

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE TEORIA DA LITERATURA



**SUCESSOS NA LITERATURA. REGRAS,
RECEITAS E SURPRESAS NA LITERATURA
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.**

Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da Cunha

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

Lisboa, Fevereiro de 2004

Índice

Página

| | |
|---|-----|
| Reflexões Preliminares | 2 |
| Resumo | 3 |
| Summary | 5 |
| Introdução | 7 |
| 1. Promessas concretas: As regras do “êxito literário”. | 12 |
| 2. O Contexto Português: Sucessos Literários. | 28 |
| 2.1. <i>Sei Lá e Alma de Pássaro</i> , de Margarida Rebelo Pinto. | |
| A autora que em quatro anos vendeu meio milhão de livros. | 30 |
| 2.2. <i>Fazes-me Falta</i> , de Inês Pedrosa. “A duas vozes”. | 49 |
| 2.3. <i>O Vento Assobiando nas Gruas</i> , de Lídia Jorge. | |
| Os sons, a melodia, a voz ao telefone. | 61 |
| 2.4. <i>Azul Turquesa</i> . | |
| A escrita cinematográfica de Jacinto Lucas Pires. | 76 |
| 2.5. O Registo de José Luís Peixoto, <i>Uma Casa na Escuridão</i> . | |
| Violência no que parece ser uma história infantil. | 86 |
| 2.6. Terrorismo às Regras do Romance à maneira de | |
| Mafalda Ivo Cruz. Estilo ou formato? | 105 |
| 3. Conclusões | 129 |
| Bibliografia | 140 |

Reflexões Preliminares

1. A noção de “êxito literário” no mundo anglófono tem sido objecto de sistematização em livros do tipo “How to write a novel”.

1.1. Os grandes êxitos literários no mundo anglófono (Stephen King, Dick Francis, etc) são consentâneos com as receitas apresentadas nos livros *how to ...*

2. Em Portugal, a situação é muito diferente. Mesmo uma autora como Margarida Rebelo Pinto não segue 100% as regras “à prova de bala” do sucesso rápido.

3. Quando passamos da literatura desprestigiada (Margarida Rebelo Pinto) para obras de autoras como Inês Pedrosa, elogiada pela crítica, a surpresa é maior. *Fazes-me Falta* vendeu mais de 31 000 exemplares, está já editada no Brasil, no entanto, não tem os elementos da receita instantânea.

4. Com Lídia Jorge, José Luís Peixoto e Jacinto Lucas Pires a situação é mais curiosa ainda. Escrevem livros com um grau de dificuldade maior e, no entanto, também são grandes sucessos.

PORQUÊ?

5. Mafalda Ivo Cruz, autora de livros cuja compreensão é extremamente difícil. Ela exagerou. **EM QUÊ?**

RESUMO

Na Literatura portuguesa dos nossos dias, muitos são os sucessos que inundam o mercado livreiro. Mas há *sucessos* e *sucessos*.

A presente tese visa lançar um pouco de luz num fenómeno que tem criado alguma celeuma nos meios de comunicação social: o aparecimento de um grande número de *bestsellers* nacionais, que, um pouco à imagem do contexto anglo-saxónico, apresenta um formato bastante previsível como denominador comum; *versus* o visível reconhecimento da crítica e do público em geral de vários romances que se destacam pela sua qualidade, originalidade e imprevisibilidade.

Pretendeu-se destacar quais os aspectos que tornaram as narrativas singulares e que, conseqüentemente, levaram o público e a crítica considerá-las alvos preferenciais. A focalização, a voz, o discurso narrativo e a construção da personagem foram os elementos que revelaram ter maior importância na criação de uma narrativa interessante e irreproduzível.

Conclui-se que, apesar do *record* de vendas extraordinário de Margarida Rebelo Pinto, apontada como a produtora de romances *light* em série, os leitores portugueses continuam a comprar outros livros, cujo conteúdo não se enquadra dentro da receita de sucesso.

No presente trabalho, também foram analisadas obras que, sendo aparentemente imprevisíveis e originais, não têm conseguido preencher as prateleiras dos leitores portugueses, como uma tentativa de observação das causas para este facto.

De acordo com a análise efectuada, verificou-se que determinadas opções do escritor podem minar a recepção da obra, mais concretamente as que se prendem com questões como a fluidez de discurso; as perturbantes opções focais, com as súbitas e confusas alterações de narrador; e a apresentação algo turva dos enredos.

SUMMARY

In contemporary Portuguese Literature, there are many cases of successful novels, which glut the book market. Nevertheless, there is *success* and *success*.

This thesis aims to shed some light into a phenomenon that has created some hype in the media: several national bestsellers have been published, which present a predictable format as common denominator, somewhat in the image of the Anglo Saxon context; *versus* a strong acknowledgement of critics and of general reading public regarding several novels that have stood out for their quality, originality and unpredictable character.

One of the goals was to underline the aspects that made the narratives singular ones and, consequently, that impelled the public and the critics to consider them preferential targets. Narrative perspective, voice, narrative discourse and character construction were the elements that had greater importance in the creation of an interesting and unique novel.

In spite Margarida Rebelo Pinto's extraordinary sales record (she is a massive producer of light novels), Portuguese readers continue to buy other kind of novels, which do not coincide with the success recipe.

In the present essay, account was also taken of novels, which seem to be unpredictable and original, but that Portuguese readers have not been tempted to buy. An attempt is made in this thesis to analyse the causes for such lack of interest.

According to this analysis, one has verified that certain choices made by the writer may undermine the novel's reception, namely the ones concerning the fluency of the narrative discourse, the disturbing choices of the narrative perspective, where sudden and confusing narrator changes take place; and a somewhat cloudy way of presenting the plot.

INTRODUÇÃO

No actual contexto literário português, o aparecimento de um grande número de novos escritores (o que, aliado ao número de escritores veteranos produtivamente no activo e reconhecidos no ramo), oferece um conjunto diversificado de obras de ficção para todos os gostos e “com todos os feitios”. Perante esta profusão de novas publicações que inundaram o mercado livreiro e em que algumas se destacam pelo sucesso atingido, a crítica encontra material suficiente para uma profícua produção de avaliações e consequentes categorizações/hierarquizações dos livros que enchem as prateleiras das livrarias e que conseguem preencher as prateleiras dos lares portugueses.

Algumas dessas obras são encaradas pela crítica como resultados de uma certa produção literária mecanizada, cujo formato de fácil compreensão e aceitação¹ os aproxima da “receita anglo-saxónica” para os *bestsellers* em série.

É precisamente sobre estas últimas, as narrativas de ficção que conseguiram atingir o patamar do sucesso, que se pretende, na presente dissertação, levar a cabo uma reflexão que se consubstancie numa análise de aspectos de natureza diversa. Paralelamente, trar-se-ão à discussão pontos de contacto, por forma a se conseguir chegar a conclusões que possam dar corpo a algumas suspeitas quanto ao que terá norteado a feitura destas ficções.

A fase de investigação embrionária, ainda no âmbito do Seminário de Orientação II do Programa de Teoria da Literatura, e que antecedeu, inclusive, a decisão quanto ao tema e estrutura da presente tese, implicou precisamente uma deambulação pelo que se podem

¹ A Editora Oficina do Livro é a grande responsável pela manifestação de um número crescente de “Romances de Plástico”, ou seja, romances cuja estrutura idêntica e previsibilidade apontam para uma receita única. Este facto não pode ser considerado pejorativo, uma vez que como diz a sabedoria popular: “Há gostos para tudo” e “Gostos não se discutem”.

chamar de livros “técnicos” sobre escrita literária, ou, por outras palavras, livros que contêm as receitas para um sucesso garantido.

No mundo anglófono, são inúmeros os exemplos de escritores de *bestsellers*, como Stephen King e Dick Francis, que produzem obras regularmente, seguindo uma fórmula, cujo êxito assegura a muitos independência e, a alguns, mais do que isso, um extremo desafogo financeiro. Os romances destes autores são acusados pela crítica de reproduzirem consecutivamente a mesma receita. As expectativas dos leitores destes romances não se centram na novidade do formato, pois os seus livros são comprados exactamente pelo formato que apresentam. Contudo, o anseio dos seus fãs concentrar-se-á na resolução dos dramas, pois esta sim apresenta-se sempre de maneira diferente².

A estrutura desta fórmula é perfeitamente passível de ser sistematizada³, de tal forma que é igualmente visível (após breve navegação pelos *sites* da especialidade e de livrarias) também no contexto anglo-saxónico, a larga oferta de manuais do tipo *How to Write a Novel*, a par dos muitos cursos de *creative writing*, de oficinas de escrita, de clubes de escritores que visam estimular a produção literária e trazer para as luzes da ribalta eventuais talentos desconhecidos.

² Citação retirada de um artigo proveniente da Internet sobre Dick Francis onde é especificada a questão das expectativas dos leitores quanto a estes romances: *Regardless of the particulars, most Dick Francis novels consist of a first person account of some criminal matter linked to horse racing. The protagonist is always brave, sensible and calm in the face of danger. With such constancy of characterization, Dick Francis novels might run the risk of becoming boring after you've read three or four. After all, you know that the narrator, after getting in a couple of sticky situations, is going to have everything solved by the end of the book. And the mysteries aren't head-scratching, body-in-a-locked-room affairs either. But what saves the typical DF book is the fact that you're being introduced to a new environment. Part of the fun of reading Dick Francis is that often one is introduced to a new profession. Forget about the mystery; it's entertaining to peek inside the new world and learn a little something about banking or film making or British politics.* Sem autor, sem data, p.1.

³ O próprio escritor Stephen King publicou um livro que faz parte da presente bibliografia, onde pretensamente desmistifica o segredo do seu sucesso, reduzindo-o a regras básicas que adiante serão detalhadamente enumeradas.

A abundância destes manuais, por um lado, é reflexo de uma grande preocupação com o “Êxito Literário” e, por outro, constitui uma tentativa de desmistificar a ideia tradicional e convencional de que apenas os membros de uma elite de sobredotados podem *fazer literatura*.

É interessante também referir a popularidade dos cursos de *creative writing* na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, sendo frequente o ensino de *como fazer literatura* nas Universidades.

No contexto académico e literário nacional, não obstante algumas excepções, tanto os *How to books* como os cursos de *creative writing* não são alvo da atenção dos portugueses. Mesmo ao nível do ensino básico e secundário, o ensino de *como fazer literatura* não é praticamente contemplado nos programas, manuais nem incentivado com actividades extra ou para-curriculares, nem a título meramente didáctico.

Com o risco de incorrer nalguma incorrecção, uma vez que se trata de uma intuição que se viu justificada aquando da feitura do já referido Seminário de Orientação II, pelas reacções de riso e estupefacção que a dita tarefa suscitou, o meio académico não leva muito a sério estes manuais técnicos nem aceita que eles possam ensinar a escrever ” verdadeira Literatura”⁴.

⁴ Torna-se incontornável abordar aqui a questão subjacente da existência de uma Literatura de primeira e de uma literatura de segunda, aliás referida pelo Professor Aguiar e Silva, a propósito da distinção entre literatura de massa, literatura de consumo. O Professor Aguiar e Silva distingue, na sua obra bíblica para todos os estudiosos de Literatura, *Teoria da Literatura*, p. 114 -136, a “literatura *stricto sensu*” entendida como “literatura superior” “elevada” ou “literatura canonizada” de um conjunto da produção literária que se contrapõe à literatura entendida como canonizada, referindo ainda que inúmeras designações têm sido propostas: *infraliteratura*, *subliteratura*, *paraliteratura*, *literatura de consumo*, *literatura ligeira* (*TrivialLiteratur*), *literatura não canonizada*, *literatura popular*, *literatura de massas*, *literatura Kitsch*, *contraliteratura*.

O conceito de infra e sub-literatura é definido como “os textos literários por elas abrangidos são esteticamente desvaliosos, ocupando uma posição subalterna e desprestigiada no quadro dos valores socioculturais de uma comunidade”. A Paraliteratura “não apresenta uma conotação desqualificante, mas antes aponta para uma extensão do conceito, constituindo uma literatura periférica ou uma literatura marginal”. A “literatura de consumo” coloca o acento tónico na atitude de apetite voraz e ao mesmo tempo de passividade, de amortecimento, senão mesmo ausência de capacidade crítica, com que determinado público (...) lê tal literatura. A literatura de consumo e a Literatura Ligeira têm como polo oposto a “literatura clássica”, entendida aqui como um conjunto de modelos literários que fazem parte da herança cultural de uma comunidade. Devido à plurissignificação do vocábulo popular, a designação literatura popular pode ser equívoca: pode ser referida como contrapartida “literatura de arte”(“*artisans qui écrivent*”) ou burguesa que escrevem com um intuito pedagógico para o povo; ou pode apresentar uma conotação pejorativa, quando entendida como a literatura designada a ser consumida pelos extractos

Tendo como **objectivo primeiro perceber o(s) motivo(s) pelo(s) qual(ais) alguns livros que não respeitam as regras, que não são resultados de receitas, também são sucessos de vendas e outros nem por isso, é propósito do investigador cruzar a análise dos aspectos narratológicos com a observação da forma como são “aplicadas e desrespeitadas” as técnicas enunciadas nos manuais que pretendem ensinar a escrever romances**, os chamados *How to books*, em romances que foram publicados em Portugal entre 1998 e 2003.

Não se pretende afirmar que os escritores aqui invocados tenham conhecimento (ou sequer interesse) do conteúdo dos manuais aludidos: pelas regras de feitura de um romance *bestseller*, suspeita-se inclusivamente que estes livros não têm muita aceitação junto do público português em geral, quanto mais junto do que seria uma potencial classe mais exigente, os escritores portugueses.

Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa; *Azul Turquesa*, de Jacinto Lucas Pires; *Uma Casa na Escuridão*, de José Luís Peixoto; *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lúcia Jorge; *A Casa do Diabo* e *O Rapaz de Botticelli*, ambos de Mafalda Ivo Cruz; *Alma de Pássaro* e *Sei Lá*, ambos de Margarida Rebelo Pinto, foram as obras eleitas para análise.

culturalmente inferiores e por isso destituída de valores semânticos e formais que enriquecem a “grande literatura”; é também a designação que alguns teóricos consideram quando se referem a textos de “conteúdo e âmbito sociológicos” (página 119), literatura oral ou folclórica. A tónica da Literatura de massas é colocada na natureza e no condicionalismo do processo comunicativo, em que o público é heterogéneo a nível cultural, económico e social. Este conceito também abarca a atitude de “apetite voraz” e de passividade com que o público lê tal produção de textos, na medida em que aponta para a necessidade de um nível de vendas elevado, para que a sua edição seja rentável, uma vez que o seu custo terá de ser relativamente acessível. A Literatura Kitsch é vista como de mau gosto, servindo os interesses da publicidade comercial, ou mesmo como mau gosto do público. A contraliteratura assume duas acepções: a primeira, a actividade teórica e correspondente prática escrita que contestam e questionam a “Literatura”; a segunda que define uma produção literária que apresenta uma posição marginal; seja ela de vanguarda, seja ela de qualidade inferior.

A fronteira entre *Paraliteratura* e Literatura é frequentemente precária e fluída e, em função do momento histórico, assim a obra será recebida e valorada. Outra distinção apresentada refere-se à incapacidade de inovação, de questionamento em relação aos seus códigos. Por sua vez, os códigos literários dos textos paraliterários apresentam pouca ou nula actualização e as influências das inovações literárias tardiamente repercutem-se neste tipo de produções literárias. O professor Aguiar e Silva adianta ainda que o texto paraliterário poderá tender para o estereótipo consumado e quando esta situação ocorre é anulada a capacidade de imprevisibilidade, novidade do texto o que contribui para a sua desqualificação a nível estético.

A escolha dos textos que constituem este *corpus* não é aleatória, antes responde a **critérios como: número de exemplares vendidos; reconhecimento favorável e/ou desfavorável da crítica; maior ou menor sintonia com as regras ditadas pelas “fórmulas de romance de sucesso”;** maior ou menor grau de heterodoxia na articulação e apresentação das categorias e dos aspectos narratológicos, com particular incidência na **focalização, voz, discurso narrativo e construção das personagens.**

Aquando da leitura das obras já mencionadas, foi possível antever que mais do que uma questão de *escrever bem* (eloquência) ou de originalidade temática ou sequer de entretenimento humorístico, o sucesso deve-se, umas vezes, a formatos dirigidos a um público-alvo já conquistado (as obras de Margarida Rebelo Pinto), outras vezes, a peculiares formas de articulação de elementos narrativos (*Fazes-me Falta ; O Vento Assobiando nas Gruas*) ou ainda a uma “expectativa muito bem lograda” do que se espera de um romance (*Azul Turquesa*, de Jacinto Lucas Pires, *Uma Casa na Escuridão*, de José Luís Peixoto).

Outros casos há em que a inobservância “bem calculada” de certos aspectos, que conduzem à facilidade deste tipo de comunicação, poderão ser a causa de determinada obra, cuja leitura não seja tão acessível e conseqüentemente deleitosa⁵, não ser eleita nos *tops* de vendas, ainda que aclamada por uma elite intelectual e por alguns críticos e galardoada com prémios literários de prestígio.

Há casos curiosos em que a leitura pode não ser tão acessível ou deleitosa, também não é eleita nos *tops* de vendas, mas chega a ser aclamada por uma elite intelectual (Mafalda Ivo Cruz). Aqui as regras base, que permitem que esta comunicação em diferido

⁵ Parte-se do pressuposto que o deleite/prazer /empatia que surgem na leitura de um romance encontram-se intimamente ligados ao facto de o conteúdo dessa leitura ser percebido com uma relativa facilidade por parte do leitor. O que está em causa, na realidade, são determinados efeitos criados pelo escritor no acto da produção e /ou revisão do seu trabalho, principalmente os que são por eles controlados, uma vez que aqueles que surgem apenas no momento da recepção ocorrem no íntimo de cada leitor e são praticamente impossíveis de analisar. Como exemplo do primeiro tipo de efeitos: o *suspense*, o mistério, a curiosidade, o choque, a surpresa, o riso; enquanto para o segundo tipo, refere-se a identificação com determinadas personagens e ou situações.

(comunicação entre o autor e o leitor estabelecida pela leitura de uma obra literária) se processe com êxito para ambas as partes, são brutalmente quebradas.

Por um lado, interessa perceber que não se pretende levar a cabo uma validação positiva ou negativa das obras analisadas, pretende-se sim partir das validações fornecidas pelos incontestáveis números das vendas, pelas opiniões da crítica, onde se incluem as resenhas veiculadas pelos jornais (de que as entrevistas e conseqüente promoção são reflexo), pelos prêmios concedidos aos autores, pelo impacto mediático e pelos comentários que se tecem em conversas informais ⁶, para averiguar em termos concretos de escrita o que faz e o que não faz um livro ser lido, se é que este é um fenómeno passível de ser explicado.

Por outro lado, não é assumido aqui como propósito o mero compilar de *técnicas de legibilidade*, ou seja, técnicas que produzem determinados efeitos no leitor, induzindo-o à leitura sôfrega e empenhada do romance de ficção, pois esse trabalho em nada diferiria dos *How to books* que apregoam garantir a chave do sucesso.

É necessário contudo referir a grande utilidade pedagógica destes manuais, para que deles não reste apenas uma imagem negativa, posto que têm como propósito o nobre objectivo de converter “pessoas normais” em escritores, ou fazer com que cada um descubra o escritor que há em si.

Ao tentarem desmistificar o acto da escrita literária, através da compilação de regras que ensinam a fazer romances e romances de sucesso, estes livros podem constituir um valioso ponto de partida para potenciais escritores. No âmbito da presente investigação, eles funcionaram não só como ponto de partida, mas também como um elemento de contraste, sem

⁶ Poderá parecer pouco científico colocar no mesmo conjunto “conversas informais” e “crítica literária”, contudo em ambos se detecta subjectividade (em graus diferentes), caso assim não acontecesse, a crítica literária seria uma ciência com objectivos, parâmetros, réguas e esquadros bem definidos e estipulados em listas publicáveis. Além do mais, as conversas informais acontecem, são uma realidade e uma espécie de aparelho de medição, o termómetro que acusa a temperatura da febre do público leitor em relação a um livro.

o qual a presente análise não se consumaria, ou ,pelo menos, não nos moldes aqui pretendidos.

Como objectivo mais abrangente, pretende-se demonstrar que, apesar de no mercado editorial português se encontrar ultimamente um número proeminente e em expansão de obras que em muito se aproxima dos formatos anglo-saxónicos, por respeitarem a quase totalidade das regras ditadas nos manuais de receitas, uma grande parte dos êxitos literários (romances) não se enquadram nestes parâmetros pré-fabricados: são obras que traduzem modelos únicos, irreproduzíveis.

A moda do *fast reading* parece ainda não ter se estabelecido e controlado o mercado editorial português, pois o público nacional ainda concede atenção ao que contém ingredientes únicos e inconfundíveis.

Devido à natureza do presente trabalho, que implicou uma oscultação do impacto das obras, a bibliografia passiva passará em grande medida por jornais, revistas e documentos retirados da Internet e não exclusivamente por obras consistentemente teóricas.

1. Promessas concretas: As regras do “êxito literário”.

A tarefa de investigação acima referida cingiu-se à leitura dos manuais *How to Write a Damn Good Novel*, James N. Frey; *So, You Wanna Be a Writer?*, Vicki Hambleton; *Writing Erotic Fiction*, Pamela Rochford; *Escrever – Memórias de um Ofício* Stephan King, e à recolha das orientações neles contidas. Cada um destes *How to books*, género onde se incluem os livros mencionados, ainda que apresentando alicerces comuns e sugestões semelhantes, procura responder a necessidades específicas dentro do grande problema: *saber como escrever* obras de sucesso.

O primeiro manual é dirigido a pessoas que pretendem aprender, de forma prática, sistemática, divertida e sensata, as técnicas de escrita de um romance dramático, que será garantidamente publicado, lido e apreciado. Depois desta fabulosa promessa e da asserção da existência de uma fórmula para conseguir *agarrar* o leitor, o aprendiz de escritor é advertido para dois aspectos: o primeiro, “Talent and inspiration can’t be taught”⁷ e o segundo, os ensinamentos visam quem tenciona escrever exclusivamente um romance dramático e não outros textos literários de carácter experimental, simbólico, filosófico ou psicológico⁸. São citados como pontos de referência para os últimos os romances: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Ulysses*, de James Joyce. Ao longo do livro os exemplos ilustrativos são retirados de obras como *The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway, *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, *The Spy Who Came from the Cold*, de Jonh Le Carré, *One Flew over a Cuckoo’s Nest*, de Ken Kesey, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, *The Godfather*, de Mario Puzo.

Estabelecidas as devidas diferenças, segue-se a descrição detalhada dos elementos principais de qualquer romance dramático - personagens, conflito e premissa – e de todas as

⁷ James N. Frey, *How to Write a Damn Good Novel*, St. Martin’s Press, New York, 1987, na página do livro.

⁸ *Ibidem*, Introduction.

implicações teóricas e práticas associadas. Segundo Frey, escrever um bom romance é, antes de tudo, criar personagens que sejam apelativas à imaginação de quem as visualiza, isto porque a espécie *Homo Fictus* é sempre *mais* do que o banal *Homo Sapiens*, mais bonito, mais feio, mais inteligente, mais limitado e principalmente mais activo sexualmente (a tónica no sexo é de extrema importância). Outra diferença entre estas duas espécies assenta numa maior simplicidade da primeira em relação à segunda, por uma questão que se prende com limitações de espaço. Desta feita, **cabe ao romancista escolher e incluir apenas as impressões, sentimentos, sensações, pensamentos que sustentem as motivações da personagem e conseqüentemente o seu desenvolvimento** ⁹, pelo que é vivamente aconselhado o desenho prévio e completo da personagem. Quebrar os estereótipos e apresentar uma boa conjugação de características para que o resultado final seja credível são os dois princípios que devem presidir àquela escolha.

A distinção entre as subespécies de *Homo Fictus*, as personagens planas, as redondas, as principais e as secundárias, toma contornos de uma lição de narratologia (assim como todas as explicações teóricas sobre conflito, espaço, tempo, acção, ponto de vista do narrador), pelo facto de apontar para a ausência ou existência de densidade psicológica, de caracterização física, social e psicológica, etc. Assim, mesmo quem não estudou literatura, conseguirá perceber **a necessidade de criar protagonistas pelos quais:**

The reader has a strong sense that they existed long before the novel began, having lived rich and full lives. ¹⁰

Neste guia, é recorrente o convite à aceitação das regras e convenções por parte de quem está a iniciar-se nestas lides, pois pouco mais é esperado do autor, como se existisse um acordo tácito em que o leitor e o editor sabem que há um formato e nada mais exigem senão

⁹ Frey afirma que “Characters are the stuff out of which a novel is constructed.”, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰ O desenvolvimento da história também está dependente das motivações das personagens, pois as personagens são a *matéria de que são feitos os romances*, Frey, *op. cit.*, p. 3.

novidade dentro desse formato, como é possível constatar através das próprias palavras de Frey:

An established writer may depart from convention and his readers will forgive the departure, but a beginner will not enjoy this privilege and is hereby warned to stay within the bounds of accepted practice.(...). The idea is to be creative within accepted form...¹¹.

Porém, 54 páginas depois deparamos com a frase:

“The rules of writing dramatic fiction are not rules at all, but principles. Any principle may be violated if the writer can get away with it.”¹²

o que sugere a possibilidade de uma “salva de aplausos” a uma contravenção a transformar num golpe de génio inovador.

A ideia de que o autor é o primeiro crítico (e que a sua reacção imediata ao que vai criando é o seu primeiro teste) constitui um dos conselhos mais reconfortantes para a insegurança de quem começa a escrever, como se constata na seguinte afirmação: “If you are fascinated by your characters and like them it is more likely that your readers will too.”¹³ Outra orientação está relacionada com **os limites à criação original**: pretende-se quebrar o estereótipo desde que a característica responsável por essa quebra não venha a ser condenada pelo leitor. **O objectivo é sempre surpreender o leitor e não chocá-lo.**

As explicações são sempre acompanhadas por exemplos bastante elucidativos, pelo que, caso não se tenha percebido a teoria (o que será difícil, pois a facilidade com que são expostas as orientações predispõe o leitor a tornar-se escritor), a compreensão tornar-se-á inevitável quando são apresentados exemplos concretos. O nível de concretização tanto dos problemas, como das respostas, revelou-se também uma surpresa.

Protagonistas interessantes sem conflito não fazem um bom romance e mesmo o próprio conflito entre as personagens tem de obedecer ao princípio da oposição: a parte

¹¹ Cf., Frey, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Ibidem.*, p. 64.

¹³ *Ibidem.*, p. 10.

oponente tem de ser tão resoluto e persistente quanto a personagem principal, caso contrário estaríamos perante uma luta desigual e, pior do que isso, desinteressante para o leitor.¹⁴

Recomenda-se também que o conflito atinja o clímax de forma lenta.

Idealizar personagens perante um conflito dramático também não será suficiente, se se não partir de uma premissa, uma ideia central, cuja moral poderá não ter um objectivo didáctico. A premissa, continente da verdade que se pretende mostrar, é válida para a situação da ficção em questão; sendo credível, constitui o elemento que confere unidade à história. **A demonstração da premissa implica a arquitectura de um começo em que o leitor se consiga inteirar do *status quo*; uma lenta sucessão de eventos até ao ponto culminante motivada pela reacção causa/efeito, à qual se deve conferir *insistência e resistência*¹⁵; a inversão da situação no clímax; e, finalmente, o remate com **uma resolução do clímax composta por surpresas, emoções fortes e um veredicto com a justiça poética**¹⁶.**

É essencial o conflito – *Foreshadowing*- dando asas à arte de criar questões na mente de quem lê; contudo, nunca se deve ludibriar o leitor, não cumprindo a promessa de conflito: isso seria violar um princípio chave.

Relativamente à narração, a mais pertinente orientação fornecida aponta para **quando em dúvida acerca do tipo de narrador, adoptar o método “Who can tell this story best?”**, e se a história for pouco plausível, a solução será **não arriscar e utilizar o truque do tom de voz de um narrador observador do género: *Look, I wouldn't believe this either, but it is true.***¹⁷. Ou seja, como é possível constatar através dos dois últimos parágrafos, alguns aspectos são permeáveis à condução do leitor ao logro, outros categoricamente não.

¹⁴ No que toca aos conflitos interiores, o conselho dado é: “impaling your character on the horns of a dilemma”, Frey, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶ Frey define justiça poética como o castigo que se adequa ao crime e em que o agente dessa justiça tem de ser ocultado, *op. cit.*, p.94.

¹⁷ Cf., Frey, *op. cit.*, p. 109.

Frey dá também importantes directrizes quanto à construção dos diálogos, por serem estes uns dos impulsionadores de ritmo. Tendo em conta que a sua imprescindibilidade é que irá determinar a sua presença no texto, eles deverão responder a quatro perguntas:

Is it in conflict?
Is it trite?
Can it be said better indirectly?
*Is the line as clever and colourful as it can be?*¹⁸

O autor desaconselha por completo o recurso desnecessário à figura *flashback*, justificando que não só a psicanálise através do passado deixou de ser do agrado dos leitores, como também muitos autores o utilizam para evitar o conflito. É-se também persuadido a não perder tempo/espço por meio de pistas como símbolos, ou alusões mitológicas: isso apenas desviaria a atenção do leitor.

A antepenúltima fase do processo de criação de um romance de sucesso - a reescrita - é das mais complicadas, pois é necessário avaliar objectivamente todo o trabalho e encontrar os pontos a reescrever. A fase da reescrita também é alvo de atenções; por exemplo, uma contribuição preciosa pode advir das críticas dos *Destructive Writer's groups*, ou então da utilização do guia *self-analysing your story, step by step* apresentado na página 159, onde se passam em revista todas as fases anteriores e se testam outros aspectos, como o grau de sensualidade e de correcção gramatical da escrita.

Na sua qualidade de manual extremamente completo, o último capítulo ocupa-se das duas últimas fases: arranjar uma editora para publicar a obra e tornar-se famoso, bem como de formas para vencer o chamado *writer's block*, um fantasma que assola a mente de todos os escritores.

No entanto, uma ressalva relacionada com a última frase do capítulo 8 terá de ser efectuada, onde Frey a propósito do génio de Hemingway afirma:

¹⁸Cf., Frey, *op. cit.*, p. 138.

Was it his genius that drove him to hard work, or was it hard work that resulted in works of genius?

Esta questão encerra o conflito de todo o livro, pois dita a tensão existente entre a objectividade do saber escrever (conhecer as técnicas, investir no estudo da teoria) e a subjectividade da inspiração e da genialidade. Talvez a verdade deste conflito penda para uma premissa em que *a prática e o esforço sobreleva à “genialidade”*.

A segunda obra *So, You Wanna Be a Writer?* destina-se a adolescentes que tencionam ser escritores, não só de textos literários, como de ensaios ou textos jornalísticos. Na primeira página deste livro, também nos confrontamos com a promessa de transformar o leitor num escritor, embora o seu desenvolvimento incida mais nos testemunhos de escritores relativamente experientes e de editores; na oferta de diversas formas de ultrapassar o *writer's block*; num método para ajudar a decidir sobre o que se vai escrever, em indicações sobre como lidar com a fase da reescrita (o que perguntar ao primeiro leitor); em conselhos sobre como lidar com o medo da crítica e da rejeição, como conseguir ser publicado (incluindo bibliografia sobre o assunto, concursos para escritores, amostra de uma carta de apresentação, esclarecimentos sobre a forma como as editoras trabalham), em exemplos de contratos com editoras e conselhos sobre direitos de autor.

Quanto ao momento propriamente da produção, a atenção dada é muito reduzida e as informações formam um resumo incompleto daquilo que já foi referido na descrição da obra anterior, pois referem simplesmente a importância do conflito, da estruturação da intriga (princípio, meio e fim), das personagens, e do espaço. Aliás, não esquecer que as próprias autoras afirmam: “We certainly don’t want to tell you exactly how to write – that’s the fun creative part.”¹⁹

¹⁹ Cf., Hambleton, *op. cit.*, p. 65.

Não desvirtuando o valor do segundo manual, o manual sobre ficção erótica mostrou-se bastante mais esclarecedor quanto a como escrever de forma sensual. Ainda que a especificidade deste livro não se enquadre directamente no âmbito de estudo, a sua inclusão no *corpus* de livros prende-se com o facto de, nas receitas de sucesso, ser dada grande importância ao aspecto erótico, sensual e sexual.

Escrever ficções eróticas de qualidade é difícil, pelo menos é o que é afirmado pela autora. A dificuldade reside no facto do equilíbrio entre a vulgaridade e o ridículo ser muito custoso de manter ao longo das páginas de um bom livro erótico, pois requer abundante leitura para se adquirir *know how* sobre as técnicas a utilizar e a evitar, imaginação, bom senso e bom gosto.

A ficção erótica não deixa de ser ficção; ambas contêm a mesma base. As cenas com acção explicitamente sexual (com o objectivo de excitar o leitor) e uma escrita apelativa aos cinco sentidos são as responsáveis pela distinção. Depois de se decidir qual o público alvo e de se ter a certeza que se sente confortável com a situação de se escrever cenas de sexo, o autor deve preocupar-se com a correcção gramatical do seu discurso (são dadas explicações sobre esta matéria), com a linguagem (seguir o mote da descrição *less is more*, não recorrer a vulgaridades, nem refugiar-se na timidez, nunca recorrer a vocabulário tabu principalmente se o público for feminino) e com a arquitectura das cenas de sexo.

Ainda que as cenas de sexo sejam o elemento apelativo, deixarão de o ser caso as personagens não forem plausíveis, se não tiverem uma motivação e se o ambiente não transmitir uma atmosfera sensual.

Quando a expectativa de um leitor de ficção erótica é de uma cena de sexo por capítulo, a regra de ouro é escrever sobre aquilo de que se gosta, desde que isso não fira susceptibilidades: mais uma vez a ideia aqui é seduzir/excitar e não chocar. As indicações

para a construção de uma cena de sexo são bastante precisas, incluindo as fases que devem ser respeitadas: a conversa, os preliminares, o acto sexual, o orgasmo e o que se segue ao acto sexual ²⁰. Em todas estas fases, não pode ser esquecida (literalmente) a linguagem corporal, as alterações de textura, cor, temperatura da pele, as descrições das partes do corpo, nem os pensamentos e sensações da personagem, cujo ponto de vista está a ser relatado, - **nunca misturar os pontos de vista, isso apenas baralha o leitor.**

O ridículo tem de ser evitado a todo o custo e isso inclui recorrer a simulações do *Kama Sutra* para colmatar a monotonia.

Quando se produz este tipo de textos, é também necessário efectuar trabalho de pesquisa acerca dos ambientes, épocas históricas e experiências/desejos sexuais do sexo oposto, para se poder escrever sobre *aquilo que não se sabe*. Mais uma vez, uma das recomendações consiste em ler obras do mesmo género; outra é perguntar a um(a) amigo(a); outra ainda será usar a imaginação.

Um dos objectivos deste livro é responder ao problema do *writer's block*, sendo fornecidos à laia de solução várias sugestões e exercícios. É de relevar o método “What if...?”, indicado para adicionar uma nova intriga a partir de outra, ou para fazer avançar a acção.

Por último, é de salientar que este manual encerra todos os capítulos com *case studies* e *assignments* sobre a temática do capítulo, contendo por isso uma surpreendente componente prática. Como os outros, também este livro fornece elementos importantes: moradas de editoras e associações do ramo, bibliografia sobre literatura erótica, apresentação do manuscrito, esclarecimentos contratuais, etc, proporcionando assim uma visão alargada do que é necessário saber para se ser escritor.

²⁰ Cf., Rochford, *op. cit.*, p. 77.

O livro de Stephen King, ainda que verse sobre a mesma matéria mãe (*Como escrever um bom romance de ficção*), apresenta um formato diferente, por conter um relato sobre a própria experiência pessoal e profissional do escritor de incontestável sucesso. Achou-se por bem inclui-lo nesta secção por se tratar de um testemunho na primeira pessoa, um testemunho de um escritor reconhecidamente de sucesso, um testemunho de quem se dignou a revelar a sua receita, à laia de biografia e apelidado de Curriculum Vitae, tudo num discurso fluído e num tom divertido e, por vezes, mais do que coloquial, chegando a roçar o sarcástico.

A própria forma como são introduzidas as sugestões e os conselhos é distinta: o autor utiliza a imagem da caixa de ferramentas para explicar, a quem pretende descobrir o escritor que há dentro de si, quais os elementos e técnicas de que o escritor terá de se munir para poder realizar esta missão da melhor forma.

*Pretendo sugerir que, para escrever à altura do seu melhor, vale a pena construir a sua própria caixa de ferramentas e desenvolver músculos suficientes para a transportar.*²¹

Esta “caixa de ferramentas” deverá ter cinco níveis, sendo o primeiro, por ser o *pão da escrita*, o do vocabulário. O vocabulário, segundo o escritor, não deve ser alvo de quaisquer acréscimos ou melhoramentos propositados, para que não se caia no ridículo ou num excesso de ornamentação da escrita. A gramática também se encontra neste primeiro nível. A respeito desta questão, o autor aconselha genericamente o cumprimento das regras gramaticais. As advertências mais concretas são relativas às formas verbais passivas e aos advérbios cujo uso deve ser evitado a todo o custo²², no seu entender ambos os recursos “parecem ter sido criados tendo em atenção o escritor tímido”²³.

No segundo nível encontram-se os *elementos de estilo* e o conselho dado é optar pelo mais simples e natural:

²¹ Cf., King, *op. cit.*, p. 101.

²² Cf., King, *op. cit.*, p. 109-111.

²³ Cf., King, *op. cit.*, p. 111.

“Eu não concordo que *Com um martelo ele matou Frank* possa alguma vez substituir *Ele matou Frank com um martelo*.²⁴

O grau de atenção concedido a todos os pormenores é tal que também são feitas algumas considerações sobre a construção de parágrafos expositivos: este tipo de parágrafo deve ser *esmerado e utilitário*²⁵ e sempre liderado por uma frase simples com o tópico que precede todas as outras frases explicativas.

O trabalho de escrita deve obedecer a uma certa disciplina e o aprendiz de autor deve estabelecer objectivos diários para imprimir um certo ritmo à sua produção. Ainda que este ofício exija, como qualquer outro, disciplina e método, não deve ser sentido como *trabalho*, ou seja como obrigação.

Depois de se decidir a escrever, falta apenas decidir sobre o quê; e a respeito deste momento do processo criativo, o autor aconselha que, em vez de optar pela máxima ensinada nas aulas de escrita «escreva o que sabe», optar primeiramente, em termos de género, por “escrever o que gosta de ler”²⁶, por forma a que seja o escritor a controlar o material e não o inverso. Assim o escritor terá oportunidade de criar personagens plausíveis, histórias interessantes e resoluções engenhosas nas suas obras, aproveitando a sua experiência pessoal e profissional, as relações de amizade, o conhecimento técnico.

O importante é o autor ser honesto: é admitido imitar estilos, mas nunca abordagens, pois a sua obra tem de oferecer algo de único, caso contrário os leitores não lhe perdoariam e não voltariam a pensar em comprar outro livro do mesmo autor.

Retomando a imagem da caixa de ferramentas, Stephen King aborda de seguida a questão da intriga. O aprendiz de escritor não deve encetar pela intriga, pois será o primeiro passo para a artificialidade: deve antes começar por estabelecer a situação e as personagens e

²⁴ *Ibidem*, p. 115.

²⁵ *Ibidem*, p. 116.

²⁶ Cf. King, *op. cit.*, p. 140.

só depois partir para a narração e nunca preocupar-se em encontrar desde logo um desfecho para a sua história.

A descrição também é alvo de orientações, pois é assumida como uma questão algo difícil. Esta deve partir da “visualização do que pretende que o leitor sinta”²⁷. Os pormenores a escrever serão os primeiros que ocorrerão ao escritor, tudo numa escrita simples e clara.

No que toca à construção do diálogo, este integra-se numa das premissas fundamentais da ficção:

*... e uma das principais regras da boa ficção é nunca dizer uma coisa se é possível mostrá-la...*²⁸

A razão de ser desta regra é evidente: um romance torna-se mais interessante se se for conhecendo as personagens pelos diálogos, pelo seu comportamento e atitudes.

Um pouco a talho de foice, pensa-se ser pertinente trazer à cena a questão jamesiana acerca do *Showing* e *Telling*²⁹ com o intuito de abordar algumas das suspeitas presentes no espírito do investigador: a suspeita de que as opções tomadas pelo escritor ao nível do *modo* como vai contar a sua história; ao nível das duas *attitudes narratives*³⁰; ao nível da forma como vai dosear a informação diegética, no momento da produção do seu texto, são das escolhas que mais e melhor determinam o grau de novidade.

O próprio escritor Stephen King defende que é preferível “narrar” do que dizer: o que se traduz na produção de um efeito de realismo das personagens criadas. Por outras palavras,

²⁷ *Ibidem*, p. 154.

²⁸ *Ibidem*, p. 160.

²⁹ Os conceitos de *Telling and Showing* Henry James são assinalados por Wayne Booth na sua obra *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, Second Edition, 1991, p. 3 e ss.

³⁰ Expressão utilizada por Gérard Genette, relativamente à escolha que o escritor efectua quando opta por narrar a sua história na 1ª ou na 3ª pessoas: “Le choix du romancier n’est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu’une conséquence mécanique): faire raconter l’histoire par l’un de ses «personnages» ou par un narrateur étranger à cette histoire», in *Figures III*, p. 252.

sugerir comportamentos, construir diálogos demonstrativos é muitas vezes mais positivo em termos de criação de empatia, antipatia ou simpatia do leitor em relação à narrativa.

Em suma, o parágrafo que se segue sintetiza as recomendações base deste escritor de sucesso, que se propôs revelar os métodos que ele próprio utiliza para *contar bem uma história*:

As capacidades de descrever, de conceber um diálogo e de desenvolver personagens reduzem-se a observar e escutar claramente e, depois, a transcrever o que se observa ou escuta com igual clareza (sem usar uma montanha de advérbios cansativos e desnecessários).³¹

Independentemente da especificidade de cada uma das obras referidas, todas são unânimes em considerar o ofício da escrita fascinante, contudo árduo, por exigir leitura contínua ³² (seja ela sobre o género que se pretende escrever, sejam leituras auxiliares, como por exemplo manuais de sexo, para quem tenciona escrever literatura erótica); trabalho de pesquisa prévio ao processo criativo (relativo a locais, a épocas e personagens históricas), e posterior (a pesquisa do mercado editorial, para se saber onde melhor colocar o seu produto); planeamento (esboço escrito das biografias da personagens, das características dos locais, dos ambientes, da sequência das acções para ajudar no encadeamento dos momentos e na formulação das *story questions* ³³, que suscitarão no leitor o tão desejado interesse e curiosidade); muita paciência e capacidade de resistência emocional para suportar os longos períodos de espera, de bloqueio e a rejeição, sempre iminente, da sua obra.

A fantasia de que só sabe escrever quem é sobredotado e a ilusão de que a obra é criada logo perfeita num rasgo fulgurante de inspiração, sem que haja sequer lugar para o mais ínfimo retoque, encontrando-se imediatamente pronta para a sua impressão e publicação, são despedaçadas, sem dó nem piedade, após a leitura atenta destas compilações.

³¹ King, *op. cit.*, p. 159.

³² Stephen King afirma “costumo consumir setenta a oitenta livros por ano, geralmente de ficção”, *op. cit.*, p. 128.

³³ Conceito de Frey referido na página 71 do seu livro.

Os autores destes livros admitem pacificamente a existência de regras para se escrever e para se ser aceite aos olhos, primeiramente, do editor, para que depois se possa chegar aos olhos do público. Todos, directa ou indirectamente, lançam como desafio aos seus receptores serem originais dentro das regras.

Aqui residirá a verdadeira dificuldade da concretização de tudo o que é transmitido, na medida em que não é propriamente fácil produzir algo de fresco e diferente em relação a outras obras que seguem as mesmas regras. Mais difícil ainda será conseguir destacar-se do meio da feroz competição, para depois se poder dar ao luxo de quebrar as regras e ser aplaudido.

As orientações dadas a quem almeja saber escrever não são suficientes, pois não protegem o autor das questões que são intrínsecas à sua pessoa. As recomendações de ordem teórica, perfeitamente fiáveis, não só são as mais apropriadas para conferir fluidez de discurso, dinamismo, coerência e interesse ao texto, pois encontram-se em conformidade com os apetites dos leitores e os requisitos gerais dos editores ³⁴, como também veiculam as técnicas para causar determinados efeitos no leitor. Os problemas de índole pessoal, como a **imaginação**, a **intuição**, as **escolhas** que o autor tem de efectuar ao longo do processo de criação (e quando as orientações teóricas não podem ajudar a desempatar, como o próprio nome indica) dependem da pessoa que cria e poderão ser as que fazem a diferença.

A possibilidade oferecida por estes manuais, isto é a possibilidade de se aprender a escrever um romance dramático, seja ele policial ou de ficção científica, deve-se ao facto de a estrutura do romance funcionar como um *puzzle*. Cada peça do *puzzle* tem uma única forma de encaixar na seguinte, formando assim um todo. Também é possível desencaixar as peças e analisar cada uma individualmente, nunca esquecendo as repercussões que cada uma tem nas outras e consequentemente no todo, pois será esse o trabalho de dissecação aqui desenvolvido.

³⁴ Dependendo do público alvo de cada editora assim são estabelecidos os seus requisitos específicos.

Estes livros explicam o método para construir inúmeros puzzles, de preferência com peças novas, percebendo a razão de ser de cada peça e jogando com ela até se encontrar o seu devido lugar. É-se brindado com técnicas para disfarçar os contornos de encaixe, por forma a que quem tenha acesso ao resultado final sinta a história e não veja os seus elementos e conexões.

É possível aprender a escrever, a criar determinados efeitos no leitor. A intensidade desses efeitos vai depender, por um lado, da aprendizagem, prática, instinto/intuição e genialidade do autor, e, por outro, da aceitação e expectativa de prossecução desses mesmos efeitos por parte de quem lê. É viável, então, contabilizar o que é extrínseco à pessoa que cria. É exequível isolar técnicas gerais que produzem sempre o mesmo efeito.

O busílis da questão, ou melhor dizendo, o interesse deste trabalho de pesquisa reside efectivamente no efeito que se pretende provocar no leitor.

Uma vez que algumas obras do *corpus* em análise não se enquadram na linha de romances “dramáticos”, a sua inclusão justifica-se pelo número de exemplares vendidos, que se traduz no maior ou menor sucesso que eles conseguiram atingir, permitindo verificar quais as técnicas que foram aplicadas e quais as opções escolhidas e mesmo em alguns casos quais as regras que estão presentes, mas que foram postas em prática de forma heterodoxa.

2. O Contexto Português: Sucessos Literários

Pode-se afirmar que o actual contexto literário português é palco para o fenómeno do sucesso literário. Isto vê-se implícita ou explicitamente, por um lado, nas recensões críticas, nas entrevistas que os escritores concedem, nas notícias sobre atribuições de prémios e, por outro, ainda que noutra tom e *mais cautelosamente*, nas discussões mais ou menos formais do meio académico.

Torna-se curioso constatar que o sucesso literário tem diferentes repercussões no mundo editorial e no mundo académico, uma vez que se na imprensa a expressão “sucesso de vendas” assume uma conotação positiva, o mesmo não acontece, muitas vezes, se a mesma for pronunciada em contexto académico. Ou seja, um reconhecimento público não é, muitas vezes, equivalente a uma validação positiva total.

Torna-se igualmente interessante constatar como o meio académico português estimula *o ensinar a falar sobre literatura*, não vendo, contudo, com bons olhos quaisquer possibilidades de *ensinar a escrever literatura*. Talvez este facto se deva à noção de que a actividade literária pressupõe criatividade, novidade e originalidade. Numa frase, a verdadeira actividade da escrita literária deve visar a unicidade. A conotação da expressão “Sucesso de vendas” é, neste contexto, sinónimo de uma gravíssima contravenção, pode-se mesmo afirmar que se trata de uma dessacralização da actividade literária, pois este é visto frequentemente como um produto para as massas, fabricado segundo uma receita.

Em Portugal, todavia constata-se nos últimos tempos (final do século passado e princípio do corrente) que há sucessos e sucessos. Isto é, a autoridade validativa da crítica não se encontra, por vezes, em sintonia com os sucessos editoriais, por apontá-los pejorativamente como resultados de receitas. Outras vezes, reconhece novidade e inovação em obras que sorrateira e/ou inconscientemente aproveitam algumas das técnicas do formato estereotipado.

Torna-se desta feita curioso e interessante levar a cabo uma análise com o intuito de apurar estas discrepâncias, pelo que se segue a observação analítica das obras enumeradas na introdução.

Apenas por uma questão de coerência para com os critérios de análise escolhidos em função dos objectivos estipulados na introdução, serão referidas expressões como “desrespeito pelas regras dos *How to books*“, “contravenções”, “discrepâncias” que legitimamente poderão levar a deduzir que houve um desrespeito intencional pelas ditas regras. É dado, porém, o momento de explicitar que essa utilização é feita apenas por uma questão de simplicidade, pois tem-se plena consciência de que não faz parte dos objectivos primeiros, nem segundos, dos autores aqui escolhidos escrever em função destes manuais.

Desta feita, será conveniente sublinhar que o presente trabalho também pretende apurar até que ponto **a ideia que Frey resumiu na frase “*Any principle may be violated if the writer can get away with it*”³⁵** é verdadeira ou não.

Por uma questão de contraste (e por que estão em causa sucessos), comecemos por uma obra cuja autora “É a escritora portuguesa que mais vende. A crítica não lhe reconhece talento, mas ela não desiste.”³⁶: Margarida Rebelo Pinto.

³⁵Cf., Frey, p.64.

³⁶ Ana Soromenho e Vítor Rainho, «Sempre soube que ia ter sucesso», *Revista Única do Jornal Expresso*, 15 de Fevereiro de 2003, p. 27.

2.1. *Sei Lá e Alma de Pássaro*, de Margarida Rebelo Pinto. A autora que em quatro anos vendeu meio milhão de livros.³⁷

Margarida Rebelo Pinto é uma escritora que não liga às críticas: afirma que são ataques pessoais. Auto-intitula-se escritora «pop», preferindo este termo ao de escritora «light»:

«Light» desvirtua o sentido das coisas. É como o café sem cafeína e os cigarros sem nicotina. Para a literatura, «pop» significa a massificação de um consumo que era elitista.³⁸

Tinha a certeza de que ia vender?
Tinha. Absoluta. Ninguém tinha feito aquilo daquela maneira. Sabia que era uma escritora nova, diferente, que tinha a ver com a vida das pessoas.³⁹

Estou habituada a pensar em conceitos. É a escola dos «copy-writers». Pensa-se num determinado conceito e desenvolve-se uma campanha. É assim que faço os livros.⁴⁰

Independentemente daquilo que é dito ou escrito a seu respeito, é, uma vez que os números não mentem, a escritora portuguesa que presentemente mais livros vende em Portugal, sendo este o motivo pelo qual dois dos seus romances sejam alvo de uma análise à luz das directivas anteriormente mencionadas. Optou-se por analisar dois, para verificar as suspeitas relativamente ao estilo, construção das personagens e previsibilidade quanto à estrutura e organização da narrativa.

O romance *Sei Lá* será o primeiro a ser observado.

³⁷ Ana Soromenho e Vítor Rainho, «Sempre soube que ia ter Sucesso», *Revista Única do Jornal Expresso*, 15 de Fevereiro de 2003, p. 32.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Ana Soromenho e Vítor Rainho, «Sempre soube que ia ter Sucesso», *Revista Única, Jornal Expresso*, 15 de Fevereiro de 2003, p. 31.

⁴⁰ *Idem.*

O *bestseller* de 1999⁴¹ de Margarida Rebelo Pinto conta a história dos encontros e desencontros amorosos de uma jornalista de sociedade, Madalena, e dos encontros e desencontros amorosos das suas amigas e amigo: Catarina, Luísa, Mariana, Teresa e João. Cada uma corresponde a um tipo de mulher: a Catarina é a mãe de família e esposa exemplar, que é enganada pelo marido Bernardo; a Mariana é a solteira tímida; a Luísa é directora criativa de sucesso, que é devoradora de homens nos tempos livres; a Teresa é a mulher chata e recalcada; o João é o sedutor de serviço, apelidado de “Extreminador Implacável, daqueles que sabe que não falha”⁴².

A protagonista tinha acabado uma relação com Ricardo, um basco que se vem a saber mais tarde ser membro da ETA e responsável por atentados, quando enceta um relacionamento com Francisco, um aparente menino da mamã, mas que na verdade trabalha no SIS (no Departamento de Investigações Internacionais) e encontra-se no encalce do terrorista.

Este romance de Margarida Rebelo Pinto acusa uma grande facilidade de leitura pelo registo de língua utilizado, estrutura sintáctica das frases e dos parágrafos, por meio dos quais a história é apresentada.

A própria linguagem, sendo bastante coloquial e estando repleta de expressões idiomáticas⁴³ e bordões da moda, nomes da moda, metáforas estereotipadas⁴⁴, permite uma leitura rápida e leve a um receptor que tenha completado a escolaridade obrigatória, alguma cultura geral e um certo gosto (não muito) pela leitura. Ao leitor oferece-se uma oportunidade

⁴¹De acordo com informações fornecidas pela Editora Oficina do Livro, até Julho de 2003, a obra *Sei Lá*, de Margarida Rebelo Pinto vendeu 45 000 pela editora Oficina do Livro e cerca de 80 000 pela Editora Difel.

⁴²Rebelo Pinto, 1999, *op. cit.*, p. 50.

⁴³Um exemplo flagrante de expressões idiomáticas cuja utilização pode ser considerada descabida: “quando não estava na quinta precisava de ver verde como de pão para a boca.....” Rebelo Pinto, 1999, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁴Por vezes constata-se que os recursos estilísticos são algo despropositados, como por exemplo a seguinte comparação “Hoje em dia convencê-la a sair de casa é mais difícil do que pôr um elefante a andar de bicicleta.” p. 63; ou o uso descabido de advérbios nos diálogos : “- Não é tal – respondo placidamente.” Rebelo Pinto, 1999, *op. cit.*, p. 54.

de identificação de espaços, de personagens-tipo, pois as descrições cinematográficas assim o facilitam.

Somos também brindados com momentos de evasão pela realidade doce aí ilustrada, enevoadas por dificuldades de pouca monta e angústias das personagens em quantidade q. b. para criar algum **conflito**.

Encontram-se inúmeras **insinuações eróticas**, o que confere com as directivas anglo-saxónicas para estimular o interesse de quem lê.

Deparamos também com alusões, ainda que por vezes críticas, mas que na realidade, estão ligadas ao que é tido como bem visto a nível social, do ponto de vista de uma média burguesia com tendência para a futilidade (bares, discotecas, restaurantes, zonas da cidade, amizades, imagem pessoal, roupas e acessórios, carros, etc).

As características das personagens, cujo rol é a princípio algo confuso, são descritas criando quebras na acção ⁴⁵; contudo, com o decorrer da mesma torna-se mais fácil saber quem é quem. As descrições geralmente começam sempre da mesma maneira: com o nome próprio da personagem em causa, seguido de um certo número de adjectivos que contribuem para o desenho na sua maioria físico do objecto ficcional.

Os diálogos revelam quase sem excepção um dinamismo conferido pela alternância de agressividade e ironia com doçura (substantivo aliás muito do agrado desta autora).

O tom normal da narradora é, aliás, emotivo, oscilando entre sarcástico/irónico ou doce/melancólico, o que confere um tom confessional à história e equilibra a falta de plausibilidade de alguns aspectos da narrativa. Por outras palavras, um narrador na primeira pessoa torna-se mais credível, pelo simples facto de veicular um tom de mensagem do tipo: eu também não acreditaria se não tivesse sido comigo.

⁴⁵ “A Mariana é ainda hoje uma mulher bonita, mas profundamente só, mesmo consigo própria, que prefere enfiar-se na cama rodeada de caixas de chocolates e livros do Somerset Maugham do que aceitar um convite para sair à noite com as melhores amigas. O seu violino e os seus alunos continuam a ser a única coisa que lhe dá verdadeiramente prazer. O resto é solidão.” Rebelo Pinto, 1999, *op. cit.*, p. 58.

Pelos diálogos, monólogos e reflexões da narradora e das personagens será fácil atingir um público feminino compreendido entre os 30 e 40 anos, pelo efeito de **identificação** de pequenos dramas, condutas, conflitos interiores e frustrações e, se não for por este motivo, que o seja, pelo menos, pelo desejo de identificação (o estilo de vida das personagens pode ser aliciante para um leitor menos ambicioso).

Estamos perante a forma que a autora encontrou para cativar o seu leitor-alvo: **construir personagens a partir de uma combinação eficaz de traços de sonho com laivos de realidade**. No entanto, a credibilidade das personagens não foi bem conseguida, uma vez que em Portugal são muito poucas as pessoas que teriam este estilo de vida, e muito menos os membros do sexo feminino.

A fórmula da autora pode ser resumida pelas palavras da narradora, jornalista de uma revista de sociedade:

Pagam-me para escrever o que as pessoas querem ler.(...) a fórmula ideal para vender em Portugal: falar de pessoas que conhece, com nomes de boas famílias ou fortunas razoáveis sem nunca entrar em assuntos difíceis, polémicos ou pouco agradáveis. O que faz de mim mais uma esteticista de figuras públicas do que uma jornalista.⁴⁶

A autora segue uma estratégia paralela, fornecendo ao leitor aquilo de que ele gosta de ler: coisas agradáveis, da moda, pensamentos íntimos de personagens e funcionando como uma “esteticista da realidade”.

As referências que decorrem das críticas, comentários, reflexões, atitudes e comportamentos das suas personagens são o que pessoas de carne e osso fazem e/ou gostariam de poder fazer. As vidas passadas e presentes das suas personagens são as vidas que algumas, poucas, pessoas têm e as que a maioria não se importaria de ter.

⁴⁶ Rebelo Pinto, 1999, Op. cit., p.30-1.

A ausência de uma só premissa, devido à profusão de premissas (uma por cada personagem), torna o romance algo saturante.

O encadeamento dos eventos (e das pistas ao leitor), ainda que pouco natural, fluído e consequentemente pouco credível, consegue contudo contribuir para um desenrolar da acção algo inesperado.

Neste romance, a ordem é apenas estabelecida e não re-estabelecida como nos contos de fadas, visto que a harmonia não havia dado ainda o ar da sua graça. O desfecho confere uma sensação de conclusão, quanto mais não seja ficamos a saber qual o destino que coube, no confortável e tão esperado *happy end*, a cada uma das personagens.

Antes de passar pela experiência de ler um livro de Margarida Rebelo Pinto, pensei que a Steel nacional mais provável era ela: vende muito. É loura e escreve romances que as pessoas-das-letras desconsideram. Comecei por “Alma de Pássaro” - é o último e, segundo a autora, o melhor. Nunca li Danielle Steel, mas os resumos das contracapas têm um acontecimento arrebatador e são incomparáveis. Quanto a Margarida Rebelo Pinto, o livro não tinha resumo. Talvez porque não acontece quase nada. ⁴⁷

A história é isto, as personagens são estas, e espero que o livro venda ainda mais do que os outros que a autora escreveu porque se ela diz que é o melhor e lhe deu muito trabalho ela é que sabe. Custou-me ir até ao fim, mas agora gosto de pensar que foi divertido: não sabia que ainda era possível escrever com esta candura (só a candura ou a adolescência explicam um “estilo”, por assim dizer como este; creio que neste caso, considerando a “faixa etária” da autora, a hipótese da candura é a mais pertinente). Os “clichés” são para todos os gostos.

O início não augura nada de bom. “Estou exausta. Completamente exausta.” Depois o resto. É o cabelo ondulado do homem, os olhos rasgados da mulher (no próximo livro, sugiro “olhos amendoados” ou “olhos líquidos”; são expressões bonitas, também). ⁴⁸

Seria incapaz de recomendar este livro a alguém.

Claro que há livros maus que são recomendáveis, mas “Alma de Pássaro” é piroso, quer dizer, em português correcto, “possidónio”, e essa característica retira-o da estimável categoria “de culto” onde se abrigam filmes, livros, canções, etc., dos mais alarves. Espero que venda porque essa “faixa” “maior do que o mundo” existe e merece. E porque isso de dizerem que chegámos ao fundo não é verdade. Há de certeza pior. Quanto mais se bate no fundo mais ele desce. ⁴⁹

Alma de Pássaro é o bestseller de 2002 de Margarida Rebelo Pinto e que oferece uma ficção com personagens masculinas do tipo Dom Juan do século XXI - Miguel, Nuno, Duarte -, e com personagens femininas pretensamente adultas – Inês, Teresa, Ana -, com pequenos e grandes dramas de ordem sentimental, traumas familiares e problemas que se prendem com as

⁴⁷ Tereza Coelho, «Por alma de quem?», in *Público*, 9 de Março de 2002, p. 6.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*.

preocupações do quotidiano. Todo este universo encontra-se repleto de momentos de evasão pela realidade doce aí ilustrada; de dificuldades de pouca monta e angústias q. b. para criar algum **conflito**; de muitas **insinuações eróticas**, tudo escrito num estilo fluído e ritmado, *a duzentos à hora*, para recorrer a uma expressão utilizada várias vezes pela protagonista.

No que toca à novidade dentro do formato, a concretização deste requisito deixa algo a desejar: tem-se a sensação que as personagens apenas mudam de nome, de morada e de emprego. Salvaguardadas as devidas diferenças em termos de conteúdo da história, todos os ingredientes acima enumerados também concorreram para a feitura do romance *Sei Lá* de 1999, o que garante uma certa previsibilidade quanto ao tipo de história e respectivas expectativas.

Constata-se que a ilusão de que as personagens possuam vida própria antes do começo da narrativa é amplamente conseguida.

Ainda no que diz respeito às personagens, nomeadamente à sua construção, que de acordo com as regras dos *How to books* deveria contribuir para um resultado final que transpirasse credibilidade, aponta na realidade para *o que será mais atraente para o leitor*, isto é, contando com os devidos descontos de verosimilhança, pois é pouco provável que haja pessoas que consigam o emprego, com o excelente horário das 10:00 às 17:00, pelo menos em Portugal, nos dias de hoje. As personagens são mais atraentes do que credíveis por serem bonitas, jovens, sensuais e por levarem um estilo de vida que faria as delícias de qualquer um.

A autora não se coíbe de introduzir as personagens sempre do mesmo modo, quer as principais, quer as secundárias, através da “faixa etária”, o que talvez revele algum complexo de idade. De qualquer modo este é um aspecto tão evidente que valeu uma alusão na corrosiva crítica de Tereza Coelho:

*Encontra o amor (...) no Miguel, na “faixa dos 25 anos”. (...)
Conheceram-se na editora que Inês dirige com Nuno, de 42 anos (as
personagens principais têm sempre “faixa etária”, como diria a*

*autora, e pequena descrição; as secundárias nem por isso visto que são secundárias)*⁵⁰

Quanto à recomendação de que o conflito atinja o clímax de forma lenta, esta foi também acatada, posto que o *suspense* que é gerado desde o início, logo após os pressentimentos de Inês quanto ao fim da sua relação com Miguel, assim o comprova. O próprio *incipit* do livro não revela nada de positivo quanto ao *status quo* da narrativa. No entanto, a narrativa poderá pecar num aspecto: por atrasar o *timing* do clímax pela sucessão excessiva de acontecimentos dramáticos, adiando-o, o que pode ser um pouco cansativo. De qualquer forma, não há dúvida de que a expectativa de drama não é lograda, apenas *esticada*. A estrutura dramática e ritmo célere, a catadupa de peripécias na sua maioria prejudiciais para as personagens principais e o carácter previsível dos desenlaces fazem lembrar os primeiros romances gregos, *As Efésíacas*, de Xenofonte de Éfeso, e *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton. Note-se que nestes romances primitivos a preocupação de conferir alguma verosimilhança à história é nula, senão veja-se toda a espécie de acontecimentos extraordinários que podem ocorrer: mortos que ressuscitam, raptos que se apaixonam pelas suas reféns, entretanto feitas escravas.

Pode-se, então, afirmar que sendo ainda previsível parte do desenvolvimento e o desfecho, consuma-se o tão recomendado *Foreshadowing* do conflito, e em se verificando a repetição deste facto no conjunto das obras a previsibilidade torna-se extensível a todo formato seguido pela autora.

As escolhas da romancista quanto às impressões, sentimentos, sensações, pensamentos que sustentam as motivações da personagem são coerentes, mas provavelmente ela não terá efectuado o seu desenho prévio e completo, o que consequentemente afectou o seu desenvolvimento, que, por não ser gradual, vislumbra-se algo forçado perto do desenlace.

⁵⁰ Tereza Coelho, «Por alma de quem?», *Público*, 9 de Março de 2002, p. 6.

Tanto no *Sei Lá*, como no *Alma de Pássaro*, apenas nos respectivos finais das histórias, é que se opera uma mudança relativamente drástica da personagem protagonista. O desenvolvimento da narrativa não é acompanhado por uma evolução da personagem - nem poderia, pois isso significaria provavelmente um ritmo mais lento, um decréscimo de tensão dramática, o que minaria toda a estrutura esperado de um romance deste género e não se enquadraria neste tipo de formato. Não há dúvida de que, se assim fosse, o todo ganharia em subtileza.

Consequentemente, esta narrativa apresenta um desfecho em aberto, também ele um pouco forçado e apressado, como já se mencionou.

É também de realçar que os momentos descritivos, quer acerca dos ambientes, quer acerca das personagens, apresentam-se sempre da mesma forma, correspondendo a uma espécie de padrão (como é possível comprovar pelos exemplos apresentados adiante), facilitando sem dúvida a compreensão, mas não contribuindo em nada para a novidade. As descrições são de fácil visualização, ainda que algumas recorram a figuras de estilo cuja expressividade continua a não ser a mais feliz ou a mais apropriada.

As descrições das personagens criadas pela autora, por vezes, continuam a roçar o ridículo, como é possível constatar pelo teor justo das críticas de Tereza Coelho:

Ele "pronuncia" coisas "com uma doçura irresistível", embora seja capaz de "deixar cair um meio sorriso quase sarcástico" (variação de riso sarcástico...) Miguel também se apaixonou, nunca conheceu "uma miúda tão querida. Nem tão mulher". A Inês fez-lhe sentir que ele "afinal não era só um tipo com pila".

Claro, estando "na faixa dos 25", Miguel "não faz ideia do que é ter filhos e responsabilidades". Vai para a Índia, encontrar-se, suponho (aqui, os leitores mais perspicazes já estabeleceram a relação entre Miguel e o "pássaro" do título; pensando melhor, os menos perspicazes também).⁵¹

⁵¹ Tereza Coelho, «Por alma de quem?», *Público*, 9 de Março de 2002, p. 6.

As expressões, o modo como algum vocabulário vulgar é despejado no texto e mesmo a repetição das mesmas palavras “doce”, “doçura”, “exausta”, “mundo” não conferem um carácter muito distinto e original ao texto final.

As figuras de estilo por vezes também não são muito felizes, se tomarmos como exemplos “impotente como um peixe”, enunciado que pretende expressar o sentimento da narradora em relação à doença e morte da mãe; ou “fios colados à cara”, relativo a lágrimas.

A autora tentou conferir um toque de novidade ao introduzir dois narradores, um autodiegético – a heroína Inês de 35 anos – e outro homodiegético – o seu namorado de 25 anos Miguel. A perspectiva de Inês é a mais ampla, não no sentido da sua ciência, uma vez que neste campo a autora respeitou a verosimilhança e dotou-a de uma visão externa limitada, mas apenas porque ela tem “mais tempo de antena” para desabafar o que lhe vai na alma do que o outro narrador.

Já passaram dois meses, mas é como se tivessem passado vinte, ou dois dias, não sei bem. Depois do Miguel ter partido, mergulhei num letargia surda, passei a dormir muitas horas por noite e a deixar a Carolina uma ou duas vezes por semana, em casa da Ana.

Quando Miguel fala na primeira pessoa, transmite as suas limitações emocionais, causadas pelo abandono da mãe; o seu sentimento pela Inês; as suas aventuras sexuais; as conversas masculinas que mantém com o seu irmão Rodrigo e os seus amigos, ou seja o conteúdo dos seus discursos não difere muito do da sua namorada.

Não tem que se amar alguém para se ser feliz, pois não? Eu sei que não devia ter acabado com a Inês daquela maneira brutal, sobretudo depois de tudo o que vivemos juntos. E eu gostava mesmo dela, se calhar ainda gosto, mas é melhor não pensar nisso.

Uma das *falhas técnicas* deste romance, do ponto de vista da coerência e de uma certa verosimilhança quanto à opção por uma bi-focalização, reside precisamente no facto de o estilo da autora estar sempre presente, não havendo marcas distintivas da voz de cada um, não

deixando espaço a que se oiça cada narrador pela sua individualidade, esboroando-se assim uma belíssima oportunidade para tornar o romance realmente diferente e imprevisível. Uma forma de constatar este aspecto reside na maneira idêntica como ambos os narradores descrevem os seus amigos:

(O discurso da Inês)

*O Duarte chega, atrasado e despenteado, irresistível. É uma mistura de Sean Penn com Lucky Luke. Tem tanto de malandro como de querido, um sorriso rasgado e uma voz de menino mimado que lhe dá uma graça monumental.*⁵²

*O Frederico é talvez o melhor homem que conheço, com mais princípios e o maior coração, sério e estruturado, que ama de uma forma doce e imaculada a sua mulher, que vive para ela e para o trabalho.*⁵³

O discurso do Miguel:

*O Paulo é pacífico por natureza, tem uma namorada há cinco anos que supostamente o adora, é preguiçoso e trabalha pouco, mas como é rico e ele trabalha na construtora da família, também não precisa de se chatear. O Rui, que tem um espírito cirúrgico, faz parte daquele género de filho da puta com sistema de refrigeração no sangue...*⁵⁴

Mais do que imprimir um tom masculino às conversas de homens e ao discurso do narrador Miguel, no que a autora foi relativamente bem sucedida, seria necessário construir duas perspectivas realmente diferentes para que a modalidade focal escolhida fosse eficaz no seu propósito, por forma a que o leitor tivesse acesso a outra visão e não apenas às palavras na primeira pessoa de Inês e de Miguel, palavras essas que reflectem os tiques estilísticos da escritora.

Apesar de tudo, a referida *falha técnica* não impediu que *Alma de Pássaro* fosse um sucesso de vendas (90 000 exemplares⁵⁵), o que talvez tenha como explicação o facto de o público alvo de Margarida Rebelo Pinto ter como horizonte de expectativa um formato muito bem definido, onde apenas uma aparente novidade seja transmitida, mas onde o grau de

⁵² *Ibidem*, p. 58.

⁵³ *Ibidem*, p.62.

⁵⁴ *Ibidem*, p.70.

⁵⁵ Informação fornecida pela Editora Oficina do Livro e que diz respeito ao número de exemplares vendidos até Julho de 2003.

dificuldade de compreensão não atrapalhe em nada o simples deleite e sensação de evasão que os ambientes, personagens, situações e enredos das suas histórias proporcionam.

Não se pretende, como já foi dito, sancionar, nem conotar positiva ou pejorativamente obras ou autores, como se isso fosse possível com uma simples tese; mas desta análise pode-se apurar que a autora não seguiu escrupulosamente os trâmites dos *How to books*. Incorreu em algumas “contravenções”, criando o seu próprio formato, facto que se comprova pela análise comparativa com o seu outro romance. Com este formato, a autora conseguiu alcançar o objectivo a que se propôs inicialmente: o sucesso, ou seja, como diria Frey: “She got away with it”.

Como será isso possível?

Em primeiro lugar, a história obedece a uma premissa, uma ideia central, o que lhe confere unidade.

Em segundo lugar, o leitor não opta por fechar o livro depois de meia dúzia de páginas, porque lhe é oferecido o ingrediente principal: conflito em que os atraentes oponentes se encontram em disputa e em equilíbrio de forças.

Em terceiro lugar, as discrepâncias detectadas não afectam a legibilidade do romance nem a sua coerência global, sendo esta talvez a principal explicação. Para além do mais, algumas dessas discrepâncias assinaladas são fruto de trabalho de análise à luz de conceitos teóricos de narratologia, o que com certeza não é o objectivo dos leitores que compõem vastíssimo público que compra os livros de Margarida Rebelo Pinto.

Antes de concluir a questão das motivações do leitor, e retomando as críticas de Tereza Coelho, mais concretamente a ausência de conteúdo e a presença de um certo possidonismo, é necessário ressaltar que nem tudo o que é fácil de ler é forçosamente resultado de uma fórmula, e conseqüentemente “menos culto” e “menos literário”. As obras que se seguem provam exactamente o contrário.

É necessário abrir um parêntesis para recordar uma escritora inglesa, cujo sucesso fez com que alguns a catalogassem como autora menor, mas cujo estilo e escrita revelam-se superiormente felizes: Nancy Mitford. A extensão deste parêntesis é justificada pela pertinência da análise, ainda que resumida, da sua obra *The Blessing* de 1951, por forma a que sejam apuradas as diferenças, principalmente no que toca à questão da previsibilidade.

Este romance também versa sobre um relacionamento amoroso falhado entre uma inglesa, de seu nome Grace, e um francês, Charles-Edouard de Valhubert. Ela é proveniente de uma família aristocrática, e as suas principais características são a ingenuidade e a ausência quase total de formação literária (que advém da sua falta de interesse por tudo quanto diga respeito ao desenvolvimento do intelecto), para não falar na sua candura e preferência pelas coisas simples da vida, como aproveitar a vida calma no campo, ou tratar do seu filho, Sigi, sempre sob a supervisão da Nanny, a austera ama inglesa. Ele é um homem caprichoso, um aristocrata francês idolatrado pelas mulheres (começando pela sua Tante Régine, que incentiva as suas relações furtivas), é o cúmulo da sofisticação, ou, pelo menos, pretende sê-lo, e, acima de tudo, abomina a tranquilidade e simplicidade campestre, ou o que quer que esteja relacionado com a Natureza. É viciado no ritmo alucinante da cidade alimentado pelas festas, pelas intrigas, pelas infidelidades e pelo consumismo.

A história começa com o curto namoro (um mês), seguido de um apressado casamento de Grace com Charles -Edouard⁵⁶. Após a lua-de-mel, também ela curtíssima (15 dias), ele é chamado para a frente de batalha no Cairo. Grace acaba por viver em Bunbury durante os 7 anos da Segunda Grande Guerra com o seu filho, que entretanto nasce, Sigismond,

⁵⁶ Não se chega a perceber qual o motivo desta decisão tão repentina (talvez seja apenas um capricho, resultado de um enfado momentâneo pela sua vida de mulherengo) uma vez que o próprio pedido de casamento é caracterizado por uma extrema secura e falta de romantismo, como se pode constatar pelo excerto: *His name was Charles-Edouard de Valhubert. About a month later he said to Grace, " Perhaps I will marry you."* Mitford, op. cit., p. 326. Em todo o caso é de louvar a capacidade da autora em criar tão subtilmente esta espécie de dúvida no leitor.

carinhosamente apelidado de Sigi. Apesar de se encontrar sozinha e loucamente apaixonada por Charles-Edouard, ela é feliz e, nem sequer por um instante, chega a duvidar do regresso do seu marido são e salvo.

Com o regresso do marido e conseqüente mudança para Paris, toda a harmonia é quebrada. Grace é incapaz de se adaptar ao novo estilo de vida francês, ou sequer de corresponder às expectativas do marido e de toda a sociedade parisiense. As infidelidades do seu companheiro são frequentes (com Albertine, a amante residente, com Juliette) e, ainda que estas *escapadelas* não sejam do seu conhecimento, Grace sente-se mais afastada do marido do que quando estavam separados pelas vicissitudes da guerra.

A leitura integral, de cujo efeito relaxante e agradável o leitor se apercebe logo a seguir à conclusão do primeiro capítulo, permite apurar facilmente que o tema tratado é o amor não correspondido, assistido por subtemas como a sensualidade, a sofisticação civilizacional e a forma como todos estes aspectos são encarados em duas sociedades europeias tão distintas como a francesa e a inglesa.

Desde logo, a forma leve como o tema é pintado na narrativa através de uma escrita simples e despretensiosa, a escolha de vocábulos agradáveis, de sentido positivo, como poderá exemplificar a seguinte frase: “*It was enjoyment of frivolous, cosy, feminine company*”⁵⁷; a repetição constante de adjetivos que funcionam como pinceladas coloridas que decoram todo o quadro da narrativa, como é o caso de *delight, fun, wonderful, delightful, beautiful*⁵⁸, que conferem um tom agradável ao texto, sem se tornar ridículo.

Se, por um lado, o discurso fluído, *lépido* (numa acepção delicada da palavra) e descritivo de Nancy Mitford se apresenta como quase fotográfico, na medida em que se consegue, sem grande esforço, imaginar as decorações das assoalhadas das diferentes casas e espaços que ilustram esta história, assim como as *toilettes* femininas, por outro, também é

⁵⁷ Nancy Mitford, *The Blessing*, in *Love in a Cold Climate and Other Novels*, Penguin Books, 2000, p. 400.

⁵⁸ Nancy Mitford, *op. cit.*, p. 324.

possível detectar uma atmosfera de artificialismo. A atmosfera de artificialismo verifica-se não só a nível da falta de plausibilidade em determinados aspectos da acção, como a ingenuidade de Grace (a protagonista) em relação às explicações do marido, por mais carente de malícia que esta pudesse ser, mas também, e acima de tudo, a nível dos ambientes sociais sofisticados que transpiram a futilidade e a frivolidade e indiciam um perigo constante para a pureza de valores e para os seres puros. Há-que ter em atenção que o contexto histórico pertence aos anos 40-50.

A presença constante da sensualidade e sexualidade feminina e masculina, desde a Madame Rocher com os seus "seventy-odd years"⁵⁹ passando por Albertine, com sua astúcia e malícia, por Juliette, a coquete, por Charles -Edouard e terminando no próprio Sir Conrad, pai de Grace; o tom humorístico de que poderá ser exemplo o diálogo de Charles-Edouard e Sigi⁶⁰, sobre coisas antigas e preciosas, aliado a um ambiente que pretende ser sempre de prazer e *anti-dull* são elementos que se poderão juntar à lista de marcas literárias gerais e ostensivas de um universo ficcional ideal e de apanágio ao requinte e bom gosto.

A análise de algumas categorias da narrativa oferece-nos outras pistas a esta enumeração, nomeadamente as personagens. Ainda que as personagens sejam personagens tipo, a sua introdução é efectuada de forma subtil e as descrições não são padronizadas. Pode-se mesmo afirmar que a autora respeitou a regra enunciada por Stephen King: *mais vale "narrar" do que dizer*.

O Sigi, a personagem que dá o título ao livro, título esse que remete para uma imagem pouco religiosa e que facilita a visualização de Sigi como um anjinho roliço e malandro, qual Cupido imiscuindo-se egoisticamente nos assuntos amorosos dos seus progenitores, manipulando-os e fazendo-os cair em ardilosas armadilhas.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 485.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 442.

Outros anjinhos pairam nesta história, como Grace e Hughie, estes já não serão Cupidos, mas simples anjos que pela sua inocência e ileteracia, tão evidente por contraste com o sofisticadíssimo meio social por eles frequentado, são passíveis desta comparação. As personagens Juliette e Albertine, por seu turno, são o paradigma da futilidade, sensualidade, frivolidade.

Passando à acção, verifica-se que o enredo é suficiente para veicular a ideia de movimento e dinamismo, mas sem um grau de complexidade que tornaria a sua leitura uma árdua tarefa, afastando-a do que se pode apontar como uma escrita *light*.

O espaço e a sua caracterização física e social desempenham um papel fulcral nesta encenação à sofisticação, desde o quarto de Grace, que depois do casamento foi transformado num recanto da “Wallace Collection” em que o busto do Arquiduque austríaco assume despropositadamente o protagonismo na decoração, configurando aqui uma linha entre o que pode ser considerado bom gosto e mau gosto, passando por Bellandargues, um refúgio para Grace e uma maçada para o marido, que contrasta pela sua calma, tranquilidade com a casa de Paris, local de festas, almoços, jantares intrigas e infidelidades, eventos culturais e colecções de arte. Por outras palavras, o espaço social é retratado por uma sociedade frívola, em que apenas a futilidade e sofisticação são consideradas e aplaudidas, pois inclusivamente a cultura e a arte estão aqui ao serviço de uma necessidade burguesa de ostentação de um “savoir faire”, um “savoir dire” e, porque não, de um “savoir (par)être”.

Em Paris, respira-se arte e cultura, mas de uma forma totalmente *desengagé*. Está-se perante uma mentalidade que encara a arte pela arte e o prazer que as coisas belas (as obras de arte) proporcionam.

Como não poderia deixar de ser, o desfecho é rematado com um *happy end*: Grace e Charles-Edouard ficam juntos. Ainda que conturbado pelas traquinices de Sigi, o final completa uma reconfortante previsibilidade nas expectativas do leitor, enquadrando-se por

isso no elenco de características *light*. Não obstante o fim idílico, há uma nuvem que ensombra o ambiente, o perigo que tanto mina a atmosfera “oiro sobre azul”, como esta expectativa de previsibilidade por parte do leitor. Não se trata de um *happy end* cor-de-rosa e açucarado, mas antes um *happy end* amarelo e com um certo gosto acre.

Em suma, as subtilezas de natureza narratológica assinaladas ao longo da presente análise; associadas a este perigo de corrupção de valores implicitamente veiculado; e as referências culturais e artísticas do mundo da pintura (Carlin, Cressent Thomire, Reisener, Gouthière) da literatura (Racine, Shakespear, Bacon), indiciam um certo preparo por parte da autora e salvam a obra de ser catalogada como apenas *light-reading*.

Mais do que uma questão de gosto, o que motiva a leitura dos livros de Dick Francis deverá ser o que leva um aficionado de Margarida Rebelo Pinto a consumir os seus livros: entretenimento fútil e despreocupado em ambientes agradáveis e diferentes, dentro de um formato narrativo mais ou menos evidente, para não dizer fixo. E Nancy Mitford? Depois da análise levada a cabo, será mais preciso afirmar que a habilidade literária de Nancy Mitford reside em situar-se na linha de fronteira entre um formato mais elaborado e, por isso menos previsível, e uma escrita *light* de qualidade, isto pela forma como constrói as suas personagens; pela forma como assumidamente apresenta o luxo, a sofisticação e o bom gosto; pela forma como subrepticamente cria uma voz que guia toda a história; pela forma como deixa o leitor sem certezas.

2.2. *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa. “A duas vozes”.

*Entramos numa nova era do romance de aprendizagem no feminino. Enquanto que no tempo de George Sand e depois no tempo de Simone de Beauvoir, a mulher pretendia lutar contra todas as formas de miséria, tanto afectiva como espiritual, hoje o romance, de que é exemplo o romance de Inês Pedrosa, tem um outro despertar cultural.*⁶¹

*O seu terceiro romance, Fazes-me Falta, (D. Quixote) já vai na sexta edição, com 31 mil exemplares vendidos, e acaba de vender direitos da sua publicação para a França e a Alemanha. É a hora da afirmação de Inês Pedrosa, a escritora que será sempre jornalista.*⁶²

*Um belo romance, com vontade de mudar o mundo e que além do mais se lê bem, de um trago.*⁶³

*O imenso mérito deste terceiro romance de Inês Pedrosa – que é sem dúvida o seu melhor livro, e desde já um dos romances mais importantes e apaixonantes publicados este ano – reside no facto de a Inês ter sabido construir sem a menor transigência um mecanismo narrativo extremamente original e ter sabido dar-lhe o desenvolvimento adequado.*⁶⁴

O romance de Inês Pedrosa, *Fazes-me Falta*, pode ser considerado um sucesso completo pelo facto de ser um exemplo de sintonia entre os elogios da crítica e o número de exemplares vendidos, já para não falar nos projectos de edição da obra além fronteiras, como se pode comprovar pelas citações acima transcritas.

Em unísono com as palavras de Eduardo Prado Coelho, a originalidade do romance *Fazes-me Falta* reside no desenvolvimento levado a cabo pela autora de uma estratégia

⁶¹ Agustina Bessa-Luís, «A cintilação da mortalidade», *Jornal de Letras*, 15 de Maio de 2002, p. 19.

⁶² Maria Leonor Nunes, «As Palavras transformam o mundo», *Jornal de Letras*, 21 de Agosto de 2002, p. 9.

⁶³ Vítor Quelhas, «Amorosa androginia», *Expresso, revista Cartaz*, 11 de Maio de 2002, p. 44.

⁶⁴ Eduardo Prado Coelho, «Os amantes do possível», *Público*, 27 de Abril de 2002, p. 12.

narrativa que consiste no contar de uma história “a duas vozes”⁶⁵. Foi precisamente devido à forma como a escritora desenvolveu esta estratégia que a obra foi eleita para fazer parte deste *corpus*. As duas perspectivas alternadas, uma feminina e jovem que acabou de falecer, outra masculina e mais prolecta que continua contra vontade no mundo dos vivos, são apresentadas por meio de um mecanismo de bi-focalização.

É possível distinguir estas duas vozes não só pelo aspecto gráfico das páginas – o discurso do narrador vivo encontra-se impresso em negrito, enquanto o do narrador morto não - mas também, e mais importante, pelos diferentes tons que cada narrador confere à sua dissertação, que muito devem à diferença de perspectivas e de gerações que cada personagem representa.

A visão feminina representa uma juventude com grande consciência política e social, apaixonada por um ideal de esquerda que defende os injustiçados e oprimidos; uma geração que quer acabar com a violência doméstica contra mulheres e crianças indefesas, com o flagelo da droga que leva uma jovem mãe a abandonar em casa a sua bebé. A força dos seus ideais fazem com que ela deixe de ser uma professora universitária de História para passar à actividade política, na Assembleia da República.

A força dos seus ideais e objectivos sociais é também uma forma de sublimação dos fracassos amorosos, uma forma da personagem aguentar, primeiro as desilusões pessoais e mais tarde a dor física de uma gravidez que a virá a matar.

A personagem feminina é muito interessante porque é de certa maneira paradoxal: sendo a mais jovem e com mais vontade de viver e de lutar por um mundo melhor, é a que morre prematuramente; sendo a que transporta uma vida (sem o saber), é essa vida que a mata; sendo a pessoa com menos experiência de vida, é quem ensina dentro da Universidade e

⁶⁵ In posfácio do livro *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa.

fora dela, como um exemplo de luta através dos “artigos contundentes”⁶⁶ que tinha o hábito de escrever sempre que se deparava com algo que lhe causava revolta.

A visão masculina, a de uma geração que ainda utiliza expressões carinhosas como *cachopa* e *gaiata*, oferece a “voz da experiência” resultante de amores falhados, decepções e desgostos trazidos pela idade e o desapaixonamento por quase tudo em virtude de uma passagem traumática pela guerra colonial, a intolerância e impaciência de quem já conheceu e viveu muito. Mas oferece também uma vontade de mudar, de aprender, de ser outra coisa, “uma disponibilidade para o novo”⁶⁷.

Estes são os dois quadros caracterizadores das personagens, visto que não houve uma preocupação em pintar descrições físicas, para que elas tivessem rosto e corpo. As suas vozes produzem energia suficiente para que o leitor as sinta vivas (mesmo a personagem morta) e as oiça.

Ainda que nunca perdendo a sua individualidade, as duas visões encaixam uma na outra, precisam uma da outra para se contarem e para se definirem como opostas.

A construção das personagens é, desta feita, baseada no que cada uma faz e fez e no que cada uma diz da outra. Em *Fazes-me Falta* não há personagens tipo, perfeitas, *sexy*, *compostinhas* e *arranjadinhas*. Há experiências boas e más, mas todas elas marcantes o suficiente para serem contadas na primeira pessoa.

Os discursos, ainda que se apresentando como monólogos, assemelham-se mais a elementos de um diálogo surdo. Os discursos são considerados como fazendo parte de um diálogo por nalguns se verificarem perguntas cujas respostas são dadas, ou na unidade imediatamente seguinte, ou noutra mais adiante. Este diálogo é qualificado como surdo, pelo facto de, como já foi referido, a personagem feminina se encontrar morta e, por isso, impossibilitada de comunicar efectivamente com a personagem viva. É através deste diálogo

⁶⁶Cf., Inês Pedrosa, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁷*Ibidem*, p. 47.

surdo que se desenrola todo o jogo alternado de perspectivas, umas vezes em sintonia, outras díspares, cuja feliz concretização torna a obra em questão de extremo interesse a nível da articulação narratológica.

A alternância verifica-se também a nível morfológico e sintáctico, através do uso intercalado da 1ª e 2ª pessoas das formas verbais e do modo Imperativo, de pronomes pessoais e possessivos e através também do recurso a frases interrogativas.

Como se pode comprovar nas passagens que se seguem relativamente à alternância narrativa, dentro de uma linha de dupla focalização autodiegética, verificam-se por vezes momentos de sintonia entre as personagens, consumando-se o já mencionado “diálogo surdo”, e momentos de dialéctica e de desacordo nas perspectivas que rematam com credibilidade este jogo de perspectivas, em que o leitor se vê duplamente informado acerca das personagens e dos acontecimentos e, porque não, em que o leitor se vê duplamente preso à história.

Discurso com perguntas e discursos com as respectivas respostas:

2. Pensaste em mim enquanto morrias? Dava muito dinheiro por esta resposta - desde que fosse verdade. Porque há a verdade – não é tudo relativo como tu querias ensinar-me. Há a verdade, e era isso o que nos unia; que houvesse a verdade, navio absoluto.⁶⁸

2. (...) Enquanto morria, não vi a minha vida em câmara lenta nem vales verdejantes, nem sequer ouvi músicas celestiais. Talvez seja possível morrer-se assim, como tantas vezes ouvi contar (...)

*Morri em eco, desdobrada. Morri com um sem-abrigo perdido no caminho para o meu útero, morri porque o meu corpo decidiu gerar uma vida nova e se enganou.*⁶⁹

Discursos que se encontram em sintonia:

*4. Há tantas coisas que nunca te disse – dizias tu que eu falava demais.*⁷⁰

4. E dizia eu que tu falavas demais, gaiata. É verdade que não paravas de falar Mesmo ou sobretudo sem palavras, com o movimento do teu corpo, a força dos teus abraços em carne viva. Às vezes sacudia-te, só por aflição, imagina, uns desenrascanços de

⁶⁸*Ibidem*, p. 16.

⁶⁹*Ibidem*, p. 14.

⁷⁰*Ibidem*, p. 26.

timidez que me punham as moléculas a ferver – não sabia abraçar como tu, percebes? ⁷¹

Discursos com passagens idênticas:

44. (...) - Ela está a cantar. Não a ouves? Ela canta por todos os cantos da tua casa. Será possível que não a ouças? ⁷²

45. (...) - Ela está a cantar . Não a ouves? Ela canta por todos os cantos da tua casa. Será possível que não a ouças? ⁷³

Discursos individuais, onde é possível retirar traços das personalidades das duas personagens principais:

9. *Sempre fui nostálgica, sobretudo do que não chegou a acontecer. Dos deslumbramentos a haver. Concentra-te na felicidade, para que eu possa existir nela contigo. Eras diferente da maioria das pessoas da tua geração nessa disponibilidade para o novo. A História é uma escola de optimismo – apesar de tudo, sim, apesar de tudo. O Fernando Savater dizia que se teria recusado a nascer antes da invenção da anestesia, lembras-te?*

*Partilhavas comigo essa alegria de verificar as melhoras do mundo – não é a vida hoje infinitamente mais amável que nos tempos da escravatura, da inquisição ou do nazismo?*⁷⁴

9. Dinheiro. Tempo abstracto, tempo futuro que não. Dão-no a rodos, todos os serões, em todos os canais de televisão. «Mesmo os públicos», dirias tu, escandalizada. Pobre cachopa, escandalizavas-te tanto. De cada vez que te escandalizavas corrias para o computador e escrevias um artigo contundente. ⁷⁵

Discursos que apresentam perspectivas individuais sobre os mesmos acontecimentos:

24. Quando te assaltaram a casa e te levaram tudo – aparelhagem, televisão, frigorífico, jóias, dinheiro – ela telefonou-me imediatamente para me entregar uma televisão, um aparelho de CD e um colar de pérolas que eu devia oferecer-te como presentes meus. Inicialmente recusei este pedido, que me deixava numa posição algo embaraçosa – mas ela insistiu muito alegando que

⁷¹Ibidem, p. 28.

⁷²Ibidem, p. 201.

⁷³Ibidem, p.204.

⁷⁴ Ibidem, p.47.

⁷⁵Ibidem, p. 52.

tu jamais aceitarias qualquer oferta dela (o que era verdade) e que era o mínimo que ela podia fazer, depois de tudo o que tu fizeras por ela...⁷⁶

28. A matéria do amor – no caso de Lia, pérolas, uma televisão, dinheiro. Matérias pelas quais ela teve que lutar, e que me ofereceu, envergonhadamente através de ti. Só agora o vejo. No quarto da filha de Lia há uma fotografia minha, e só agora o sei. Ela esquecer-me-á com mais eficiência do que tu.⁷⁷

O visionamento deste jogo de dupla focalização não se revela de imediato tarefa fácil ao leitor mais desprevenido em termos teóricos, devido à verosimilhança que a autora procurou conferir, criando duas vozes tão diferentes, mesmo quando se prenunciam em sintonia, como já foi apontado na passagem referente aos discursos 4. No entanto, esta dificuldade inicial não afecta a legibilidade da obra, nem impede que o leitor desanime e feche o livro, antes pelo contrário impele-o a tentar descobrir até onde tudo irá.

As perspectivas da narrativa apontam para uma focalização interna; contudo, o foco da personagem defunta, em virtude do seu estatuto privilegiado, apresenta, por vezes, uma focalização omnisciente, como é possível comprovar no excerto do discurso 28.

A perspectiva do narrador masculino, sendo interna, é contudo restritiva, como nos indica o excerto abaixo transcrito.

33.(..) Queria levar-te a Veneza, mas parecias nunca ter tempo. Nunca reclamaste o vale de viagem que te ofereci no dia dos teus anos. (...)

Não soube esboroar-me em ti – mas também nunca te esboroei. Soubeste ao menos isso, gaiata?⁷⁸

Mesmo quando o narrador masculino profere comentários como o que se encontra transcrito adiante, o leitor intui que são resultado de íntima convivência e não de um conhecimento omnisciente:

⁷⁶*Ibidem*, p. 118.

⁷⁷*Ibidem*, p. 127.

⁷⁸*Ibidem*, p. 144.

33. (...) *Eras mais feliz na Universidade do que depois foste na Assembleia. Pensava, criança tótó, que uma vontade em movimento pode criar um mundo mais justo. Não era o poder em si que te motivava, embora alguns sinais exteriores de estatuto te tenham tilintado, ah, sim.*⁷⁹

Nesta narrativa, o facto de uma personagem já não pertencer ao mundo dos vivos desencadeia repercussões a nível das categorias tempo e espaço, o que é visível nas seguintes passagens:

2. (...) *Posso contar-te a minha morte, aqui deste espaço sem espaço, porque Ele sabe que já não me vais ouvir. Mas eu sei que vais imaginá-la de muitas maneiras diferentes, e que, por as imaginares, todas essas minhas mortes existem já, neste nosso íntimo espaço de inexistência.*⁸⁰

3.(...) *Neste lugar sem lugar, passado presente e futuro são contemporâneos. Desabam para o interior do seu próprio excesso de existência.*⁸¹

As categorias Espaço e Tempo fundem-se na narrativa enquanto categorias, possibilitando que os discursos, tanto da personagem viva como da personagem morta, ocorram na dimensão psicológica, o que se coaduna com o tom monologante que impera em toda a obra.

Sem dúvida, o romance de Inês Pedrosa é extremamente interessante como objecto de análise devido às consequências decorrentes da modalidade focal, precisamente pelo facto de a autora ter conseguido eliminar qualquer ponto de articulação que denunciasses ausência de verosimilhança e fluidez de discursos. Para tal, muito contribuíram o tom confessional dos discursos de ambas as personagens e o propósito aparentemente inocente de se querer remeter para segundo plano a intenção de contar uma história.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 145.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁸¹ *Ibidem*, p. 22.

A opção mais desafiante, pelo menos para as questões que interessam aqui trazer à colação, resume-se ao facto de *Fazes-me Falta* não contar propriamente uma história, ou pelo menos da forma encadeada e linear, como seria de esperar em qualquer romance.

As personagens não têm nome, não estão em conflito directo nem poderiam, já que uma está viva e a outra não. Entre as duas havia no entanto uma certa tensão, resultante de um estranho sentimento que se pode definir como um misto de amizade/amor/cumplicidade.

Se não há história, não há promessa de drama. No entanto, há neste romance momentos dramáticos de duas naturezas distintas: os pertencentes à história de vida das duas personagens e perspectivados consoante o narrador que os relata (episódios relacionados com as relações que cada um manteve, com trauma de guerra, com os bastidores do mundo da política); e os que são espelho das desgraças do quotidiano, crianças que são espancadas até à morte ou que são abandonadas em casa enquanto a mãe toxico-dependente sai para ir comprar a dose do dia e é presa, ficando a criança à mercê de um fim trágico, o de morrer sozinha de fome e de sede.

Se não apresenta uma história, logo também não poderá haver o clímax tradicional.

Como poderá ser então a opção da autora desafiante?

Simplesmente porque por meio do hábil jogo de duplo monólogo, o leitor é impelido a sentir vontade de saber o que a outra personagem pensa, ou o que diz acerca de determinada circunstância ou acontecimento, o que se passou antes da personagem ter morrido.

A habilidade de Inês Pedrosa passa não por ter provocado antecipação pelo *suspense*, mas por um subtil convite implícito à descoberta frequente veiculada na dupla focalização em que as duas vozes participam. A revelação da causa da morte da personagem feminina e todo seu desenrolar constitui o momento mais quente da narrativa.

A própria estruturação dos acontecimentos não é dada pela tal premissa unificadora, mas pela mensagem que as diferentes vivências deixam como legado.

Pode-se quase dizer que o livro começa pelo fim, e isto não em termos de analepse convencional, mas porque este só começa depois da morte da personagem feminina, dando a sensação que o fim (a morte) desencadeou a necessidade deste “diálogo surdo” sobre o que se sente, sobre o que se viveu e sobre o que se passou. O desfecho não é , como já deu para perceber, do tipo *happy end*, mas em contrapartida sabe-se desde o princípio o que é que aconteceu às personagens principais.

Perante tal contexto, as personagens não poderiam ser mais credíveis, não poderiam ter uma vivência mais rica, nem os seus discursos poderiam ser mais pertinentes.

Estando as duas obras (*Alma de Pássaro* e *Fazes-me Falta*) apresentadas e analisadas, é chegada a altura de um pequeno confronto entre ambas, uma vez que é notória não só a diferença de utilização do mesmo mecanismo narrativo, como também a estruturação narrativa e tipo de contravenções aqui consumadas.

Ainda que o respeito pela verosimilhança, em termos de perspectiva narrativa, seja outro denominador comum entre as duas obras, a primeira peca por uma falha algo importante: Rebelo Pinto não conseguiu dar uma voz individual a cada um dos narradores. Com esta alegação não se pretende afirmar que não se consiga distinguir quem está a falar em determinado momento. Antes pelo contrário, o leitor não tem qualquer tipo de dificuldade, visto que o discurso acelerado, o estilo simples e coloquial da autora não colocam qualquer espécie de entrave a quem se entrega a este romance.

Por seu turno, da leitura dos discursos de ambos os entes narrativos em *Fazes-me Falta*, consegue-se distinguir uma perspectiva da outra, pela diferença de sexos, pelo *gap* de gerações existente entre ambos, o que conseqüentemente gera assimetrias de opinião. Também em termos formais as diferenças são notórias, quando se atenta na cadência dos discursos e no modo como cada um usa a linguagem.

Outra diferença prende-se com a previsibilidade: enquanto o romance de Margarida Rebelo Pinto, por se enquadrar num formato, apresenta um elevado grau de previsibilidade em relação aos elementos anteriormente referidos, no de Inês Pedrosa o mesmo não se verifica. A própria estrutura e organização do romance não deixa espaço para a previsibilidade.

O leitor nem consegue perceber concretamente o que se está a passar/o que se passou depois da primeira página, quanto mais tecer prognósticos num contexto que apenas oferece descoberta.

Retomando a questão Jamesiana, no primeiro caso está-se perante uma narrativa que “diz” (“tells”), no segundo caso está-se perante uma narrativa que vai mostrando (“shows”), o que se torna muito mais estimulante e imprevisível.

Paradoxalmente, as personagens de *Fazes-me Falta*, ainda que desconcertantes, por não serem *previsíveis* (e por, compilados os traços caracterizadores, estes não esboçarem uma personalidade comum), soam mais humanas ao leitor, mesmo sem quaisquer descrições físicas (até mesmo a personagem morta), do que as modernas, activas personagens de *Alma de Pássaro*, que conseguem apenas uma existência fútil.

É de salientar, por um lado, no que diz respeito aos aspectos narratológicos, que a focalização, ainda que abrindo um manancial de possibilidades a quem escreve, não garante novidade. Neste caso, poder-se-ia afirmar que servir-se de uma narração a duas vozes só será interessante quando se têm disparidades reais para demonstrar e não quando se pretende esconder um formato que, por acaso, tem sido um sucesso de vendas.

Por outro lado, verifica-se que Inês Pedrosa desrespeitou quase todas as regras de produção de um romance de êxito rápido e ultrapassou em muito o impacto levado a cabo por Margarida Rebelo Pinto, vide o conteúdo das respectivas críticas.

Mesmo não tendo vendido tanto quanto a campeã portuguesa de vendas, a autora de *Fazes-me Falta* conseguiu produzir uma peça única e imprevisível. As peças únicas têm sempre um valor mais elevado do que as reproduções.

2.3. *O Vento Assobiando nas Gruas*, de Lília Jorge. Os sons, a melodia, a voz ao telefone.

O último romance de Lília Jorge, *O Vento Assobiando nas Gruas*, também se poderá considerar um grande sucesso de vendas, já para não referir que o livro foi alvo do tão almejado duplo reconhecimento: por um lado, o reconhecimento do público, que se traduziu no número de exemplares vendidos; e por outro, o reconhecimento da crítica, como é possível constatar pelos excertos elogiosos abaixo transcritos. O reconhecimento máximo traduziu-se no facto de esta obra ter sido homenageada com o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores, em 2003, e com o prémio Correntes de Escrita, em 2004.

*Surpreendente, a começar pelo título, O Vento Assobiando nas Gruas, é o novo romance de Lília Jorge, que, depois de quatro anos de fértil silêncio, retoma o fio da sua voz literária. E está de volta com uma obra de fôlego (Publicações Dom Quixote), que mais uma vez testemunha o tempo em que vivemos. (...) um dos nomes fulcrais da Literatura portuguesa contemporânea, que procura a palavra capaz de estabelecer o segredo do mundo.*⁸²

*O Vento Assobiando nas Gruas, espécie de longa fábula post-colonial, em que se joga e pondera a nossa História recente, bem como as relações humanas e sociais (relações inusitadas e perturbadoras de uma certa ordem social aparentemente em desagregação) que esse tempo post-colonial suscitou. O cenário de estranheza e de insegurança aparece expressivamente reiterado num outro plano de estranheza: o do lugar estratégico do título em que se anunciam e projectam os grandes sentidos de uma história que, justamente, há-de fazer sentido.*⁸³

⁸² Maria Leonor Nunes, «O tempo e a mudança», *Jornal de Letras*, 16 de Outubro de 2002, p. 5.

⁸³ Prof. Carlos Reis, «Em busca do final feliz», *Jornal de Letras* rubrica *Trabalho de Casa*, 20 de Agosto de 2003, p. 20.

Sendo Lúdia Jorge uma autora consagrada no meio cultural português, pela sua produção literária, credibilidade e imagem enquanto "Mulher de Letras" e tendo em conta o estilo de escrita que caracteriza o seu trabalho (para efeitos de comparação em termos de estilo de escrita procedeu-se à leitura integral do primeiro romance da autora *O Dia dos Prodígios*) é de salientar que este romance é inesperadamente convencional em termos de estrutura e organização narrativas. Com isto não se pretende afirmar que se trate de uma obra sem interesse, ou que, o grau de fresca novidade seja quase nulo. Antes pelo contrário, pretende-se sim ressaltar que este é um excelente exemplo de romance acessível em termos de compreensão, o que colmata em grande parte um certo preconceito elitista existente no meio académico, que frequentemente associa qualidade literária com extrema dificuldade e que é, em parte, responsável pelo reduzido interesse pela leitura em geral, e pela leitura de obras de autores portugueses. Pretende-se também comprovar que ainda é possível ao mesmo tempo ser diferente no contar de uma história de amor e ser "surpreendente" a escrever romances. O adjectivo "surpreendente", utilizado por Maria Leonor Nunes, não é despropositado, pois não haveria outro que definisse tão bem esta obra.

Logo o título, cuja anormal extensão (normalmente os títulos não são frases, mas sintagmas compostos por duas ou três palavras) e o recurso a uma forma verbal muito pouco utilizada na língua padrão, a não ser pelos alentejanos, o gerúndio,⁸⁴ transmitem ao leitor uma nota da musicalidade lírica que perpassa todo o texto. O som é algo que está presente nesta obra de várias formas: não só o som do vento, mas o som da água dos rios da anciã cabo-verdiana, como as vozes, mais concretamente a voz de Milene, que está sistematicamente a falar ao telefone, para o gravador do primo que está ausente.

⁸⁴ O estranho título da presente obra também foi alvo de comentários por parte do Prof. Carlos Reis, in «Em busca de um final feliz», *Jornal de Letras*, de 20 de Agosto de 2003, p. 20.

Nas quinhentas e poucas páginas que suportam este romance, experiencia-se uma sensação de estranheza: a fluidez de discurso, o interior de uma personagem que padece de um atraso; um universo que deveria ser conhecido por todos os portugueses enquanto povo colonizador, mas que na realidade ainda é discriminado pela maioria, o universo miscigenado oriundo do arquipélago de Cabo-Verde; o retrato de uma geração que tenta vencer num contexto por sua vez de neo-colonização económica (uma ilustre família que outrora detinha poderio económico na zona como industriais de conservas, que conseguiu sobreviver ao 25 de Abril, mas que não acompanhou a modernidade dos anos 90 e que se vê obrigada a vender uma propriedade que se tornou num elefante branco). Subtilmente, através do percurso da família, consegue-se ler alguns marcos que pontuaram a própria história do Portugal século XX.

Através da leitura deste romance, foi possível constatar uma certa sintonia com algumas das regras atrás mencionadas, ainda que a obra não tenha resvalado, de todo em todo, num simples preenchimento de formatos. Este livro não corresponde ao padrão dos livros que seguem normas ou receitas, não deixando de constituir, por isso, uma leitura agradável (facto que tem o seu peso, na medida em que estamos a falar de 538 páginas), ainda que sempre transmitindo uma sensação de estranheza a quem lê.

Trata-se de uma história de amor que decorre em finais do século vinte (1994 a 1996), no espaço ficcional Santa Maria de Valmares, que supostamente é inspirado pelo contexto algarvio. Apesar do imaginário ficcional, a narrativa contém uma razoável verosimilhança relativamente às questões de ordem política, social, económica e humana, presentes no quotidiano do Portugal do século XX- XXI, principalmente às que surgiram após o advento do 25 de Abril de 1974.

Milene, a protagonista, pertence à última geração dos Leandro, uma das herdeiras de uma família proeminente de Valamares, que perdeu o poderio económico, mas ainda detém alguma influência na comunidade.

A história tem o seu início quando a heroína se vê confrontada com o falecimento repentino da sua avó e arca sozinha com a gestão de todas as diligências necessárias. Ela efectua sempre o mesmo exercício mental de declamar o relato dos acontecimentos, como se se estivesse a preparar para quando os seus tios regressassem.

Envolvida neste estranho ritual e um pouco afastada da realidade, Milene dirige-se ao local onde a idosa foi encontrada morta, a antiga fábrica de conservas Leandro ou o “diamante” como também é chamado, actualmente em ruínas e ocupada por uma numerosa família cabo-verdiana, a família Mata. Este clã, no livro apelidado *de a terceira vaga*, é quem a acolhe e a ampara até à chegada dos seus familiares.

A família Mata é muito extensa: numa mesma casa vivem três gerações, lideradas pela matriarca, Ana Mata, a única com o desejo de regressar à sua terra, pois é a única que a conhece. Os restantes membros falam crioulo, mas até a *cachupa* já não é feita de forma tradicional. Ainda que se considerem, e que sejam considerados por todos como cabo-verdianos, a sua realidade é a portuguesa. Antigos moradores de um bairro degradado, o *Bairro dos Espelhos*, a mudança para a antiga fábrica foi por eles tomada como promoção social e fazem questão de convidar os seus antigos vizinhos para festas, onde é servida a tal *cachupa*, que, segundo a anciã, é desvirtuada pela abundância de carnes.

Outro motivo de alegria e de orgulho para a família, e em especial para a sua mãe, Felicia Mata, é a carreira musical de Janina Mata King: as suas aparições televisivas são motivo para festa rija, como se o seu sucesso se alastrasse a todo o clã.

Antonino, a figura masculina do par amoroso, é um dos Mata já nascido em Portugal, homem viúvo, pai de família, trabalhador da construção civil (como quase toda a

população de origem cabo-verdiana em Portugal, o que se torna muito verosímil), cujo comportamento demonstra uma grande resistência inicial em ceder a este amor mais que inter-racial: inter-social. Um dos grandes anseios de Antonino é precisamente manobrar as Gruas e sentir a adrenalina provocada pelo perigo que constitui subir lá acima e trabalhar nelas.

Toda a trama que se gera em torno do crescer deste amor é relatada por Milene nos seus monólogos telefónicos a um primo que vive nos Estados Unidos, mas que nunca se encontra em casa para atender o telefone. Note-se que esta narrativa também inclui um narrador homodiegético.

O enredo conta também com os receios da família em relação a este namoro fora do seu controle, mas que consegue impossibilitar que esta relação produza descendência⁸⁵; com as manobras políticas, e não só, de alguns dos Leandro para que as terras, onde se encontra a antiga Fábrica, sejam convertidas em dinheiro numa operação de especulação imobiliária.

Pelo meio, o leitor consegue aperceber-se das diferenças culturais, sociais, idiossincráticas e de postura perante a vida destas duas realidades paralelas, a lusitana e a proveniente daquele arquipélago africano, mas que por sua vez já se misturou com a realidade portuguesa, tudo pincelado com momentos de grande lirismo. Consegue também visualizar dramas reais, como o tráfico de influências, o preconceito racial e social mais ou menos encoberto, o tráfico de droga que se encontra por detrás da ascensão artística de Janina Mata King.

Por uma questão de organização, a acção será o primeiro ponto alvo da dissecação narratológica que é necessário efectuar, para que os objectivos propostos sejam atingidos.

⁸⁵ A Tia Ângela fez com que Milene fosse esterilizada sem o consentimento ou conhecimento da própria: recorrendo às palavras de Afonso Leandro: “Escuta Ângela Margarida – tu capaste-a” cf, Jorge, 2003, *op. cit.*, p. 493.

A sequência da acção é encadeada com frequentes remissões ao passado, mais ou menos distante, sem recurso à analepse tradicional, mas através do monólogo, e mesmo assim, de forma coerente e pertinente.

Na secção 1. (Promessas concretas: As regras do “êxito literário”) é listada como orientação de escrita “a arte de criar questões na mente de quem lê”, técnica que aliás se encontra aqui aplicada de maneira assaz peculiar através da **sensação de estranheza** provocada pela visão, impressões, pensamentos e atitudes de Milene (a preocupação obsessiva em decorar o seu discurso relativo aos acontecimentos posteriores à morte da avó⁸⁶; o episódio da *Guernica aos pedaços*⁸⁷; o episódio em que se dirige a Antonino aos gritos em pleno local de trabalho, etc). A sensação de estranheza é propositadamente adensada pela recorrência de frases como as que se seguem, em que a repetição dos adjectivos *normal* e *comum*, mais do que constante, é irónica e reflecte como que uma necessidade de justificar a situação :

*Era um amor normal.*⁸⁸

*Um namoro normal.*⁸⁹

*Era um amor comum.*⁹⁰

No contexto de Valmares, um amor entre duas pessoas de raças diferentes, de meios diferentes, classes sociais diferentes em que uma, por assim dizer, se encontra dependente e submetida à outra, não pode ser considerado normal. Um namoro em que os dois vão a sítios discretos para não serem vistos, em que apenas saem à noite, porque decidem começar o seu relacionamento em segredo, também não é normal.

Um amor entre duas pessoas, em que a mulher é considerada *muito branca* pela família dele e o elemento masculino muito escuro e pertencente à terceira vaga pela família

⁸⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 253.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 311.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 425.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 426.

dela, não pode ser comum, o que não deixa de ser verosímil, tendo em conta a marginalização sofrida pelos imigrantes africanos em Portugal ainda hoje.

Verifica-se neste romance uma forma de incitamento à leitura na constante referência a pressentimentos (de Ana Mata) e a pesadelos (de Felícia Mata), que funcionam como pistas óbvias, pelo menos quanto à ocorrência futura de eventos importantes ⁹¹.

As formas encontradas pela autora para dosear as explicações, ou por outras palavras, o *Foreshadowing* acerca questões passadas, também é original: através dos sucessivos telefonemas-monólogos de Milene a João Paulo; através de expressões como *1ª vaga, 2ª vaga, 3ª vaga*, cujo uso repetido culmina num esclarecimento, passadas 296 páginas, que ocorre no jantar com os investidores Holandeses e os Leandro e onde o leitor fica a saber o que se passou realmente, bem como a versão oficial narrada de forma emocionada pelo tio Afonso Leandro.

A alternância entre os espaços principais a casa dos Mata, *a Fábrica de Conservas Leandro 1908*, e *Villa Regina*, estabelecem uma ordenação das personagens e destes dois mundos distintos, que se unem isoladamente através de Milene e Antonino.

Algumas das personagens deste romance, ainda que representando tipos sociais, não são estereótipos gastos: o Presidente de Câmara obcecado pela sua carreira política e envolvido até à medula em esquemas políticos para promover a sua ascensão; a mulher a dias de mentalidade tacanha; a irmã que tudo faz em nome da carreira do marido e da reputação da família; o irmão que apenas está interessado no seu bem estar e que nada mais vê a não ser cifrões. Estes objectos ficcionais foram construídos de forma a que pareçam credíveis, contudo únicos. Para além do mais, o leitor tem a nítida sensação de que a sua existência é anterior ao começo da narrativa. São caracterizadas de forma subtilmente indirecta e têm sempre marcas distintivas, como por exemplo: Ana Mata e os seus rios e a sua *cautchá*,

⁹¹ *Ibidem*, . p. 333.

Milene e a sua boina, Tia Gininha e o seu cabelo comprido, Tio Rui e a *Acção* o que facilita grandemente o seguimento do enredo.

Milene é a única personagem imprevisível, o que não deixa de ser estimulante. Os contornos desta personagem não são muito definidos. A sua imprevisibilidade infantil deve-se ao facto de sofrer de um atraso, facto que nos é revelado quase no fim do livro⁹². No entanto, apesar das suas reacções serem inesperadas, os seus pensamentos são bastante lógicos e coerentes. A sua capacidade em observar os comportamentos dos outros também se revela bastante aguçada.

Se, por um lado, Lídia Jorge alcança a mais valia de o leitor identificar nas personagens comportamentos, personalidades, atitudes, impressões, tiques bastante familiares. Como ilustração, temos a personagem da mulher a dias, a Juliana, e o motorista Frutuoso, cuja forma de se expressarem e respectivos comportamentos em nada diferem da maioria das empregadas domésticas ou motoristas dos nossos tempos.

Por outro lado, a escritora conseguiu fugir ao comum e ao estereótipo: a generosa descrição acerca da proveniência da família Mata, que à primeira vista poderá parecer apenas uma forma diferente de dizer “A família Mata era cabo-verdiana“, permite-nos comprovar que extensas descrições só poderão funcionar quando são indispensáveis. O que poderia ter sido arrumado simplesmente com a frase tradicional, foi magistralmente substituído por:

*A maioria das pessoas que habitava o Bairro dos Espelhos provinha de terras inscritas na faixa marítima do Savel, pedaços desgarrados de África, ilhas atlânticas que desde a última glaciação haviam expulso as chuvas e engolido os rios tendo sobejado para a sua lembrança umas quantas ribeiras, descomandadas durante uns dias, e logo secas durante anos inteiros.*⁹³

⁹² *Ibidem*, p. 457-8.

⁹³ Cf. Lídia Jorge, *op. cit.*, p. 46.

O advérbio magistral não pretende ser exagerado, mas justo: pois a passagem não só revela *beleza poética*, como é feliz por não ser acessória para a economia da história, conseguindo ainda resumir a importância que a água tem para o povo cabo-verdiano.

No que diz respeito às personagens, estas encontram-se, sem dúvida alguma, em conflito: Milene está em conflito com a família, pois considera-se a guardiã do património da avó, por ter sido deixada sozinha aquando do seu falecimento; entra em conflito também inicialmente com Antonino. Também entre as duas famílias passa a existir uma certa tensão que aumenta à medida que a história se vai desenrolando. O conflito vai-se agudizando até ao momento do casamento, no entanto não de uma forma lenta e previsível. O ritmo verifica-se descompassado, fazendo com o que o leitor chegue a pensar qual o rumo que a história irá tomar.

O mote organizador da trama poderá ser expresso da seguinte forma: pureza, honestidade e amor não vencem tudo; a realidade é outra, porque os maus nem sempre são castigados, se é que há maus e bons nesta história.

Mais uma vez se constata a importância da identificação de uma premissa, pelo facto de esta ser responsável pela unidade e coerência dos acontecimentos narrados.

Neste romance, detecta-se uma certa ausência de convencionalidade em aspectos como a linguagem. Num discurso que é feito na sua grande maioria em Português, frequentemente verifica-se o recurso a línguas estrangeiras como - o Inglês - e a uma língua morta- o Latim.

Também digna de realce é a forma peculiarmente simples como realidades tão familiares e outras totalmente desconhecidas para a maioria dos leitores exclusivamente portugueses são retratadas, a saber os já mencionados jogos políticos e o espírito hospitaleiro do povo cabo-verdiano, o seu sentido de família, respectivamente.

A *pièce de resistance* em termos de novidade neste romance centra-se num artifício narratológico relacionado com a focalização.

A respeito do fenómeno da focalização há que distinguir, entre outros aspectos, dois elementos que participam do esqueleto narrativo, a saber *o modo e a voz*⁹⁴. Dividir estes dois elementos, que normalmente andam a par um do outro e trabalham com a mesma função diegética, torna-se importante quando se depara com narrativas onde ocorreu uma cisão dentro deste núcleo.

Um bom exemplo de cisão entre modo e voz ocorre precisamente neste livro. Neste romance, a voz dominante pertence à heroína. Contudo o narrador é uma prima da protagonista, que afirma constantemente, sem nunca mencionar as suas fontes, ter sabido dos acontecimentos mais tarde, o que o enquadra numa classificação homodiegética, ainda que transmita, na maioria das vezes, uma focalização interna de quase todas as personagens.

A feliz incoerência de construir um narrador homodiegético que é onisciente⁹⁵, mas cuja voz não domina a narrativa, é um dos pormenores narrativos responsáveis pela sensação de estranheza que a leitura do dito romance provoca, na medida em que o leitor se sente instigado a tentar descobrir quem fala na realidade e qual a causa dessa mesma sensação. Ou seja, está patente uma conhecidíssima técnica de suscitar *suspense*, não, desta feita, por meio de informação doseada pelo narrador, à laia de romance policial ou do que é recomendado pelas receitas, mas por meio de um mecanismo despoletado pela modalidade focal.

Verifica-se que a autora arquitectou uma forma de gerar novidade, relativamente à forma como articula as categorias da narrativa, pelo facto de aspectos, que normalmente se encontram desirmanados, se acharem harmoniosamente associados.

⁹⁴ Aguiar e Silva cita Gérard Genette explicitando o significado destes dois elementos: *o modo (qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa ?quem vê?) e a voz (quem é o narrador? Quem fala?)*, p. 766.

⁹⁵ Pode-se comprovar o estatuto do narrador através da seguinte passagem: *Milene havia sido matéria intrínseca desse jantar. Ela nunca o chegaria a saber. Outros só o saberiam mais tarde.* in *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lídia Jorge, Edições Dom Quixote, Lisboa, 2002, p. 303.

A inversão da normalidade (isto é, a visão de Milene) transforma o que é comum e normal em algo estranho, que, por sê-lo, só tem lugar nos seus sonhos, espaço por excelência do que é distorcido⁹⁶. Isto constitui um dos elementos da dita estranheza.

O recurso ao monólogo também não é convencional, porém combina perfeitamente com a atmosfera de estranheza que se respira na obra, uma vez que a insistência de Milene em continuar a relatar os acontecimentos ao gravador do primo, como se ele estivesse do outro lado da linha, o que nunca acontece, transpira uma certa anormalidade. Pelo menos outra pessoa não seria tão persistente, nem tão ingénua.

Diferentemente dos livros produzidos a partir de formatos pré-definidos, nesta obra não existem cenas violentas, insinuações ou referências eróticas, o que reflecte uma aposta da autora em atenuar ou omitir os traços que condimentam qualquer romance “dramático”. Os atractivos são decididamente outros.

Lídia Jorge consegue a proeza de violar um princípio chave das regras supra referidas, pois adia sempre o conflito e este nunca se resolve na totalidade, fazendo-o sem pôr em risco a legibilidade e compreensão do seu romance, porque consegue deixar o leitor num limbo de dúvidas e intuições, quanto ao que aconteceu e acontecerá, sem ludibriá-lo. Para tal, recorre ao artifício de apresentar no *Post-Scriptum* um narrador que passa a assumir-se mais na primeira pessoa e que se coloca numa posição de *o que sei, foi o que me contaram, e o resto só o soube mais tarde, pois eu só cheguei agora*.

A própria inclusão de um *Post-Scriptum* na estrutura do romance, como um remate semi-aberto, não transmite a noção de fecho total que é requerida pela receita, quanto mais não seja porque nele (*Post-Scriptum*) são relatados o casamento e os acontecimentos que o antecederam.

⁹⁶ Cf. Jorge, 2003, *op. cit.*, p.390.

A sensação de estranheza contamina também o final do romance, por este ser irónico, como tão eloquentemente explica Carlos Reis a respeito da obra:

O final de O Vento Assobiando nas Gruas configura uma espécie de epílogo que vale sobretudo, a meu ver, como um happy end duplamente irónico. Por um lado, o casamento de Milene com Antonino Mata, desenlace convencionalmente “obrigatório” para um final feliz, não prolongará, em descendência mestiça, a união entre famílias de raças e proveniências sociais distintas: Milene foi esterilizada. Por outro lado e simultaneamente, a “porta da salvação” (para Antonino, segundo o presidente Rui Ludovice) que é aquele casamento inter-racial só isoladamente representa uma pedrada no charco dos preconceitos, mesmo do lado dos africanos que acolhem a mulher branca: “É muito pena você ser tão branca, minina...” (p. 424) diz uma voz anónima a Milene, quando ela entra no universo dos cabo-verdianos.⁹⁷

Por outras palavras, este remate confere uma certa verosimilhança ao final do romance, pois não obstante incluir o casamento do casal apaixonado, não é um final 100% cor-de rosa, por diversos motivos. O primeiro é que Milene não sabe que ficou estéril, logo desta relação não haverá frutos; o segundo é que Antonino foi forçado a votar-se ao silêncio, por pressão do presidente da câmara, o Tio Ludovice, quanto à esterilidade da esposa, para poder manter o seu emprego e conseguir atingir o seu objectivo profissional, manobrar a grua e *quiça* para que a sua família consiga uma habitação social depois de serem despejados do Bairro dos Espelhos, para onde se vêm obrigados a regressar (o que na realidade acontece com uma surpreendente rapidez). O terceiro: advém dos dois primeiros, as famílias de ambos não estão verdadeiramente unidas, uma vez que não ocorreu uma nivelção; trata-se de uma paz podre.

Desta feita, neste desfecho a ordem não é estabelecida, mas imposta, posto que foi obra humana e não do destino ou da justiça divina.

Em suma, o romance de Lídia Jorge constitui o exemplo perfeito de como organizar a informação numa narrativa, gerindo a sua quantidade, a sua pertinência, o seu

⁹⁷ Prof. Carlos Reis, «Em busca de um final feliz», *Jornal de Letras*, 20 de Agosto de 2003, p. 21.

timing e as associações de ideias; de como organizar as peças do puzzle que constituem um romance.

A intenção é afirmar que, em *O Vento Assobiando nas Gruas*, foram utilizados determinados recursos narratológicos cuja peculiar articulação provocam determinados efeitos em quem lê, nomeadamente o de ser muito mais do que uma história de amor contada de maneira diferente. Poder-se-á dizer que neste livro, de modo talvez diferente do que é costumeiro na tradição do romance, a história de amor foi o pretexto para retratar um torrão tematicamente abrangente e simbólico do Portugal do século XX e XXI.

É evidente que o carácter fluído do discurso denota a presença de certas regras que facilitaram a compreensão da intrincada história.

Contudo, marca da diferença, da singularidade que fará relevar este livro do rol de obras que ficam arquivadas na memória (já que se pretende falar aqui de efeitos) deve-se paradoxalmente ao desrespeito de outras regras. Mais uma vez, fica demonstrado que: “**Any principle may be violated if the writer can get away with it.**”⁹⁸, talvez neste caso seria de acrescentar: *Qualquer princípio pode ser desrespeitado se o escritor souber como fazê-lo.*

É importante mencionar que, como consequência inevitável, a singularidade não só sublinha a diferença como, acima de tudo, impossibilita a produção dos mesmos efeitos sem que não se sinta tratar-se da reprodução de um formato.

⁹⁸ Cf., Frey, p.64.

2.4. *Azul Turquesa*. A escrita cinematográfica de Jacinto

Lucas Pires.

*... não hesitamos em designar o seu estilo por **Realismo Urbano Total**, o que significa que envolve a visão fenomenológica da realidade exterior tal como ela aparece aos olhos do autor-narrador, mas também envolve todo o campo da subjectividade emotiva, sentimental, opinativa, e até, íntima do autor-narrador, num cruzamento singular de factos objectivos e crenças subjectivas passado para o papel em forma de história.*

(...)

Mas este realismo urbano também é total porque humanamente nada lhe escapa: é lírico e trágico, por vezes optimista, por vezes desesperado, lírico e violento, experimental e clássico, ligeiro e erudito, explicita a lógica do acaso e a lógica da necessidade, as possibilidades da acção narrada e o exacto facto acontecido, é descritivamente fragmentário para que, no fim, a totalidade da realidade surja espontaneamente na mente do leitor.⁹⁹

Hoje, é um caso de sucesso no panorama da literatura contemporânea portuguesa. Não vende livros aos milhões, mas tem os seus leitores fiéis. E as crónicas, encomendadas por revistas ou portais da Internet (actualmente escreve para o Clix), vão dando para equilibrar as finanças.¹⁰⁰

O traço dominante do romance *Azul Turquesa*, de Jacinto Lucas Pires, é facilmente definível num só adjectivo: cinematográfico.

As duas primeiras páginas correspondem a um período de habituação por parte do leitor a este tipo de expressão narrativa, que se irá revelar, por sua vez, assaz dinâmica e fluída.

⁹⁹ Professor Luís Martins, «O Realismo Urbano Total», Artigo retirado da Internet, s/d, p. 2.

¹⁰⁰ Rita Bertrand, «O Balanço da Escrita», *Revista Atitudes*, nº 2 – Julho de 2001, Artigo retirado da Internet, p. 1.

Uma característica assinalada pela crítica (e aliás uma marca dominante deste texto) é precisamente o ambiente totalmente urbano. Sem referências campestres, sem a presença da cor verde, a cidade é vista na sua frieza¹⁰¹; na sua violência¹⁰²; na sua propensão para o isolamento e solidão; na sua profusão de luzes, néons (daí a cor que dá nome ao título: azul turquesa), sons e ruídos, de anúncios publicitários e de espaços comerciais.

Este romance centra-se no percurso algo conturbado e estranho do que acaba por ser uma simples história amor entre as personagens provavelmente simbólicas, José e Maria.

As personagens de *Azul Turquesa* aparentam viver em suspensão, ou numa espécie de transe, até depararem uma com a outra, principalmente José cujos acessos de loucura traduzem um certo desajustamento em relação ao contexto em que se encontra inserido.

Ora, esta situação, apesar de colidir em parte com a regra de que a apresentação inicial das personagens suscite em quem as está a conhecer a sensação de estas terem vivido até então uma vida bastante preenchida, provoca uma maior surpresa se tiver em conta o desenrolar da história.

Jacinto Lucas Pires inicialmente não promete conflito, mas oferece-o e da melhor forma: inesperadamente. Não obstante o facto de o leitor não conseguir formular expectativas em relação ao tipo de enredo que se irá desenvolver, há que ter em atenção que o episódio inicial, ou melhor dizendo a “cena de abertura” do romance, apresenta uma situação algo deprimente, a de um velho que tenta apanhar um taxi sem êxito e que segue o seu caminho cabisbaixo, contendo por isso uma pitada de dramatismo.

As impressões da personagem são captadas pela lente da câmara, que implicitamente parece estar a filmar toda a história, pelo que na maioria das vezes apenas se tem acesso ao que é exterior e visível.

¹⁰¹ Recorde-se o episódio de começo da obra em que um velho sozinho por pouco não consegue apanhar o taxi.

¹⁰² Os acessos violentos de José, o assalto a José.

Não são fornecidos muitos indicadores que permitam delinear um perfil do protagonista, fazendo com que se siga a história um pouco "às escuras", tendo sempre presente no espírito a mesma pergunta curiosa: "onde é que isto vai dar?". Não será possível, então, afirmar que o autor se preocupou em esboçar as personagens previamente, pois caso o tenha feito conseguiu encobri-lo na perfeição.

Os protagonistas não apresentam nenhum conflito inicial, na medida em que eles nem sequer ainda sabem da existência um do outro.

Como já foi mencionado, o comportamento de José surpreende por ser desconcertante, não se ficando a saber ao certo se é devido a uma pitada de insanidade ou a alguma forma de conflito, ou revolta interior. No entanto vir-se-á a confirmar que é apenas uma questão de *timing* quanto ao aparecimento do conflito, uma vez que muitas páginas passadas gera-se entre as personagens bastante tensão, e aí sim: verifica-se que o oponente feminino é tão resolutivo quanto o masculino.

Visto que numa estrutura narrativa nada acontece sem que não haja repercussões, o aparecimento tardio do conflito fez com que o clímax fosse atingido mais rapidamente e, mais uma vez, quando o leitor estava menos à espera.

Até ao momento do encontro das duas personagens, o leitor não consegue descortinar através do início da história o tipo de enredo, nem caracterizar as personagens, enfim informar-se acerca do *status quo*. Todavia, ele nunca fica baralhado ou desorientado e, após a leitura integral, consegue facilmente aperceber-se da ideia base (premissa) sobre a qual se encontra assente todo o romance, pois a linearidade, o respeito pela sequência dos acontecimentos e a manutenção da opção focal do princípio ao fim da obra para tal contribuem.

Torna-se, então, necessário abrir um parêntesis para recordar um parágrafo retirado das regras de Frey, por forma a comprovar as contravenções efectuadas e os seus respectivos

efeitos: "A demonstração da premissa implica a arquitectura de um começo em que o leitor se consiga inteirar do *status quo*; uma lenta sucessão de eventos até ao ponto culminante motivada pela reacção causa/efeito, à qual se deve conferir *insistência e resistência*."

Apesar do *timing* do clímax ser bastante diferente do que é *standard*, o carácter inesperado do desenlace deste romance é uma resposta directa ao que é sugerido para a resolução do conflito, na medida em que a última coisa que se poderia esperar seria precisamente que a heroína disparasse sobre o "seu mais-que tudo", assim que ele verbalizasse o seu amor por ela. Eis mais um exemplo de como transformar uma contravenção num golpe de mestre, que é o mesmo que afirmar que em Literatura há técnicas e não regras.

Outro aspecto a ter em conta prende-se com o tom humorístico da obra, conferido não só por algumas das situações criadas, como pelos nomes atribuídos aos estabelecimentos comerciais, sendo de realçar que esta é uma característica ímpar em todos os romances pertencentes ao *corpus* apresentado.

Este facto revelou-se estranhamente surpreendente, por ter constituído uma das expectativas iniciais que antecederam a investigação da presente tese e que não se verificou. Ao contrário do que se pensa (público procurar mais aquilo que o faz rir), o ingrediente humor não é responsável pelos sucessos editoriais, nem faz parte da lista de elementos da receita. Quando se trata de obras que têm um sucesso comprovado, frequentemente deve-se à sua elevada legibilidade, entendendo-se aqui o conceito como sinónimo de discurso acessível e fluído, ritmo dinâmico, sucessão sequencial dos acontecimentos e manutenção dos pontos de vista. Por outras palavras, permitir ao leitor perceber sem dificuldade quem está a contar o quê.

No início da análise do livro de Jacinto Lucas Pires foi mencionada como característica dominante a sua feição cinematográfica, o que está intimamente relacionado com as opções do autor quanto ao registo do discurso narrativo e à modalidade focal.

A diegése apresenta um narrador heterodiegético, cuja voz predomina sobre os poucos momentos de discurso directo das personagens e cujos olhos seguem os protagonistas, umas vezes José, outras vezes Maria, para onde quer que estes vão, verbalizando o que, pretensamente, os olhos destes observam ao seu redor. É exactamente este o motivo pelo qual o discurso se apresenta fluído, com um ritmo constante, de índole descritiva e com um registo maioritariamente neutro, conferindo à componente expressiva do texto uma facilidade de leitura e compreensão tais que permitem, inclusivamente, a visualização de todas as imagens que compõem o desenvolvimento da narrativa.

O narrador, acusando uma focalização externa, não se coíbe de comunicar também o que ele acha, ou pensa possa estar a acontecer no íntimo das personagens. Nestas alturas o seu discurso modifica-se e veicula um registo modalizante, como se pode constatar pela repetição do advérbio de dúvida *talvez* e pelo recurso ao modo Conjuntivo:

*No passeio, à espera que o semáforo fique verde para os peões, com o sol na cara, Maria fecha os olhos. Talvez sonhe durante três segundos, e no seu sonho voe sem asas sobre o mundo, ou dance uma valsa com o apresentador bronzeado numa nuvem, ou seja uma bela adormecida atormentada por uma greve dos príncipes encantados, ou talvez não.*¹⁰³

É nestes momentos que emergem as marcas do *subjectivismo emocional, sentimental e opinativo*, que o Professor Luís Martins aponta.¹⁰⁴

O observador frisa algumas vezes ter o mesmo ângulo de visão que a personagem principal, o que denota a sua pretensão a um fenómeno impossível: ver apenas o que José vê, implicando assim que este estivesse literalmente dentro do herói.

Esta impossibilidade é contrariada precisamente pela sua posição privilegiada que, enquanto ente narrativo, possui uma visão muito mais abrangente do que qualquer personagem.

¹⁰³ Pires, Jacinto Lucas, *Azul Turquesa*, 3ª Edição, Cotovia, Lisboa, Novembro 1998, p.53.

¹⁰⁴Cf., Professor Luís Martins, *op. cit.*, p. 2.

Uma rua estreita entre prédios velhos e escuros. À esquerda, encostada a uma parede, uma mulher muito magra com calças de licra coladas às pernas quase osso. Tem a cara toda branca de pó-de-arroz, uma cara já mais caveira que cara propriamente, e esboça agora um sorriso. Os dentes amarelos e podres, os olhos encovados. Quem vê isto é José, que vai avançando no silêncio da noite. (...) Do outro lado um miúdo olha para ele, e em cima, na varanda de um terceiro andar, uma velha tira macacos do nariz. Quando José desaparece no escuro, o miúdo põe-se a soprar pelo gargalo de uma garrafa de coca-cola, fazendo um som, “uuuuuuuuô”....¹⁰⁵

Como é possível concluir pelo exemplo acima transcrito, o narrador tanto vê e ouve o que José vê e ouve, como também o que ele não vê nem ouve.

No entanto episódios houve em que, como forma de suscitar curiosidade no leitor, o narrador não revelou o que José observou, (recorde-se o episódio com o poeta Adelino e a visão misteriosa que o buraco proporcionava e que lhe valeu umas moedas) e o que Maria leu (o episódio do bilhete dobrado em forma de avião, cuja resposta de Maria foi um *NÃO*).

Para evitar a saturação do leitor perante um discurso tão descritivo, o autor recorreu a inúmeras elipses e saltos ao nível da dimensão espacial, causando o mesmo efeito que os cortes provocam no processo de filmagem de uma película.

Os cortes narrativos transmitem a ideia de, por um lado, avanço no tempo, e, por outro, a sensação de simultaneidade espacial:

“Eu perguntei o que é que o senhor estava a fazer”, diz o homem que tem o ar aparvalhado dos chamados bons gigantes, “estou só a queimar a minha mulher” explica José. (...)

Do lado de lá da parede as religiosas gémeas fecham-se cada uma em seu compartimento. Alguém que entrasse agora na casa-de-banho veria dois pares de sapatos de atacadores iguais por debaixo das portas verdes e de seguida ouviria uma voz feminina a perguntar “que raio de pancada é que te dá para te meteres a ler essas porcarias?”, e outra a retorquir “mana, lá estás tu a ser fundamentalista.”

A fotografia de uma mulher, só a cara, a sorrir, arde de uma ponta à outra.¹⁰⁶

Muitos são os exemplos desta espécie de omnipresença da “lente”:

¹⁰⁵ Pires, *op. cit.*, p. 55-6.

¹⁰⁶ Pires, Jacinto Lucas, *Azul Turquesa*, 3ª Edição, Cotovia, Lisboa, Novembro 1998, p 59-60.

Em casa Maria escreve no computador "Neste país é particularmente difícil ser-se santa. No masculino: neste país é particularmente difícil ser-se génio". Na rua uma ligeira brisa faz o brinquedo de José girar (verde, azul, amarelo).

Maria agora está na banheira. Abre o chuveiro de parede, e a água bate-lhe na cara com força.

Enquanto isto, José olha um camião do lixo que segue na faixa dos carros que vê.¹⁰⁷

O carácter quase neutro do tom em que o narrador se pronuncia mantém-se, tanto quando descreve o assalto a José, como quando narra José no barbeiro a cortar o cabelo. A tensão dos momentos mais quentes é difundida pelos curtos diálogos, uma vez que em termos de construção frásica, recursos de estilo, ou mesmo em termos de categoria morfológica das palavras utilizadas, não se apura qualquer alteração ¹⁰⁸. As mudanças apenas se revelam quando, como já foi referido, o registo do discurso passa de quase neutro a modalizante.

O motivo pelo qual não se classifica o tom do discurso como neutro, a cem por cento, também se prende com a opção do escritor em incluir na narração expressões idiomáticas e onomatopeias:

Um bar com garrafas de vinho do Porto, ginginha e aguardente na montra e um sinal luminoso por cima da porta onde se lê "Aquilo Que Nos Aquece a Alma". José olha para as letras, a palavra "Alma" intermitente, fzzz fzzz, prestes a dar o berro, e entra.¹⁰⁹

De qualquer forma, a aplicação destes recursos, que aliás transmitem expressivamente o que o leitor deverá visualizar, mas de forma primária, não afecta o aspecto denotativo do registo, que é sustentado por uma predominância morfológica de verbos de acção, de substantivos, de advérbios e locuções adverbiais de espaço e tempo.

Os poucos adjectivos, também eles denotativos, acoplados aos substantivos, formando sintagmas, desempenham uma função muito concreta a nível da distinção dos inúmeros

¹⁰⁷ Pires, Jacinto Lucas, *Azul Turquesa*, 3ª Edição, Cotovia, Lisboa, Novembro 1998, p.72.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 56-57.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 27-8.

figurantes que povoam esta ficção, por apontarem a marca distintiva de cada pessoa que vai aparecendo no ângulo de visão da narração:

A mulher da loja de pronto-a-vestir, de cabelo preto aos caracóis e pintura desbotada, com o Aramis da loja de electrodomésticos. O rapaz da boca torta e da tichârte que diz “O Amor usa lentes de contacto” com a prostituta gorda. (...) O velho do “Aquilo que nos Aquece a Alma”, de orelhas muito grandes:¹¹⁰

Ainda a nível da linguagem há que ressaltar uma invulgar característica que reflecte um certo nacionalismo por parte do autor: ele prima por apertuguesar a ortografia de palavras de origem anglo-saxónica, por exemplo *T-shirt* é escrito *tichârte*.

Como se pode constatar pelos argumentos expostos, não restam dúvidas que a focalização e a voz *off* narrativa foram arquitectadas por forma a produzirem no leitor o efeito de assistir à filmagem da história do encontro amoroso de um homem com uma mulher.

Inclusivamente, o inesperado, completamente inverosímil (para não dizer despropositado) *happy end* contém todos os ingredientes de um final holywoodesco: o par fica junto, o amor vence, assim como a irracionalidade e a emoção, mas a violência é gratuita. Se não veja-se o que o autor reservou para o desfecho: Maria dispara contra José (a personagem feminina finalmente teve direito ao seu momento de loucura) simplesmente porque ele disse “amo-te”, para logo de seguida se abraçar a ele; José por seu turno, ainda que ferido e com uma bala no corpo, não questiona a violenta atitude de Maria e aceita-a apaixonadamente, como se se tratasse de uma atitude perfeitamente normal.

Poder-se-ia mesmo afirmar que o texto em questão sofreria poucas alterações caso se pretendesse adaptá-lo para um guião de cinema.

Conclui-se que também aqui o leitor é confrontado com uma sensação de estranheza, mas cuja causa, a opção focal, é mais fácil de ser encontrada do que no romance de Lídia Jorge, pois a *presença* da câmara de filmar é quase física.

¹¹⁰ Pires, Jacinto Lucas, *Azul Turquesa*, 3ª Edição, Cotovia, Lisboa, Novembro 1998, p. 119.

Mais uma vez se verificou que uma grande parte das regras de produção de um romance de êxito rápido não foram seguidas, mas o resultado foi uma história surpreendente, cujo efeito final resultou de um conjunto de manobras narrativas habilmente doseadas.

2.5. O Registo de José Luís Peixoto, *Uma Casa na Escuridão*. Violência no que parece ser uma história infantil.

José Luís Peixoto escreve ao som de Moonspell de Monteverdi e responde a todos os «mails» dos leitores. Apesar do êxito dos seus livros ainda sente medo.(...)Num espaço de tempo meteórico – desde as primeiras obras publicadas até hoje só passaram dois anos – foi reconhecido como um dos escritores mais promissores da sua geração.¹¹¹

*Goste-se ou não, é impossível negar a qualidade de escrita de José Luís Peixoto. Foi evidente mal comecei a lê-lo. Do ponto de vista da materialização da palavra, é forte, **consegue fazer uma composição de personagens muito invulgar e tem um estilo que é uma espécie de toada que nos arrasta pela história. Depois há todo o ritmo do texto.**¹¹²*

É um dos mais promissores e bem sucedidos jovens escritores portugueses da actualidade.¹¹³

*Um formato original, com duas abordagens sobre o mesmo tema - «o amor» - mas, ao mesmo tempo, de **uma violência brutal.**¹¹⁴*

É um caso raro de sucesso, para um novo autor português.¹¹⁵

Como se pode atestar pelos excertos, o reconhecimento do sucesso deste autor por parte da crítica é notório. Para além de não lhe serem poupados elogios, são também

¹¹¹ Sem autor, sem título, *Revista Única do Jornal Expresso* de 25 de Janeiro de 2003, p. 23.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Manuel Halpern, «As mutilações do amor», *Jornal de Letras*, 13 de Novembro de 2002, p. 10.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 11.

enunciados cirurgicamente os traços que definem a escrita deste autor e que se encontram destacados a negrito.

O caso de José Luís Peixoto, considerado *um dos escritores mais promissores da sua geração* logo após a publicação do seu segundo livro, levanta uma questão relacionada com o facto de este ainda não ser o que se chama “um escritor estabelecido/conceituado”: ele ainda pertence à categoria dos emergentes, promissor, mas emergente. O próprio autor afirma ainda sentir medo¹¹⁶.

Ora, este emergente atreveu-se a encetar a sua carreira literária fugindo à convenção (por fugir à convenção entenda-se que ele não começou por escrever empregando receitas fáceis e rápidas) e conseguiu ter sucesso. O seu primeiro livro *Morreste-me*, publicado em 2000, mereceu o Prémio José Saramago (chegou a vender cerca de 17 000 exemplares¹¹⁷); *Uma Casa na Escuridão* já conta com 8078 exemplares vendidos¹¹⁸.

No romance *Uma Casa na Escuridão*, o leitor penetra num mundo ficcional pleno de elementos fantásticos. A obra está organizada por capítulos, cada um com um título identificativo do acontecimento chave, e uma epígrafe introdutória.

O autor desenhou uma sociedade onde os escravos não são considerados pessoas com direitos ou opiniões; onde os editores fazem parte de uma classe desprezível; onde pessoas literalmente sem coração, sem membros superiores e inferiores, sem ventre, conseguem, sem qualquer tratamento médico, sobreviver ao momento da mutilação. O romance tem ainda uma particularidade, o facto da música ser uma descoberta muito recente, como se pode constatar através desta conversa entre o protagonista e o príncipe calicatri:

*Perguntei-lhe se ele já sabia que tinham inventado a música.
Ele ficou um pouco surpreso e contou-me de um país distante*

¹¹⁶ Sem autor, sem título, *Revista Única, Expresso*, 25 de Janeiro de 2003, p. 23.

¹¹⁷ Informação retirada do artigo publicado sobre este escritor: Sem autor, sem título, *Revista Única, Expresso*, 25 de Janeiro de 2003, p. 23.

¹¹⁸ Informação fornecida pela Editora Temas e Debates.

*onde havia um palácio maior do que a montanha, um palácio rodeado de jardins tão imensos que, se uma criança os tentasse atravessar a pé, seria velha quando chegasse ao palácio. Contou-me que havia muitos anos, mil homens inteligentes se tinham fechado nesse palácio a tentar inventar a música. A palavra música parecia natural quando o príncipe de calicatri a dizia. E, ao contar-me isto, sorriu de satisfação.*¹¹⁹

O excerto ilustra ainda o tom em que a maior parte da história é contada, um tom de conto infantil em que apenas falta o característico *incipit* “Era uma vez...”, pois há escravos, há nobres, há personagens más e cruéis, há personagens puras e boas.

Esta toada advém também do facto de o discurso ser composto por frases curtas, de um vocabulário simples.

O discurso prima também pela repetição que se distingue pelas formas mais simples, por exemplo dos sujeitos das frases:

*O meu pai ficou no jazigo dos homens da família. (...) o meu pai ficou na segunda da esquerda.*¹²⁰

E pelas formas mais exageradas, o que pode levar qualquer um a interrogar-se sobre o propósito do autor em preencher tanto espaço com a repetição de palavras:

*No lado direito estava o pai do pai, o pai do pai e o pai do pai do pai do pai do pai do pai do meu pai.*¹²¹

E mais flagrante:

*Dentro de mim durante muito tempo, na dor mais absoluta que me tomara todo o corpo, perdi a consciência de mim, como se adormecesse muito lentamente, sempre a pensar quero morrer, quero morrer, quero morrer, quero morrer.....*¹²² (isto repete-se ao longo de duas páginas inteiras).

Trata-se de uma história, por um lado, sobre várias formas de amor: pela música, pelas palavras, entre uma mulher e um homem, entre a mãe e o filho. Por outro lado, o romance fala também sobre perdas: dos membros, de amor, de filhos, de estatuto e de dignidade humana.

¹¹⁹ Cf. José Luís Peixoto, op. cit., p. 66.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Ibidem*, p. 106-7.

A narrativa decorre na sua grande maioria na casa do protagonista, uma casa muito grande, envolvida por uma grande hera. O casarão tem vários quartos e salas por onde se passeiam muitos gatos moles e dengosos, indiferentes ao ambiente calmo, mas cuja de solidão e tristeza criam alguma tensão.

A sociedade é apresentada por um narrador autodiegético que, por sua vez, revela possuir um universo individual associado à sua paixão: a escrita literária. Aliás, o seu amor pelas palavras personifica-se numa mulher que, por um curto período de tempo, vive dentro dele. A paixão entre os dois é alimentada pela escrita, palavra a palavra e letra a letra:

Estivera a escrever toda a noite e, no banco ao meu lado, tinha já trinta páginas escritas. Ao escrevê-las, sentira palavra a palavra, quase letra a letra. Eram as trinta páginas mais importantes da minha vida. Ao escrever, tinha vivido. Eram trinta páginas que eram o meu amor todo e a minha esperança. Sentado à escrivaninha onde os anos passavam, olhávamo-nos muito: ela dentro de mim e o meu olhar dentro de mim, junto dela. O meu braço tremia e, com a esferográfica, escrevia em folhas brancas cada uma das palavras que a diziam. Ela sentia as palavras a tocarem-na. Ela fechava lentamente os olhos. E o tempo em que mantinha as pálpebras fechadas era tocar-me, era tocar o sol e, na pele, absorver toda a sua luz.¹²³

Até ao momento da invasão sofrida pelo seu povo (e mesmo depois, mas com menos intensidade), verifica-se que os dois universos – o universo íntimo do narrador e o universo exterior - se sobrepõem constantemente na perspectiva do narrador; contudo é com relativa facilidade que o leitor se apercebe desta promiscuidade de realidades, pois os momentos de transição são facilmente identificáveis, como é possível perceber através da seguinte passagem exemplificativa do momento da primeira aparição do seu amor:

Depois, lentamente, tudo muito lentamente, os pontos de luz formaram cordões de Luz que eram linhas de Luz sobre o negro. Depois, começou a surgir cada contorno de um rosto e de um corpo. Muito lentamente, muito devagar, um a um, começaram a surgir os

¹²³José Luís Peixoto, *Uma Casa na Escuridão*, Temas e Debates, 3ª Edição, Novembro 2002, p.28-9.

*traços do rosto mais lindo que alguma vez tinha visto. Era um corpo de luz sobre o negro. Era uma mulher. Olhei-a até ser completa. Olhei-a até ter a certeza de que nunca, nunca iria ver uma mulher mais bonita na vida. Deslumbrante. E, mesmo depois dessa certeza, continuei a olhá-la. Ela olhava-me também. Tímida, sem saber talvez se podia sorrir.*¹²⁴

A sobreposição das duas realidades seria mais dificilmente perceptível para o leitor, caso o narrador fosse heterodiegético, mesmo se a perspectiva deste último fosse onisciente, uma vez que um discurso na terceira pessoa não permitiria, neste caso, a compreensão imediata.

A inocência (e também alguma ingenuidade) destes momentos revelados pelo protagonista não faz prever os eventos que se aproximam, antes pelo contrário, o ambiente cria outro tipo de expectativas.

A ocorrência de uma violenta invasão, cujo grau de horror tem como consequência para a personagem principal, e para todas as que a rodeiam, grotescas mutilações físicas (o protagonista fica reduzido à cabeça e tronco, depois de lhe serem cortados os membros superiores e inferiores) aguça a visão do narrador, sendo que a sua perspectiva passa a direccionar-se mais para a realidade exterior.

Este fenómeno acentua uma interessante situação quanto à modalidade focal que, sendo autodiegética, tradicionalmente não admitiria uma focalização interna em relação à interioridade das outras personagens e muito menos uma focalização onisciente. Nota-se no início da história que a personagem principal revela, para além das suas observações, um conhecimento prévio que se cinge ao recheio psicológico da mãe, pois as suas reflexões quanto ao sofrimento da mãe assim o denunciam. Contudo, no que toca às outras personagens, isso apenas se irá verificar após a invasão. Os seguintes excertos são prova desta mudança:

¹²⁴ Peixoto, op. cit., p. 28.

No início do romance,

*A escrava miriam chegou com as roupas num braço e, com o outro, estendeu-me uma toalha gasta e velha. Levantei-me da banheira e quando a olhei, nu e ridículo, pareceu-me encontrar o início de um sorriso na timidez do seu rosto. A escrava miriam não sorria desde que a sua mãe morrera. O meu pai, doente, na cama, rodeado pela minha mãe a segurar-lhe a mão, pela escrava madalena ao longe, pela escrava miriam e por mim, mandou a escrava madalena ir buscar o machado à parede da sala de armas. **A minha mãe mostrou no rosto a tristeza infinita** [focalização externa], mostrou uma vida inteira de esperança a terminar em humilhação. A minha mãe desistiu de si. Triste, triste, a chorar no seu interior, a gritar no seu interior uma amargura imensa, um oceano de amargura no seu interior, mágoa. A minha mãe, e o seu sofrimento, e a sua vida inteira, saíram do quarto [focalização interna]. (...) Eu e a escrava miriam, imóveis, abrimos mais os olhos. O meu pai, usando as suas últimas forças, levantou o machado no ar e acertou no peito da escrava madalena. Ao cair de costas sobre a cama, manteve os olhos abertos no tecto.¹²⁵ [novamente focalização externa em relação às personagens pai, escrava madalena e escrava miriam].*

Depois das invasões, a focalização torna-se gradualmente interna, havendo mesmo momentos de focalização omnisciente:

A escrava miriam, nua, com o corpo ainda a sentir cada um dos soldados, continuava com o rosto todo para um lado, como se não sentisse. Era como se a sua pele estivesse ainda sob os fatos de ferro, como se as barbas lhe tocassem ainda o pescoço e o peito, como se a carne dos soldados, húmida, viscosa, repulsiva, entrasse ainda dentro de si.¹²⁶

[focalização interna e externa relativamente à personagem escrava miriam].

O momento de comunhão entre a personagem tradutora e o escritor/narrador é exemplo de uma visão interna:

E enquanto ela, no seu olhar brilhante, falava das palavras com palavras, eu percebi que aquelas páginas nunca foram mais minhas do que eram dela. Aquelas palavras eram minhas e eram dela. Aqueles nomes meus eram meus e estavam dentro de mim, como

¹²⁵ Peixoto, *op. cit.*, p.27.

¹²⁶ *Ibidem*, p.195.

*estavam dentro dela. Éramos duas pessoas. Tudo em nós era igual. Se a língua que aprendêramos em crianças era diferente, esse era um detalhe muito pequeno, porque partilhávamos o mundo e o significado das palavras.*¹²⁷

Existem inclusivamente momentos de focalização omnisciente:

*A eternidade existe agora. A eternidade do tempo é igual a este preciso instante. E, no entanto, quando estávamos no quarto, passou tempo. Tenho a certeza de que passou tempo. Todos sentimos que passou tempo. A minha mãe morta soube, com mais certeza do que qualquer um de nós, que passou tempo.*¹²⁸

O fim do romance, onde se verifica um retorno ao universo interior da personagem e simultaneamente a sobreposição das duas realidades, proporciona ainda outra curiosa repercussão na categoria Tempo, que se traduz na alteração da modalidade de perspetivação, uma vez que o narrador reproduz o momento da sua própria morte retrospectivamente (as formas verbais do pretérito perfeito do Indicativo assim o comprovam):

*Ela disse amo-te. Ela, o seu rosto puro, diante de mim, as chamas, o fogo, disse amo-te. Como palavras impossíveis e como as únicas palavras. Eu sorri tanto. Fui feliz e nesse momento, morri.*¹²⁹

É forçoso salientar que este romance compreende várias cenas chocantes, cuja pormenorizada descrição consegue suscitar no leitor arrepios de horror, pelo seu elevado teor de violência física e psicológica (este ponto será desenvolvido mais adiante) de que são exemplo tanto as cenas já transcritas da morte da escrava madalena e as sucessivas violações da escrava miriam, como a respeitante à invasão da cidade, mais concretamente ao ataque à casa do escritor, que é, sem margem para dúvidas, a mais atroz:

Os soldados seguiram a música e, aos empurrões, aos murros nas costas e aos pontapés, levaram-nos para o salão de baixo.

¹²⁷ *Ibidem*, p.219.

¹²⁸ *Ibidem*, p.193.

¹²⁹ Peixoto, *op. cit.*, p.251.

Partiram o instrumento do senhor violinista contra a parede. Olharam para ele. Ele olhou. Tinha medo nos olhos. Esticou um braço e abriu a mão num gesto que lhes pedia que parassem. Eles ainda não tinham começado. Um soldado levantou a espada no ar e cortou-lhe a mão pela linha do pulso. O senhor violinista segurou o antebraço decepado, olhando para o pulso que jorrava sangue. Olhou para o sangue com olhos de terror, olhou como se não acreditasse. O mesmo soldado levantou novamente a espada no ar e cortou-lhe a outra mão. Outro soldado caminhou para a minha mãe e, com ambas as mãos, empurrou-lhe o peito com toda a força. A minha mãe caiu de costas. Ouviu-se o barulho do seu corpo a cair. A sua carne a cair despedida sobre o chão. Pousou-lhe um joelho sobre a barriga e esticou o braço para o outro soldado que lhe pôs na mão um objecto invisível. Agarrou a cabeça da minha mãe e, percebi nesse momento, o pequeno objecto que segurava entre o polegar e o indicador das suas luvas de ferro era uma agulha. Espetou a agulha com força em cada um dos ouvidos da minha mãe. Furou-lhe os tímpanos. As mãos do senhor violinista ficaram no chão como duas folhas de uma árvore de sangue e carne. A minha mãe ficou deitada no chão, com a boca aberta, calada, com os ouvidos a escorrerem um fio de sangue. Deitaram a escrava miriam sobre a mesa. Rasgaram-lhe as roupas e, um a um, usaram o seu corpo. Um a um (...) quando o último acabou de usar a escrava miriam, fez-lhe uma cruz com a espada na pele da barriga e do peito. Vieram todos na minha direcção e empurraram-me pelas escadas acima. (...) Deitaram-me no sofá grande e, com vários golpes, cortaram-me as pernas um pouco abaixo das virilhas e cortaram-me os braços pelos ombros. (...) As espadas atravessaram o ar e enterravam-se na carne, onde paravam. Os ossos fizeram um ruído seco quando se partiram. No meio da carne e do sangue, as espadas bateram em qualquer coisa dura que se partiu, como o ramo seco de uma árvore. (...) O barulho das minhas pernas e dos meus braços mortos a caírem. E fiquei apenas com a dor no lugar dos braços e das pernas. Fiquei sentado no sofá.¹³⁰

Dever-se-á adiantar também que o elevado grau de violência de cenas como a acima transcrita é contrabalançado pela pureza e candura do amor e da visão proveniente de um universo interior e proferido na primeira pessoa, ou seja, este contrapeso, vital para uma recepção dos momentos quase líricos da obra, não seria tão eficaz se, uma vez mais, a narração fosse feita na terceira pessoa.

Em *Uma Casa na Escuridão* algumas das regras “à prova de bala” de êxito rápido foram ignoradas, nomeadamente no que toca à construção das personagens, ao ritmo

¹³⁰ Peixoto, *op. cit.*, p.103-105.

descompassado do discurso narrativo, ao grau chocante de violência apresentado, à existência de dois pontos altos na história.

A construção e apresentação das personagens não é de todo a tradicional, facto que se prende também com o tipo de universo ficcional criado, cujo contexto constitui um ambiente com poucos pontos de contacto com a realidade.

A atenção dada à descrição das personagens do ponto de vista físico é pouca para não dizer nenhuma; logo, o leitor poderá criar a sua própria imagem de cada elemento.

Algumas das personagens têm nome (curiosamente o protagonista, a sua amada, a mãe e a tradutora não são baptizados com um nome pelo autor), tendo o autor optado por escrevê-los curiosamente com minúscula, e um ou dois traços marcantes que as distinguem do conjunto. Pode-se mesmo afirmar que as personagens se tornam uma ideia com corpo e um nome e não uma imagem visual.

A sintética descrição dos soldados é no entanto sugestiva. Trata-se de uma personagem colectiva, cujo porte agressivo e boçal desencadeia a visualização de uma série de criaturas quase animais, com um toque macabro de cavaleiro medieval:

Senti uma palmada no ombro. Abri os olhos e estavam mais de dez soldados à minha frente. Tinham barba até à barriga e os olhos sujos de raiva. Tinham roupas de ferro e espadas vermelhas de sangue. Levantaram-me da cadeira. A chávena partiu-se no chão. Empurraram-me para a cozinha.¹³¹

A personagem principal, que acumula funções como narrador, não se apresenta minimamente interessado em criar empatia com o leitor. É perceptível que não se pretende aqui pôr em prática a estratégia de utilizar o discurso na primeira pessoa para criar intimidade com o leitor. Como narrador, o objectivo é simplesmente contar aquilo que se passa, ou melhor que se passou com ele, literalmente dentro dele. Este será um dos aspectos mais peculiares na construção desta personagem, o facto de ela admitir uma vida interior, que por

¹³¹ *Ibidem*, p. 103.

ser bastante activa quase assume contornos físicos e materiais. Talvez seja este o motivo pelo qual a personagem, depois de se ver impossibilitada de escrever, se agarra à única coisa que serve de ponte com o seu amor secreto: as famosas trinta páginas (aludidas na página 28).

O contraste que se estabelece entre a vida interior da personagem e a sua realidade exterior criou, por sua vez, dois ritmos diferentes na sequência narrativa. Um ritmo de toada lenta, com momentos de grande lirismo e descrição da situação; outro completamente diferente, que reproduz uma grande aceleração e violência. A título exemplificativo é possível destacar o momento da primeira aparição da “mulher amada” e todos os episódios que se sucederam à invasão, respectivamente.

Pelo facto de existirem duas realidades paralelas, há dois pontos altos nesta narrativa.

O primeiro é precisamente a invasão: este episódio funciona como o elemento desestabilizador da ordem da narrativa. Ora, a própria organização da história não se coaduna com a estrutura tradicional de um romance ou de um conto infantil (os géneros referidos normalmente contêm apenas um clímax), uma vez que a introdução do acontecimento perturbador numa harmonia, que se pressente ser precária e falsa, é relativamente tardia. O segundo ponto alto é a morte do protagonista no desfecho que coincide com o reencontro com a sua amada.

A tensão existente entre as personagens – entre o protagonista e a mãe, entre a mãe e o pai – é anterior ao começo da acção e não se agudiza contrariamente às expectativas, visto que o conflito central é consequência da invasão bárbara que toda a comunidade irá sofrer.

A personagem mãe apresenta um comportamento no mínimo estranho. Desde o início da história ela fala pouco ou nada, trata com desprezo e alguma malvadez a escrava miriam, não expressa emoções e apenas se preocupa em comer e sempre o mesmo: arroz com lombo de porco. Vem-se a saber mais tarde que todas estas atitudes são posteriores à morte do marido e que reflectem a amargura de ter amado sem ter sido correspondida:

No dia em que fiz dezoito anos, eu, a minha mãe e a escrava miriam fomos levar o meu pai e a escrava madalena ao cemitério. (...) Dois homens pagos levantaram o meu pai e levaram-no para o jazigo. Seguimo-los devagar. A minha mãe magoada, a escrava miriam em silêncio e eu despedaçado por dentro, a pensar que tinha talvez perdido tudo. E, na altura, não reparava que a minha mãe sofria o fim absoluto da sua esperança, sofria por ter entregado a vida a quem não quisera, sofria por tudo para sempre. E, na altura, não reparava, não imaginava sequer que a minha mãe preferia ter morrido. A minha mãe queria que o meu pai a tivesse chamado e lhe tivesse acertado com dois golpes de machado. A minha mãe queria que o meu pai a tivesse amado como ela, calada e submissa, o amara. Sempre com esperança, sempre com esperança. (...) A expressão da minha mãe era já aquela que, a partir desse dia, permaneceu durante anos no seu rosto: um olhar bruto, analfabeto, despreocupado, desinteressado; um olhar quase irracional, a querer apenas comer e dormir; um olhar a esconder, de si próprio e das pessoas, todos os anos que falhara. E o corpo da minha mãe, que ainda era elegante, começou ali a tomar forma que havia de ter durante anos: os movimentos desleixados, o peso.¹³²

O coração do pai pertencia à mãe de miriam, e este sempre a tratou como filha. Com a descoberta da música, a mãe ganha uma nova postura perante a vida, deixa para trás a sua atitude absorta do mundo, emagrece e passa os seus dias com o violinista, ouvindo deliciada as melodias que este produz com o seu instrumento:

Durante o dia, mais nítida ou mais distante, a música soava por todas as divisões da casa. A minha mãe ficava sem comer durante períodos longos e, na hora da refeições, quase não comia, pois ficava só a olhar para o violinista. A minha mãe cada vez mais magra, rejuvenescia e também para ela, o tempo parecia correr ao contrário. Ao princípio da noite, o senhor violinista ia deitar-se exausto. A minha mãe ficava comigo na sala. Conversávamos. A sua alegria verdadeira tinha regressado. Eu também estava feliz. No início, pensei que a minha mãe se tivesse apaixonado pelo senhor violinista, mas depois, ao ouvi-la, percebi que tinha encontrado o amor pela própria música. Percebi que aquele amor era bom, pois nada exigia.¹³³

No entanto, esta brusca mudança não dura muito tempo, pois ao terem-lhe perfurado os ouvidos, retiraram-lhe toda a alegria de viver. À semelhança do filho, a mãe apaixonou-se

¹³² *Ibidem*, p. 55.

¹³³ *Ibidem*, p. 70-1.

por uma forma de arte, torna-a a sua forma de vida e quando se vê privada dela acaba por morrer.

A escrava miriam, a escrava para todo o serviço, apresenta-se sempre tímida, submissa e atarefada. É de poucas falas e completamente indiferente às atitudes da sua senhora, aliás a tudo o que se passa à sua volta, como se pode comprovar pela seguinte passagem:

A escrava miriam entrou e a sua presença não tocou o silêncio. O chão não sentiu os passos dos seus pés delicados. O volume do seu corpo era pouco mais do que o seu avental. Carregava uma travessa carregada de comida. (...) Sem a expressão de uma ruga no rosto, a escrava miriam segurava-a com as mãos e pousou-a com todo o cuidado, em silêncio, sobre a mesa. (...) depois a escrava miriam a ajudá-la a levantar-se e a levá-la para a cama.¹³⁴

A única vez que a escrava miriam tem alguma reacção deve-se ao facto de ter descoberto o seu amor:

A escrava miriam nunca parava a olhar-me, a escrava miriam nunca me dizia nada, mas naquela noite, depois de parar a olhar-me por três ou quatro vezes, perguntou quem é aquele senhor que aí esteve? A sua voz foi mais suave do que a suavidade grande que sempre foi a sua voz. Respondi-lhe e ela saiu, envergonhada por perguntar e por existir.¹³⁵

Depois da invasão, todas as personagens são prisioneiras e tratadas como escravas, trabalhando e sujeitando-se às maiores humilhações. Mesmo com a nivelção social que ocorreu, miriam continua a assumir o seu papel subalterno, mas curiosamente depois de ter sofrido a primeira violação, miriam passa a ter uma postura mais altiva. O seu comportamento altera-se, ela é a responsável pela sobrevivência física – trata da alimentação de todos – e um exemplo moral para todos – ela nunca verga -. Miriam torna-se fria e passa assumir atitudes duras. O seu apaixonado, o príncipe de calicatri, assiste impotente às sucessivas violações:

A escrava miriam levantou-se lentamente. Os cabelos cobriam-lhe desordenadamente a cara. Os seus olhos eram duas brasas na escuridão e olhavam-nos sérios, como se soubessem o

¹³⁴ *Ibidem*, p. 39-40.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 50.

*segredo do ódio ou de qualquer coisa inumana. A escrava miriam, enquanto arranjava as roupas, olhava-nos grande e poderosa, olhava o príncipe de calicatri, e ele escondia-se, a querer fugir.*¹³⁶

O príncipe de calicatri, personagem marcada pela sabedoria e obstinação, é o melhor amigo do protagonista, conhecem-se desde crianças. Enquanto criança ele teima que quer correr mundo e, depois de muito persistir nesta ideia, ele parte:

*O príncipe calicatri ficou fechado no quarto seis meses e só eu estava autorizado a entrar. (...) Os pais iam levar-me à porta e, a medo, tentavam dizer saia, por favor. E ele respondia vou correr mundo. (...) Passados seis meses, com voz de condenação e de derrota, o pai do príncipe aproximou-se da porta do quarto, bateu e disse pode ir correr mundo.*¹³⁷

Apesar de ter adquirido um conhecimento incomensurável ao longo das suas viagens, ele permanece analfabeto. Ele regressa enfastiado com tudo e com o firme propósito de morrer, pois sente que já não há mais nada para conhecer, não valendo a pena continuar a estar vivo:

*O príncipe calicatri era velho. Tinha vinte e cinco anos e era velho. O seu rosto enrugado olhava o chão resignadamente, conformado, e deixava ver os cabelos brancos, muito fracos, que lhe cobriam a cabeça. (...) Disse trago no meu coração, como num cofre que não se pode fechar de cheio, todos os lugares onde estive, todos os portos a que cheguei, todas as paisagens que vi através de janelas. (...) O seu rosto, ao dizer vim para morrer, foi como se, aos meus olhos, tivesse iniciado a sua morte...*¹³⁸

Escusado será dizer que, nas invasões, lhe foi retirado aquilo que de mais precioso tinha, o coração:

*Levantou devagar a camisa e, no lugar do coração, tinha um buraco de vermelho vivo. O príncipe de calicatri não tinha coração e, nesse buraco cavado no peito, estava uma ausência muito grande. O príncipe de calicatri já não sabia a resposta a todas as perguntas do mundo. (...) tinham-lhe arrancado os mistérios mais profundos da sua sabedoria, por que todos eles estavam guardados no seu coração.*¹³⁹

¹³⁶ *Ibidem*, p. 117.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 47-8.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 115.

Outra personagem curiosa é o visconde de dedodida (este nome, assim como calicatri, também fazem lembrar de certa maneira as lengalengas infantis, pela repetição dos mesmos sons consonânticos) que aparece do nada no casarão juntamente com outra personagem secundária, *ninguém*, e tem a particularidade de falar muito e tornar-se por vezes incómodo:

O homem do buraco grande e circular que lhe atravessava a barriga disse que aqueles eram os soldados que tinham invadido o país, disse que a cidade estava cheia de gente morta e de gente morta e de gente mutilada, disse que o tinham apanhado num restaurante quando estava a beber café e que lhe tinham arrancado o almoço semidigerido da barriga, disse que se chamava visconde de dedodida. O homem do buraco grande e circular que lhe atravessava, o visconde de dedodida, falava muito. Nós estávamos tristes e falávamos o mínimo. O visconde de dedodida falava muito. Disse que não sabia nada do homem que não tinha orelhas e que não tinha olhos e que não tinha nariz e que não tinha língua, disse que não lhe conhecia nem o nome nem a idade e nem nada. A partir desse instante começámos a chamar-lhe o ninguém.¹⁴⁰

É a única personagem que parece ter mais alegria e energia do que as outras, no entanto ele não é o que parece. Quase no final da história, há uma surpreendente revelação: ele é uma ela, uma mulher a quem foi retirado, ainda no ventre, um bebé.

Reparei que o visconde de dedodida estava em silêncio havia muito tempo. A sua voz, nos dias em que chegara, era uma voz viva. (...)

O visconde de dedodida, com os olhos vermelhos, disse não passou, nunca passará, aquilo que roubaram nunca mais poderá ser devolvido. E gritou da mesma maneira que gritaram as mulheres. (...) tinha as mãos diante do buraco que lhe atravessava a barriga. Sem que ninguém lhe perguntasse, contou tudo. (...). O visconde de dedodida contou que, no dia em que os invasores tinham chegado (...) Estava numa das ruas da cidade e estava grávido. Estava grávida. O visconde de dedodida era uma mulher que estava grávida (...) O visconde de dedodida era a viscondessa de dedodida.¹⁴¹

A vivência das personagens durante o período das invasões tem pouco de humano, o que se deve, por um lado, ao facto de terem sido mutiladas naquilo que lhes era mais precioso

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 235-7.

e, por outro lado, por a violência psicológica as tornar acoissadas (à exceção de miriam). O narrador, reduzido à cabeça e tronco, chega mesmo a ser confundido com um dos brinquedos pelas crianças dos invasores, na creche que é criada na sua própria casa.

Até agora, na presente dissertação, várias foram as ocasiões em que se recorreu ao adjectivo surpreendente para qualificar um episódio, um desenlace, uma personagem, ou mesmo uma narrativa, aliás um dos pressupostos que quem escreve deverá ter em mente é precisamente como já foi dito: **O objectivo é sempre surpreender o leitor e não chocá-lo.**

Devido ao elevado grau de violência dos episódios relacionados com a invasão, é possível afirmar que não fez parte dos planos deste autor surpreender, mas nitidamente chocar. O choque provocado por alguns episódios aqui criados, em muito se poderá comparar a passagens da obra *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena, em que as descrições das cenas de cariz sexual revelam uma grande carga de violência crua, mas não gratuita, que também ela contrasta com um certo tom lírico que paira neste romance. É de ressaltar, no entanto, que em *Sinais de Fogo* o contraste não se torna tão evidente, uma vez que não só as passagens são mais subtis e o leitor não é apanhado tão desprevenido, como o registo deste autor é bastante diferente. O contexto ficcional desta obra paradigmática não é fantástico; antes pelo contrário, é patente a verosimilhança com a realidade do Portugal da altura, anterior ao 25 de Abril.

O primeiro dos sucessivos choques, com que José Luís Peixoto nos surpreende, torna-se ainda maior por ser inesperado e destoante com o estilo de discurso até aí seguido que fazem com que se crie outro tipo de expectativas quanto ao desenrolar da acção.

O desfecho de *Uma Casa na Escuridão* anuncia uma resolução do clímax, como é sua obrigação. No entanto o seu começo é bastante antecipado, uma vez que logo após a debandada dos invasores uma nova ordem foi introduzida na acção. Apesar da súbita retirada do inimigo, é de forma lenta e gradual que cada personagem segue o respectivo caminho, ficando apenas o herói jogado à sua solidão por não lhe restar mais ninguém (e vendo o que

resta do seu corpo apodrecer, devido à peste), nem mais nada a não ser pensar em morrer e na sua “amada virtual”. O final propriamente dito da obra oferece o tal segundo ponto alto, que se consubstancia num triste *happy end*, pelo facto de ser precisamente a morte imerecida do protagonista que permite a reunião dos dois amantes. Ou seja, não há qualquer tipo de justiça poética, posto que os maus da fita não são devidamente castigados: os cruéis soldados e o seu frio chefe rapidamente saem de cena, deixando atrás de si um rasto de sangue, destruição e desolação. A ausência de justiça poética e dos devidos castigos não se coaduna, deste modo, com esta toada de história para crianças.

O sucesso da estratégia narrativa do autor em muito se deve, por um lado, a uma heterodoxa articulação de modalidades focais, e, por outro, à subtil descrição da mesma. A modalidade focal a que o autor recorreu é discreta, pois a impossibilidade de um narrador autodiegético ter momentos de omnisciência ou de visão interna é completamente ignorada, não chegando o leitor a aperceber-se deste facto, pois a narração da história é soberana.

A aceitação da obra no seu todo deve-se, como já foi verificado em análises anteriores, à coerência e fluidez de discurso, fruto de uma narração sequencial e de uma toada de conto infantil que nos conduz ao longo de toda a narrativa.

Como foi referido pela crítica, também a construção peculiar de personagens, já para não falar na intrigante combinação entre inocência e violência, exemplificadas pelos respectivos excertos, são factores que contribuiram sem dúvida para a projecção de José Luís Peixoto e do seu estilo de escrita particular e nada previsível.

Através das análises até ao momento efectuadas constata-se que, não obstante as falhas técnicas, os artifícios narratológicos e as “(in)felizes infracções” de diversa ordem, as obras em questão apresentam determinadas características que conferem um certo grau de

legibilidade ao texto. Seguem-se duas obras de Mafalda Ivo Cruz que representam uma desconsideração total pelas regras que têm servido de pontos de referência ao presente trabalho.

2.6. Terrorismo às Regras do Romance à maneira de Mafalda Ivo Cruz. Estilo ou formato?

As duas obras de Mafalda Ivo Cruz, *A Casa do Diabo* e *O Rapaz de Botticelli*, foram aqui consideradas pelo facto do estilo de escrita da autora, que prima pela (des)construção narrativa e por outros distintivos bastante ortodoxos, reunir uma série de características que, por um lado, as torna alvo de críticas contraditórias (como é possível atestar pelas citações abaixo assinaladas) e, por outro, as coloca bastante abaixo no ranking de preferências do público, se se levar em linha de conta as obras até agora referidas.

Desta feita, encontram-se aqui presentes factores que são assaz interessantes no que toca à observação do que tem vindo a ser chamado de “falhas técnicas”. Quais serão as “falhas técnicas” que fizeram com que esta autora não tenha tido tanta projecção mediática e aceitação unânime por parte do público?

Mais uma vez é conveniente salientar que não é objectivo da presente dissertação produzir validações negativas ou positivas sobre autores ou obras, mas investigar e associar as causas e os efeitos, sejam eles casos de sucessos ou não.

*A condição do artista fornece matéria a um discutível romance.*¹⁴²

A Casa do Diabo (2000), já apetecia fazer reparos mais exigentes; dizer, por exemplo que se tratava de um romance que caía frequentemente num fascínio despudorado por certos maneirismos de uma escrita que só avança anunciando-se ao mesmo tempo como «literatura». Mas é este terceiro romance que torna estas reservas muito evidentes, na medida em que

¹⁴² In *Jornal Expresso*, artigo de António Guerreiro, 29 de Março de 2002, p. 37.

*tudo aquilo antes tinha começado a aflorar é aqui elevado ao estatuto de caricatura: **O Rapaz de Botticelli** é, no mais alto grau, um romance maravilhado com a elevação dos seus próprios exercícios e com as referências artísticas que mobiliza e transforma em lugares-comuns.¹⁴³*

*Este romance procede portanto a um duplo e paradoxal movimento: ao mesmo tempo que se lança na descoberta e construção de uma personagem vai-lhe retirando realidade, tornando-a abstracta pela ligação ao mito do artista. Assim formulado, trata-se sem dúvida de um programa interessante . O problema está em que, sob o pretexto, especulativamente tematizado, do antigo mito do artista e da sua condição contemporânea, o que nos é oferecido são banais mitologias da arte, empacotadas com nomes respeitáveis.*¹⁴⁴

Neste livro – que é, repito, o mais belo livro de Mafalda Ivo Cruz, e o primeiro grande romance de 2002 – tudo começa na diferença.
(...)

“Donde, o romance que lemos escreve-se sobre o corpo de outro romance (ou, se preferirem, sobre o romance de outro corpo). (...) Este enredo é mais do que um enredo, é um enredamento, uma rede de raptos e enlevos, um caos arfante, uma coreografia incendiada, uma trama de tempos, antecipações e desfasamentos.”¹⁴⁵

*A sua história é contada ao longo deste em relâmpagos. Mais perto, mais longe. **Tal como as histórias existem na nossa cabeça. Circulando umas entre as outras, sobrepondo-se, ramificando-se, como veias, como nervos. E estancam. Vão a correr e travam. Depois precipitam-se. Deflagram.***
(...)

*“**O Rapaz de Botticelli**” *não é apenas o melhor romance de Mafalda Ivo Cruz. É uma coisa brutalmente desperta na actual prosa portuguesa – que está de embalar, e adormece.*¹⁴⁶*

¹⁴³ António Guerreiro, «Em nome da arte», *Expresso*, 29 de Março de 2002, p. 37.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Eduardo Prado Coelho, «O problema geral das regras de atracção», *Público*, 2 de Março de 2002, p. 18.

¹⁴⁶ Alexandra Lucas Coelho, «Não a costura mas a ferida», *Público*, 2 de Março de 2002, p. 4-5.

A Casa do Diabo

No texto da contracapa, o romance *A Casa do Diabo* é definido como uma *tentativa de «narrar»*. Depois de se ler a obra na íntegra conclui-se que tão astuta é a esta definição, quanto todas as opções de articulação da narrativa escolhidas pela autora.

O início da obra nada denuncia quanto ao protagonista, às personagens secundárias, ao narrador, ou sequer quanto ao assunto. O leitor entra neste romance sem sequer poder fazer conjecturas acerca do que o espera.

Desde a primeira página depara-se com um estilo de escrita fragmentado, em que as frases são suspensas ou sintéticas e em que a forma da informação fornecida assemelha-se às didascálias do modo dramático:

Uma mulher. Uma mulher que dorme. A janela está aberta. É meio da tarde.
*A janela dá para o jardim. É uma casa grande. A luz entra e aninha-se nos cantos. No jardim há duas árvores altas.*¹⁴⁷

Por vezes, a estruturação do discurso assemelha-se grandemente à forma como se processa o pensamento ¹⁴⁸, pelo seu carácter aparentemente aleatório conferido pelos saltos temporais; pelas inúmeras associações, à primeira vista desconexas.

É de convir que estas opções de estilo não contribuem para um discurso fluído, lógico e linear, o que por sua vez não facilita a leitura. Esta, por seu turno, também é dificultada pelas múltiplas focalizações e pelas constantes interrupções e sobreposições presentes neste texto.

Estabelecendo um paralelo, esta obra afasta-se muito das regras já referidas, pois desde logo se vislumbra que o objectivo da autora não pretende ser o de criar uma relação de sedução ou mesmo empatia com o leitor.

¹⁴⁷ Mafalda Ivo Cruz, *A Casa do Diabo*, Publicações D. Quixote, 2000, p. 9.

¹⁴⁸ Este facto é assinalado por Alexandra Lucas Coelho na sua recensão ao outro livro da autora, in «Não a costura mas a ferida», *Público*, 2 de Março de 2002, p. 4.

No entanto, e desde a primeira página, o leitor vê-se sob efeito de uma impressão de estranheza (uma vez mais¹⁴⁹), o que produz uma certa curiosidade e é responsável pela única motivação possível para continuação da leitura, ou, pelo menos, pela vontade de saber o que se passa e o que se irá passar. Para a arquitectura deste efeito, constatar-se-á mais à frente, muito contribui a presença de um narrador aparentemente homodiegético. Não obstante, o aparente estatuto homodiegético (na realidade está-se perante um caso de narração autodiegética), o seu discurso e comportamento aproximam-no de um narrador heterodiegético, isto é, verifica-se a utilização da primeira pessoa nas formas verbais relativas ao sentido da visão e ao universo da imaginação, porém a sua função cinge-se à observação:

*Dorme. E fiquei muito tempo a vê-la dormir.(...)
Vejo as narinas e a boca.(...)
E vejo, imagino uma águia a subir no ar seco em direcção a
sul.*¹⁵⁰

*Vejo a imagem reflectida no espelho.*¹⁵¹

*Imagino então o som de uma máquina de projectar antiga. São
ele, ela e o filho, as personagens únicas do filme.*¹⁵²

A atitude *voyeurista* assumida por este narrador, e que se enquadra no que parece ser, apenas inicialmente, um tipo de focalização externa, articula-se perfeitamente com o ambiente de suspeita, de dúvida e de incerteza que se respira nesta obra, para o qual muito concorrem as insinuações algo maliciosas do responsável pela narração e que deixam antever um conhecimento menos superficial e muito mais comprometido:

*Um Renoir.
Talvez houvesse na Nancy qualquer coisa assim. Embora à
primeira vista não parecesse.*

¹⁴⁹ A sensação de estranheza também se verificou no romance de Lídia Jorge e de Jacinto Lucas Pires.

¹⁵⁰ Mafalda Ivo Cruz, *A Casa do Diabo*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000, p. 9.

¹⁵¹ Mafalda Ivo Cruz, 2000, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵² *Ibidem*, p. 12.

Talvez o que havia de mais oculto nela tenha tomado misteriosamente forma no ar. Qualquer coisa que flutuou apenas por um instante. Desapareceu logo. Provavelmente quando fez aquele gesto de pôr a mão em pala. ¹⁵³

Também as reflexões que vão sendo proferidas pelo narrador deixam transparecer um maior envolvimento por parte deste:

Não sabemos o que é justo. Só sabemos que nos obrigaram a coisas impossíveis.

Ou que nós próprios nos obrigámos a coisas impossíveis, inconcebíveis à partida. E que as nossas vidas tomam forma definitiva assim. ¹⁵⁴

Ainda que se esteja de sobreaviso perante estes pequenos indícios, nada permitia prever que a história principal seria sobre um filho em busca da verdade sobre o seu pai, e que o protagonista é José Mendes Josias, o narrador *voyeur*, facto que se prende com a sua profissão, detective privado.

A dada altura do romance, o leitor toma consciência de que tem de operar uma espécie de promoção do estatuto do narrador, uma vez que se trata verdadeiramente de um narrador autodiegético de plenos direitos, e a quem foram conferidos poderes omniscientes, sempre que este assume uma postura não participante, ou seja, sempre que se encarrega de narrar a história secundária do casal Nancy/Martim:

Quando finalmente se deitava e adormecia, ela, afundava-se no sono como um animal, a sentir-se ligada ao filho como se fosse pela pele. ¹⁵⁵

Muitas vezes José Mendes Josias apresenta-se apenas como personagem, deixando a cargo de uma entidade heterodiegética omnisciente a tarefa de narrador:

Cada vez tenho menos memória, constatou. De repente sentiu-se frágil. [referência à personagem José Mendes Josias] ¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁵⁵ Mafalda Ivo Cruz, 2000 *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 35.

Sentou-se diante do computador. Fixou a luz do ecrã e murmurou: «uma infinidade», talvez porque gostava do som da palavra. Infinitude. [referência à personagem José Mendes Josias]

*Longe, a criança dormia, também. [referência ao filho de Nancy]
E o homem pensou: É isto. A estranha ordem do mundo. E não há nada a fazer.*

E a pouco e pouco a sua voz interior ia-se tornando mais neutra e mais baixa.

E o silêncio do sono do cão e da mulher pairou na noite com uma alegria estranha.¹⁵⁷ [referência a Nancy]

Como se pode comprovar pelo excerto, a onisciência deste narrador acaba por tornar-se uma mais valia, na medida em que presenteia o leitor com informação sobre o que se passa simultaneamente com as outras personagens.

A narrativa apresenta vários saltos temporais, sendo que no primeiro deles, uma analepse, ocorre um fenómeno curioso em termos de focalização. Na mesma página, o narrador autodiegético, com uma perspectiva interna, passa a heterodiegético, detentor de uma visão onisciente:

Já elas, as mulheres como a minha mãe, quando começavam a rir todas juntas. Era terrível pensava ele.

E largava o guarda-chuva. Havia nódoas de sangue no guarda-chuva. E eu tinha medo.

Tinha, não: eu tenho medo. [José Mendes Josias na primeira pessoa]

(...)

O sujeito dormia num quarto sem janela, onde havia uma cadeira e uma bandeira do Sporting.

Tinha chegado uma noite, com um gorro de lã e um saco de papéis.(...)

O filho, que era pequeno, via-lhes as mãos grandes, sujas das vísceras vermelhas. As mãos, que de vez em quando limpavam nos aventais, que ficavam manchados também.¹⁵⁸ [José Mendes Josias, enquanto criança, na terceira pessoa]

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 43.

¹⁵⁸ Mafalda Ivo Cruz, 2000 *op. cit.*, p. 69.

Verifica-se desta feita que o narrador autodiegético correspondente à personagem Josias adulto apaga a sua voz na primeira pessoa e, na secção de texto seguinte, continua na terceira pessoa, sempre que recorda a sua infância e visualiza o contexto em que o Josias era criança ou «*o garoto*», como era chamado pela segunda mulher de Raúl, seu pai.¹⁵⁹

A prova de que se trata de uma mesma voz ora na primeira, ora na terceira pessoa encontra-se na página 146, onde no mesmo corpo de texto as duas formas verbais diluem-se, como é possível verificar através do excerto:

Abriu o frigorífico, tirou uma cerveja, bebeu pelo gargalo e atirou a garrafa para o cesto dos papéis.(...) [José Mendes Josias na terceira pessoa]

A minha mãe morreu cedo.[José Mendes Josias na primeira pessoa]

Ainda a vejo sentada à máquina de costura a olhar-se no espelhinho da caixa de pó de arroz.

Josias autodiegético e heterodiegético não detêm o exclusivo da narração, também Nancy assume uma voz na primeira pessoa:

Tinha ficado grávida num fim de tarde de quinta-feira.(...)

*Quando me levantei o Martim pôs-se a fumar e eu abri as cortinas.*¹⁶⁰

É necessário salientar que o leitor só se apercebe das mudanças de narrador, dos saltos temporais e das ligações entre as personagens à medida que vai navegando com os seus olhos pelas páginas e lê as escassas referências-chave (como Raúl, África, Zé/Josias; Martim) oferecidas intencionalmente, ou não, como bóias de sinalização neste mar de jogos de estatutos narrativos.

Todavia, as mudanças de focalização colocam sérios problemas à compreensão da sequência do discurso, para não falar da sequência narrativa, uma vez que não são assinaladas nem gráfica, nem explícita ou implicitamente no texto; frequentemente o leitor mais treinado

¹⁵⁹ O mesmo fenómeno volta a acontecer na página 77.

¹⁶⁰ Mafalda Ivo Cruz, 2000 *op. cit.*, p. 80-81.

e atento não tem outro remédio senão colocar a hipótese de mudança de perspectiva, por ser a única possibilidade lógica e, mesmo assim, muitas vezes, fica-se sem ter a certeza de quem está a falar.

Como exemplo desta navegação sem radar, tome-se o caso de, apenas a sensivelmente 130 páginas do desfecho da história (o livro tem 290 páginas), aparecer o fio que une as duas histórias, a de Josias e a de Nancy: José Mendes Josias, filho de Raúl Josias, que havia sido colega no curso de medicina do pai do Dr. Martim de Macedo, o político advogado marido de Nancy.

Curiosamente, as personagens são introduzidas sem apresentação, nem são explicitamente caracterizadas, e, mesmo com os sucessivos cortes na narração e alterações de focalização, é possível reconhecê-las pelo seu comportamento e atitude.

Nancy é uma personagem algo perturbada e que por isso nem sempre apresenta um comportamento muito normal. Ela achou uma forma de chamar a atenção do marido, colocando um anúncio no jornal oferecendo a sua companhia a troco de dinheiro, pois sabia que isso afectaria a reputação do Dr. Martim, uma das coisas que ele mais preza.

Martim, advogado arrogante com ambições políticas, por sua vez habituado a ter aquilo que quer, não contribui financeiramente para a educação do filho, o *little boy*, para pressionar a ex-mulher a conceder-lhe a custódia da criança e contrata um detective para vigiar a mulher, José Mendes Josias.

O filho desta família desfeita é muito terno: Francisco é uma criança bem comportada e obediente, não se sabe ao certo se ela se apercebe realmente do desequilíbrio da mãe ou da disputa que existe entre os pais. É de certa forma pouco verosímil que a criança seja tão calma e emocionalmente estável, por se encontrar no meio deste fogo cruzado. Está entregue aos cuidados de uma empregada e instintivamente sabe que não deve incomodar muito a mãe.

José Mendes Josias, detective privado, é a personagem que está sempre à procura de algo e não se sabe se alguma vez ele irá encontrar as respostas que tanto deseja, ou se esta característica é defeito de profissão, ou se apenas faz parte do seu perfil psicológico. É uma personagem curiosa porque só depois da história começar é que se torna perceptível que é a personagem principal e não apenas o narrador. Com o desenvolvimento da narrativa são dadas algumas pistas para a construção desta personagem.

Conclui-se, em função dos aspectos mencionados, que a preocupação máxima da autora foi subordinar o desenrolar da narrativa ao íntimo das personagens, das suas recordações, dúvidas, medos, frustrações, deixando que estas, sim, governassem a organização da história.

O leitor, por seu turno, fica em *suspense* pensando que a todo o momento, como acontece *normalmente* nos romances, tudo será esclarecido e ficará elucidado quanto ao que se passou entre o pai e o filho, entre a mãe e o Pai, entre Martim e Nancy, qual a causa do distúrbio de Nancy, pois inúmeras pistas são lançadas nesse sentido. Todavia essa esperança é lograda.

Devido à peculiar organização e estrutura deste romance, há que distinguir dois tipos de leitor. O leitor felizado, que compreendeu a história ou que, pelo menos, conseguiu dela tirar algum sentido. Este tipo de leitor não pode sentir-se desfeitoado, porque se apercebe que está a ler a mente de um homem que não sabe a verdade do Passado e que a verosimilhança o impede de ficar a saber mais que o próprio narrador. Contudo, o leitor mais distraído sentir-se-á algo baralhado com o desenrolar da história e insatisfeito por não ver ao menos consumado um desfecho de nenhuma das histórias. José Mendes Josias continua sem saber o que aconteceu. Nancy, cuja voz na primeira pessoa particularmente presente nas últimas páginas do livro, continua presa a uma relação doentia devido à constante tensão entre os dois,

situação essa agravada pelo facto de esta ter voltado para casa do marido e a coabitação ser tudo menos pacífica, querendo ver-se livre do marido, mas apavorada com a possibilidade de perder a guarda do Francisco.

O título desta secção não tem como intenção denegrir a imagem destas obras, pela carga pejorativa que o substantivo *Terrorismo* possa conter, mas esta é a palavra que melhor ilustra a posição deste estilo de escrita em relação à sua recepção. Uma posição em que são reunidas as escolhas contrárias a quase todas as recomendações efectuadas pelos “mestres” de “romances de êxito rápido” e até pelos “mestres” da escrita convencional. Uma posição em que se verifica pouco interesse, para não dizer nenhum, em facilitar a vida ao leitor.

Torna-se flagrante, depois da análise da primeira obra, que a constante mudança de narrador, sem que sejam fornecidos pontos de referência evidentes que permitam alguma orientação quanto ao ponto de vista do momento, gera um certo caos na narrativa, dando a impressão que quem escreveu fê-lo apenas para si, pois apenas ele/a o poderão entender na íntegra.

O desrespeito pela focalização não foi a única opção técnica verificada. A opacidade em que se encontra envolto o *incipit* e grande parte do desenvolvimento não permite que haja, sequer, o tão falado *Foreshadowing* do enredo, posto que na verdade nada é “destapado” nesta trama.

As personagens não têm uma consistência verosimilhante, isto é, não lhes é dado um passado concreto, à excepção de Josias. As suas vidas em quase nada se assemelham às vidas das pessoas de carne e osso, o que se harmonizaria num contexto ficcional fantástico como é o caso de *Uma Casa na Escuridão*, mas não no contexto que é aqui desenhado, pois este contém pistas que simulam o ambiente de Lisboa da actualidade; ou num ambiente extrasensorial, como por exemplo em *Fazes-me Falta*, em que a personagem morta emanava mais contornos do que a personagem feminina da presente obra.

Talvez o problema resida na qualidade das impressões, dos sentimentos, das sensações, dos pensamentos que sustentam as motivações da personagem, ou na sua insuficiência, fazendo com que não se consiga criar empatia e intimidade com as personagens e ultrapassar a fronteira da realidade, para se poder “entrar na ficção”.

Apesar de um certo carácter dramático das histórias que compõem esta narrativa, a acção em si não denuncia uma progressão gradual para o conflito, uma vez que não se percebe desde logo qual é o drama. Abrupta e tardiamente, o leitor é confrontado com os problemas, ao mesmo tempo que é introduzido no clímax.

Já foi referido que a obra apresenta um desfecho em aberto. Ignorando por ora o facto de isso poder, ou não, conduzir a uma certa desilusão por parte do leitor, o desenlace seria a última esperança para a introdução do elemento unificador, a premissa. A premissa não só desempenha esta função aglutinadora, como ajuda, pelo menos para dar um sentido à narrativa.

Uma das críticas feitas à autora consiste precisamente no recurso constante a um processo de suspensão das frases. Não querendo pôr em causa as opções de Mafalda Ivo Cruz, este realmente não é um processo que confira fluidez ao discurso, nem que beneficie a coerência do mesmo ou a articulação da narrativa, factos que não tornam este romance apetecível.

Mais surpreendente, pelo menos do ponto de vista do investigador, é constatar a recorrência de muitos dos aspectos acima mencionados na análise do romance de 2003, *O Rapaz de Botticelli*, o que obrigou a colocar a questão que intitula a presente secção.

Será que se trata apenas de uma questão de estilo da autora? Se assim fosse, o comentário de António Guerreiro, destacado na segunda epígrafe da secção, não teria qualquer razão de ser.

Caso não se trate apenas de uma questão de estilo, isto coloca outro problema: será que poderão existir “formatos caóticos” ou não? Isto é, será que a reprodução é apenas possível quando se restringe a uma fórmula padronizada e imediatamente identificável como tal, como a que se utiliza na produção em série de telenovelas brasileiras ¹⁶¹ e de muitos *bestsellers*?

Por fórmula padrão entenda-se: a existência de personagens boas e más; a ocorrência de eventos perturbadores da ordem, o sofrimento mais ou menos exacerbado das personagens boas, causado maquiavelicamente pelas personagens más ou por acidentes convenientemente oportunos (por exemplo acidentes de viação, perder a visão, perder um filho, etc); resolução inesperada e surpreendente das situações negativas e restabelecimento da ordem com os devidos castigos dos vilões e recompensas para os heróis. A estrutura apresentada assemelha-se não só aos contos, como também aos já mencionados textos gregos, os considerados pais do género romance: *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso e *Quéreas e Calírooe*, de Cáriton.

Mas para responder à questão é necessário entrar no universo ficcional de *O Rapaz de Botticelli*.

¹⁶¹ Ultimamente este fenómeno de produção telenovelesca também se estendeu ao contexto português com a explosão de telenovelas da TVI, cujo formato Sul Americano preenche o horário nobre, e não só, da dita estação televisiva.

O Rapaz de Botticelli

António Carlos Cortez, o autor do texto que acompanha a contracapa de *O Rapaz de Botticelli*, afirma acerca da obra: *E são 25 anos de memória em memória, em que as vidas de outros se misturam...* Não são só as vidas que se misturam neste texto: o mesmo acontece com as vozes narradoras, os planos narrativos, fazendo com que determinadas convenções literárias sejam ignoradas, para não dizer desrespeitadas.

Novamente, a estratégia narrativa de Mafalda Ivo Cruz é o exemplo perfeito de um quebrar de regras da “receita tradicional de romance”. Verifica-se mesmo um agravamento das questões assinaladas na análise de *A Casa do Diabo*.

Tanto para quem analisa, como para quem apenas lê narrativas de ficção, nada seria mais desconcertante do que presenciar numa só obra: alterações de estratégia narrativa; sobreposições de planos; mudanças de narrador e de perspectivas narrativas; ritmos descompassados de percursos narrativos; avanços, recuos e cortes na acção; incoerência quanto aos modos de expressão apresentados (diálogo, monólogo, discurso indirecto).

Neste romance, relativamente à construção das personagens e sua apresentação, verificam-se algumas diferenças. Como adiante será explanado, as personagens são mencionadas e descritas ao longo da narração que é levada a cabo por entidades diferentes e por isso mesmo com pontos de vista distintos. Assim sendo e principalmente no que diz respeito à personagem Efron Cage, as informações não são coerentes, pois o conteúdo das mesmas difere consoante a sua proveniência: Mariana enquanto narradora; testemunhos das outras personagens, com especial atenção para primeira mulher de Efron, Astrid; o próprio Efron Cage, enquanto narrador e as conclusões inferidas do comportamento anormal desta peculiar personagem.

O romance começa com uma das tentativas de concretização do objectivo que persegue um dos narradores, a saber Mariana, e que consiste em fazer o retrato biográfico de Efron Cage. A organização das primeiras secções do livro gira em torno da prossecução do dito fim. As personagens sucedem-se, como se vão sucedendo as entrevistas de Mariana e seus entrevistados.

Como já foi referido, o romance apresenta vários narradores: Mariana, Efron Cage, apelidado também de *o Rapaz de Botticelli*, e uma entidade narrativa heterodiegética subentendida, quando nenhum dos outros três se encontram a desempenhar essa função.

A classificação do narrador Mariana não pode ser rígida, uma vez que, enquanto personagem, não pode ser considerada nem como uma das personagens principais, nem como uma personagem secundária; deste modo torna-se necessário colocar algumas reticências quando se qualifica esta entidade narrativa como homodiegética. A perspectiva deste narrador é, inicialmente, externa, isto porque os elementos que constróem o retrato de Efron Cage são fornecidos pela observação directa e pelas descrições das personagens entrevistadas.

Observação directa:

Porque é que eu queria falar com ele?

Porque é que tinha feito tudo para chegar a encontrá-lo, vê-lo, coisa que parecia quase impossível, chegando a evocar um projecto de entrevista para o jornal que nunca tencionei fazer?

Este foi o primeiro retrato de Efron Cage.

Na verdade falou pouco nesse dia em que finalmente nos vimos na esplanada da Brasileira.

Era um homem impressionante.

Alto, de crânio rapado com um fato cinzento de boa qualidade – viria a saber que aquele era, por assim dizer, o último de cena. Já que normalmente andava por Lisboa vestido como um arrumador de automóveis.(...)

A T-shirt preta, por outro lado, era velhíssima assim como os ténis. Mas os óculos muito escuros que lhe escondiam a cara eram de marca.

Essa cara escondida do Efron Cage estragada pelo álcool, pelo sol, pela desorientação tinha perdido volume. Músculos. A pele

*era agora sensível e fina e toda a estrutura se tinha alongado. Tinha tomado a imobilidade e a rigidez de uma máscara.*¹⁶²

(um retrato físico negativo de Efron Cage, o presente é um período de declínio para esta personagem)

Informações em segunda mão:

Mas o Efron Cage era assim. Não se detinha, não olhava para trás. Deixou de dançar, deixou, pronto. Depois dirigiu a Companhia de Dança. Saiu de lá a bater a porta em fúria. Acho que tinham feito simplesmente intrigas.

Ele era um homem sugestionável, sensível. Fugia. Não enfrentava situações complicadas (...)

*Como um espectáculo irreal. Uma coisa de uma sumptuosidade quase desbragada. Mas raramente há alguém que provoque emoção a dançar. E ele era assim, era comovente.*¹⁶³

Outro elemento perturbador da organização diegética já enunciado está relacionado com cortes na sequência narrativa, os quais correspondem a *flashes* de imagens sobre o passado de Efron e em que a focalização é heterodiegética e onisciente. Estes cortes abruptos concedem um efeito de simultaneidade de dimensões temporais e espaciais, como é possível comprovar no seguinte excerto, onde bruscamente se passa da entrevista para dois outros tempos e espaços:

O Efron Cage era uma amor. Um amor. Às vezes íamos jantar e depois andávamos a passear por Lisboa até de madrugada. Riu-se.

O Quarteto de Brodine.

O crepúsculo.

Como uma menina em lágrimas com uma franja escura e espessa. E uma mulher a espreitar a uma janela, com os dedos grossos entre as cortinas sujas. (subentende-se através da referência à franja escura da enteada de que seja em casa de Efron e Silvia, sua segunda mulher).

O Efron Cage acentuou os riscos negros em redor dos olhos e poisou o lápis.

Alargou a boca e poisou o bânton.

¹⁶² Mafalda Ivo Cruz, *O Rapaz de Botticelli*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002, p. 17.

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 53-4.

*Tinha-lhe preparado uma cabeleira que ele odiou. Pô-la.
Desatou aos gritos.
Era o Pássaro Azul, da Bela Adormecida.
Andou aos gritos pelo teatro. Bateu-se com o coreógrafo. No
dia seguinte era a estreia. Os jornais falaram. Não lia os jornais.
Nunca. (imagem da sua passagem pela Companhia de Dança)
(...)
- Era um narcisista, claro. Só falava dele. Mas havia uma
bondade, percebe? ¹⁶⁴*

Quando o leitor consegue adaptar-se àquilo que pensa ser a estratégia narrativa da obra, eis que surge uma nova secção onde ocorre uma mudança de narrador, onde se passa a ter acesso à versão de Efron acerca dos acontecimentos. Aliás, esta é a primeira de várias mudanças, e de várias versões na primeira pessoa:

*E à noite, depois do jantar. Um daqueles jantares de família em que o meu filho adoptivo se cala. E a minha filha adoptiva aparece maquilhada como se saísse dum filme de ficção científica. No entanto são meus. São os meus filhos. E a minha mulher que ocupa a cabeceira da mesa parece uma criança que envelhece. Depois desses jantares nem sempre penosos, oh nem sempre.
Vou ao Café dos Búzios.
(...)
E bebo quatro, cinco, seis, sete cervejas, porque. Claro. Os bailarinos têm facilidade em eliminar o álcool. Seis, oito horas de trabalho atlético. Mesmo se já não as faço. A verdade é que já não as faço. ¹⁶⁵*

O leitor tem acesso a duas versões: uma de Mariana, outra de Efron, pelo menos de dois episódios relevantes - acerca do sucedido com Astrid e Sílvia e acerca da compra do recheio de casa completo, o que se traduz num desdobramento de visões.

Esclarecedor foi o inesperado discurso autobiográfico de Efron Cage. Mais uma vez, o leitor é surpreendido agora pela organização cronológica de um discurso fluído e compacto, na primeira pessoa.

¹⁶⁴ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁵ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 87.

Nasci em Cardiff. Aos seis anos de idade fui por acaso assistir a uma aula de ballet de uma miúda que morava no mesmo prédio. (...)

Adolescente passei a odiar a pobreza, aquela falsa dignidade dos donos de uma sapataria, aquela imensa vaidade que se exprimia sempre sob a forma de sensatez.(...)

Pouco tempo depois frequentávamos as aulas de ballet daquele centro de bairro. Eu e a vizinha.

A vizinha não foi longe. As outras crianças também não.

Mas eu, dois anos depois já era aluno da Escola do Royal Ballet, ou seja, já era profissional.(...) Eu era da raça deles: forte.(...)

A dança requer uma energia louca. Um trabalho minucioso, mas de força. O meio, é um meio de gangsters. É-me difícil falar de mim. Foi um período de confusão. Dormia com mulheres e com homens indiferentemente.

(...) Depois Pretória. Antes Pretória que Londres. Senti-me livre.

A África – não sei, mas a África - amou-me. ¹⁶⁶

Como surgido do nada, outro narrador heterodiegético e onisciente, mas secundário, assume a sua função e a sua voz:

A Mariana estava a ler deitada. Tinha passado toda a noite a tentar concentrar-se no livro.

Não sei porque é que não gosto de Akhmatova, pensou.

Devia gostar. Mas não gosto. Tirou os óculos.

Fechou o livro.

O quarto era branco. As paredes, os lençóis, a cortina grossa para se isolar do barulho da rua. Mas não havia barulho na rua àquela hora.

Era madrugada e já tinha passado um ano.

Àquela hora os catamarãs começavam a cruzar o rio e o Efron Cage dormia, agarrava a mulher pela cintura. Era como uma criança.

Àquela hora as escolas de dança estavam vazias. ¹⁶⁷

São notórias, porque desorientadoras, a sobreposição de planos e a frequente fragmentação do discurso, características que se consubstanciam numa total despreocupação com o leitor e desrespeito pelas opções convencionais da narração. Estes aspectos verificam-se na passagem que se segue, onde são de apontar também as reflexões, as referências a espaços, a coisas, a autores, referências essas completamente desgarradas, como fossem peças

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 161.

¹⁶⁷ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 175-6.

soltas de um *puzzle* que não se encaixa materialmente na narrativa, mas servem de ponto de referência pela sua simbologia :

- *O Salvador – havia pombas que vinham poisar nas traseiras do tecto do atelier. -«Volta a que horas?»*

O Salvador vive cá- não, não reagia. Nunca reagia.

«Não sei».

Não sabia.

- *Efron.*

Darling.

Pensava nele, sim, mas algures, algures na minha cabeça.

Estava o meu marido.

Numa outra dimensão, numa outra vida, falávamos. O meu marido e eu. Falávamos baixo noites inteiras. Noites inteiras. Passeávamos em Lisboa. E nunca ninguém nos viu.

As pombas estavam lá, no tecto, levantava a cara, levantava os olhos. Tinha sido preciso matá-las. Tinham vindo técnicos especiais para matar as pombas.

Não chores.

Não chorava.

Um avião aterrava em Varsóvia.

Vento.

Não se vá embora.

- *Não.*

Nunca mais.

Nunca mais.

«Tenho-os, os quarenta anos. Livre do diabo e das suas pompas.»

A mulher de ninguém.

Sade. O pássaro azul.

O mar de Missolonghi.

O mar Báltico. Passeava os cães.

Devíamos ser gratos à vida, assim, com simplicidade.

*Apaixonei-me. Durou, durou algum tempo. Oito meses. Depois um dia deixei de responder ao telefone. Tinha acabado.
«Os meus filhos sabem sem saber». Foi ele que disse.¹⁶⁸*

É de salientar que a questão dos sinais e símbolos e o seu papel aglutinador e orientador da acção relativamente a este romance não assume os contornos tradicionalmente lineares e encadeados esperados numa narrativa, indo contra a opinião de Stephen King¹⁶⁹, uma vez, que segundo ele, símbolos e simbolismos apenas baralham e cansam o leitor. Mais uma vez, note-se que as regras de sucesso garantido nem sempre são tão garantidas quanto isso, posto que poderão ser positivamente contrariadas, tendo o efeito oposto ao defendido.

A própria Mariana, enquanto jornalista, é desorganizada no seu trabalho contaminando promiscuamente as notas da entrevista com elementos da realidade exterior.

*Nas minhas notas escrevi:
O mal. Alguém na rua se pôs a cantar. Ouvia-se.
Alguém leva-me obviamente a Sade.
Depois disse que o mal estava ligado à repetição e ao que aparece como o que não é.*

Falou-me de Deleuze. Deleuze citando a Justine, o romance de Sade. A dor infligida repetidamente destina-se a criar uma apatia, e depois a revelar um estado, ou uma natureza segunda.

(...)

Notas: O mal é a série, a repetição. É essa a fenda ligada à contagem. Essa morte – transita. Sabe como é que chamam aos guias de caminho-de-ferro alemães? Os Leporellos.

Sempre o número. A repetição. A obsessão.

*A paixão : Spinoza. O abandono a um outro.
Quem é o outro? É também agente de uma natureza segunda?*

¹⁶⁸ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 158-160.

¹⁶⁹ Cf., King, *op. cit.*, p. 175.

(Não perguntei nada disto) ¹⁷⁰

Confuso também parece ser o sentimento que a jornalista nutre pelo objecto do seu trabalho: não se chega a perceber se ela o ama ou se está simplesmente fascinada pelo mistério, pela rebeldia, pelo artista, pelo mito.

Se Efron não é o que se possa chamar uma personagem tipo, (basta dizer que foi um bailarino internacionalmente conhecido que entrou em declínio e passou a ser coveiro), Sílvia, a sua segunda mulher, também é apresentada como uma mulher disforme física e psicologicamente, dominadora e fria; a enigmática ¹⁷¹ relação de ambos é baseada, pelo menos segundo alguns testemunhos e pistas dadas pelo próprio, num medo cujo motivo nunca se chega a saber, aliás Efron resume-se a ser a dona de casa (quem cozinha, limpa, arruma a casa, vai às compras) e motorista dos filhos de Sílvia, que ele estranhamente assume como seus. Estranhamente porque é principalmente em relação ao rapaz, que Efron revela sentir algum medo.

Também não contribuindo para uma leitura fluída e relaxante é, sem dúvida, a constante mudança de modos de expressão acompanhada, por vezes, de uma inconstância no respeito pelas regras gramaticais, mais especificamente pelas regras de pontuação. Numa mesma página é possível encontrar contíguos diálogo, monólogo interior, diálogo inserido no monólogo interior seguido de narração, por exemplo:

*De repente sorriu. Um sorriso de sol.
- Não tem nada que andar a enganar a minha velha, ouviu?
E soltou uma gargalhada. E eu ri-me também, com um ar confuso. Sim, a minha melhor defesa é que eles pensem sempre que eu não sou bom da cabeça. E depois, posso continuar a dizer aos vizinhos que a nova geração é difícil, que não respeita os pais, etc. E sei lá o que é que os vizinhos dizem de mim. Nada. Têm tanta imaginação como os cães.*

¹⁷⁰ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 138.

¹⁷¹ A relação é qualificada como enigmática porque todos os entrevistados se interrogam acerca do motivo que levou Efron a deixar a perfeição, Astrid, e a unir-se a alguém tão disforme e cruel quanto Sílvia.

*«I became a native» tinha dito um dia à Mariana.
À Mariana. Porque eles me vigiam, sim, porque eles todos os dias falam da Mariana com aqueles risos sub-humanos e eu permito. Deixo. Até me rio com eles. Porque não me importo. Sou fraco. Não com a Mariana. Sou fraco com eles. Diante deles fico sempre assim, perdido. E, ferido, ferido.
«Because I'm weak. I'm a weak man.»
«No, a sweet man», corrigia a Mariana.
Agora perdi-a definitivamente. Só falamos ao telefone.
- Bem, deixa-me lá ir, caralho. – Disse ele. E depois pediu-me para o levar no carro até ao barco. Fizemos o caminho até ao barco sem falar.¹⁷²*

A palavra de ordem na organização deste romance é, mais uma vez, sem margem para erro, a mistura. Na prática, esta opção requer do leitor alguma paciência para a compreensão da sequência de determinadas passagens e bastante atenção às pistas que vão sendo fornecidas e que se revelam fundamentais para o entendimento do todo; contudo, a autora conseguiu fazer com que este factor não afectasse o desenvolvimento da acção:

Nuvens em Fátima. Chuva. Sim, pelo menos aparentemente tinha sido muito mais fácil trocar uma rapariga por outra. A Teresa sentava a Lilás ao colo. Parecia sempre que a estava a consolar. Falavam pouco.

A menina do brinco.

Veermmer de Delft, que saía de casa todas as manhãs embrulhado numa capa escura.

O meu único amor.¹⁷³

Em suma, nada seria mais surpreendente do que, mesmo depois de registar todas as “contravenções”, constatar que a autora conseguiu, apesar de tudo, contar uma história simplesmente de uma maneira diferente, utilizando outras armas retóricas (considerando a subversão uma arma retórica), o que não é o mesmo que dizer que a autora tenha conseguido chegar a todos seus leitores.

¹⁷² Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷³ Mafalda Ivo Cruz, 2002, *op. cit.*, p. 154-5.

Depois de se ler *O Rapaz de Botticelli* na íntegra, surge a impressão de que existe uma semelhança com um formato dramático sem didascálias, devido à multiplicidade de narrações, narradores e vozes. As personagens/narradores assumem uma voz, uma perspectiva e desempenham um papel: contar uma história. Depois de se ler *O Rapaz de Botticelli* na íntegra, a história começa a fazer sentido.

CONCLUSÕES

É chegada a altura de revelar (se é que não é possível perceber-se depois de todas estas páginas) que um dos pressupostos que conduziram à escolha dos temas e problemas aqui abordados foi precisamente o facto de ser difícil (se não raro) encontrar textos literários que sejam simultaneamente interessantes, agradáveis e com um tipo de discurso que não dificulte a tarefa ao leitor. Essa dificuldade é acrescida para quem escreve, uma vez que ainda que haja técnicas infalíveis para a produção de determinados efeitos, há sempre outras formas, como foi possível comprovar, de fazer, criar produzir efeitos originais em escrita literária.

Foi abordada também a questão relativa ao risco de ser apelidado de “escritor fácil”, ou “produtor de *bestsellers*” ou de ver as suas obras descritas como *light reading* e o cariz negativo que este rótulo pode representar. Deste modo, ainda que se possa tratar de um paradoxo, de certa forma uma das conclusões que se pode tirar é a de que é possível ensinar a escrever, mas não é possível ensinar a ser escritor. Ser capaz de escrever bem, de forma acessível, porém interessante não para qualquer um.

Outro dos pressupostos que nortearam a presente tese é o de a Literatura ter como fim ser lida: como tal, o objectivo do escritor deverá ser sempre o de tentar seduzir o leitor alfabetizado, sem descambar em fórmulas hiper-previsíveis. Como foi possível comprovar, isso também é fazível: depende da arte de quem cria.

Escrever a partir de determinadas directivas de ordem teórica não será propriamente um pecado (sê-lo-á porventura para quem critica obras literárias), pois estas explicitam as técnicas para provocar determinados efeitos que conduzem a uma maior ou menor legibilidade (a facilidade de leitura e o prazer que dela se pode retirar).

No entanto, não será possível escrever a partir de uma mesma fórmula, sem que isso não acabe por transparecer para o público e para a crítica; portanto dispensáveis serão as técnicas que conduzem à previsibilidade.

Quanto ao carácter previsível, verificou-se que este poderá surgir de onde menos se espera. Mesmo os autores que não são reconhecidos como escritores em série (Mafalda Ivo Cruz) podem acusar algumas similitudes com os que o são na realidade.

O problema ultrapassa a questão do estilo, uma vez que mesmo este pode estigmatizar um escritor: é possível reconhecer um estilo de um determinado autor, no seu historial literário; é possível reconhecer marcas estilísticas de um autor noutra obra, o que se chama de influência literária, sem que se diga que se trata na verdade de uma “fotocópia”. Trata-se de determinados recursos, cujo uso abusivo, distorcivo e repetitivo em obras sucessivas do mesmo autor levam a que transpareça um padrão repetitivo, que neste caso poderá tornar-se desencorajador à leitura por constituir também ele um tipo de formato. Quando se está perante um formato, ou seja, quando os tiques estilísticos de cada autor são recorrentes e demasiado óbvios, - mesmo um formato que admite o tipo de imprevisibilidade assinalado em *A Casa do Diabo* - passam a existir no horizonte de expectativas do leitor factores que inibem ou estimulam uma próxima leitura daquele escritor, pois ele consegue, prever que os mesmos tiques hão-de estar presentes. E é por isso que há pessoas que continuam a comprar e ler os livros de Margarida Rebelo Pinto e Mafalda Ivo Cruz, porque os tiques das respectivas escritoras produzem cada uns à sua maneira efeitos de repulsa ou de atracção, mas felizmente para uns e nem por isso para outros, em maior ou menor quantidade.

Como já foi dito, o primeiro objectivo da escrita literária é ser lida. Para quê dificultar essa tarefa ao leitor? Para quê facilitar? São questões que passam, como é evidente, pelas opções e objectivos do escritor, que também deverá estar preparado para assumir as respectivas consequências.

Como facilitar? Já se verificou também que há técnicas para tornar mais legível um romance, e há regras que garantem legibilidade e sucesso, ou pelo menos uma preponderante exposição de mercado. Outro dado interessante centra-se no facto de existir um certo preconceito no meio académico, que visa a relação inversamente proporcional entre qualidade literária e facilidade de leitura de uma obra.

Pela a análise do *corpus* escolhido apurou-se que há toda uma variedade de obras e respectivas reacções do público leitor: as que respeitam na íntegra a receita e têm sucesso (o caso dos livros de Stephen King, de Dick Francis), as que respeitam quase na totalidade e têm muito êxito (os *bestsellers* da autora Margarida Rebelo Pinto), as que não respeitam e também o conseguem (as obras de: Inês Pedrosa, Jacinto Lucas Pires, José Luís Peixoto, Lídia Jorge), as que não respeitam e não são tão bem aceites (Mafalda Ivo Cruz).

Poder-se-á afirmar que há regras e há efeitos. As regras, como se pode comprovar podem ser quebradas, os efeitos não. As regras nem sempre são à prova de bala, os efeitos são-no sempre: cabe apenas ao escritor, munido de mais ou menos engenho e arte, saber como provocá-los e de preferência sem ser de forma previsível.

Há “falhas técnicas” que têm determinado efeito negativo ou positivo e há falhas técnicas e/ou desvios ao convencional que são utilizadas para produzirem determinado efeito. Por sua vez, há desvios ao convencional que funcionam, ou seja que têm um efeito positivo no leitor e que não interferem na sequência e conseqüentemente na compreensão do texto. Existem, no entanto, outros desvios que perturbam ou mesmo dificultam essa compreensão, contribuindo em última instância para o desinteresse pela leitura, como por exemplo em *A Casa do Diabo*, onde como se pode constatar é o íntimo das personagens, os seus pensamentos, recordações e anseios e frustrações que governam a organização da narrativa. O tradicional seria as personagens se enquadrarem na estrutura narrativa independentemente da sua função, comportamento ou características. Também considerado convencional é a

existência de apenas um, no máximo dois narradores, mas nunca em simultâneo e sempre convenientemente assinalados. Ora, como o leitor não *está dentro do autor* para saber o que narra o livro, é necessário que pelo menos aquele *consiga entrar dentro do livro* para conseguir pelo menos saber do que fala a história. Neste livro, o leitor quando acaba a última página sente que apenas destrancou a porta de acesso, o que para a maioria das pessoas não faz com que haja estímulo suficiente para encarar outra obra do mesmo autor.

A questão do Humor. Ao contrário do que se pensa (público procurar mais aquilo que o faz rir), o ingrediente humor não é responsável pelos sucessos editoriais, nem faz parte da lista de elementos da receita. Quando se trata de obras que têm um sucesso comprovadíssimo em termos editoriais, frequentemente deve-se à sua elevada legibilidade e previsibilidade. Por outras palavras, estas obras permitem ao leitor perceber sem dificuldade quem está a contar o quê, tudo num contexto em que o receptor tem uma ideia mais ou menos formada de antemão acerca do tipo, da estrutura, do final, relativamente às expectativas do romance.

As obras aqui exemplificadas, as de Margarida Rebelo Pinto e as de Mafalda Ivo Cruz respectivamente, encontram-se em dois pólos opostos no que toca à legibilidade; no entanto, elas acabam por se tocar noutros pontos, nomeadamente quanto à questão da previsibilidade. Primeiro, em ambos casos os efeitos provocados no público não condizem com os provocados na crítica. No último caso, não chega a haver coincidência a nível da crítica (uns aplaudem, outros nem por isso). Segundo, em ambas as obras não se verifica o respeito pelas regras de sucesso e no entanto, no primeiro caso o sucesso é retumbante e no segundo nem por isso. Terceiro, a crítica acusa a primeira obra de ser uma produção romanesca dentro de um formato, o que também se pode aplicar, de certa forma, ao segundo caso, por se verificar a utilização dos mesmos dispositivos formais e técnicas narrativas nas duas obras de Mafalda

Ivo Cruz, a saber a utilização desordenada, aleatória e inconveniente de múltiplas modalidades focais; a construção das personagens; a constante suspensão das frases; o recurso à evocação de nomes sonantes da cultura; a narração não linear da história.

Para contrastar com o tema da previsibilidade, também a palavra surpresa referida na presente tese diz respeito não só às surpresas que surgem quando se passa pela experiência de se ler algumas das obras aqui apresentadas, como, e acima de tudo, a agradável surpresa de se constatar que em Portugal o género¹⁷⁴ *light reading* previsível ainda não conseguiu suplantar o genuinamente original. A despeito do número exorbitante de vendas da autora Margarida Rebelo Pinto, pode-se concluir que ainda há “mercado” para outros livros sem formato.

É possível fazer um paralelo entre a música e a literatura, uma vez que de ambas as áreas surgem obras de arte: numa entrevista televisiva¹⁷⁵, o maestro Vitorino de Almeida afirmou “o **previsível** é o meio caminho andado para o fim”, referindo-se ao estilo de música mais comercial e que as estações de televisão por cabo, como a MTV e a VH1, promovem 24 horas por dia e ao facto de o período de vida dos sucessos ser cada vez mais efémero e a sua lembrança ser rapidamente apagada por outro *hit* do momento nos mesmos moldes. Curiosamente, o maestro ainda mencionou outras palavras que são aqui recorrentes numa máxima que ele costuma dizer a propósito desta temática: “os músicos maiores têm **técnica**, os músicos menores têm táticas” e talvez seja de acrescentar que os últimos estão subordinados a “táticas de mercado”.

A respeito de outra questão aqui abordada, a Focalização, pode-se aferir, entre outras coisas, que é sempre possível poder explorar, expandir a vertente da focalização no que toca à construção de uma narrativa “diferente”. Para ilustrar esta ideia, vide os exemplos

¹⁷⁴ O investigador considera que a utilização do palavra género na classificação das obras que reúnem as características enunciadas na introdução à presente introdução e que se verificam nos romances *light*, não poderá ser a mais exacta mas que por questões metodológicas é o termo que melhor se coaduna.

¹⁷⁵ Programa *Praça da Alegria*, da RTP 1, dia 5 de Dezembro de 2003.

apresentados no *corpus* da presente dissertação: narrar *a duas vozes* como em *Fazes-me Falta*; narrar como uma câmara de filmar como em *Azul Turquesa*; ouvir a voz da personagem suplantar a do narrador como em *O Vento Assobiando nas Gruas*.

Também a História da Literatura mostra que este não é um recurso inédito. Outros romances paradigmáticos, como *Jacques o Fatalista*, de Denis Diderot assim o comprovam. Neste romance, ou melhor dizendo nesta caricatura de romance, o narrador, cuja atitude e comportamento muito pouco discreto é um dos pontos de maior interesse, por simbolizar o poder controlador desta entidade sobre a história. O arrogante e impertinente narrador criado por Diderot interrompe constantemente o decurso da história, ameaça e ofende o leitor, e impunemente proclama o que poderia fazer para alterar a história, mas que misericordiosamente não irá levar avante. Ao longo de toda a obra, as interrupções são várias e em todas está presente este espírito prepotente, qual deus manipulando o destino das suas marionetes, como é possível atestar pelo exemplo que se segue:

Bem vedes, leitor, que vou por um bom caminho e que só de mim pode depender fazer-vos esperar um ano, dois, três anos, pela narração dos amores de Jacques, separando-o do seu amo e fazendo-os passar aos dois por todos os incidentes que me apeteçam. Que é que me impediria de casar o amo e de fazer dele um marido enganado? Ou de meter Jacques num barco a caminho das Antilhas? E de levar o amo até lá? E de os trazer a ambos para França no mesmo barco? Como é fácil inventar histórias! Mas nem um nem outro sofrerão mais que uma péssima noite, e vós mais que esta demora.

*É a segunda vez que me fazeis essa pergunta, e pela segunda vez vos respondo: E que tendes com isso? Se entro a falar da viagem deles, bem podemos dizer adeus aos amores de Jacques...*¹⁷⁶

Para além do espírito prepotente, denota-se também que o narrador subrepticamente tenta denegrir a actividade da escrita ficcional, apresentando-a como enganadora ¹⁷⁷ e

¹⁷⁶ Denis Diderot, *Jacques o Fatalista*, Tradução de Pedro Tamen, Editora Tinta Permanente, 2003, p. 22.

¹⁷⁷ Será que está presente um eco da *República* de Platão em que a Literatura também é apontada como nociva para as jovens mentes, por não conter a verdade? Com certeza que sim, pois mais adiante o próprio aborda a questão da verdade “*O meu projecto era ser verdadeiro, e cumpri-o.*”, p. 220. No entanto, perante uma atitude narrativa subordinada ao lema “eu quero, posso e mando” e depois de

principalmente de arquitectura fácil e plástica (*Como é fácil inventar histórias!*). Por outras palavras e de forma sucinta, implícito ao discurso deste narrador, que pretende acumular funções como escritor, está a seguinte mensagem: mais fácil do que escrever histórias é enganar o leitor com essas mesmas histórias.

Há outras alusões às técnicas de fazer romance, nomeadamente as que estimulam o *suspense* e agudizam a intriga. Esta alusão contrasta com o total desrespeito pelo que é *normalmente* esperado dos romances:

Enquanto Jacques despeja para o chão o conteúdo da cabaça, o amo olha para o relógio, abre a caixa de rapé e prepara-se para continuar a história dos seus amores. E eu, leitor, estou tentado a fechar-lhe a boca mostrando-lhe ao longe, ou um velho militar no seu cavalo, de costas curvadas e caminhando a passos largos; ou uma jovem camponesa com um chapelinho de palha, de saias vermelhas, caminhando a pé ou montada num burro. E porque é que o velho militar não há-de ser, ou o capitão de Jacques, ou o camarada do capitão? – É que esse morreu. – Achais que sim? Porque é que a jovem camponesa não há-de ser, ou a senhora Suzon, ou a senhora Marguerite, ou a estalajadeira do «Grande Veado», ou a mãe Jeanne, ou até Denise, a filha? Um fazedor de romances não falharia a ocasião, mas eu não gosto de romances, a não ser os de Richardson. Eu faço história; esta história interessa ou não interessa: é o que menos me preocupa. O meu projecto era ser verdadeiro, e cumpri-o. Do mesmo modo, não farei voltar o frei Jean de Lisboa. Aquele gordo prior que vem na nossa direcção num cabriolé, ao lado de uma jovem e bonita mulher não será o abade Hudson. – Mas o abade Hudson morreu? – Achais que sim? Assististes às suas exéquias? – Não. – Não o vistes descer à terra? – Não. – Então está morto ou vivo, como me aprouver. Só de mim depende parar aquele cabriolé e fazer sair de lá, além do prior e da sua companheira de viagem, uma série de acontecimentos em consequência dos quais não ficaríeis a conhecer nem os amores de Jacques, nem os do amo; mas desprezo todos esses recursos, vejo apenas que com um pouco de imaginação e de estilo nada é mais fácil que tecer um romance.¹⁷⁸

O divertido romance de Diderot é surpreendente por ser incontestavelmente heterodoxo no que toca à focalização e, mais do que isso, pela relevância da entidade

ameaçar alterar a história e dispor das personagens conforme melhor lhe aprouver, torna-se difícil acreditar que realmente tenha cumprido o seu propósito inicial.

¹⁷⁸ Diderot, p. 220.

narradora na condução da narrativa, mas é possível apontar outros exemplos muito mais discretos que são tomados como ortodoxos relativamente à questão do ponto de vista.

A obra de Eça de Queirós, *Os Maias*, constitui uma das pedras basilares da Literatura Portuguesa, por reunir todas as características que formam o paradigma de romance, ainda que o conteúdo tenha chocado a sua época pelo o arrojo do tema.

A descrição dessas características, porque perpassam todas as categorias da narrativa, serve frequentemente de exemplo, em contexto pedagógico e não só, como forma de ilustrar muitas das articulações e fenómenos convencionais da narratologia.

Apesar do seu estatuto paradigmático, é de salientar o facto de este texto apresentar uma discreta, todavia importante alteração ao nível da focalização, que muito contribui para o agudizar da tensão dramática.

Trata-se de uma narrativa sobre a história de uma família aristocrática portuguesa, apresentada por um narrador heterodiegético com uma perspectiva interna centrada no representante da última geração do clã Maia, o protagonista Carlos, mas cuja visão igualmente interna se estende a personagens como Afonso da Maia, Pedro da Maia, Dâmaso Salcede e Ega. Desta feita, o narrador denuncia um conhecimento omnisciente não só em relação ao íntimo das personagens, como também em relação ao desenrolar e desfecho da história pelos inúmeros indícios trágicos, mais ou menos subtis, que são veiculados no seu discurso por um registo tendencioso e manipulador:

No vasto leito o pequeno dormia como um Menino Jesus cansado, com o seu guizo apertado na mão.(...)

...Afonso encontrou o filho morto, apertando uma pistola na mão.¹⁷⁹

Ao mesmo tempo, a sua paixão pela filha crescia. Tinha então dois anos e estava realmente adorável (...) E Maria, agora, apesar dos protestos de Pedro, dormia sempre com ela entre os braços.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Queirós, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.74 .

Os indícios trágicos concretizam-se com a revelação do facto de Maria Costa Gomes ser, na verdade, Maria Eduarda da Maia, a irmã de Carlos da Maia que todos julgavam morta. A alteração acima aludida ocorre precisamente a partir do momento desta revelação:

- Muito agradecido a Vossa Excelência! Eu junto-lhe então um bilhete e Vossa Excelência entrega-o da minha parte ao Carlos da Maia, ou à irmã.

Ega teve um movimento de espanto:

À irmã... A que irmã?

O Sr. Guimarães considerou Ega também com assombro.

E abandonado-lhe lentamente a mão :

A que irmã? À irmã dele, a única que tem, à Maria!¹⁸¹

O Sr. Guimarães, tio do asnático Dâmaso, aborda Ega, o melhor amigo do protagonista, e ingenuamente refere-se a Maria como a irmã de Carlos, o que despoleta todo o clímax trágico da narrativa.

É a partir deste momento que Carlos, apesar de continuar como centro das atenções, deixa de ser o ponto de referência para a focalização interna do narrador, passando a ser Ega o filtro da perspectiva sobre a maior tragédia que podia assolar a família Maia, como se pode comprovar pelo próprio protagonismo assumido desde este ponto por esta personagem e pelos seus momentos de tormento interior que o narrador revela recorrentemente:

Só, no largo, Ega ergueu as mãos ao céu, num desabafo mudo daquela angústia em que caminhava, como um sonâmbulo, desde o Loreto. E a sua única sensação, bem clara – era a indestrutível certeza da história do Guimarães, tão compacta, sem uma lacuna, sem uma falha por onde rachasse e se fizesse cair em pedaços.¹⁸²

Correu para o seu quarto, fugindo àquela visão a que o escuro do corredor, mal dissipado pela luz trémula, acentuava mais o relevo. Aferrolhou a porta; acendeu à pressa sobre o toucador, uma depois da outra, com a mão agitada as seis velas dos candelabros. E agora parecia-lhe mais urgente, inevitável, a necessidade de contar tudo a Carlos. Mas ao mesmo tempo sentia em si, a cada instante, menos

¹⁸¹ Queirós, p. 525.

¹⁸² *Ibidem*, p. 529.

*ânimo para chegar, encarar Carlos, e destruir-lhe a felicidade e a vida com uma revelação de incesto.*¹⁸³

*Ega foi dali aos quartos de Carlos. As velas ardiam ainda nas serpentinas: um aroma errava, de água de Lubin e charuto: e o Baptista disse-lhe que o Sr. Carlos “saíra havia dez minutos”. Fora para a Rua de S. Francisco! Ia lá dormir! Então enervado, com a longa e triste noite diante de si, Ega teve um apetite de se atordoar, dissipar numa excitação forte as ideias que o torturavam.*¹⁸⁴

Seria de esperar que, dentro de um quadro tão ortodoxo, a focalização mantivesse o seu comportamento do início ao fim do livro, quando, de forma tão vincada se tinha centrado no protagonista. Talvez a justificativa para esta discreta alteração resida no facto de, deste modo, a duração do momento de tensão dramática pós-desencadeamento do clímax seja mais extensa, aliviando a pressão exercida sobre a personagem Carlos e tornando o próprio desfecho mais credível, por não ocorrer um segundo suicídio, o que seria previsível caso tivesse sido a ele que o Sr. Guimarães revelasse o terrível facto.

Mais importante do que assinalar as *nuances*, mais ou menos discretas, das opções focais apresentadas nas ditas obras é referir que ambas não interferem com o que se pode chamar “o contar da história”, nem agredem a possibilidade do leitor acompanhar o seguimento da narrativa, o que não acontece como já se assinalou com as duas obras de Mafalda Ivo Cruz.

Independentemente do número de livros vendidos, a questão do sucesso revela-se mais obscura. Foi objectivo desta tese fazer incidir um pouco de luz nessa obscuridade.

¹⁸³*Ibidem*, p.532.

¹⁸⁴*Ibidem*, p. 544.

Bibliografia

Activa:

AUSTEN, Jane, *Orgulho e Preconceito*, Publicações Europa América, 3ª Edição, Fevereiro de 2003.

CRUZ, Mafalda Ivo, *A Casa do Diabo*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.

CRUZ, Mafalda Ivo, *O Rapaz de Botticelli*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002.

JORGE, Lúdia, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1980.

JORGE, Lúdia, *O Vento Assobiando nas Gruas*, Dom Quixote, 2002.

PEDROSA, Inês, *Fazes-me Falta*, Publicações Dom Quixote, 10ª Edição, Fevereiro de 2003.

PEIXOTO, José Luís, *Uma Casa na Escuridão*, temas e debates, 3ª Edição, Novembro de 2002.

PIRES, Jacinto Lucas, *Azul Turquesa*, 3ª Edição, Cotovia, Lisboa, Novembro de 1998.

REBELO PINTO, Margarida, *Alma de Pássaro*, 9ª Edição, Oficina do Livro, Lisboa, 2003.

REBELO PINTO, Margarida, *Sei Lá*, Oficina do Livro, Lisboa, 1999.

Passiva:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 8ª Edição, 1991.

BOOTH, Wayne, *Rhetoric of Fiction*, Penguin Books, second edition, 1991.

CÁRITON, *Quéreas e Calírroe*, Tradução do Grego, Introdução e Notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Edições Cosmos, «Colecção Labirintos de Eros», Lisboa, 1996.

DIDEROT, Denis, *Jacques O Fatalista*, Tradução e notas de Pedro Tamen, Edições Tinta Permanente, Lisboa, 2003.

FREY, James N., *How to Write a Damn Good Novel- a step-by step no nonsense guide to dramatic story telling*, St. Martin's press, New York, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, s/l, 1972.

HAMBLETON, Vicki, *So, You Wanna Be a Writer?*, Beyond Words Publishing, Inc., 2001.

KING, Stephen, *Escrever – Memórias de um Ofício*, Temas e Debates, 1ª Edição, Lisboa, 2001.

MITFORD, Nancy, *The Blessing*, in *Love in a Cold Climate and Other Novels*, Penguin Books, 2000.

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, Livros de Bolso Europa América, 6ª Edição, 1999.

REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, 6ª Ed., Almedina, Coimbra, 1998.

ROCHFORD, Pamela, *Writing Erotic Fiction- How to write a successful erotic novel*, How to Books Ltd, United Kingdom, 1998.

SENA, Jorge, *Sinais de Fogo*, Edições ASA, 7ª Edição, 1995.

XENOFONTE, de Éfeso *As Efésíacas*, Tradução do Grego, Introduções e Notas de Vítor Ruas, Edições Cosmos, «Colecção Labirintos de Eros» Lisboa, 2000.

JORNAIS E REVISTAS

BERTRAND, Rita, «O Balanço da Escrita», *Revista Atitudes*, nº 2, retirada da Internet, Julho de 2001.

BESSA-LUÍS, Agustina, «A cintilação da mortalidade», *Jornal de Letras*, 15 de Maio de 2002.

COELHO, Tereza, «Por alma de quem?», *Público*, Março de 2002.

GUERREIRO, António, «Em nome da arte», *Expresso*, 29 de Março de 2002.

HALPERN, Manuel, «As Mutilações do amor», *Jornal de Letras*, 13 de Novembro de 2002.

LUCAS COELHO, Alexandra, «*Não a costura mas a ferida*», *Público*, 2 de Março de 2002.

MARTINS, Luís, sem título, Artigo retirado da Internet, s/d.

NUNES, Maria Leonor, «As palavras transformam o mundo», *Jornal de Letras*, 21 de Agosto de 2002.

NUNES, Maria Leonor, «O tempo e a mudança», *Jornal de Letras*, 16 de Outubro de 2002.

PRADO COELHO, Eduardo, «*O problema geral das regras de atracção*», *Público*, 2 de Março de 2002.

QUELHAS, Vítor, «Amorosa Androginia», *Expresso, revista Cartaz*, artigo da autoria de, 11 de Maio de 2002.

REIS, Carlos, «Em busca do final feliz», *Jornal de Letras*, 20 de Agosto de 2003.

Sem autor, sem título, *Revista Única, Expresso*, 25 de Janeiro de 2003.

SOROMENHO, Ana e Vítor Rainho, «*Sempre soube que ia ter sucesso*», *Revista Única, Expresso*, 15 de Fevereiro de 2003.