa, 14 de Outubro, (Edição Extra).
- A.A.V.V.: 1998 **b)**, *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº3, Outubro/Dezembro, Lisboa, Instituto Camões (Número de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1999 **a)**, *Colóquios/Letras*, nº151/152, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- A.A.V.V.: 1999 **b)**, *Vértice*, nº91, Julho./Setembro, Lisboa, Caminho (Número de Homenagem a José Saramago).
- A.A.V.V.: 2001, *Portuguese Literacy & Cultural Studies—Special Issue On Saramago*, vol.6, Primavera, Dartmouth, University of Massachusetts Dartmouth.
- ALFAYA, Javier: 1993, "O Compromisso Moral e Político na Obra de José Saramago ou um Leitor Espanhol perante Saramago" in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.23-27.
- ALMEIDA, Germano de: 1998, "Inventar a Escrita", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.14.
- AVELAR, Idelber: 1993, "O Ano de 1993: Sobre Ruínas da Anti-Utopia" in *Letras & Letras*, Editora UFPR, 6 a 21 de Julho, pp.39-42.
- BATISTA, Abel Barros: 1998, "O Tubo de Cola, Saramago e a Ideia de Autor" in *Ler*, nº43, Verão/Outono, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores, pp.92-95.
- BULGER, Laura Fernanda: 1997, "A Jangada de Pedra, de José Saramago. Viagem em Busca de um Futuro, de um Tempo, de um Destino" in *Literatura de Viagem—Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Cosmos, colecção «Viagem» coordenada por Maria Alzira Seixo.
- BUSNEL, François: 2000, "José Saramago, l'Histoire Réinventée—Dossier Écrivains du Portugal" in *Magazine Littéraire*, nº385, Paris, Março, pp.47-51.

- CARVALHO, Mário de: 1998, “Um Homem Tranquilo”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.12.
- CARVALHO, Mário Vieira de: 1998, “Para Quando Produções Portuguesas?–Blimunda e Divara”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.16.
- COSTA, Horácio:
  - 1986 a), “El Año de la Muerte de Ricardo Reis” in *Vuelta*, nº115, Madrid, Junho, pp.53-54.
  - 1986 b), “Memorial del Convento” in *Vuelta*, nº121, Barcelona, Dezembro, pp.57-59.
  - 1989, “Sobre a Pós-Modernidade em Portugal–Saramago Revisita Pessoa” in *Colóquios/Letras*, nº109, Lisboa, Maio/Junho, pp.41-48.
- DIOGO, Américo António Lindeza:
  - 1999 a), *No Mercado das Letras–Consciência, Inconsciência*, Braga, Cadernos do Povo, pp.60-66.
  - 1999 b), “Saramago. Questões de estilo” in *Letras, Sinais–Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, Lisboa, Cosmos, pp.51-54.
  - 1999 c), “O Ano de 1993; Representação e Poder. Provérbios” in *Colóquios/Letras*, nº151/152, Lisboa, Janeiro/Junho, Fundação Calouste Gulbenkian, p.65, (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- DOMINGUES, Frei Bento: 1998, “Um Reencontro com o Evangelho”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.15.
- FILHO, Leodegário A. De Azevedo: 1991, “Saramago ou a Ficção que Reinventa a História” in *Letras & Letras*, nº44, 3 de Abril, p.11.
- FRIER, David: 1994, “Ascent and Consent: Hierarchy and Popular Emancipation in the Novels of José Saramago” in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.71, nº1, Janeiro, pp.125-138.
- GROSSEGESSE, Orlando A. A.: 1999, “O Grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o Auto-Nascimento em Saramago” in *Agália*, nº60, Ourense, Vénus, pp.407-417.
- GUSMÃO, Manuel:
  - 1998 a), “Linguagem e História segundo José Saramago” in *Uma Voz Contra o Silêncio*, Lisboa, Caminho, pp.21-27.
  - 1998 b), “O Sentido Histórico na Ficção de José Saramago” in *Vértice*, nº87, Novembro/Dezembro, Lisboa, Caminho, pp.7-22.
- JUBILADO, Maria Odete Santos:

- 1998, “As Convenções da Paródia ou a Paródia das Convenções em *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago”, in *Espacio/Espaço Escrito-Revista de Literatura en dos Lenguas*, nº15/16, Primavera/Verão, Badajoz, Fernando Tomás Pérez González e Francisco Javier Bodas Larrayoz (eds.), pp.174-180.
- 1999 a), “A Personagem-Leitor Saramaguiana em *História do Cerco de Lisboa e Todos os Nomes*”, in *Vértice* nº91, Julho/Setembro, Lisboa, Caminho, (Número de Homenagem a José Saramago), pp.19-27.
- 1999 b), “Essai sur le Regard ou le Rôle de la Description dans *Ensaio sobre a Cegueira, Frankenstein et Le Parc*”, in *Ariane* nº14/15, Lisboa, Colibri, pp.155-172.
- 1999 c), “A Aventura de uma Leitura. A (Re)leitura de uma Aventura em Saramago e Sollers”, in *Livro de Comunicações do Colóquio «Permanência e Errância»*, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, Abril/Maio, pp.146-150.
- 2000 a), “A (Re)escrita de uma Oralidade”, in *El Retrato Literario Tempestades y Naufragios Escritura y Reelaboración-Actas del XII Simposio de la SELGYC*, Huelva, Márquez, M.A., Raírez de Verger, A. y Zambrano, P. (eds), Huelva: SELGYC–Universidade de Huelva, pp.653-659.
- 2002, “De como se Encontrou a Garrafa Mensageira Saramaguiana a Boiar nas Águas do Rio Atlântico” in *Livro de Comunicações do Colóquio «Escritas do Rio Atlântico»*, Maio, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, pp.104-110.
- 2004, “O Caleidoscópio das Convenções como Forma de (re)leitura em Saramago e Sollers” in *IV Congresso Internacional da APLC sobre Estudos Literários/Estudos Culturais*, CD-ROM, vol.I, Évora, Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, 9 a 12 de Maio de 2001, <http://www.evora.net/comparada>.
- JÚNIOR, Benjamim Abdala: 1988, “O Imaginário Político em A Jangada de Pedra, de José Saramago” in *Letras & Letras*, nº12, 1 de Dezembro, p.3.
- KAUFMAN, Helena:
  - 1991, *A Metaficção Historiográfica de José Saramago*, in *Colóquio/Letras*, nº120, Abril/Junho, pp.124-136.
  - 1994, “Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ” in *Revista Hispánica Moderna*, vol.XLVII, New York, pp.449-458
- LANCIANI, Giulia: 1993, “Os Universais Irredutíveis de José Saramago” in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.13-16.

- LEPECKI, Maria Lúcia:1981, “*Levantado do Chão: História e Pedagogia*” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano I, nº18), Lisboa, pp.12-13.
- LIMA, ISABEL Pires:
  - 1988 “Viagem e Momento: Espaço e Tempo n’ *A Jangada de Pedra*” in *Vértice*, (II Série), nº6, Setembro, Caminho, pp.31-35.
  - 1991, “José Saramago: uma «Figura» Europeia” in *Letras & Letras*, nº49, 19 de Junho, p.9.
- LOPES, Óscar: 1986, “José Saramago–As Fronteiras do Maravilhoso Real” in *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Caminho, pp.195-217.
- LOURENÇO, António Apolinário: 1991, “História, Ficção e Ideologia. Representação ideológica e Pluridiscursividade em *Memorial do Convento*” in *Vértice*, (II Série), nº42, Setembro, Caminho, pp.69-78.
- LOURENÇO, Eduardo: 1993, “Sobre Saramago” in *O Canto do Signo-Existência e Literatura (1957-1993)*, cap.6, Lisboa, Presença, pp.180-188.
- MADRUGA, Maria da Conceição:
  - 1991, “Blimunda e os Olhares Excessivos” in *Letras & Letras*, nº49, 19 de Junho.
- MARINHO, Maria de Fátima: 1995, “Reescrever a História” in *Linguas e Literaturas*, Porto, nºXII, pp.189-219.
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio: 1999, “José Saramago. Uma Poética da Fala e da Escrita” in *Colóquio/Letras*, nº151/152, Lisboa, Janeiro/Junho, p.305, (Número monográfico dedicado a José Saramago).
- MCCARTHY, Thomas: 1995, “José Saramago: Portuguese Iconoclast” in *Cimarron Review*, pp.7-9.
- MENDES, José Manuel:
  - 1991, “Blimunda–um Breve Adágio Pessoal” in *Letras & Letras*, nº49, 19 de Junho, p.9.
  - 1998, “Dignidade Extrema”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro, p.15.
- PICCHIO, Luciana Stegagno:
  - 1995, “Ut Pictura Poësis: il Manuale Di José Saramago” Prefácio in *José Saramago Manuale di Pittura e Calligrafia*, Roma, Bompiani.
  - 1998, “A História e a Parábola”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (ano XVIII, nº732), Lisboa, 21 de Outubro a 3 de Novembro p.13.

- PONTIERO, Giovani: 1994, "José Saramago and *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: The Making of a Masterpiece" in *Revista Hispánica Moderna*, vol.LXXI, New York, pp.139-148.
- RAMOS, Ana Margarida: 1995, "O Memorial do Convento na Tipologia do Romance Histórico" in *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses, Aveiro, 9 e 19 de Novembro, pp.97-112.
- REBELO, Luís de Sousa:
  - 1983, "Os Rumos da Ficção" in *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Caminho, 4ª ed.
  - 1993, "A Consciência da História na Ficção de José Saramago" in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.29-38.
- REIS, Carlos:
  - 1992, "Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique" in *Dedalus*, nº2, Dezembro, Cosmos, pp.141-147.
  - 1996, "Romance e História depois da Revolução José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea", in *Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, pp.23-36.
  - 2002, "O Homem Diante do Espelho" in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano XXII, nº838), Lisboa, 13 a 26 Novembro, pp.15-16.
- RIBEIRO, Ana: 1994, "A Citação Pessoaana em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*" in *Diacrítica*, nº9, Braga, Universidade do Minho, pp.223-258.
- ROUANET, Maria Helena: 1988, "Em Pedacos de Encaixar-Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago" in *Colóquio/Letras*, nº101, Janeiro-Fevereiro, pp.55-63.
- SABATIER, Robert: 1988, "Philippe Sollers" in *Histoire de la Poésie Française*, T.6, Paris, Albin Michel, pp.673-674.
- SEIXO, Maria Alzira: 1989, "História do Cerco de Lisboa ou a Respiração da Sombra", in *Colóquio/ Letras*, nº109, Lisboa, Maio-Junho, pp.33-40.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da:
  - 1993, "O Quinto Evangelista ou da Tigela ao Graal" in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/ Fevereiro, Caminho, pp.17-21.
  - 1996, "Saramago e Redol: Referência e Reverência" in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp.603-610..

- SILVA, Vítor Aguiar e: 2000, “Alegoria Ética no Romance de José Saramago”, in *Congresso Internacional “A Língua Portuguesa no Virar do Milénio”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Comunicação proferida em 1 de Junho.
- SIMÕES, Manuel: 1996, “Formas da Cultura Popular e Irradiação Semântica em *Levantado do Chão*” in *Il Bagaglio dello Scrittore*, a cura de Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, pp.73-81.
- TAVANI, Giuseppe: 1993, “Viagem Abusiva de um Filólogo nos Universos Saramaguianos” in *Vértice*, (II Série), nº52, Janeiro/Fevereiro, Caminho, pp.5-12.
- VASCONCELOS, José Carlos de:
  - 2002, “O Homem Duplicado-Um Clássico Moderno” in *Visão*, nº505, Lisboa, 7 a 13 de Novembro, pp.158-159.
  - 2004, “Uma Fábula e um Libelo” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Ano XXIII, nº873), Lisboa, 17 de Março a 30 de Março, pp.14-16.
- VENÂNCIO, Fernando: 1990, “A Oralidade da Ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho” in *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, 18 a 22 de Junho, Universidade de Coimbra, pp.397-409.
- VIEIRA, Agripina: 2000, “Do Centro à Caverna” in, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, (Ano XX, nº786), Lisboa, 15 a 28 de Novembro, pp.6-7, (Edição de Homenagem).
- YÁÑEZ, Ricardo Rodríguez: 2000, “*Levantado do Chão*: Da Focagem Neo-Realista à Micro-Histórica” in *Ciberkiosk* nº9, Julho, <http://www.uc.pt/ciberkiosk>.

#### **1.4. Notícias e entrevistas**

- A.A.V.V.: 1998 a), “Seja Bem-Vindo a Portugal” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 13 de Outubro, p.40.
- A.A.V.V.: 1998 b), “Ganhou a Língua e Toda a Literatura Portuguesa” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.6.
- A.A.V.V.: 1998 c), “O Ano da Glória de José Saramago” in *Visão*, nº290a), Lisboa, 9 de Outubro.
- A.A.V.V.: 1998 d), “A Vida Segundo José Saramago” in *Visão*, nº299, Lisboa, 10 a 16 de Dezembro, pp.122-143.
- A.A.V.V.: 1998 e), “José Saramago (Prémio Nobel da Literatura 1998)–Biografia” in <http://www.caleida.pt/saramago/>.
- ALFACINHA, Diamantina: 1999, “Saramago Honoris Causa” in *Diário do Sul*, ed. Évora, 22 de Janeiro, p.4.

- ALVES, Clara Ferreira:
  - 1998 a), “Na Intimidade de Saramago” in *Expresso*, ed. Lisboa, 5 de Dezembro, pp.22-34.
  - 1998 b), “Saramago ‘Superstar’ ” in *Expresso*, ed. Lisboa, 12 de Dezembro, p.10.
  - 1998 c), “Levantado a Pulso” in *Expresso*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.12.
  - 1998 d), “A Ode Triunfal” in *Revista Expresso*, nº1355, 17 de Outubro, pp.54-67.
- ARAÚJO, Jorge: 1999, “Em Lanzarote, com Saramago” in *Jornal da Universidade de Évora*, ed. Évora, Janeiro, p.9.
- BARATA, Clara: 1998, “Saramago Esgotou-se” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.4.
- BELARD, Francisco: 1998, “Meio Século de Livros” in *Expresso*, ed. Lisboa, 17 de Outubro, p.68.
- BERNARDES, Lília: 1998, “Mulher e Filha Mostram Orgulho” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.7.
- CAETANO, Maria João:
  - 1998 a), “Eu Sou da Língua que Falo” in *Diário de Notícias*, Entrevista com José Saramago, ed. Lisboa, 13 de Outubro, p.41.
  - 1998 b), “Lanzarote à Espera do Filho Adoptivo” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 11 de Outubro, p.47.
  - 1998 c), “O Escritor está nas Montras mas as Obras Esgotaram” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.9.
- CARVALHO, António:
  - 1998 a), “Crónica do «Efeito Nobel» na Feira” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.40.
  - 1998 b), “As Rosas Fizeram a Vez dos Cravos” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.5.
- CHAVES, António Rego:
  - 1998 a), “Uma Mão-Cheia de Bênçãos Bem Vermelhas para o Português José Saramago” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 13 de Outubro, p.40.
  - 1998 b), “Atenção, Lisboetas, Somos Campeões do Mundo de Literatura” in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.7.
- COELHO, Zeferino: 1998, “Uma Aposta Recompensada” in *Revista Expresso*, nº1355, 17 de Outubro, pp.76-77.
- CRUZ, Juan: 1998, “Não Vivo em Função da Fama” in *Expresso*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.13, tradução de Aida Macedo.

- FERNANDES, João Morgado: 1998, "Governo dá Nome de Saramago a Escola Secundária de Maфра" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 11 de Outubro, p.46.
- FERREIRA, António Mega: 1998, "Uma Súbita Serenidade" in *O Público*, ed. Lisboa, 12 de Outubro, p.13.
- FERREIRA, José Medeiros: 1998, "Saramago: Saber Renascer" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 13 de Outubro, p.17.
- FERREIRA, Leonídio Paulo:
  - 1998 a), "Saramago, um Nobel Português" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.4.
  - 1998 b), "Vaticano não Perdoa Blasfêmia do Ateu" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.10.
- FUENTES, Carlos: 1999, "Capitalismo sem Adversários tem Consequências Cruéis" in *Expresso*, ed. Lisboa, 6 de Fevereiro, p.29, tradução de Ana Macedo.
- GASTÃO, Ana Marques: 1998, "Todos os Nomes de José Saramago" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.8.
- HENRIQUE, Jorge: 1998, "Percurso do Prémio" *Revista Expresso*, nº1355, 17 de Outubro, pp.74-75.
- JORGE, Carlos Figueiredo: 1999, "Saramago, o Nobel e a Razão Histórica da Literatura" in *Diário do Sul*, ed. Évora, 22 de Janeiro, p.7.
- JUBILADO, Maria Odete Santos: 1999, "Era uma Vez um Contador de Histórias", in *Diário do Sul*, ed. Évora, 22 de Janeiro, p.4.
- LABARTHE, André: 1998, "Philippe Sollers, «L'Isolé Absolu»" in *Magazine Littéraire*, nº364, Paris, Abril, p.10.
- LECLAIR, Bertrand: 1999, "Le Scribe du Styx" in *Les Inrockuptibles Livres*, ed. Paris, pp.58-59.
- LEME, Carlos Câmara: 1998, "Saramago Homenageado" in *O Público*, ed. Lisboa, 11 de Outubro, p.34.
- LOPES, Óscar: 1998, "Romancista por Vocação" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.9.
- LUZ, Nuno Henrique: 1998, "Vendedores" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 13 de Outubro, p.17.
- MADRINHA, FERNANDO: 1998, "O Capote de José Saramago" in *Expresso*, ed. Lisboa, 12 de Dezembro, p.2.
- MAGNO, Carlos: "O Observatório Lusitano" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 11 de Outubro, p.2.



- MARQUES, Renata: 1999, "Honoris Causa" in *Jornal da Universidade de Évora*, ed. Évora, Fevereiro, p.7.
- MATOS, Albano: 1998, "O Lugar do Prémio é um Milhão de Dólares" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.10.
- MONTALBÁN, Manuel Vasquez: 1998, "O Labirinto e a sua Metáfora" in *Público*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.3.
- NAVES, Luís: 1998, "A Azinhaga à Procura da sua Biblioteca" in *Público*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.11.
- NEGREIROS, Mário: 1998, "A Língua Portuguesa Perdeu a Virgindade" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.5.
- OLIVEIRA, Sandra: 1999, "Como pôr um Romance em Palco? Adaptação Teatral de *Memorial do Convento*." in *Noticias Magazine*, ed. Lisboa, de 16 a 22 de Maio, p.124.
- PIRES, Fernando: 1998, "A Frontalidade do Director" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.38.
- QUADRO, Miguel Pedro: 2004, "Estreia de José Saramago em Palco como Recitante" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 31 de Julho, p.45.
- RAIMUNDO, Orlando: 1998, "A Estreia Desconhecida" in *Revista Expresso*, nº1355, Sábado 17 de Outubro, pp.78-79.
- RESENDES, M. Bettencourt: 1998, "O Ano de Todos os Prodígios" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.3.
- ROCHA, Maria João: 1998, "Orgulho e Alegria da Editorial Caminho" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.10.
- ROCHA, Rita: 1998, "O Escritor Mais Falado da Comunidade Virtual" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 10 de Outubro, p.38.
- SANTOS, José António: 1998, "Seis Meses de Grandes Paixões na Direcção do DN" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.9.
- SEIXO, Maria Alzira: 1999, "Laudatio" in *Jornal da Universidade de Évora*, ed. Évora, Fevereiro, p.7.
- SILVEIRA, Madalena Bettencourt: 2004, "José Saramago defende que os adultos deviam ser obrigados a ler contos para crianças" in *Dica da Semana*, Lisboa, 5 de Agosto, p.18.
- VIEIGAS, Francisco José: 1998, "Do Cerco de Lisboa" in *Diário de Notícias*, ed. Lisboa, 9 de Outubro, p.7.

## Anexo II. – BIBLIOGRAFIA SOBRE PHILIPPE SOLLERS

### 2.1. Repertórios Bibliográficos

- POLLARD, Malcolm Charles: 1994, "II-Texts on Sollers and Others Works" in *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp.187-202.
- FOREST, Philippe: 1992, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, pp.340-344.

### 2.2. Livros e Teses

- A.A.V.V.: 1972, "Dossier Consacré à Philippe Sollers et à *Tel Quel*" in *Magazine Littéraire*, n°65, Paris, Junho.
- A.A.V.V.: 1998, *The Tel Quel Reader*, London/New York, Routledge, eds. Patrick Ffrench and Roland-François Lack.
- ASHRAF, Lucie de Levo: 1995, *Le Défi Sollersien*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Brown.
- BABCOCK, Arthur E.: 1997, *The Novel in France: Theory and Practice of the Nouveau Roman*, New York, Twayne Publisher.
- BARTHES, Roland:
  - 1979, *Sollers Écrivain*, Paris, Seuil.
- BONHOMME, Béatrice: 1996, *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle à Travers Dix Auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Paris, Ellipses.
- BOURGAULT, Marc: 1994, *Mise en Scène du Sujet et Figuration de l'essai: Trois Romanciers Postmodernistes face à la Mort de l'Intrigue*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Laval Québec.
- CALCIGNAC, Jacques: 1995, *Séductions de L'Imaginaire et Écritures du Romanesque dans l'œuvre de Roland Barthes*, Dissertação de Doutorado (Novo Regime) apresentada à Universidade de Lille III.
- CHAMPAGNE, Roland :
  - 1972, *The Implications for Écriture in Philippe Sollers-Text Nombres (1968)*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Ohio.
  - 1974, *The Texts, and the Readers of Philippe Sollers: Creative Works from 1957 to 1973*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Ohio.
  - 1996, *Philippe Sollers*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coleção «Monographique Rodopi».

- CHARDIN, Brigitte: 1991, *Sollers Moravia*, Paris, Ramsay.
- CLARK, Hilary: 1990, *The Fictional Encyclopaedia, Joyce, Pound, Sollers*, New York & London, Garland Publishing.
- CLÉMENT, Catherine: 1995, *Philippe Sollers*, Paris, Julliard.
- CORTANZE, Gérard de: 2001, *Philippe Sollers ou la Volonté de Bonheur, Roman*, s/1, Chêne, coleção «Vérité et Légendes».
- COSTE, Alain: 1984, *Théories sur l'Écriture Poétique à travers Action Poétique, Tel Quel, Change*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Grenoble.
- DELFIN, Rafael Robert: 1985, *Subversion dans la Théorie de l'Écriture de Philippe Sollers: Lecture du Portrait du Joueur*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Washington.
- DERRIDA, Jacques:
  - 1972, "La Dissémination" in *La Dissémination*, Paris, Seuil, coleção «Tel Quel», pp.321-407.
- EL-KHOURY, Abdallah: 1995-1996, *Tracé dans les Romans de Philippe Sollers de 1983 à 1993*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Universidade de Paris-Sorbonne.
- ENTHOVEN, Jean-Paul:
  - 1984, "Aller-Retour dans le Système Sollersien" in *De Sartre à Foucault, 20 ans de Grands Entretiens dans le Nouvel Observateur*, prefácio de Mona Ozouf, Paris, Hachette, pp.302-315.
- FFRENCH, Patrick: 1995, *The Time of Theory: a History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford, Clarendon Press.
- FFRENCH, Patrick e Roland François Lack: 1998, *Tel Quel Reader*, London/ New York, Routledge.
- FLECK, Linda Lee: 1993, *The Traversal of Infinity; or, The Extended Family Romance in The Writings of Philippe Sollers*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Harvard.
- FOREST, Philippe:
  - 1992, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil.
  - 1995, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil.
- GOSSER, Mary Ann: 1990, "Conversación en la Catedral" and "Cobra": *(Per)versions of French Narratives*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Yale.

- HAYMAN, David:
  - 1987 a), "Nodality, or Plot Displaced-Joyce/Rilke/Goytisolo/Céline/Gombrowicz/Sollers" in *Re-forming the Narrative-Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp.73-104.
  - 1987 b), "Self-Generation, or The Process Text-Homer/Roussel/ Beckett/Joyce /Sollers " in *Re-forming the Narrative-Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp.105-212.
- HEATH, Stephen: 1972, "Philippe Sollers" in *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Philadelphia, Temple Press, cap.5, pp.179-242.
- HILL, Leslie: 1990, "Philippe Sollers and Tel Quel" in *Beyond the Nouveau Roman: Essays on the Contemporary French Novel*, New York/Oxford/Munich, Berg, cap.4, pp.100-122.
- HOBSON, Marian: 1990, "On the Subject of the Subject: Derrida on Sollers in *La Dissémination*" in *Philosophers'Poets*, London/New York, Routledge, ed. Daid Wood, cap.5, pp.111-139.
- JOUFFROY, Alain:
  - 1977 a), *Le Gué-Machiavel Novalis Marx*, Paris, Christian Bourgois.
  - 1977 b), *Une Correspondance avec Philippe Sollers*, Paris, Christian Bourgois.
  - 1997 c), *De l'Individualisme Révolutionnaire*, Paris, Gallimard.
- JUBILADO, Maria Odete Santos:
  - 2000, *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*, Lisboa, Vega.
- KAUPPI, Niilo: 1990, *Tel Quel: La Constitution Sociale d'une Avant-Garde*, Helsinki, Finnish Society of Sciences and Letters.
- KRAUSE, Joseph Thomas: 1981, *La Phénoménologie du Langage: Le Cas Philippe Sollers*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Michigan.
- KRISTEVA, Julia:
  - 1969, "L'Engendrement de la Formule" in *Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, coleção «Points», pp.217-310.
  - 1978, "Polylogue" in *Contemporary Literature*, vol.XIX, n°3, pp.336-350.
  - 1990, *Les Samourais*, Paris, Fayard.
- KURK, Katherine Chenault: 1979, *Consummation of The Text: A Study of Philippe Sollers*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Kentucky.
- LOUVRIER, Pascal: 1996, *Philippe Sollers-Mode d'Emploi*, Monaco, Rocher.
- MARX-SCOURAS, Danielle: 1976, *The Cultural Politics of Tel Quel*, U.S.A., The Pennsylvania State University Press.

- MOWITT, John: 1992, "The Text *Tel Quel*: Derrida's Play" in *Text-The Genealogy of an Antidisciplinary Object*, Durham/London, Duke University Press, pp.83-138.
- PLEYNET, Marcel: 1980, *Le Voyage en Chine*, Paris, POL.
- POLLARD, Malcom Charles: 1994, *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- RENAULT, Olivier: 1995, *L'Expérience de "Tel Quel": Histoire et Poétique*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Paris VII, (Novo Regime).
- RICARDOU, Jean: 1981, "Nouveau Roman, Tel Quel" in *Surfiction, Fiction Now ...and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, ed. Raymond Federman, pp.101-133.
- SAMARA, Rania: 1977, *Processus Écriture/Lecture dans la Production Tel Quel et notamment de Philippe Sollers*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Provence.
- SANCHEZ, William Verdoux: 1986, *Métaphores de l'Écriture et Espace Textuel: P. Sollers, P. Guyotat, S. Sarduy*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Lille III.
- THIBAudeau, Jean: 1994, *Mes Années Tel Quel*, Paris, Écriture.
- VAN DER POEL, I.: 1992, *Une Révolution de la Pensée: Maïosme et Féminisme à travers Tel Quel, Les Temps Modernes et Esprit*, Amsterdam, Rodopi.

### **2.3. Ensaïos e Artigos**

- s/a : 1989, "Philippe Sollers", in *Lire* n°161
- s/a : 1985, "Sollers: comme un Torrent", in *Le Point*, Paris, 27 Janeiro.
- A.A.V.V.: 1972, "Dossier consacré à Philippe Sollers et à *Tel Quel*", in *Magazine Littéraire*, n°65, Paris, Junho, pp.8-24.
- ANEX, George: 1991, "Philippe Sollers-Lois" in *Le Lecteur Complice. Cinquante Chroniques de Littérature Française 1966-1991*, Genève, Zoé, pp.242-247 e pp.248-252.
- BARTHES, Roland:
  - 1965, "Drame, Poème, Roman" in *Critique*, n°218, Julho, pp.591-603.
  - 1968, "Le Refus d'Hériter" in *Le Nouvel Observateur*, n°181, 30 de Abril a 7 Maio, p.35.
- BÉATRICE, Didier: 1994, *Dictionnaire Universel des Littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, vol.3 (P-Z), pp.3578-3579.

- BENSOUSSAN, Albert: 1986, "L'Autre Sollers [*Paradis 2*]" in *Magazine Littéraire*, n°231, Paris, Junho, p.70.
- BIANCIOTTI, Hector: 1973, "Banquet Pour un Seul Convive" in *Le Nouvel Observateur*, n°439, 9 a15 Abril, pp.64-65.
- BONCENNE, Pierre: 1988, "Sollers" in *Lire*, n°152, Maio, pp.28-41.
- BORY, Jean.Louis: 1965, "L'Éléphant dans la Tabatière", in *Le Nouvel Observateur*, n°17, 11 de Março, p.23.
- BOSQUET, Alain:
  - 1972 a), "L'empire du milieu" in *Magazine Littéraire*, n°65, Paris, Junho, pp.18-19.
  - 1972 b), "Tel quel, du Nouveau Roman à la Révolution Culturelle" in *Magazine Littéraire*, n°65, Julho, pp.18-19.
  - 1989, "Sollers ou la Luxure Courtoise" in *Magazine Littéraire*, n°263, Paris, Março, pp.78-79.
- BOYER, Philippe: 1968, "Philippe Sollers: *Nombres*" in *Esprit*, n°375, Novembro, pp.600-603.
- BROCHIER, Jean-Jacques:
  - 1972, "Philippe Sollers: "Ébranler le Système" in *Magazine Littéraire*, n°65, Paris, Junho, pp.10-18. Também disponível no site: <http://www.magazine-litteraire.com/textes/a.r.386.htm>
  - 1981, "Seul Contre Tous...!" in *Magazine Littéraire*, n°171, Paris, Abril, pp.50-52.
  - 1983, "Sollers Anarchiste" in *Magazine Littéraire*, n°193, Paris, Março, pp.51-52.
  - 1985, "Maman J'ai Peur" in *Magazine Littéraire*, n°214, Paris, Janeiro, pp.10-11.
  - 1988, "Les Artistes" in *Magazine Littéraire*, n°255, Paris, Junho, pp.6-7.
- CAMUS, Renaud: 1991, "Une Pochade, mais d'un Virtuose" in *La Quinzaine Littéraire*, n°572, 16 a 28 Fevereiro, pp.5-6.
- CANAVAGGIO, Pierre: 1997, "Le Roman est-il «le Grand Genre»?" in *Revue des Deux Mondes*, Dezembro, pp.130-133.
- CASADEMONT, Nicole: 1997, "Le Style en Corps-Questions à Philippe Sollers" in *L'Infini*, n°58, Verão, pp.3-10.
- CHAMPAGNE, Roland: 1973, "Un Déclenchement: The Revolutionary Implications of Philippe Sollers *Nombres* for a Logocentric Western Culture" in *Sub-Stance*, vol.7, pp.101-111.

- CIRET, Yan: 2001, "Philippe Sollers" in *Magazine Littéraire*, n°399, Paris, Junho, pp.56-59.
- CLAVEL, André: 1981, "L'Avant-Garde en 1981 s'appelle Philippe Sollers" in *Nouvelles Littéraires*, n°2771, 22 a 27 Janeiro, p.37.
- CLÉMENT, Catherine:1995, "La Saga de Tel Quel" in *Magazine Littéraire*, n°332, Paris, Maio, pp.91-92.
- COQUILLAT, Michelle: 1982, "Sollers: une Solitude pas si Curieuse que cela" in *La Poétique du Mâle*, Gallimard, Paris, pp.369-384.
- CRÉPU, Michel: 1981, "Au Paradis de Philippe Sollers" in *Esprit*, n°6, Junho, pp.202-204.
- DELPECH, Bertrand Poirot: 1989, "Le Lys d'Or et Carnet de Nuit, de Philippe Sollers, Toi Ô Dieu", in *Le Monde*, Paris, 27 de Janeiro, pp.18-19.
- DERRIDA, Jacques:
  - 1969, "La Dissémination" in *Critique*, n°261 e 262, 28<sup>e</sup> année, Fevereiro/Março, pp.99-139 e pp.215-249.
- DEY, Tarcis: 1985, "Philippe Sollers: *Portrait de Joueur* (Gallimard)" in *Nouvelle Revue Française*, n°387, Abril, pp.84-88.
- ENTHOVEN, Jean-Paul:
  - 1985, "Sollers Mode d'Emploi" in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 11 a 17 Fevereiro, p55.
  - 1987, "L'étalon-Sollers", *Le Nouvel Observateur* n°1159, 23 a 29 Janeiro.
  - 1993, "Notre Agent à Paris" in *Le Nouvel Observateur*, n°1471, 14 a 20 Janeiro, p.78.
- EZINE, Jean-Louis:
  - 1974, "Philippe Sollers" in *Nouvelles Littéraires*, 52<sup>e</sup> année, n°2453, 30 Setembro a 6 Outubro, p.3.
  - 1983, "Le Sollers Nouveau est Arrivé: à Table!" in *Nouvelles Littéraires*, n°2871, Janeiro, pp.24-26.
  - 1993, "Le Sacre du Roi Sollers" in *Le Nouvel Observateur* n°1476, 18 a 24 Fevereiro, pp.50-51.
- FERNIER, Jean-Louis: 1968, "Sollers surgit dans la Brèche" in *L'Express*, ed. Francesa, n°877, 8 a 14 Abril, pp.123-125.
- FLOWER, John: 1996, "The Other Bordelais" in *French Cultural Studies*, England, Alpha Academic, vol.7, Part 1, n°19, pp.111-116.
- FOREST, Philippe: 1997, "Logiques du Goût" in *L'infini*, n°58, Verão, pp.29-50.

- GARCIN, Jérôme: 1991, "L'Ancien et le Monde, Face à Face d'Ormesson Sollers Rencontres du Troisième Type" in *L'Événement du Jeudi*, n°328, 14 a 20 Fevereiro, pp.78-80.
- GRISONI D. e R. Maggior: 1974, "Les Métamorphoses du Cancre" in *La Quinzaine Littéraire*, n°182, 1 a 15 Março, pp.19-20.
- GUINHUT, Thierry: 1986, "Philippe Sollers: *Paradis 2* (Gallimard)" in *Europe*, n°688-689, 64<sup>e</sup> année, pp.218-219.
- HOUDEBINE, Jean-Louis: 1974, "Le Chant ou Sens Vivant des Langues" in *Tel Quel*, n°57, Paris.
- IFRIA, A. Pascal: 1991, "Philippe Sollers: *La Fête à Venise*, in *Bulletin Marcel Proust*, n°41, pp.177-180.
- JUBILADO, Maria Odete Santos:
  - 1999 a) "Essai sur le Regard ou le Rôle de la Description dans *Ensaio sobre a Cegueira, Frankenstein et Le Parc*", in *Ariane* n°14/15, Lisboa, Colibri, pp.155-172.
  - 1999 b), "A Aventura de uma Leitura. A (Re)leitura de uma Aventura em Saramago e Sollers", in *Livro de Comunicações do Colóquio «Permanência e Errância»*, Funchal, Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, Abril/Maio, pp.146-150.
  - 2000 a) "A (Re)escrita de uma Oralidade", in *El Retrato Literario Tempestades y Naufragios Escritura y Reelaboración-Actas del XII Simposio de la SELGYC*, Huelva, Márquez, M.A., Raírez de Verger, A. y Zambrano, P. (eds), Huelva: SELGYC-Universidade de Huelva, pp.653-659.
  - 2000 b) "*Femmes de Sollers: une (Re)lecture de Women de De Kooning?*", in *Literatura e Pluralidade Cultural-Actas do III Congresso da APLC*, Lisboa, Colibri, pp.585-592.
  - 2001/2002, "*Il Était une Fois un Faux-Vrai Tableau...*" in *Ariane* n°17, Lisboa, Colibri, pp.245-254.
  - 2004, "O Caleidoscópio das Convenções como Forma de (re)leitura em Saramago e Sollers" in *IV Congresso Internacional da APLC sobre Estudos Literários/Estudos Culturais*, CD-ROM, vol.I, Évora, Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, 9 a 12 de Maio de 2001, <http://www.evora.net/comparada>.
- JUDE, Stéfan: 1988, "Sollers" in *Dialogue des Figures*, Paris, Champ Vallon, cap.XV, pp.128-135.



- KAFALLENOS, Emma: 1978, "Philippe Sollers *Nombres*: Structure and Sources" in *Contemporary Literature*, vol.XIX, n°3, pp.320-335.
- KRITZMAN, Lawrence: 1978, "The Changing Political Ideology of *Tel Quel*" in *Contemporary French Civilization*, vol.II, n°3, Primavera, pp.405-421.
- LAMBERT, Bernard: 1983, "La Confusion Mentale de Philippe Sollers" in *Revue des Deux Mondes*, Junho, pp.169-180.
- LAMBRON, Marc:1988, "Le Roi Sollers" in *Le Point*, n°818, Paris, 23 de Maio, pp.75-76.
- LA-PORTE, Roger: 1970, "Bio-graphie" in *Critique* n°281, Outubro, pp.813-820.
- LECLERC, Annie: 1965, "Sollers, Poète d'un Certain Drame" in *Temps Modernes 20<sup>e</sup> année*, n°229, Junho, pp.2282-2285.
- MARCHI, Dudley M.: 1995, "Montaigne among the Postmoderns: Chaillou and Sollers Reading the Essais" in *The French Review*, U.S.A., American Association of Teachers of French, vol.68, n°4, Março, pp.581-593.
- MCGRAW, Betty: 1984, "Philippe Sollers and the Scene of Writing" in *American Journal of Semiotics*, vol.3, n°2, pp.97-107.
- NADEAU, Maurice: 1983, "Une Nouvelle Conversion de Philippe Sollers" in *La Quinzaine Littéraire*, n°388, 16 a 28 Fevereiro, pp.10-11.
- NE, M.: 1986, "Les Déclinaisons de Sollers", in *Le Monde*, Paris, 25 de Julho.
- NEMO, Philippe: 1972, "Au Commencement était la Verve..." in *Le Nouvel Observateur*, n°393, 22 a 28 Maio, p.60.
- PADIS, Marc-Olivier: 1993, "Philippe Sollers: un Écrivain d'Exception!" in *Esprit*, Março/Abril, pp.135-152.
- PAUCARD, Alain: 1986, "Comment J'ai Abusé Sollers" in *Roman 17*, Dezembro, pp.152-153.
- PEREZ, Claude Pierre: 1991, "Philippe Sollers: *La Fête à Venise* (Gallimard)" in *Nouvelle Revue Française*, n°462-463, Julho/Agosto, pp.113-115.
- PIEL, Jean:
  - 1987, "La Joie qui Sauve" in *Critique* XLIII, n°481/482, Junho/Julho, pp.454-456.
  - 1991, "Le Battant de Philippe Sollers" in *Critique* XLVII, Janeiro/Fevereiro, pp.220-221.
- PLATIER, Jacqueline :1985, "Retour au Bercaill de Philippe" in *Le Monde*, Paris, 18 de Janeiro.
- POIRSON, Alain: 1981, "Notes Un Bon Petit Diable" in *Digraphe Théorie et Fiction*, n°25, Primavera, pp.209-212.

- POLLARD, Malcolm Charles: 1994, "Others Reviews" in *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp.196-202.
- RÉMY, Pierre-Jean: "Philippe Sollers notre Contemporain" in *Le Point*, n°748, Paris, 19 de Janeiro, pp.74-75.
- RINALDI, Angela: 1973, "La dernière Phrase de Philippe Sollers" in *L'Express*, ed. Francesa, n°1132, 19 a 25 Março, p.61.
- ROUX, Denis de: 1972, "Philippe Sollers et *Tel Quel*" in *Magazine Littéraire*, n°67/68, Setembro, p.4.
- SANCHEZ, Serge: 1995, "Sollers en Liberté" in *Magazine Littéraire*, n°329, Paris, Fevereiro, pp.76-77.
- SARDUY, Severo: 1978, "*Paradis-Syllabes-Germes/Entropie/Perspective/Asthme*" in *Tel Quel*, n°77, Outono, pp.21-24.
- SAUTEL, Nadine: 1994, "Sollers: une Verticale du Goût" in *Magazine Littéraire*, n°327, Paris, Dezembro, pp.88-89.
- SAVIGNEAU, Josyane:
  - 1988, "Sollers d'Été, Sollers d'Hiver" in *Le Monde*, Paris, 27 de Maio.
  - 1989, "Sollers, L'Amour et L'Occident" in *Le Monde*, 27 de Janeiro.
- STEINMETZ, Jean-Luc: 1983, "À Propos de *Femmes de Sollers*" in *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 16 a 31 de Março, p.29.

#### 2.4. Notícias e Entrevistas

- s/n: 1995: "Destin des Avant-Gardes" in *Le Débat*, n°86, Entrevista com Philippe Sollers, Setembro/Outubro, pp.61-74.
- A.A.V.V.: 1980, "Dom Juan ou la Promesse d'Amour" in *Tel Quel*, n°87, Primavera, Paris, Debate com a participação de Jacques Cellard, Shoshana Felman, Philippe Sollers, Viviane Forrester e Monique Schneider, pp.16-36.
- BOJOVIC, Ilija: 1970, "Réponses" in *Tel Quel*, n°43, Outono, entrevista com Philippe Sollers, pp.71-76.
- BONNEFOY, Claude: 1976, "Nous Vivons une Période de Régression" in *Nouvelles Littéraires*, 54<sup>e</sup>., Entrevista com Philippe Sollers, n°2555, 21 de Outubro, p.19.
- BROCHIER, Jean-Jacques e Josyane Savigneau: 1991, "Philippe Sollers Contre la Grande Tyrannie" in *Magazine Littéraire*, n°285, Paris, Fevereiro, entrevista com Philippe Sollers, pp.96-103.
- CANE, L.: 1979, "Pourquoi je Suis si Peu Religieux" in *Tel Quel*, n°81, Outono, entrevista com Philippe Sollers, pp-7-25.

- CESSOLE, Bruno (Animateur): 1991, *Les Livres de Leur Vie*, (Cassette), Gravação efectuada a 21 de Março na B.P.I..
- HENRIC, Jacques: 1999, "Philippe Sollers—Une Perte en Monde" in *Artpress*, Paris, entrevista com Philippe Sollers, pp.53-62.
- FERNANDEZ, Denis e Pedro Roque: 1983, "Reemprender la Travesia" in *Quimera*, nº30, Abril, Barcelona, pp.30-35.
- FUMAROLI, Marc e Philippe Sollers: 1994, "La Littérature entre son Présent et son Passé" in *Débat*, nº79, Março/Abril, Debate com Philippe Sollers, pp.3-29.
- JAEGGI, Danielle (Director): 1980, *Sollers et Guegan ont Deux Mots à se Dire*, (2 Videocassetes, cada uma 120 minutos), Paris, Vidéo Montages, 15 de Abril.
- LAVERS, Annette: 1981, "On Wings of Prophecy" in *Time Literary Supplement*, Lisboa, 1 de Maio.
- POLLARD, Malcolm Charles: 1994, "Interviews with Philippe Sollers" in *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp.182-187.

## RESUMOS

### Português/Francês/Inglês

#### 1. RESUMO EM PORTUGUÊS

##### *Resumo*

Foi objectivo desta dissertação esboçar uma reflexão comparativa em torno da problemática da leitura nos romances de José Saramago e Philippe Sollers. Para o efeito, analisamos as formas de representação narrativa e romanesca da leitura, que articulamos com um conjunto de questões centrais: (re)leitura, oralidade e viagem, que com ela tecem relações, apresentando uma coerência temática.

Esta reflexão sobre a problemática da leitura desenvolve-se ao longo de três partes, subdivididas em dois capítulos, intituladas: *As Esferas da Leitura; A Leitura e a Oralidade e A Leitura do Espaço*.

Na primeira parte centramo-nos sobre a instância receptora, convocando para o efeito as figuras quer do leitor real ou empírico quer do leitor fictício ou implícito. Deste modo, no primeiro capítulo (*O Limiar do Leitor Real ou Empírico*) desenvolvemos um estudo deste último, destacando a relevância da “zona paratextual” de que fazem parte o título, a *prière d’insérer*, o *incipit* e o desenlace dos romances. Nele, demonstramos como o aparelho paratextual é investido de uma funcionalidade que aparece associada à orientação da leitura do romance. Esta orientação também está patente no segundo capítulo (*O Leitor Fictício ou Implícito*) através da emergência desta figura que é, antes de mais, um elemento com relevância para a estruturação do próprio texto e se configura, no caso dos autores em estudo, como personagem-(re)leitor e personagem-(re)escritor. No decurso deste capítulo, procuramos mostrar como o leitor fictício ou implícito é descrito pelo seu homólogo textual, o narrador, que o implica directamente pelo uso de vários nomes que a ele se referem, mas também pelo uso de pronomes pessoais e interpelações. Neste sentido, a representação do leitor fictício e da leitura constitui uma mais-valia para a interpretação da prática

romanesca de Saramago e Sollers, na medida em que não só evidencia a importância de que se reveste a leitura nos seus romances, como também fornece pistas e orientações de leitura destinadas ao leitor.

Na segunda parte estudamos a forma como a oralidade interfere nos projectos romanescos saramaguianos e sollersianos, demonstrando a sua pertinência para o estudo da problemática da leitura. Para o efeito analisamos, no primeiro capítulo (*A (Re)escrita da Oralidade*), a presença tanto da auralidade (privilegiando a análise da leitura em voz alta) como da oralidade, através do estudo dos procedimentos que contribuem para a sua (re)construção, centrando-nos nos romances sollersianos e apenas pontualmente nos de Saramago, na medida em que estes serão objecto de um estudo mais alargado no segundo capítulo (*Era uma Vez um Contador de Histórias*) através da figura do contador de histórias. Aqui, procuramos demonstrar que a oralidade não se circunscreve apenas a um conjunto de procedimentos que visam estabelecer um cenário oral; ela é também um modo central de pensar e manifestar as relações com a alteridade, nomeadamente ao permitir ou mesmo convocar verdades históricas alternativas. Além disso, evidenciamos como, na produção romanesca saramaguiana, a (re)utilização de formas tradicionais da oralidade contribui de forma decisiva para a vitalidade da tradição da palavra depositária do povo português, assim como para utilizar e questionar determinadas convenções que são partilhadas com o seu homólogo, o leitor-ouvinte, sendo desta forma reactivadas e transformadas.

Na terceira e última parte desta dissertação, reflectimos sobre a questão da leitura, articulando-a com a viagem, de que serão estudadas, no primeiro capítulo (*A Leitura como Viagem Topográfica*), três vertentes complementares e inter-relacionadas entre si: a vertente da viagem física/geográfica, a da viagem em busca da identidade e a da viagem imaginária. Em relação à primeira verificamos a existência de uma viagem física/geográfica exterior por terra, pelo ar e por mar, empreendida por uma personagem-viajante. Na segunda vertente, analisamos uma outra viagem (em busca da identidade) que funciona como complemento da primeira, sendo agora

experimentada pela personagem-viajante ao centro de si mesma. Veremos entretanto como também se trata de uma viagem pela (re)descoberta de determinados espaços e acontecimentos marcantes da história nacional. Finalmente a terceira vertente é dedicada ao estudo de um espaço simultaneamente de viagem, leitura e escrita: a biblioteca. No segundo capítulo (*A Viagem através da (Re)leitura*) desenvolvemos um estudo sobre a (re)leitura como espaço de viagem, mostrando como a prática intertextual pode tomar as modalidades figurativas da viagem. Esta última, mesmo se metafórica, assenta na competência intra e intertextual do leitor e radica numa revisitação crítica dos textos citados de modo explícito ou implícito.

## 2. RESUMO EM FRANCÊS

### *Résumé*

L'objectif principal de ce mémoire de doctorat a été d'esquisser une réflexion comparative axée sur l'étude de la problématique de la lecture dans les romans de José Saramago et Philippe Sollers. C'est pourquoi, nous avons analysé les modes de représentation narrative et romanesque de la lecture, que nous avons articulés avec un ensemble de questions centrales: la (re)lecture, l'oralité et le voyage avec lesquelles elle établit des relations, présentant une cohérence thématique.

Cette réflexion sur la problématique de la lecture se développe au long de trois parties intitulées: *Les Sphères de la Lecture*; *La Lecture et l'Oralité* ainsi que *La Lecture de l'Espace*, chacune est divisée en deux chapitres.

Dans la première partie, nous nous sommes centrés sur l'instance réceptrice, privilégiant au long du premier chapitre (*Le Seuil du Lecteur Réel ou Empirique*) son étude. Nous avons commencé par souligner l'importance de la "zone paratextuelle" dont font partie le titre, la prière d'insérer, l'*incipit* et la fin des romans. Dans ce chapitre, nous avons démontré comment l'appareil paratextuel est investi d'une fonctionnalité qui est associée à l'orientation de la lecture du roman. Cette orientation est aussi présente dans le deuxième chapitre (*Le Lecteur Fictif ou Implicite*) à travers l'émergence de cette figure, qui est, avant tout, un élément important pour la structuration du texte. Cet élément se configure, dans le cas des auteurs choisis, comme personnage-(re)lecteur et (ré)écrivain. Au long de ce chapitre, nous avons essayé de démontrer comment le lecteur fictif ou implicite est décrit par son homologue textuel, le narrateur, qui l'implique directement à travers l'utilisation de plusieurs noms qui le caractérisent, mais aussi à travers l'utilisation de pronoms personnels et d'interpellations. Dans cette mesure, la représentation du lecteur fictif et de la lecture constituent une plus-value pour l'interprétation de la pratique romanesque de Saramago et de Sollers étant donné que non seulement elle manifeste

l'importance de la lecture dans leurs romans, mais aussi parce qu'elle fournit des pistes et des orientations de lecture destinées au lecteur.

Dans la deuxième partie, nous étudions la manière comme l'oralité interfère dans les projets romanesques de Saramago et de Sollers, démontrant sa pertinence pour l'étude de la problématique de la lecture. Pour cet effet nous avons analysé, dans le premier chapitre (*La (Ré)écriture de l'Oralité*), la présence aussi bien de l'auralité (privilégiant l'analyse de la lecture à voix haute) que de l'oralité, à travers l'étude des procédés qui contribuent à sa (re)construction, privilégiant surtout les romans sollersiens et ponctuellement ceux de Saramago étant donné qu'ils seront l'objet d'une étude plus approfondie dans le deuxième chapitre (*Il Était une Fois un Conteur...*) à travers la représentation du conteur. Nous avons essayé de démontrer que l'oralité ne se circonscrit pas seulement à un ensemble de procédés qui visent établir un scénario oral; elle est aussi une forme centrale de penser et manifester les relations avec l'altérité, notamment lorsqu'elle convoque des vérités historiques alternatives. Nous avons aussi démontré comment, dans la production romanesque de Saramago, la (ré)utilisation des formes traditionnelles de l'oralité contribue de manière décisive pour la vitalité de la tradition et de l'expression du peuple portugais, aussi bien que pour utiliser et questionner certaines conventions qui sont partagées par son homologue, le lecteur-auditeur, étant ainsi réactivées et transformées.

Dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, nous abordons la question de la lecture en l'articulant avec le voyage. Le premier chapitre (*La Lecture comme Voyage Topographique*) est consacré à l'étude du voyage, privilégiant trois dimensions complémentaires et reliées entre elles: la dimension physique/géographique, la dimension à la recherche d'une identité et la dimension imaginaire. En ce qui concerne la première dimension, nous avons constaté l'existence d'un voyage physique et géographique terrestre, aérien et maritime, entrepris par un personnage-voyageur. Dans la deuxième dimension, nous analysons un autre voyage effectué par le personnage-voyageur au centre de soi, maintenant orienté vers l'intérieur et la



recherche d'une identité. Nous verrons aussi qu'il s'agit d'un voyage à la (re)découverte de certains espaces et événements marquants de l'histoire nationale. Finalement, la troisième dimension est consacrée à l'étude d'un espace simultanément de voyage, de lecture et d'écriture: la bibliothèque. Dans le deuxième chapitre (*Le Voyage à travers la (Re)lecture*), nous étudions la (re)lecture comme espace de voyage, montrant comment la pratique intertextuelle peut assumer les modalités figuratives du voyage. Ce dernier, même si métaphorique, est axé sur la compétence intra et intertextuelle du lecteur et centré sur une revisitation critique des textes cités de manière explicite ou implicite.

### 3. RESUMO EM INGLÊS

#### **Abstract**

The aim of this thesis was to outline a comparative view of the problematic issues concerning the reading of the novels by José Saramago and Philippe Sollers. To do so, ways of representing narrative and romantic reading were analysed, together with a series of central questions such as, (re)reading, oral expression and voyages, which are related to the reading itself providing thematic coherence.

This outline of the problematic issues on reading is developed along three sections, each subdivided in two chapters namely, *The Spheres of Reading*, *Reading and Oral Expression* and *Reading the Space*.

The first section focuses on the receptive request by making use of both the real/empirical reader and the fictitious/implicit reader. Thus, the first chapter (*The Threshold of the Real or Empirical Reader*) examines the former type of reader, highlighting the relevance of the 'para-textual domain' of which the title, the *prière d'insérer*, the *incipit* and the denouement are part. Moreover, this chapter shows how the para-textual elements possess some functions which might be associated to a guiding principle towards the reading of the novel. This guiding principle is also found in the second chapter (*The Fictitious or Implicit Reader*) through the emergence of this figure which is, first of all, a relevant element in the structure of the text itself and which is shaped, in the case of the authors in question, as a character-(re)reader and a character/(re)writer. Throughout, this chapter attempts to show how the fictitious or implicit reader is described by his textual counterpart, the narrator, who involves him directly not only by using several names to refer to him but also through the use of personal pronouns and interpellations. In view of this, the representation of the fictitious reader and of the reading is central to the understanding of the fictional practices of Saramago and Sollers, in the sense that it both elucidates the importance of reading in their novels and provides the reader with some reading guidelines.

The second section examines the manner in which oral expression interferes in Saramago's and Sollers's fictional projects, showing its relevance to the study of the problems regarding reading. Accordingly, the first chapter (*(Re)writing Oral Expression*) analyses the presence of listening reception (focusing on the analysis of reading aloud) as well as oral expression, through the study of the methods which lead to its (re)construction, concentrating on Sollers's novels and to a lesser extent on Saramago's novels, as the latter will be examined in depth in the second chapter (*Once Upon a Time There Was a Storyteller*) through the representation of the storyteller. This chapter attempts to demonstrate that oral expression is not just about a series of techniques aimed at establishing oral scenery. It is also a vital mode of thinking and manifesting connections with alterity, for instance by allowing or even gathering alternative historical truths. Furthermore, this chapter demonstrates how the (re)use of traditional forms of oral expression in Saramago's fictional creations decisively contributes to the vitality of the tradition of the Portuguese expression, as well as to use and call into question some conventions which are shared with his counterpart, the reader-listener, consequently being reactivated and transformed.

The third and last section of this thesis examines the issue of reading, relating it with the journey. The first chapter (*Reading as Topographical Journey*) investigates three complementary and interconnected dimensions: the physical/geographical journey dimension, the search-for-identity journey dimension, and the imaginary journey dimension. Regarding the first dimension, a character-traveller embarks on a physical/geographical journey over land, air and sea. In the second dimension, another journey (in search of identity), which complements the first, is undertaken by the character-traveller to his inner being. At the same time, this is also a journey through the (re)discoveries of certain spaces and key events in Portuguese history. Finally, the third dimension explores the library as a space of journey, reading and writing. The second chapter (*The Journey Through (Re)reading*) develops a study of (re)reading as a journey space, showing how the inter-textual practices can

symbolically represent a journey. Such journey, even in a metaphorical sense, relies on the reader's intra- and inter-textual abilities and is focused on an explicit or implicit critical analysis of the referred texts.

---

**ÍNDICE**

**Dedicatória**

**Agradecimentos**

**Epígrafe**

**Introdução.....1**

**PRIMEIRA PARTE – As Esferas da Leitura**

**CAPÍTULO 1 – O Limiar do Leitor Real ou Empírico.....18**

1.1. O aparelho titular.....22

1.1.1. Os títulos dos romances.....22

1.1.2. Para uma leitura das remissões intertextuais dos títulos.....95

1.1.3. Para uma leitura da indicação genérica “Romance”.....111

1.2. As *prières d’insérer* dos romances sollersianos.....120

1.3. Os *incipit* e os desenlaces dos romances saramaguianos.....142

**CAPÍTULO 2 – O Leitor Fictício ou Implícito.....181**

2.1. A personagem-(re)leitor e (re)escritor.....183

2.1.1. A personagem-(re)leitor saramaguiana.....183

2.1.2. A personagem-(re)leitor sollersiana.....212

**Quadro nº1 – Interpelações ao leitor.....240**

2.1.3. A personagem-(re)escritor.....243

**SEGUNDA PARTE – A Leitura e a Oralidade**

**CAPÍTULO 1 – A (Re)escrita da Oralidade.....254**

1.1. O leitor e a oralidade/auralidade.....255

1.1.1. A leitura em voz alta. ....255

1.2. A (re)construção da Oralidade.....289

1.2.1. Uma oralidade (Re)escrita.....	289
<b>CAPÍTULO 2 – Era uma Vez um Contador de Histórias.....</b>	<b>317</b>
2.1. A construção da oralidade.....	319
2.1.1. A recuperação das características da oralidade.....	319
2.1.2. A figura do narrador-contador de histórias e do leitor-ouvinte.....	333
<b>TERCEIRA PARTE – A Leitura do Espaço</b>	
<b>CAPÍTULO 1 – A Leitura como Viagem Topográfica.....</b>	<b>378</b>
1.1. A personagem-viajante saramaguiana e sollersiana.....	382
1.1.1. A viagem física.....	382
1.1.2. A viagem como busca da identidade.....	394
1.1.3. A leitura como viagem imaginária.....	417
<b>CAPÍTULO 2 – A Viagem através da (Re)leitura.....</b>	<b>433</b>
2.1. A (re)leitura como viagem intertextual e intratextual.....	435
2.1.1. A (re)leitura como viagem intertextual.....	435
2.1.1.1. <i>A Caverna</i> : uma (re)leitura saramaguiana de “ <i>A Caverna</i> ”.....	454
<b>Quadro nº2 – “<i>A Caverna</i>” e <i>Caverna</i>.....</b>	<b>455</b>
2.1.1.2. <i>Casanova l’Admirable</i> : uma (re)leitura sollersiana de <i>Mémoires-</i> <i>Histoire de ma Vie</i> .....	473
<b>Quadro nº3 – Uma (re)leitura sollersiana de Mémoires.....</b>	<b>485</b>
2.1.2. A (re)leitura como viagem intratextual.....	493
<b>Conclusão.....</b>	<b>509</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>517</b>
<b>Resumos (Português/Francês/Inglês).....</b>	<b>570</b>
<b>Índice.....</b>	<b>579</b>



4