



Universidade de Évora

Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

Dissertação

A Biblioteca (re)lida e (re)escrita em *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*

Rosa Maria da Silva Guimarães

Orientadora:

Prof.^ª Doutora Maria Odete Santos Jubilado

2012

Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas

**A Biblioteca (re)lida e (re)escrita em
*O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua***

Rosa Maria da Silva Guimarães

Orientadora:

Prof.^a Doutora Maria Odete Santos Jubilado

Aos meus filhos

e marido

Agradecimentos

Correndo o risco de cometer alguma injustiça, de que antecipadamente me penitencio, não queria deixar de invocar aqueles que, de modo mais próximo, contribuíram para a realização desta dissertação.

À Prof.^a Doutora Maria Odete Santos Jubilado, da Universidade de Évora, pela orientação motivante, encorajamento e disponibilidade.

Aos amigos e colegas, da Escola Básica 2, 3 da Trafaria, pelo apoio, atenção e disponibilidade.

Aos amigos e a toda a minha família pelo estímulo, paciência e amor.

Resumo

“A Biblioteca (re)lida e (re)escrita em *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*” desenvolve uma análise sobre a utilização do discurso citacional, enquadrado no tema da Biblioteca. A presença de uma personagem-(re)escritor em *O Miúdo* permite uma reflexão sobre a importância da Biblioteca, enquanto metáfora da Intertextualidade, por esta reativar a Citação.

Em *Alma*, o cenário escolhido retrata a personagem-(re)leitor que divulga as suas leituras, partilha realizada a partir da leitura em voz alta. Em *O Miúdo*, a personagem-(re)escritor transmite a sua biblioteca, enquadrando-a nas suas reminiscências.

A inserção da citação no contexto de memórias permite ao leitor aperceber-se da existência de um (re)encontro intertextual e intratextual. Esta (re)descoberta, alicerçada na (re)leitura e (re)escrita, viabiliza tanto a renovação do texto, como a memória citacional.

Palavras-chave: Biblioteca, (Re)leitura, (Re)escrita, Intertextualidade e Citação.

Abstract

“The Library (re)read and (re)written in *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábuá*” presents an analysis on the use of citational discourse framed into the theme of the Library. The presence of a character-(re)writer in *O Miúdo* allows a reflection on the importance of the Library which, by reactivating the citation, is a metaphor for intertextuality.

In *Alma*, the chosen framework portrays the character-(re)reader who discloses his readings, through a reading aloud experience. In *O Miúdo*, the character-(re)writer conveys his library, framing it in his reminiscences.

The inclusion of the quotation in the context of memories allows the reader to realize the existence of an intertextual and intratextual (re)encounter. This (re)discovery, based on the (re)reading and the (re)writing, enables both the renewal of the text, and of the citational memory.

Keywords: Library, (Re)Reading, (Re)Writing, Intertextuality and Citation.

Résumé

“La Bibliothèque (re)lue et (ré)écrite dans *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábu*a” présente une analyse sur l'utilisation du discours citationnel inséré dans le thème de la Bibliothèque. La présence d'un personnage (ré)écrivain dans *O Miúdo* permet une réflexion sur l'importance de la Bibliothèque qui, en réactivant la Citation, s'avère une métaphore de l'intertextualité.

Dans *Alma*, le cadre choisi expose le personnage (re)lecteur qui divulgue ses lectures, partage fait à partir de la lecture à haute voix. Dans *O Miúdo*, le personnage (ré)écrivain transmet sa bibliothèque, l'encadrant dans ses réminiscences.

L'intégration de la citation dans le contexte des souvenirs permet au lecteur de prendre conscience de l'existence d'une rencontre intertextuelle et intra-textuelle. Cette (re)découverte, basée sur la (re)lecture et la (ré)écriture, permet aussi bien le renouvellement du texte que celui de la mémoire citationnelle.

Mots-clés: Bibliothèque, (Re)lecture, (Ré)écriture, Intertextualité et Citation.

A Biblioteca (re)lida e (re)escrita em
O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua

Introdução

Todo o leitor possui uma biblioteca individual, familiar ou académica, da qual fazem parte não só a soma das leituras anteriores, como também as vivências culturais, os conhecimentos, as tradições, adquiridos pela leitura e que podem ser reativados, sempre que se (re)lê.

A escolha do nosso *corpus* textual – *Alma* e *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua* – deve-se, em parte, à descoberta do romance *Alma* de Manuel Alegre aquando da sua integração no *Plano Nacional de Leitura*. Entre alguns dos critérios de seleção das obras no *Plano*, reteremos dois: a representatividade e a qualidade dos textos, assim como a intertextualidade, por serem os que nos parecem proporcionar não só o crescimento cognitivo e linguístico-comunicativo, como também o alargamento da competência textual do leitor. Esta descoberta motivou uma leitura atenta de algumas obras alegrianas, destacando a novela *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*, título insólito que despertou a nossa vontade de conhecer o que estava escondido por detrás do mesmo. Desta leitura, surgiu a convicção de que existia uma afinidade entre as duas obras do nosso *corpus* textual, mas também entre esta e outros textos do universo alegriano ou de autores representativos da literatura nacional ou internacional. Foi esta possível existência de relações transtextuais que proporcionou a ideia de um trabalho de pesquisa subordinado ao tema da biblioteca.

Escritor e poeta reconhecido, Manuel Alegre afigura-se-nos um autor de referência, na medida em que a sua obra valoriza a (re)descoberta de alguns cânones da literatura que povoaram os percursos académicos de muitos discentes portugueses. O nosso interesse pela obra alegriana foi motivado por essa vertente do escritor, mas também pelo facto de verificarmos que as suas obras veiculam e enaltecem aspetos da cultura portuguesa, tal

como a língua, as tradições, a literatura, entre outros, aspetos que vão de encontro aos critérios preconizados quer pelo *Plano Nacional de Leitura*, quer pelos programas de Português. Nesse sentido, consideraremos que *Alma* e *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua* configuram um espaço de (re)encontro, na medida em que colocam o leitor em contacto com textos pré-existentes recuperados e partilhados pela (re)leitura.

Ao estabelecermos a existência deste discurso outro, estaremos inevitavelmente a aludir à intertextualidade sobre a qual se alicerça toda a produção textual. Tal como esta última remeterá forçosamente para o trabalho de (re)leitura e de (re)escrita, processos que unidos à biblioteca e à leitura, poderão contribuir para a renovação do texto. Ora esta perspetiva pressuporá uma reflexão sobre o modo como a citação é absorvida e transformada no texto de destino, uma vez que, mesmo sendo ela literal, dará origem a uma nova criação, porque deslocada do seu contexto original. Por isso, a sua deslocação obrigará a uma reflexão sobre as funções não só da (re)leitura, como também da (re)escrita, em virtude de estas duas operações provocarem sistematicamente uma mudança de contexto e obedecerem a propósitos ficcionais. A relação atrás estabelecida entre a (re)leitura e a (re)escrita levar-nos-á a considerar como necessária a existência de determinados cenários por forma a viabilizar a presença da “biblioteca”.

Mediante estas considerações, de que forma é que a biblioteca (re)lida e (re)escrita associada a determinadas “encenações” poderá ou não contribuir para um (re)encontro textual? Quais os cenários escolhidos por Manuel Alegre para criar um efeito de (re)descoberta? Será que a biblioteca (re)lida e (re)escrita pode contribuir para a ativação da memória citacional? Estas questões serão, sem dúvida, o fio condutor da nossa proposta de análise. Numa tentativa de trazer possíveis respostas a estas questões, “A Biblioteca (re)lida e (re)escrita em *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*” proporá uma análise do trabalho da citação a partir de duas obras de Manuel Alegre, *Alma* e *O Miúdo que*

Pregava Pregos numa Tábua, em virtude de considerarmos o *corpus* textual escolhido de grande interesse no tocante a possibilitar uma viagem intertextual às obras literárias nacionais e internacionais, assim como ao universo alegriano, mormente a *Alma*, proporcionando ao leitor uma viagem intratextual.

No primeiro capítulo, iniciaremos com uma proposta de análise do tema “A (Re)leitura em *Alma*”, relacionando vários conceitos, tais como: (Re)leitura, Intertextualidade e Citação. Com efeito, a presença de uma biblioteca (re)lida pela personagem-(re)leitor, alicerçada na representação da leitura, proporcionará não só uma reflexão sobre o agente e o elemento material que corporizam a leitura, o leitor e o livro, mas também sobre as implicações do ato de (re)ler.

A Leitura, o Livro e o Leitor serão tema do segundo momento. Começaremos por nos debruçar sobre a noção de Leitura, sendo esta imprescindível para o tema em apreço, uma vez que desta aquisição poderosa dependerá o desenvolvimento da competência textual do leitor. Destacaremos algumas das modalidades de leitura descritas no romance, nomeadamente a leitura em voz alta, por ser a que predomina nos contextos de leitura encenados em *Alma*. Refletiremos ainda sobre os motivos que levam a privilegiar esta vertente em relação à leitura individual e silenciosa, e sobre as implicações da leitura para o leitor.

Falar de leitura obriga a uma reflexão sobre o elemento material que possibilita precisamente o ato de ler, ou seja, o Livro, entendido como um instrumento cultural, uma criação cuja matéria-prima é a palavra, o que o liga estreitamente à escrita. Consideraremos também o Livro como um espaço de encontro, onde prevalecerá uma pluralidade de vozes, abertura que o poderá transformar em repositório de memória e de saberes.

O ato de ler pressupõe a presença de um leitor, logo apresentaremos uma análise sobre este agente, tendo em conta o seu papel e a sua relação com o texto. Perante a existência de diversos tipos de leitor, privilegiaremos a figura da personagem-(re)leitor, por representar a promoção da leitura a partir de uma biblioteca individual e familiar que transmite ao leitor-ouvinte, outra das personagens que merecerá a nossa atenção. Neste contexto, serão ainda analisadas as funções de cada uma das personagens, em virtude de o leitor corporizar o texto, melhor dizendo, de lhe dar vida justamente pela leitura.

Num terceiro momento, apresentaremos a biblioteca da personagem-(re)leitor, considerando as obras constantes no *corpus* textual escolhido por esta figura, das quais sobressaem o texto poético e o texto dramático. Por último, debruçar-nos-emos sobre a rede intertextual, apresentando uma proposta de análise do discurso citacional, relacionando-o com algumas das funções da (re)leitura.

No segundo capítulo, subordinado ao tema “Da (re)leitura de *Alma* em *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*”, proporemos uma hipótese de leitura baseada na biblioteca convocada pela personagem-(re)escritor. Sendo que a convocação, explícita ou implícita, de textos por parte da personagem que materializa a (re)escrita dos mesmos, poderá possibilitar a observação de um entrelaçamento de vozes e de um (re)encontro com vozes pertencentes ao universo alegriano.

Partiremos de uma reflexão sobre a noção de Biblioteca e os conceitos de (Re)escrita, de Contexto e de Narrador, por se afigurarem fundamentais no contexto do discurso citacional. Analisaremos, num segundo momento, no âmbito da biblioteca (re)lida e (re)escrita da personagem-(re)escritor, os excertos textuais inseridos numa nova encenação, a das reminiscências do narrador, tendo em conta algumas funções da (re)escrita. Equacionaremos a possibilidade de este novo quadro poder proporcionar uma viagem ao passado do narrador, um (re)encontro com ambientes, contextos de leitura e

personagens provenientes de *Alma*, bem como uma (re)descoberta de livros, de autores e de temas do universo alegriano.

Refletiremos, num terceiro momento, sobre a articulação da rede intertextual e intratextual, o que nos permitirá ponderar se a citação e a autocitação se combinam ou não para deixar desenvolver um discurso autorreflexivo por parte do narrador.

Capítulo I

A (re)leitura em *Alma*

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, indubitavelmente, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões da vista; o telefone é o prolongamento da voz; seguem-se o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. Em «César e Cleópatra» de Shaw, quando se fala da biblioteca de Alexandria, diz-se que ela é a memória da humanidade. O livro é isso e também algo mais: a imaginação. Pois o que é o nosso passado senão uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? Tal é a função que o livro realiza.

[...] Se lemos um livro antigo, é como se lêssemos todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que ele foi escrito. Por isso convém manter o culto do livro. O livro pode estar cheio de coisas erradas, podemos não estar de acordo com as opiniões do autor, mas mesmo assim conserva alguma coisa de sagrado, algo de divino, não para ser objecto de respeito supersticioso, mas para que o abordemos com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria.

Jorge Luís Borges, in 'Ensaio: O Livro'

Ao longo deste primeiro capítulo, pretendemos desenvolver uma análise da representação da Leitura em *Alma*¹, tomando como ponto de partida algumas posições teóricas de forma a tentarmos definir os conceitos que subjazem a esta temática: (Re)leitura, Intertextualidade e Citação e das suas relações com a leitura. Em segundo

¹ Para facilitar a citação das duas obras que constituem o *corpus* escolhido, utilizaremos a seguinte forma: *Alma – Alma* - Alegre, Manuel: 2004, Lisboa, Publicações Dom Quixote; *O Miúdo – O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua* - Alegre, Manuel: 2010, Alfragide, Publicações Dom Quixote.

lugar, apresentaremos uma reflexão sobre os elementos que dão voz e corpo ao texto: a Leitura, o Leitor e o Livro, articulando-a com uma análise pessoal no contexto do romance. Concluiremos com uma abordagem dos conceitos à luz da Biblioteca (re)lida, dada a presença insistente do discurso citacional nesta obra.

1. Reflexão Teórica

1.1. Os Conceitos

Antes de iniciarmos a análise do tema da Leitura em *Alma*, afigura-se-nos relevante proceder a uma reflexão sobre os conceitos que subjazem à temática que nos propomos estudar, ou seja, (Re)leitura, Intertextualidade e Citação e da relação que mantêm com a leitura. Tendo em conta que o texto literário, enquanto texto escrito, representa um universo que propicia o encontro entre vários textos, este pode ser entendido como espaço privilegiado de diálogo, que se trava entre o texto de destino, aqui o romance *Alma*, e outras obras projetadas nele (Reis, 2008:169), como a seu tempo veremos. Esse diálogo releva da dimensão dinâmica que caracteriza o texto literário que, como sublinha Carlos Reis (2008:185), funciona também como espaço de: “[...] troca e interpenetração constantes de um texto noutros textos [...]”. Na mesma linha, podemos considerar que a leitura partilha dessa característica, uma vez que possibilita o encontro entre o leitor e os textos, desafiando-o a visitá-los ou mesmo a revisitá-los, dado que cada leitura de uma mesma obra é sempre uma nova descoberta. Na linha, precisamente, do que afirma Italo Calvino (2009:9): “[...] De um clássico toda a primeira leitura é na realidade uma releitura. [...] Um clássico é sempre um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer [...]”. Estas perspetivas remetem para o conceito de (Re)leitura, vista como um novo encontro com as obras, encontro que motiva o leitor a entrar no desafio que o livro oferece.

Falaremos em primeiro lugar do **conceito de (Re)leitura**, sobre o qual existe pouca teorização, como afirma Odete Jubilado (2010:290), embora seja possível encontrar algumas referências a este em estudos relativos à leitura. Seguiremos então a reflexão de Matei Calinescu (1993:277-8), que descreve, no seu ensaio *Rereading*, três tipos de (re)leitura de uma história, assim como as suas características. A primeira corresponde ao que o ensaísta classifica de “(re)leitura parcial”, “*partial rereading*”², caracterizada como uma leitura desatenta, reveladora de falta de atenção e de compreensão, logo conducente ao erro: “[...] Such partial rereading, whose need arises a fault in the mechanics of reading (insufficient concentration, absentmindedness, difficulty of comprehension, an unresponsive state of mind) [...]” (Calinescu,1993:277); a segunda, “(re)leitura simples”, “*simple (unreflective) rereading*”, caracterizada pelo prazer da repetição: “[...] the repeating of the game of make-believe for the sheer pleasure of repeating it [...]” (Calinescu, 1993:277). Por fim, a (re)leitura reflexiva, “*reflective rereading*”, sobre a qual Calinescu (1993:277-8) apresenta a seguinte reflexão:

[...] *Reflective rereading* can itself pursue a variety of purposes, such as rereading for replaying the original game of make-believe as a game with rules in order to enjoy intelligently, or even to study it and penetrate some of secrets of its making; rereading with a view to improving one’s understanding of the structure and inner logic of a given game by comparison with other games of the same type (such a rereading would be characteristic of approach to fiction taken by poetics); rereading for the purpose of becoming more familiar with the fictional world of a particular work in view of interpreting it in a new manner (such an approach, characteristic of what we might call historical hermeneutics, involves a knowledge of earlier interpretations and a competitive attempt to best them); rereading with an introspective bent, in order to understand the nature of reading or rereading and to make it more self-conscious in all its complexity (this has been one of the main goals of this book; rereading (especially certain modernist and postmodernist works) for the purpose of establishing what might be

² Itálicos do autor.

fictionally true in their world; rereading for producing new fictional games of make-believe or fictional games with rules of both (this kind of *writerly* rereading or mental rewriting has come up again and again and has turned out to be of mainsprings of literary creativity); and rereading that attempts to decipher a potential secret or oblique reference in a text, to guess the hidden rules by which it has been produced and, most important, to discern its possible explanations (from the pleasure of playing a game to need to express heretical views covertly in controlled culture [...]). (277-8)

O ensaísta alonga-se precisamente nesta última forma de (re)ler, por ser a que configura uma revisitação crítica dos textos, revisitação que implica por parte do leitor uma competência intertextual e que pressupõe a ativação, durante a leitura da obra, da memória de experiências anteriores. Enumera ainda os objetivos que levam a uma (re)leitura reflexiva: o (re)ler pela repetição, pelo prazer, para descobrir algum segredo, para detetar alguma característica, por comparação, para interpretar, fazer inferências, pelo jogo, para ficar a conhecer melhor um autor ou a sua obra, para decifrar um potencial segredo ou até uma referência oblíqua, entre muitos. De qualquer forma, retrata-se aqui uma leitura ativa e produtiva, convidativa à procura de sentidos no que diz respeito à presença de intertextos no romance, tal como implica por parte do leitor uma atitude de abertura para a receção do(s) texto(s) e a consequente capacidade de os interpretar. Na linha do que perfilha Matei Calinescu (1993), consideramos que a (re)leitura reflexiva se adequa ao presente estudo, dado verificarmos em *Alma* uma participação ativa por parte das personagens-leitores, visível, por exemplo, nas reações decorrentes da leitura em voz alta, como veremos mais adiante. Também na participação do leitor, enquanto recetor do texto, que se vê envolvido nesse jogo de construção de sentidos e na concretização do texto, que só a leitura e a (re)leitura possibilitam.

As considerações tecidas anteriormente levam-nos agora a uma reflexão teórica sobre o **conceito de Intertextualidade**, uma vez que existe uma relação estreita entre

leitura, (re)leitura e o atrás mencionado. A definição de Julia Kristeva (1969:85): “[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et la langue poétique se lit, au moins, comme *double* [...]”³, permite verificar que a intertextualidade assenta numa relação que aproxima ou liga vários textos, na medida em que é comparada a um fenómeno de construção, um “mosaico de citações”, tal como remete para o conceito de (Re)leitura. A metáfora usada, “mosaico”, realça a dimensão dinâmica, interativa e pluridiscursiva da intertextualidade (Reis, 2008:188), em virtude de configurar uma abertura para a multiplicidade textual. Desse encontro resulta um diálogo a várias vozes, como defende Julia Kristeva (1969:85): “[...] la langue poétique se lit, au moins, comme *double* [...]”⁴, sugerindo desta forma o entrelaçamento e o entrecruzamento da(s) voz(es) do(s) autor(es), do(s) narrador(es) e a(s) do(s) leitor(es) no texto de destino. Roland Barthes (1973:85) utiliza também uma linguagem metafórica, ao comparar o texto com um “tecido”: “[...] nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel [...]”. Na mesma linha, Gérard Genette (1982:556) compara a intertextualidade a um “palimpseste”. Importa agora observar que, em todos os autores citados, as metáforas usadas associam à intertextualidade uma vertente de trabalho manual, também colaborativo, aspeto que exige a participação ativa de vários intervenientes para que se concretize a construção do texto escrito e se lhe dê vida: o(s) autor(es) e o(s) leitor(es), sem esquecer o processo de leitura, sem o qual o(s) texto(s) ficaria(m) esquecido(s). De facto, esta imagem de construção pressupõe que qualquer texto, que seja retirado do seu contexto original e integrado noutra, sofra uma inevitável transformação, tornando-se logo outro.

³ Itálicos da autora.

⁴ Itálico da autora.

Debrucemo-nos de seguida sobre as formas que pode assumir a intertextualidade, no interior do texto de destino. Aguiar e Silva (1988:626) explica que: “[...] o intertexto é um texto (ou um *corpus* de textos) que existe *antes* e *debaixo* de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ‘ler’, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último [...]”⁵. A perspetiva mencionada reitera, por um lado, a ideia de “palimpseste” (Genette, 1982:556), ou seja, um texto “[...] où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence [...]” (Genette, 1982:556). Por outro lado, sugere as duas formas que a intertextualidade pode assumir: explícita ou implícita, ambas presentes em *Alma* e associadas a um contexto de leitura recreativa, que leva o leitor a penetrar na biblioteca (re)lida da personagem-(re)leitor. Sendo assim, o discurso citacional presente em *Alma* funciona como ilustração desses textos sobrepostos que, apesar de integrados na enunciação do narrador, se mantêm visíveis ao olhar do leitor. Aparecendo sob as formas atrás mencionadas, predomina, no entanto, a intertextualidade explícita, mediante a presença insistente da “citação”, tal como Gérard Genette (1982:8) a define: “[...] sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) [...]”⁶; existe também, mesmo que de modo isolado, uma intertextualidade implícita, dissimulada, definida desta forma por Gérard Genette (1982:8): “[...] sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’*allusion*, c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions [...]”⁷. Posto isto, a citação e a alusão, tal como atrás definidas, reenviam para a perspetiva de Julia Kristeva (1969:85): “[...] tout texte est absorption et transformation d’un autre texte [...]”, na medida em que os intertextos (citação, alusão ou outros) representam aquilo

⁵ Itálicos do autor.

⁶ Itálicos do autor.

⁷ Itálicos do autor

que Antoine Compagnon (1979:31) define como: “[...] un corps étranger, dans mon texte, parce qu’elle (la citation) ne m’appartient pas en propre, parce que je me l’approprie [...]”. Ora, ao falarem de “absorção”, de “apropriação” e de “transformação”, estes estudiosos reenviam claramente para o papel da leitura, processo que permite a concretização, usando o trabalho de recorte e colagem, logo uma tarefa manual, de um novo texto. Também é pela (re)leitura e pela (re)escrita, deixaremos esta última questão para o segundo capítulo desta dissertação, que a citação molda o texto, tal como o texto moldará a citação (Compagnon, 1979:37). Efetivamente, segundo Antoine Compagnon (1979), o trabalho que se opera ao nível do(s) texto(s), enquanto ato de citar, isto é, a enunciação, e o sentido da citação, ou seja, do enunciado, reitera a importância da relação que se estabelece entre os textos usados ou repetidos que, inseridos num contexto novo, adquirem um sentido novo. Do mesmo modo, realça um aspeto fundamental que se prende com a necessária competência intertextual exigida ao leitor que deverá conseguir absorver, de corpo e alma, os textos postos em contacto, a saber, apropriar-se deles, convocando a sua biblioteca pessoal, e procurar entender o sentido da relação estabelecida entre eles (Compagnon, 1979:44). Esta última demanda é, de facto, possibilitada pela leitura e pela (re)leitura, que apelam à capacidade interpretativa do leitor.

Nesta primeira abordagem, temos focado frequentemente a importância da leitura, processo de que falaremos mais à frente nesta dissertação, dada a sua relação com a intertextualidade, visível por exemplo no discurso citacional (Compagnon, 1979:44). Graham Allen (2000:1) explicita claramente, em *Intertextuality*, a relação existente entre leitura e intertextualidade, reiterando também a perspectiva de Matei Calinescu (1993:277-8) quanto à (re)leitura reflexiva:

[...] The act of reading [...] plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes

something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext [...]. (Allen, 2000:1)

Para além de apontar para essa importante relação, que faz da leitura um espaço de encontro propiciador à receção do “intertexto”, também mostra que o próprio texto se transforma em intertexto, em virtude de sofrer a influência de todos os textos que nele são projetados, tornando-se logo outro. Para além disso, a perspectiva de Graham Allen (2000) aponta também para uma (re)leitura reflexiva ou crítica, na medida em que a leitura, enquanto processo ativo e dinâmico, envolve forçosamente o leitor neste jogo de descoberta ou (re)descoberta e de procura de sentidos, exigindo dele a capacidade de compreensão, de interpretação, de inferência, mas ainda a de convocar as suas experiências anteriores aquando da leitura ou (re)leitura das obras.

2. A Leitura, o Livro e o Leitor

2.1. A Leitura

Ao longo do romance *Alma*, as personagens são descritas em contexto de leitura que é feita ao narrador, ainda criança, quer pela sua tia quer pelo seu pai. No decorrer destas sessões de leitura, são também sugeridas as reações, não só do próprio narrador como também da Tia Hermengarda perante essas leituras, o que nos permite afirmar que este tema ocupa um lugar de relevo, nomeadamente através de diferentes vertentes apresentadas. Afigura-se-nos fundamental uma reflexão sobre este conceito, enquanto processo didático, para entendermos a importância dada ao tema nesta obra.

Partindo do étimo latino *lectio, onis* cujos significados possíveis são “leitura” ou “lição”⁸, observamos que a segunda aceção se enquadra na perspectiva de Inês Sim-Sim *et*

⁸ Vd. Gaffiot (1934:896), *Dictionnaire Illustré – Latin Français*. As aceções foram escolhidas e traduzidas por nós.

alii (1997:27), a saber, que a leitura não pode ser entendida como: “[...] uma actividade natural, nem de aquisição espontânea e universal. O seu domínio exige um ensino directo que não se esgota na aprendizagem, ainda que imprescindível, da tradução letra-som [...]”. Posto isto, esta aprendizagem implica, por um lado, o ensino das letras e dos respetivos sons; por outro lado, o reconhecimento dos signos escolhidos por uma determinada sociedade para se expressar. O método escolhido para esta aprendizagem não reflete apenas as convenções de uma sociedade particular no que diz respeito ao saber ler e escrever; também determina e limita a nossa capacidade de ler. Um dos aspetos fundamentais resultante desta aprendizagem é permitir o acesso ao conhecimento, passando por uma iniciação que conduz à saída de um estado de “[...] dépendance et de communication rudimentaire [...]” (Manguel, 1998:93).

Não sendo um processo natural, o caminho percorrido pelo narrador, desde a aprendizagem da leitura até à sua prática efetiva, encontra-se mencionado no conjunto das duas obras, uma vez que em *O Miúdo*, o narrador refere: “[...] Mas onde é que tudo começou? Talvez num lugar chamado Chãs, em Águeda, onde uma velha prima, antes de o miúdo entrar para a escola oficial, tenta ensinar-lhe a ler. Nunca mais aprendo, se calhar sou burro, diz o miúdo que pregava pregos numa tábua e que, nessa altura, devia ter quase seis anos [...]” (*O Miúdo*, 29).

Assistimos, neste excerto, aos primeiros passos da aprendizagem. A personagem, uma criança, é apresentada nesta iniciação em contexto familiar, seguindo a modalidade de ensino particular. A responsabilidade da tarefa compete a uma “velha prima”, figura da mulher a quem cabe a função de instruir o jovem no núcleo familiar, proporcionando-lhe a revelação dos signos que lhe permitirão cumprir o ritual de passagem de um estado de dependência para o de conhecimento e de uma nova perceção do mundo. O facto de esta aprendizagem estar entregue a uma prima corrobora o que Alberto Manguel (1998) refere

em *Une Histoire de la Lecture*, quando explica como se procedeu a instrução da leitura e da escrita, na sociedade cristã do final da Idade Média e do início do Renascimento. Com efeito, este ensino reservado quase exclusivamente aos elementos da aristocracia e, após o século XIII, à grande burguesia, era ministrado ou por elementos do clero ou por amas, quando estas sabiam ler, ou ainda pelas mães: “[...] Si elle savait lire, la nourrice de l’enfant commençait l’enseignement, et c’est pourquoi on la choisissait avec le plus grand soin car elle ne devait pas seulement donner son lait mais aussi assurer une diction et une prononciation convenables [...]” (Manguel, 1998:93). Acrescenta ainda: “[...] Les enfants apprenaient à lire phonétiquement en répétant les lettres désignées par leur nourrice ou leur mère sur un abécédaire [...]” (Manguel, 1998:94). A descrição apresentada por Alberto Manguel, quer do papel da figura feminina neste processo quer do método de ensino, está precisamente ilustrada no cenário de aprendizagem da leitura contado pelo narrador.

Contudo, a vontade de alcançar a nova visão da vida e de associar os signos a uma realidade viva pode estar presente nas entrelinhas das aparentes dificuldades que o narrador confessa ter tido neste percurso inicial. Será que o método usado pela prima corresponde à sede de conhecimento do jovem “discente”? Será que se sente desmotivado porque o ensino que lhe é ministrado, por ser demasiado redutor, não desperta nele o prazer da descoberta⁹? Ou será que reflete a impaciência de quem pretende celebrar o contrato social que a aprendizagem da leitura lhe poderá proporcionar? Tais questões permitem entender esta aquisição como poderosa, tendo em conta que transformará o leitor em conquistador, na sua procura de novos sentidos através dos livros e que lhe conferirá, segundo a perspectiva de Jean Bellemin-Noël, o estatuto de “coprodutor” (Reis e Lopes, 2007:221), na medida em que participará na reconstrução do significado do texto (Sim-Sim *et alii*, 1997:27).

⁹ Alberto Manguel (1998:87-107) aborda os métodos de ensino da leitura ao longo dos tempos.

Como a aprendizagem da leitura não se esgota na necessária decifração dos signos, é, por isso, considerada um percurso que “[...] se prolonga e aprofunda ao longo da vida do sujeito [...]” (Sim-Sim *et alii*, 1997:27). Torna-se, assim, necessário criar condições que favoreçam este desenvolvimento, condições que promovam contextos de leitura, bem como a sua prática efetiva através de diferentes modalidades: em voz alta, partilhada ou em silêncio. Em *Alma*, coexistem as três vertentes. Todavia, a prática da leitura em voz alta e partilhada recebe um lugar de destaque, quando comparada com a leitura silenciosa. Com efeito, esta última fica reduzida à prática da leitura do jornal, como se pode ler no exemplo seguinte: “[...] Meu pai, que lia o jornal, e nem sempre estava tão distraído como parecia [...]” (*Alma*, 43).

Talvez se deva esta escolha do autor ao facto de a leitura em silêncio transformar o texto em propriedade privada do leitor, confinando-a a um espaço íntimo (Manguel, 1998:70), sem proporcionar uma partilha imediata com o outro; ou por manter as palavras escritas “silenciosas”, contrariando desta forma o seu papel inicial: o de serem pronunciadas e lidas em voz alta¹⁰. Esta modalidade envolve o ouvinte, transformando-o em testemunha de um ato comunicativo que o enriquece, já que a leitura em voz alta ativa a evocação de memórias e sentimentos percebidos durante leituras anteriores.

Esta última vertente assume, como já referimos, um papel de relevo, realizando-se em diferentes contextos e ilustrando alguns dos objetivos pelos quais a leitura é praticada. O ato de “ler” pode obedecer a várias finalidades: para nos instruímos, adquirirmos conhecimento, para distração nossa ou de outrem, entre outras. O primeiro excerto selecionado retrata um momento de leitura que decorre de uma situação de doença do narrador, enquanto leitor-ouvinte privilegiado. As personagens Tia Hermengarda e o pai do

¹⁰ Alberto Manguel (1998:64) escreve: “[...] Les mots écrits, dès les temps des premières tablettes sumériennes, étaient destinés à être prononcés à voix haute, puisque chaque signe impliquait, comme son âme, un son particulier [...]”.

narrador fazem-lhe companhia, recorrendo à leitura e à narração de histórias, como forma de passar o tempo e de o distrair:

[...] Então a minha tia começou a ler-me poesia. Aquele ritmo trazia-me uma espécie de música interior. E eu ficava mais calmo. Ela lia-me Garrett, Antero, António Nobre e António Sardinha [...]

[...] Também o meu pai vinha por vezes ler-me as *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano [...]

[...] Um dia a minha tia contou-me a triste história de D. Sebastião e do seu desaparecimento em Alcácer-Quibir [...]

[...] Foram dias e noites terríveis, mas carregadas de uma profunda e inigualável magia. A minha tia e o meu pai transmitiram-me ritmos e temas que para sempre ficaram dentro de mim [...]. (*Alma*, 48-9)

Os textos e autores escolhidos para a prática da leitura em voz alta remetem para uma biblioteca cultural nacional, na medida em que lemos o que conhecemos e que pertence a um determinado património cultural português e, neste caso, familiar. Deste património sobressai a poesia devido ao seu papel fundamental na Cultura Portuguesa. Com efeito, para além da sua natureza favorável à transmissão oral, pelo ritmo, pela sonoridade e musicalidade, também representa o veículo privilegiado da Língua Portuguesa enquanto meio de intervenção e de afirmação da identidade nacional. Recordemos a este propósito as palavras de Bernardo Soares (2008:496): “[...] Minha pátria é a língua portuguesa [...]”, afirmação que reitera a importância do vocábulo, visto aqui como sinónimo de identidade nacional e cultural. Assim, o texto poético, colocado na voz da personagem-leitor, permite que os “ritmos e temas”, ou seja, as palavras, transmitidos oralmente ao narrador ainda criança, se mantenham vivos na sua memória. De facto, este aspeto evidencia a influência da leitura na formação do narrador-escritor adulto, mormente no que diz respeito à sua escrita e apetência pela poesia, pelos “ritmos” e pelos “temas” que povoaram a sua infância. Do exposto, ressalta uma interdependência entre leitura e escrita, relação que voltaremos a encontrar em *O Miúdo*.

Conjuntamente com esta leitura recreativa que se oferece ao narrador doente, assistimos a outros cenários de leitura pública em que prevalecem atitudes que se inscrevem em rituais familiares. Esta é feita e recebida com prazer, tal como ilustram os exemplos seguintes:

[...] Tia Hermengarda costumava sentar-se num pequeno terraço entre a casa e o jardim. Chamava-me para junto dela e lia-me em voz alta passagens de *Cyrano de Bergerac* [...] Contava-me, também, a Batalha de Monsanto, em que frente a frente tinham estado o seu filho Bernardo e o seu irmão Geraldo Pais, meu avô [...] Ela dizia a palavra e eu ouvia [...]

Tia Hermengarda era uma devota de Almeida Garrett. Lia-me poemas de *Folhas Caídas*, recitava a *Barca Bela* e alguns dos rimances do *Romanceiro Português* coligido pelo poeta. Por vezes líamos a meias o *Frei Luís de Sousa* [...]

Então, quando ficávamos assim, derrotados e nostálgicos, Tia Hermengarda declamava uns versos de António Sardinha: Casa de Pedro-Sem e do Encoberto/ Casa que tem tudo e não tem nada/ Nem mesmo a cinza sobre o lar deserto [...].

(*Alma*, 191-2)

Após a remissão para uma biblioteca cultural nacional, salientamos agora a presença de *Cyrano de Bergerac* que aponta para uma biblioteca cultural internacional que a Tia partilha com o narrador, uma criança ainda em formação. Note-se também que esta partilha se destina igualmente ao leitor alegriano com o qual se procura estabelecer uma empatia, através da partilha de uma biblioteca e de uma enciclopédia de experiências vividas, sendo o leitor respeitado na sua diversidade cultural. A presença desta obra reflete mais uma vez a importância da palavra, na medida em que o protagonista desta peça de teatro configura a força da palavra, como veremos mais adiante. Importa aqui observar que, aliado ao texto poético, o texto dramático adquire um papel de relevo, por se tratar também de um texto escrito para ser dito e transmitido oralmente.

De notar ainda o recurso ao adjetivo “devota” aplicado à personagem da Tia que sugere a existência de uma certa religiosidade na sua relação com a poesia e, em particular

com Almeida Garrett, podendo ser comparada à devoção de um santo. Existem outros pormenores que reenviam para esta dimensão sagrada e de respeito pelos textos citados, tais como: “do modo como ela a dizia” (a palavra “Alcácer-Quibir”) ou “do modo como lia” (passagens de *Cyrano de Bergerac*) (*Alma*, 193). A expressão repetida “do modo como”, aplicada ao “dizer” e ao “ler”, define a postura da personagem face ao texto dito ou lido, imprimindo-lhe uma certa teatralidade. Tia Hermengarda assemelha-se a uma atriz que, em palco (o quarto do narrador doente, mas sobretudo o terraço), representa, recitando ou declamando, para o seu público, o narrador. Assim como, desta representação surgirá o envolvimento do público, na pessoa do leitor-ouvinte, aquando, por exemplo, da partilha da leitura de *Frei Luís de Sousa*; ou das reações provocadas pela leitura oral, como se vê na utilização dos adjetivos “derrotados e nostálgicos”, cujo plural demonstra uma reação partilhada pelos dois leitores perante a força da palavra. Esta força pode também ser sugerida pelo ritmo e sonoridade que o texto poético habitualmente apresenta. De facto, os versos de António Sardinha revelam a presença, a nível fónico, de aliteraões (notáveis através do uso de sibilantes surdas “Pedro-Sem” ou sonoras “Casa, cinza, deserto”, de oclusivas, tais como: “Casa, Encoberto”¹¹), mas também de uma anáfora (visível na repetição do vocábulo “Casa”) e de uma rima interna “tem [...] tem”, recursos que contribuem para criar um efeito de ritmo e sonoridade. Efetivamente, estes elementos conferem propriedades musicais ao texto poético. Como tal, próximo da canção, a palavra poética ganha vida pela voz do intérprete, vocalização que lhe permite ser ouvida e memorizada. Desta sua natureza realçada pela transmissão oral resultará o reavivar da memória quanto ao património literário nacional ou internacional.

Como temos vindo a referir, a ênfase dada à palavra oral e ao “dizer” resulta do género de textos escolhidos para estas sessões de leitura: poesia, teatro e relatos de

¹¹ Negritos nossos.

histórias que povoam a infância do narrador. A leitura em voz alta funciona assim como uma forma de vocalizar e corporizar o texto, seja ele poético ou de outra natureza, contexto também afim do contador de histórias. Posto isto, para além do verbo “ler”, aparecem outras formas verbais, tais como “recitar”, “declamar”, “contar” e a expressão “dizer a palavra”, que denotam o papel ativo do leitor, transformado por vezes em contador de histórias. Em primeiro lugar, este leitor, enquanto intérprete, apodera-se do texto, emprestando-lhe a sua voz, para o poder transmitir e partilhar com o ouvinte. Em segundo, as ações traduzidas pelos verbos atrás citados sugerem que, ao “ler, recitar, declamar, contar” ou, simplesmente, “dizer a palavra”, o próprio corpo esteja envolvido neste processo, através da colocação de voz e da dicção, aspetos fundamentais para que o texto ganhe vida e cativa a atenção do ouvinte.

Estes atos revestem-se de um carácter cerimonial, assemelhando-se a um culto, na medida em que são realizados em espaço próprio: “[...] Tia Hermengarda costumava sentar-se num pequeno terraço entre a casa e o jardim [...]” (*Alma*, 191). Contrariamente aos contextos de leitura durante a doença do narrador, provavelmente no quarto (um espaço fechado), aqui é-nos oferecida em espaço aberto, tranquilo e convidativo para assistir à audição do texto. Mas também por se tratar de um espaço liminar, visto que está situado entre o interior (“a casa”) e o exterior (“o jardim”), local esse que nos parece dotado de um valor dinâmico e psicológico. De facto, pode simbolizar um lugar de passagem para aceder à leitura, como tal, convida o leitor a entrar e a partilhar esse momento com as restantes personagens¹².

A ideia de ritual é ainda reforçada pela escolha do tempo verbal que se encontra associado a estas ações, o pretérito imperfeito do modo indicativo, tempo usado para

¹² “O pequeno terraço” parece-nos assemelhar-se a uma porta de acesso à leitura, carregada de simbologia. Em *Dictionnaire des Symboles* (Chevalier e Gheerbrant, 1982:779), o elemento “Porte” é considerado: “[...] le lieu de passage entre deux états, deux mondes [...] Mais elle a une valeur dynamique, psychologique; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C’est l’invitation au voyage vers un au-delà [...]”.

denotar, entre outros aspetos, uma ação passada habitual ou repetida (Imperfeito frequentativo) (Cunha e Cintra, 1984:450). Com efeito, ao longo das descrições referentes à leitura, o “ato de ler em voz alta” é apresentado como uma ação comum e frequentemente praticada pelas personagens, que vão partilhando, uma com a outra, mas também com o leitor, momentos únicos de descoberta.

A leitura produz efeitos no leitor e no ouvinte. De acordo com a perspectiva de Jean Bellemin-Noël, citada por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007:221), o **conceito de Leitura** pode ser entendido como uma “[...] operação pela qual se faz surgir um sentido num texto, no decurso de um certo tipo de abordagem [...]”. Por conseguinte, a leitura representa um processo dinâmico e constante, que envolve o leitor na interação com o texto. O processo de construção de sentidos é bem visível em *Alma*, onde nos são descritas as reações à leitura, quer do narrador quer da personagem-leitor, dando realce a um dos objetivos: o ler por prazer.

Assim, conta-nos o narrador:

[...] Aquele ritmo trazia-me uma espécie de música interior. E eu ficava mais calmo... Não gostava de Guerra Junqueiro... Eu gostava sobretudo da *Nau Catrineta* e da *Barca Bela*. Aprendi de cor as primeiras estrofes de *Os Lusíadas*. E disse à minha tia: quase se pode assobiar [...]. (*Alma*, 48)

[...] Nem sempre percebia muito bem, mas sentia uma grande compaixão por aquele poeta de nariz grande e revoltava-me que Roxane amasse outro através das palavras dele. [...] Ela dizia a palavra e eu ouvia o galope dos cavalos, as fanfarras, os gritos, sobretudo aquele *Ter Ter*¹³ que tinha sido a nossa perdição.

¹³ É de salientar a presença da expressão “*Ter Ter*”, citada em itálico, proveniente de uma outra obra de Manuel Alegre (1989:164), *Jornada de África*, da qual transcrevemos o excerto original: “[...] – Pergunte ao seu cunhado, ele é que sabe, parece que somos todos de Alcácer Quibir, ele, eu e mais uns tantos

- Quem
- Sei lá, se calhar a malta toda que está aí, se é uma questão de nomes, não falta por aí quem se chame como aqueles que lá foram
- Estou a ver
- É simples
- A História repete-se
- Não, parece que continua
- E a luta também, Vitória ou Morte
- É isso

Depois via os corpos caídos, os pendões destroçados, os cavalos correndo sem cavaleiros e sem sentido. Alcácer-Quibir. E havia um som plangente, um eco de guitarra caída no areal¹⁴. Por vezes o rei confundia-se dentro de mim com o Romeiro que apontava um retrato e dizia: Ninguém [...].

Para mim a parte decisiva era precisamente aquela em que o velho voltava, estava-se mesmo a ver que era ele D. João de Portugal, mas ele não o revelava a Telmo já perdido de o saber e quando o aio finalmente lhe perguntava - Quem sois vós - ele apontava o retrato e respondia: Ninguém.

Chorávamos sempre os dois e eu sentia que de certo modo todos nós portugueses, éramos um pouco como o velho que voltava de Alcácer-Quibir e ninguém reconhecia. O Romeiro era um certo Portugal, a grandeza passada e perdida, um retrato numa parede, todos nós e ninguém.

Então, quando ficávamos assim, derrotados e nostálgicos, Tia Hermengarda declamava uns versos de António Sardinha [...]. (*Alma*, 191-2)

Os exemplos escolhidos demonstram que a leitura deve ser percecionada como uma atividade única, pois, segundo Jacques Bonnet (2010:66): “[...] Pegar num livro e descobrir o que realmente contém equivale a dar-lhe um corpo; quer dizer uma espessura e

- **Ter Ter** – diz o escritor. [...]”. (Negritos nossos).

¹⁴ É de notar também a presença, neste excerto de *Alma*, da obra poética de Manuel Alegre (2000:172), nomeadamente, o poema intitulado: *A Batalha de Alcácer Quibir*, que citamos em nota:

“As armas ferem de morte o cavalo branco
E caem as armas do rei no branco areal.
Sob as armas que o ferem o cavalo branco
Cai por cima das armas vencidas do rei.
E há uma rosa de sangue no branco areal.

As armas ferem de morte as armas do rei.
Cai o cavalo branco no branco areal.
Sob as armas que ferem as armas do rei
Caem vencidas por baixo do cavalo branco.
E há uma rosa no branco areal de sangue.

As armas ferem de morte as armas e o branco
Do rei do cavalo que caem no branco areal.
Sob as armas que os ferem as armas e o branco
Caem vencidos por cima do rei debaixo do cavalo.
E há uma rosa no sangue do areal branco.

Na rosa de sangue das armas vencidas
Que caem no branco areal
Sob as armas que ferem é mais do que um rei
Quem assim cai. É mais do que cavalo branco:
Quem assim cai vencido é Portugal.”

uma densidade que ele nunca perderá [...]”. A “espessura” e a “densidade” mencionadas podem advir das emoções, das sensações ou das expectativas que os textos despertam nos dois leitores e ouvintes, em virtude de existir um intercâmbio nos seus papéis, aquando da leitura partilhada de *Frei Luís de Sousa* (*Alma*, 192). Para além disso, os comentários que o narrador tece ou as emoções que apresenta, ao longo da audição dos textos e das histórias, deixam transparecer que, enquanto ouvinte, é ele quem conduz o processo de receção da leitura, exercendo a sua liberdade de leitor e interagindo com os mesmos. Esta interação é pressentida nas intervenções do narrador que estabelece um diálogo com os seus próprios textos, diálogo sugerido nomeadamente através da retoma da expressão “*Ter Ter*” proveniente de *Jornada de África* (Alegre, 1989) num “clin d’oeil” intratextual ao leitor alegriano. É de notar a presença do itálico que manifesta que esta citação pertence, não só à biblioteca transmitida ao leitor-ouvinte, como também que este último se apropriou do excerto, como se fosse seu (Compagnon, 1979:41), apropriação que lhe permite usá-lo no seu comentário acerca da Batalha de Alcácer Quibir. É de salientar ainda que o diálogo que a leitura possibilita leva o narrador a (re)construir essa batalha, (re)construção baseada, certamente, nas histórias ouvidas, e das quais sobressaem os elementos significativos deste contexto bélico: “[...] o galope dos cavalos, as fanfarras, os gritos [...]”, “[...] os corpos caídos, os pendões destroçados, os cavalos correndo sem cavaleiros e sem sentido [...]” (*Alma*, 191).

O diálogo estende-se também ao leitor: “[...] Para mim a parte decisiva era precisamente aquela em que o velho voltava, estava-se mesmo a ver que era ele [...]” ou “[...] O Romeiro era um certo Portugal [...]” (*Alma*, 192). Os exemplos revelam a opinião do narrador, visível na escolha do adjetivo “decisiva” e na coloquialidade usada no comentário, opções convidativas a que o leitor opine sobre esta questão. A espontaneidade sugerida por estas intervenções cria uma aproximação entre o narrador e o leitor, deixando

transparecer um tom conversacional, pelo qual se pretende envolver o ouvinte. Por outro lado, assinalam a interpretação que faz dos mesmos, sugerida pela associação da figura do Romeiro com Portugal, e pela utilização do determinante indefinido “certo” com o qual o narrador faz acompanhar o nome “Portugal”. Estas opções mostram a apropriação do texto pelo narrador enquanto leitor, e a conseqüente transformação, fruto da (re)leitura e da liberdade que possui, que o leva a uma nova interpretação dos factos. Convocando possivelmente as memórias de leituras anteriores para concretizar este novo olhar, o narrador envolve o leitor neste processo interpretativo, justamente pelo tom conversacional adotado na sua intervenção. Melhor dizendo, solicita do leitor a ativação da sua biblioteca pessoal com o intuito de partilhar o comentário tecido. Desta leitura partilhada surgirão ainda as emoções sentidas pelas duas personagens: choram, sentem-se “[...] derrotados e nostálgicos [...]” (*Alma*, 192), emoções essas que denotam não só que o texto foi interpretado por elas, mas também que desse processo nasce uma nova percepção da sua mensagem.

Com efeito, o processo de (re)leitura conduz à criação de novas imagens na imaginação do narrador; este deixa-se levar pelas palavras, ou pela musicalidade que delas advém, sobretudo, quando se trata de poesia; a “música interior” provoca nele não só uma paz interior, bem como uma certa euforia, ao saborear a sensação de viajar para outras histórias construídas, tomando apenas em consideração alguns pormenores dos textos originais, constituídos pelos intertextos. Este envolvimento que a leitura provoca faz com que não só o leitor se modifique, como se modificará também o próprio sentido do texto, mediante o momento ou a idade em que é lido, como sublinha Italo Calvino (2009:8) em *Porquê Ler os Clássicos?*:

[...] De facto as leituras da juventude podem ser pouco profícuas por impaciência, distração, e inexperiência das instruções para o uso e inexperiência da vida. Podem ser (se calhar ao mesmo tempo) formativas no sentido de darem

uma forma às experiências futuras fornecendo modelos, conteúdos, termos de comparação, esquemas de classificação, [...] tudo coisas que continuam a agir mesmo que do livro lido na juventude se recorde pouquíssimo ou mesmo nada. Ao reler um livro na idade madura, acontece reencontrar-se estas constantes que agora já fazem parte dos nossos mecanismos internos e de que tínhamos esquecido a origem. Há uma força especial da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sementes [...].

Em *Alma*, as personagens são descritas através das sensações que a leitura desperta nelas. A ênfase é dada à leitura feita com prazer e com emoção e da qual resultam sentimentos visíveis nas reações das personagens, que os transferem, ou para a interpretação dos textos ou para a (re)leitura que fazem dos mesmos. Das leituras que agradam ao narrador, passando por aquelas que despertam revolta ou tristeza, tudo aponta para um diálogo cruzado que se estabelece entre o ouvinte, o leitor e as personagens das próprias histórias. São estes os pormenores que ficarão, com certeza, retidos na memória do narrador ouvinte, podendo ser lembrados a qualquer momento da sua vida, em virtude da leitura e, em particular da realizada em voz alta, proporcionar, como refere Richard de Fournival, o enriquecimento do presente, a atualização do passado e permitir que a memória prolongue essas qualidades no futuro (Manguel, 1998:79-80).

2.2. O Livro

Aires A. Nascimento e Fernando Guedes debruçam-se sobre a história do Livro. Para eles, desde os primórdios da escrita até à época moderna, a História atesta a necessidade das civilizações procederem a registos escritos, em suporte variados, ainda que nem todos fossem de fácil manuseamento, quando pensamos, por exemplo, no seu transporte, na sua divulgação ou transmissão. Todavia, esses registos assumem um papel fundamental, por serem testemunhos não só culturais ou históricos, como também literários (Nascimento e Guedes, 2001:97-126). De facto, o recurso à escrita patenteia uma

das formas que a humanidade encontrou para ser lembrada, como se de um monumento se tratasse, mantendo viva a sua memória histórico-cultural (Le Goff, 1988:115-30). Por conseguinte, o aparecimento do Livro, enquanto objeto, é indissociável da escrita: representa, por um lado, o suporte privilegiado de textos; por outro, um instrumento cultural, que poderá ser transmitido, quer pela leitura individual, silenciosa, quer pela vocalização do texto, neste caso, partilhado com o outro.

Posto isto, observemos a definição de “Livro” que o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (A.A.V.V., 2001:2287) nos propõe:

Livro [lívru].s.m. (Do lat. *Liber,-bri*).**1.**Conjunto de cadernos ou de folhas, manuscritas ou impressas, cosidas ou coladas num dos lados, cobertas por uma capa e colocadas na ordem pela qual devem ser lidas [...]. **2.** Composição de carácter literário ou científico, constituída por um ou mais volumes [...]. **Livro de cabeceira.** 1. O que se costuma ler antes de adormecer. 2. O que é predilecto e se lê com prazer [...]. **Livro de leitura,** aquele que serve para aprender a ler e que tem subjacente um determinado método de aprendizagem [...].¹⁵

As entradas por nós seleccionadas definem, em primeiro lugar, o *livro* enquanto objeto. Em segundo lugar, atestam a sua vertente recreativa e didática, como podemos verificar, respetivamente, nos significados que acompanham “**Livro de cabeceira**” e “**Livro de leitura**”. Enquanto “composição de carácter literário”, o livro reflete uma dimensão de obra de arte e, como tal, pressupõe um ato criativo que usa a palavra como matéria-prima e do qual nasce o texto. Resultante do processo de escrita, o texto literário constrói-se num espaço de abertura e de receção de outros textos, convergindo nele uma pluralidade de vozes, fruto da intertextualidade. Segundo Jacques Bonnet (2010:67-8), o influxo de múltiplos textos no interior de apenas um faz com que possamos percecionar o livro como um mundo em si, um cofre repleto de riquezas à espera de ser arrombado pelo

¹⁵ Negritos dos autores. Serão mantidos da mesma forma, sempre que utilizados no corpo da dissertação.

leitor assaltante A metáfora usada explicita a sensação provocada pela abertura de um livro pela primeira vez, abertura que o leva a perder “o seu anonimato para se tornar único” (Bonnet, 2010:67-8). Acrescenta ainda este ensaísta que, ao ser conquistado: “[...] O livro prepara-se para viver a sua vida na nossa memória. E vai, muitas vezes, cair no esquecimento. Mas também acontece que ele se desenvolva de maneira autónoma, que a intriga se transforme, que o seu final já em nada se pareça com o que foi escrito pelo autor [...]” (Bonnet, 2010:69). A perspetiva apresentada reenvia, na nossa opinião, para a natureza criativa da leitura, da qual desfruta o leitor para ativar a imaginação e a memória. Efetivamente, esta ativação é provocada pelo facto de o livro conter sonhos, tradições, mitos, entre outros, que fazem parte do nosso imaginário e do nosso saber comum; estes podem ser assimilados e recuperados pelo leitor através da leitura e, sobretudo, transformados pela (re)leitura que fazem dele. Por outro lado, o livro assemelha-se a um repositório da memória e da sabedoria, pois cada um encerra dentro de si um museu ou uma biblioteca por envolver múltiplos testemunhos: os sinais de todos os autores que nele cooperaram, direta ou indiretamente, aquando da sua criação. Relembremos os exemplos analisados, anteriormente, a propósito da biblioteca cultural, nacional e internacional da Tia Hermengarda e da importância destes livros enquanto repositórios de um saber. Do mesmo modo, Jacques Bonnet (2010:162) escreve: “[...] Os livros da minha biblioteca são como as casas antigas, têm em si o peso da presença de homens e mulheres que por eles passaram há muito tempo, com o seu quinhão de alegrias e sofrimentos, amores e ódios, surpresas e decepções, esperanças e resignações [...]”. Esta comparação ilustra a dimensão de repositório da memória; tal como “as casas antigas”, o livro preserva os pensamentos, os sentimentos, os conhecimentos deste e de todos os tempos, assemelhando-se a um espaço com alma, um legado que resiste ao esquecimento graças à leitura e ao leitor.

Desta forma, encontramos em *Alma* as confidências do narrador que dão conta das lembranças que ficaram das obras que lhe leram: “[...] Mais do que o sentido, era a música, as imagens, as palavras, algo que eu não sabia explicar mas que ficava dentro de mim como um ritmo incessante, obsessivo. Há temas e ritmos recorrentes que vêm desses primeiros momentos de revelação e encantamento, que nunca mais se apagarão [...]” (*Alma*, 193). O excerto exemplifica a representação no espírito da personagem de experiências passadas ou de conhecimentos adquiridos anteriormente, que já foram ativados e voltarão a sê-lo pela faculdade de recordar, como veremos no segundo capítulo desta dissertação. Com efeito, a ativação da memória citacional traduzir-se-á na (re)utilização de alguns aspetos de *Alma* em *O Miúdo*.

Da alma do livro retirar-se-ão também ensinamentos, na medida em que ele concentra os conhecimentos dos séculos que o precederam, convertendo-se por isso mesmo em repositório de saberes. Eis porque nos parece redutora a distinção entre as vertentes recreativa e didática, tal como a observamos nas aceções respeitantes a “**livro de cabeceira**” e “**livro de leitura**”. Com efeito, ambas complementam-se. Visto como instrumento cultural, o livro possui as duas funções: a de distrair, mas também a de ensinar. A finalidade com que o usamos é que definirá se pretendemos favorecer uma em detrimento da outra.

Deste modo, o livro enquanto obra, isto é, criação, está intimamente ligado ao processo de escrita. Como tal, beneficia de contributos diversos, os intertextos, de que o texto escrito se apropria, assimila e transforma, mediante o processo de (re)leitura e posterior (re)escrita. Porém, se a escrita lhe dá a palavra, a leitura e o leitor dão-lhe voz, permitindo que permaneça, à semelhança de um monumento erigido para comemorar algo ou alguém, disponível para ser lembrado.

2.3. O Leitor

Associado à representação da leitura, o autor dedica um lugar de relevo ao leitor, como elemento imprescindível de um conjunto de que fazem parte a leitura e o livro. Como temos vindo a observar, o **conceito de Leitor** está intimamente ligado ao da leitura, uma vez que aquele se insere num processo de construção de sentidos, que o leva a interpretar as suas relações com o mundo e, por vezes, a recriá-lo. As conceções teóricas em torno do estudo do leitor são múltiplas, apresentando classificações diversas para este conceito, desde leitor empírico (ou real), ideal ou modelo, entre outros (Reis e Lopes, 2007:217-8). Segundo Aguiar e Silva (1988:310): “[...] o leitor empírico, ou real, identifica-se, em termos semióticos, com o receptor; o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto [...]”. Segundo a perspectiva de Marcia De Oliveira (2006:s/p)¹⁶, baseada na posição de Umberto Eco, o leitor modelo: “[...] seria constituído pelas orientações que pré-configuram os protocolos de leitura da obra, ‘instruções’ que estão espalhadas no texto, como índices de uma atitude de leitura desejada [...] são as estruturas textuais que se organizam de modo a serem percebidas de uma determinada maneira pelo leitor [...]”. Assim, esta última reenvia para um modelo virtual manifestamente carregado de capacidade de cooperação textual. Em *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007:217) recorrem a Gerald Prince para definir o leitor ideal. Este estudioso percebe-o como uma entidade: “[...] que compreenderia perfeitamente e aprovaria inteiramente o menor dos vocábulos [do escritor], a mais subtil das suas intenções [...]”. A diversidade apresentada não impede, no entanto, de observarmos a presença de alguns aspetos comuns, nomeadamente, no que concerne ao

¹⁶ No artigo “O leitor entre modelos e horizontes”, Marcia Lisbôa Costa De Oliveira (2006:s/p) apresenta várias perspectivas sobre a análise da relação comunicacional entre texto e leitor.

papel ativo do leitor, isto é, enquanto recetor do texto dotado de capacidade para a concretização da obra por meio de várias interpretações.

Em *Alma*, são várias as personagens que desempenham a função de leitor: o pai, Tia Hermengarda e o próprio narrador. Todas parecem enquadrar-se nas perspetivas acima mencionadas, em virtude de serem figuras hipotéticas, idealizadas pelo autor emissor. Para além disso, assumem dentro da estrutura da narrativa o papel de destinatário, tal como o define Aguiar e Silva (1988:310), distinguindo-se do recetor do texto, ou seja, do leitor empírico. Esta observação deve-se ao facto de as personagens, figuras fictícias, serem entidades idealizadas consoante os objetivos do autor emissor. Assim, eles agem e pensam de acordo com esses objetivos: Tia Hermengarda representará um modelo ideal de leitora moderadora, cujo papel principal será a transmissão, através da leitura em voz alta, de uma determinada biblioteca cultural, nacional e internacional. Por sua vez, o narrador assumirá também o papel de modelo ideal de leitor-ouvinte atento, destinatário igualmente idealizado dos textos propostos, dotado de competência textual, interpretativa e intertextual que lhe permite compreender e produzir outros textos, nomeadamente, os que surgem decorrentes das suas interpretações. Será na voz destas duas personagens que aflorarão os comentários ou opiniões do escritor.

Debrucemo-nos, em primeiro lugar, sobre a personagem de Tia Hermengarda, por ser uma figura que, ao longo do romance, privilegia os contextos de leitura. As descrições que lhe são dedicadas mostram-na como um elemento que dinamiza e partilha a leitura em ambiente familiar. Assume o papel de intermediário entre os livros ou os textos e o narrador, proporcionando e mediando o encontro entre ambos. Para além desta vertente, é vista como uma interlocutora privilegiada, dado ser um familiar apreciado pelo narrador. A proximidade e os laços afetivos que os ligam tornam possíveis que estejam reunidas, no seio familiar, as condições para a criação de ambientes favoráveis à leitura. Com efeito, o

narrador confia o apreço especial que nutre por ela, bem como as sensações que a sua presença desperta nele: “[...] Veio o Dr. Aurélio, veio a Tia Matilde, mandaram recados para a minha tia Hermengarda [...] por quem eu tinha uma especial ternura. Ela veio de Alba e ficou vários dias à beira da minha cama. Segurava-me na mão e sossegava. Só ela, mais até do que a minha avó, a minha mãe e o meu pai, me trazia paz [...]” (*Alma*, 47).

Porém, as suas funções não se esgotam apenas no incentivo à leitura. Convertida neste processo em mediadora, cumpre o papel de leitora, isto é, de primeira recetora ou de recetora intermediária dos textos e usufrui do poder de decidir quais os livros ou textos que, no seu entender, são mais apropriados para serem lidos ou ouvidos; seduz o leitor-ouvinte com o *corpus* textual que escolheu. Salientamos, no entanto, que embora o considere adequado, este fica restringido às obras de que ela gosta e que fazem parte da sua biblioteca pessoal. Apesar disso, a personagem facilita a tarefa de compreender os textos, uma vez que é imprescindível ter a capacidade de ler os livros, ou seja, de compreender os seus ensinamentos para os poder reutilizar. Ao possibilitar o acesso ao texto, por intermédio da leitura em voz alta, transforma-se em transmissora de uma determinada cultura literária e histórica. Desta forma, Tia Hermengarda pode ser considerada um guia nesta viagem pela leitura, ilustrando assim o étimo latino *educare*, isto é, conduzindo o leitor-ouvinte para os conhecimentos, as aventuras ou o prazer que os livros oferecem.

Educado neste ambiente cultural, surge o narrador que assume a função de leitor-ouvinte. Discípulo privilegiado e atento de Tia Hermengarda, reproduz também a imagem de um leitor modelo ou ideal que bebe e absorve as palavras dos textos que lhe são lidos ou das histórias que lhe são contadas. Com efeito, posiciona-se, por um lado, como instância recetora do texto, que segue as instruções espalhadas para afigurar uma atitude de leitura desejada (De Oliveira, 2006:s/p), assim como de receção. Por outro lado, parece entender as mais subtis intenções do escritor, como defende Gerald Prince (*apud* Reis e Lopes,

2007:217). Este leitor enquanto ouvinte demonstra estar dotado de uma competência interpretativa que o leva a tecer comentários ou juízos de valor acerca de alguns pormenores mais marcantes das passagens textuais que lhe são transmitidas. Este aspeto revela simultaneamente a sua capacidade de compreensão do texto, fator fundamental para a construção de sentidos, e a sua disponibilidade aquando da partilha da leitura. Não só participa neste processo enquanto agente ativo, como também é modificado por ele, na medida em que quanto maior for o seu património literário, as suas inferências e percepção do mundo, maior será a sua compreensão do texto e a sua interação com ele. É nesta perspetiva que nos parece situar-se a seguinte afirmação de Alberto Manguel (1998:84-5):

[...] il ne s'agit ni d'utiliser le livre comme support de la pensée, ni de s'y fier comme on se fierait à l'autorité, mais d'y prendre une idée, une expression, une image, de l'associer à une autre cueillie dans un texte ancien préservé dans la mémoire, de lier le tout de réflexions personnelles – en produisant, de fait, un nouveau texte qui a pour auteur le lecteur [...].

Efetivamente, a mesma parece-nos esclarecedora quanto à relação do leitor com o texto, sendo que a noção apresentada visa realçar a imagem de um leitor transformado em coautor do texto. Embora se destine neste caso a um texto lido, consideramos que a perspetiva de Alberto Manguel possa ser aplicada ao texto ouvido, dado que o leitor-ouvinte, aquando da apropriação das palavras ditas oralmente, também as pode modificar, estando presente no momento da criação (Manguel, 1998:150).

A liberdade que lhe é conferida é também visível no exemplo em que o narrador (leitor-ouvinte) refere o momento que antecede o reconhecimento de D. João de Portugal, na peça *Frei Luís de Sousa*. Sintetizando esse passo da obra, o narrador interrompe repentinamente o seu relato com uma interpelação em discurso direto, como se ele próprio se dirigisse à personagem do Romeiro: “[...] estava-se mesmo a ver que era ele D. João de Portugal, mas ele não o revelava a Telmo já perdido de o saber e quando o aio finalmente

lhe perguntava - Quem sois vós - ele apontava o retrato e respondia: Ninguém [...]”¹⁷ (*Alma*, 192). Integrando-se na ação da peça e, em simultâneo, associando o leitor a esta integração, o leitor-ouvinte transforma a réplica original pela mudança de pessoa gramatical e omissão do sinal de pontuação, fazendo sua, logo outra, a deixa da personagem Frei Jorge. Esta decisão resulta, com certeza, do impacto que a obra causou no leitor-ouvinte, que evoluiu durante a leitura e fez com que o próprio texto evoluísse sob influência do processo de (re)leitura, tornando-o outro. Nesse sentido, o narrador (o leitor-ouvinte) mostra a sua intenção de envolver o(s) leitor(es) nesta apropriação, ao utilizar precisamente o pronome “vós”, como forma de evidenciar a sua vontade de partilhar esse questionamento com o interlocutor e de o levar a interagir. A escolha deste pronome pessoal, englobando um “tu” e um “ele”, leva-nos de novo à convivialidade que o narrador estabelece com o leitor, sendo que a empatia estava desde já anunciada, como vimos anteriormente. Esta sua atitude manifesta a sua atenção durante a leitura, como também o seu envolvimento aquando do comentário que tece sobre este momento crucial da peça. Contudo, mostra ainda que pretende a cumplicidade do interlocutor nesta sua intervenção, pretensão que se traduz justamente pela utilização do discurso direto, forma que, em simultâneo, leva o leitor a (re)descobrir uma passagem da peça de Almeida Garrett.

¹⁷ Verifica-se uma diferença entre o texto original e a sua (re)escrita, uma vez que o leitor reconhece, nesta passagem de *Alma*, a utilização de dois momentos distintos da peça *Frei Luís de Sousa*. Citamos os excertos originais dos quais destacamos as passagens convocadas:

ato II, cena XV:

“[...] Jorge – Romeiro, romeiro, **quem és tu?**

Romeiro (*apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal*) – Ninguém! [...]”. (Garrett, 1969:89)

No ato III, cena V, podemos ler:

“[...] Telmo – Esta voz... esta voz!... Romeiro, **quem és tu?**

Romeiro (*tirando o chapéu e alevantando o cabelo dos olhos*) – Ninguém, Telmo; ninguém, se nem já tu me conheces!

Telmo (*deitando-se-lhe às mãos para lhas beijar*) – Meu amo, meu senhor... **sois vós?** Sois, sois. D: João de Portugal, oh, **sois vós**, senhor? [...]”. (Garrett, 1969:102)

Podemos ainda considerar como uma liberdade do leitor o facto de o narrador chamar a personagem da Tia, “Hermengarda”, cujo nome reflete o que, no imaginário da criança de *Alma* povoado de heróis de histórias, transmitidos precisamente por ela, representava esta figura: uma heroína que foi, como ele próprio confessa: “[...] a primeira cúmplice das aventuras de espírito [...]” (*Alma*, 190).

Para concluir, as cenas de leitura reproduzidas em *Alma* demonstram que lhe estão associados modelos de leitores, mas também de mediadores. Dentro da estrutura do romance, Tia Hermengarda e o narrador representam, como vimos, essas duas entidades. Para além disso, corporizam as instâncias recetoras, necessárias à existência do texto, dotadas de competências que lhes permitem compreender, interpretar e (re)utilizar o que foi lido ou ouvido. São ainda os agentes ativos que participam no processo de construção de sentidos, quando colaboram com o texto e o concretizam.

3. A Biblioteca (re)lida em *Alma*

3.1. A Biblioteca da Personagem-(Re)leitor

Inserido no quadro relativo à leitura, o discurso citacional é notável em *Alma* e representa uma parte integrante da construção do romance. A observação feita decorre da presença de um *corpus* textual inserido no romance, texto de destino, e com o qual se verifica uma interação. Remete ainda para a existência de uma biblioteca (re)lida, associada tanto à personagem de Tia Hermengarda, como ao narrador, enquanto leitor-ouvinte, ou até à personagem do pai que, embora pontualmente, também participa no processo de leitura. A revelação do *corpus* textual atende à inserção de forma explícita de citações de nomes de autores portugueses, de títulos de obras literárias nacionais e internacionais, bem como de excertos retirados das obras originais. Ainda se verifica a

presença de referências implícitas a obras literárias que integram os comentários do narrador.

O primeiro contacto com os autores que Tia Hermengarda oferece ao leitor-ouvinte ocorre, como vimos, durante a doença deste último. Neste cenário de leitura enquanto passatempo e potencial companhia para o doente, são referenciados sob a forma de uma apresentação geral os nomes de alguns autores, tal como o comprova a passagem seguinte: “[...] Ela lia-me Garrett, Antero, António Nobre e António Sardinha. Não gostava de Guerra Junqueiro [...]” (*Alma*, 48). A enumeração apresentada reflete desde já o gosto pelos autores do século XIX (primeira e segunda fases do Romantismo) e do início do século XX, cuja intervenção quer a nível literário quer político foi marcante. Observamos ainda que a sua escolha obedece a orientações políticas e ideológicas, em virtude de a personagem ser definida como “monárquica” e ter “afinidades com os integralistas” (*Alma*, 48). Esta observação poderá ajudar a entender por que razão não é apreciadora de Guerra Junqueiro, mas sim, por exemplo, de António Sardinha. Com efeito, este último, para além de poeta e doutrinário, também é considerado um dos mentores do Integralismo Lusitano¹⁸, movimento com o qual talvez se identifique Tia Hermengarda, ao passo que Guerra Junqueiro, apesar de ter sido deputado monárquico, acabou por integrar as fileiras republicanas. Por outro lado, a opção da personagem pode ainda refletir que não partilha do estilo de Guerra Junqueiro, enquanto poeta contestatário e autor de uma violenta sátira contra a monarquia e o clero¹⁹. Para além disso, notamos que, apesar de citar o nome de Antero de Quental de forma abreviada “Antero”, não tece nenhuma apreciação sobre ele. O mesmo não acontece com Guerra Junqueiro, como referido anteriormente. O facto é que a referência a estes autores reenvia para a “Geração de 70”, da qual se destaca precisamente Antero de Quental. Não será esta, então, uma referência casual, nem a que diz respeito a

¹⁸ Sobre esta questão, remetemos para o estudo de António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:1015).

¹⁹ Vd. António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:979).

Alexandre Herculano, considerado uma figura que influenciou a carreira de Antero²⁰. Ávido de uma transformação de Portugal à imagem da Europa, quer a nível político, económico e social, quer literário, este grupo de intelectuais corporiza essa vontade de mudança, nomeadamente, através da “Questão Coimbrã” e das Conferências Democráticas, cujo projeto se integrava num “[...] plano de reforma da sociedade portuguesa [...]” (Saraiva e Lopes:869-72). Salientamos, no entanto, que esta galeria de autores apenas será citada nesta passagem de *Alma*, permitindo a contextualização da biblioteca cultural nacional da Tia, num esforço para acompanhar também o contexto epocal. São ainda referidos uma única vez, neste contexto de leitura, “*Os Lusíadas*” (*Alma*, 48), somente o título, e “*Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*” (*Alma*, 48), título e nome do autor, esta última pertencendo à leitura que é realizada pela personagem do pai. Será importante refletir sobre a estratégia escolhida pelo narrador para remeter o leitor para as duas obras mencionadas, os títulos. Perfilhando a posição de Odete Jubilado (2010:24-31), consideramos também nós que o aparelho titular permite uma primeira abordagem do livro pelo leitor, sendo o título um espaço de publicidade ou de identificação da obra, que poderá ou não criar expectativas quanto à sua leitura. Para além destas funções, a sua utilização pode oferecer uma reflexão sobre o património literário português, em virtude de remeter o leitor para duas obras basilares da literatura nacional, (re)ativadas justamente pelas presença dos títulos no discurso citacional, e permitir que as identifique rapidamente.

Em contrapartida, Almeida Garrett, António Nobre e António Sardinha são os autores com maior realce no seio da biblioteca (re)lida. Como já dissemos, o primeiro contacto com estes autores efetua-se através da menção dos seus nomes. De seguida, o narrador começa a pormenorizar as referências, pondo a descoberto, conforme os seus gostos, algumas das obras de Almeida Garrett ou obras compiladas por ele. Recordemos

²⁰ Vd. António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:886).

que a poesia assume, em *Alma*, uma presença constante. É precisamente pela obra poética que o narrador inicia, confidenciando-nos: “[...] Eu gostava sobretudo da *Nau Catrineta* e da *Barca Bela* [...]” (*Alma*, 48). Assim, o primeiro contacto com a obra deste autor provém da citação de dois títulos de poemas que remetem respetivamente para o *Romanceiro Português* e *Folhas Caídas*. Por sua vez, estas últimas voltam a ser citadas, em contexto de leitura recreativa, onde é reiterado o poema *Barca Bela*, recitado pela tia (*Alma*, 192), referindo-se também o título da obra *Romanceiro Português* (*Alma*, 192), a que reenvia o poema *Nau Catrineta* atrás mencionado. De notar que a referência insistente ao poema *Barca Bela*, não se limita apenas ao seu título, fazendo parte dos textos declamados, ou seja, vocalizados pela personagem-(re)leitor. Sublinhe-se, aliás, que a referência reiterada a este texto lhe imprime um lugar especial na formação do narrador enquanto leitor. O realce que lhe é conferido conduzir-nos-á a um (re)encontro com o mesmo, em *O Miúdo*, associado de novo a um contexto de leitura que permaneceu na memória do narrador, a leitura realizada no espaço familiar. A presença de Almeida Garrett não se restringe à poesia, na medida em que, na mesma circunstância de leitura, junta-se a citação do título da peça de teatro *Frei Luís de Sousa* (*Alma*, 192), procurando fazer lembrar que, para além de poeta, também foi dramaturgo. Como podemos verificar, o lugar dedicado a este autor no contexto do discurso citacional é relevante. O destaque que lhe é dado parece-nos obedecer à vontade de lembrar, através da atuação das personagens e do seu discurso, algumas características garrettianas. Com efeito, reconhecemos em *Alma* alguns traços de *Viagens na Minha Terra* (Garrett, 2001), tais como, a vontade do narrador de conviver com o leitor e de o envolver nas suas intervenções, recorrendo a uma linguagem simples, espontânea e, por vezes, coloquial, como se solicitasse dele a sua cumplicidade aquando dos seus comentários e das suas reflexões²¹. Relembremos que essa presença insistente é

²¹ Em *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*, Carlos Reis (1987:41) salienta que, nesta novela, se desenvolve: “[...] um processo comunicativo caracterizado por um tom marcadamente dialógico. Significa

também apoiada pela própria caracterização da personagem Tia Hermengarda, “[...] devota de Almeida Garrett [...]” (*Alma*, 192), caracterização que denota a admiração que sente em relação aos textos que fazem parte do seu universo cultural e literário. A perspectiva apresentada é também defendida pelo ensaísta Jacques Bonnet (2010:129): “[...] Há nisto qualquer coisa de divino, e eis sem dúvida a razão por que, quando se fala de bibliotecas, é tão tentador utilizar uma linguagem religiosa [...]”. Embora aplicada à biblioteca enquanto espaço físico, esta noção parece-nos esclarecedora quanto ao apreço que Tia Hermengarda nutre por Almeida Garrett, em virtude de equivaler, como analisado anteriormente, à veneração de um santo. Contudo, esta relação sagrada pode ainda refletir o respeito por aquilo que Garrett, enquanto autor e político, representa na História e Literatura nacionais, ou seja, um exemplo, à semelhança de um santo, quer pelo seu contributo literário quer ideológico. Assim, a “devoção” quase supersticiosa que se aplica tanto a Almeida Garrett como à biblioteca, enquanto espaço físico ou conjunto de obras que povoam o património literário individual, permite precisamente que estes sejam considerados testemunhos, isto é, percecionados como repositório da memória cultural e literária nacional, logo merecedores de veneração e de serem lembrados.

Recordando agora a teatralidade que sobressai da personagem da Tia, que encarna um papel que lhe é próprio devido às leituras que faz e com as quais se identifica, salientamos que esta sua faceta nos parece corporizar a perspectiva de Alberto Manguel (1998:262): “[...] le fait de voir quelqu’un en train de lire suscite en mon esprit une curieuse méthonymie où l’identité du lecteur prend la couleur du livre et celle du cadre dans lequel il est lu [...]”. É precisamente na identificação mencionada do leitor com a “cor do livro” e com “o quadro em que é lido”, que a Tia enquanto leitora e “atriz” se

isto que o narrador perfilha uma atitude coloquial, não raro em jeito de conversa amena [...]”. Acrescenta ainda sobre esta questão que o narrador: “[...] não desistia de tentar corrigir o perfil do leitor, seguindo para isso um percurso sinuoso, em registo coloquial e dialogante, discretamente persuasivo, não raro irónico [...]”. (Reis, 1987:42-3)

revela, bem como transmite o seu gosto pelo Teatro e pela Poesia, ou seja, pela representação ou declamação, em virtude de estes dois géneros literários se adequarem à vocalização. Por outro lado, o reconhecimento é também confirmado pelo próprio nome da personagem, Hermengarda, que evidencia uma alusão literária à obra *Eurico, o Presbítero*²² de Alexandre Herculano, justamente um autor que pertence à biblioteca cultural e literária familiar. Efetivamente, o objetivo de reavivar e de recuperar uma memória literária individual e coletiva subjaz a esta identificação, tal como realça mais uma vez a presença da poesia, em *Alma*, pois importa recordar que a obra *Eurico* foi “[...] deliberadamente concebida como um poema em prosa [...]” (Saraiva e Lopes, 1982:774).

A entrada na biblioteca literária pelo aparelho titular ou pela indicação de nomes de autores aparece complementada com a introdução, na narrativa, de citações de versos, de réplicas ou referências a personagens das obras. A utilização deste discurso insere-se nos momentos reservados à leitura recreativa, momentos esses que nos permitem penetrar em algumas obras que marcaram tanto Tia Hermengarda como o próprio narrador. Nesse sentido, o intertexto dramático, retirado da obra garrettiana (*Alma*, 192), surge completado pela referência a personagens da peça, tais como “D. João de Portugal”, “Telmo” ou o “Romeiro” (*Alma*, 192-3), personagens essas que se encontram (re)utilizadas e integradas em cenários interpretativos associados à história de D. Sebastião, da Batalha de Alcácer-Quibir e ao Encoberto (*Alma*, 193). Estas últimas são também convocadas várias vezes, em *Alma*, dado que a dimensão histórica associada às histórias contadas ou às obras citadas manifesta um lugar privilegiado no romance. Será ainda, neste contexto, que a referência ao nome António Sardinha virá a ser completada pela citação de alguns dos seus versos, declamados pela tia: “[...] Casa de Pedro-Sem e do Encoberto / Casa que tem tudo e não tem nada / Nem mesmo a cinza sobre o lar deserto [...]” (*Alma*, 192).

²² Esta obra datada de 1844 apresenta como heroína, Hermengarda, que ilustra a conceção romântica da mulher. Eurico trocou-a pelo celibato monacal.

O mesmo acontece com António Nobre cuja obra poética *Só* é mencionada duas vezes pelo título, deixando num primeiro momento o leitor sem saber se o narrador está a referir a obra no seu todo ou apenas um dos poemas do tríptico *Lusitânia no Bairro Latino* (Nobre, 2010:32). A dúvida é levantada, logo após a segunda referência, pela voz do narrador: “[...] eu ficava com os versos na cabeça: ‘Ai do Lusíada, coitado / que vem de tão longe, coberto de pó / que não ama, nem é amado’ [...]” (*Alma*, 193), versos que constituem o início do poema. Recordando que nos encontramos num contexto de leitura em voz alta, a escolha da citação do começo do poema releva, na nossa opinião, da atenção especial que se pretende dar à parte inicial do texto, funcionando como estratégia para a captação da atenção do auditório (Reis e Lopes, 2007:200), neste caso do leitor-ouvinte, enquanto primeiro recetor do texto, porém, também do leitor, que se envolve neste ato de leitura. Por outro lado, dada a importância do ritmo, da sonoridade e da musicalidade das palavras, elementos frequentemente reiterados ao longo do romance, e analisados anteriormente no que diz respeito aos versos de António Sardinha, não podemos deixar de observar que o mesmo sucede com os versos de António Nobre, nomeadamente pelas aliterações e pela anáfora presentes também no excerto citado. A presença de oclusivas [t] e [d], de ditongos nasais “**vem, tão, longe, nem**” acompanhados de uma anáfora, pela repetição do termo “que”, realça de novo a relação existente entre a poesia e a música, na sua dimensão rítmica, dimensão que facilita não só a memorização, como a permanência dos versos na memória individual e coletiva, para as quais vem também contribuir a utilização da voz, na sua transmissão oral.

Há ainda a destacar que a primeira menção à obra poética *Só* vem acompanhada de uma informação relevante inserida num comentário do narrador: “[...] Mas a revelação da poesia viria com o *Só*, de António Nobre [...]” (*Alma*, 192). O destaque conferido a esta obra em particular é denotado, logo no início, pela utilização da conjunção coordenativa

adversativa “Mas”, à qual se acresce o nome “revelação”. Valerá a pena salientar que os versos citados aparecem realçados, no texto de destino, pelo uso de aspas, destacando-se como corpo outro, situação única no universo do discurso citacional usado neste contexto. A utilização deste sinal gráfico parece-nos responder a um dos objetivos do narrador, que pretende isolar e destacar esta citação das restantes, mostrando desta forma o quão importante foi esta obra para ele. Aqui não será tanto a utilização das aspas enquanto respeito das normas de transcrição que importa, mas sim, o facto de pretender acentuar, através de uma transposição discursiva (Reyes, 1984:38-9), o valor significativo dos versos mencionados, mantendo-se, no entanto, distante da sua autoria²³. Com esta opção, o narrador mostra que aqueles versos estão disponíveis para ser (re)utilizados por qualquer leitor. A importância dada a este texto na formação do narrador é confirmada a seguir à citação: “[...] Cheguei a saber o livro quase todo de cor [...]” (*Alma*, 193). Dá a conhecer e partilha com o leitor uma das obras preferidas do leitor-ouvinte, em virtude de lhe ter sido transmitida, como vimos, uma biblioteca cultural e literária pertencente aos gostos da Tia ou do pai, poeta e obra que voltarão a ser lembrados em *O Miúdo*.

A importância de Almeida Garrett no discurso citacional deixa transparecer a vontade de recordar alguns dos contributos que este autor ofereceu à Literatura Portuguesa bem como lembrar a primeira fase do Romantismo Português, da qual se destaca precisamente essa figura, bem como Alexandre Herculano²⁴. Também o reativar a memória, talvez do leitor, sendo que a abordagem terá maior ou menor acolhimento junto dele em função da sua enciclopédia de conhecimentos e biblioteca pessoal. Nesse sentido, ao lembrar as obras que marcaram esse período literário, são ainda vivificados os temas e

²³ Citemos, a propósito da utilização das aspas, a perspectiva de Antoine Compagnon (1979:40): “[...] Ce que les guillemets disent, c’est que la parole est donnée à un autre, que l’auteur se démet de l’énonciation au profit d’un autre: les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d’auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise. [...]”

²⁴ Vd. António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:717).

as ideologias próprios da época romântica: o interesse pela História, visível em *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano ou na peça *Frei Luís de Sousa*, de Garrett; o projeto de levar a cabo uma literatura nacional inspirada em tradições e literatura folclórica²⁵, do qual o *Romanceiro Português* é representativo ou o recordar a história marítima nacional, através do poema *Nau Catrineta*. Na sua introdução ao poema, Almeida Garrett expõe essa sua preocupação quanto à escassa divulgação da literatura marítima nacional: “[...] O que admira é que não seja mais comum entre nós o romance marítimo. Um país de navegantes, um povo que viveu mais do mar que da terra; que as suas glórias as foi buscar ao largo oceano [...]” (Garrett: 1997:269). Ambos os autores apresentam em comum o interesse de regresso às raízes e aos assuntos nacionais, pela evocação medieval presente nas suas obras. Ainda a respeito deste autor enquanto poeta, a menção a *Folhas Caídas* e, em particular, ao poema *Barca Bela*, parece-nos pretender apontar para a inovação que esta obra trouxe para a poesia portuguesa, quando publicada. Com efeito, apresentava alguns aspetos considerados precursores do Simbolismo, tais como, o uso da aliteração, da assonância, a presença de rima interna e a polivalência de significados notável precisamente em *Barca Bela*²⁶. Todos os elementos mencionados realçam de novo a importância não só do ritmo e da sonoridade, como do poder da palavra, fatores que contribuem para a ativação da memória individual. Efetivamente, este poema permanece na memória do narrador e será, como veremos no capítulo II, de novo lembrado em *O Miúdo*.

Aliada a este panorama da poesia, do romance e do teatro portugueses, surge uma referência explícita a uma peça de teatro francesa, *Cyrano de Bergerac* de Edmond

²⁵ Vd. António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:739-769).

²⁶ Sobre esta questão, remetemos para o estudo de António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:756-7).

Rostand²⁷. Quer mencionada pelo título²⁸, quer pelos comentários tecidos pelo narrador, observamos que a obra pertence à biblioteca internacional de Tia Hermengarda e que foi transmitida ao leitor-ouvinte. A passagem seguinte corrobora esta afirmação: “[...] Chamava-me para junto dela e lia-me em voz alta passagens de *Cyrano de Bergerac*. Nem sempre percebia muito bem, mas sentia uma grande compaixão por aquele poeta de nariz grande e revoltava-me que Roxane amasse outro através das palavras dele [...]” (*Alma*, 191). A presença de mais um intertexto dramático volta a demonstrar que as obras, pertencentes à biblioteca de Tia Hermengarda, apresentam em comum o facto de terem sido criadas para serem representadas, isto é, ditas em palco quando se referem ao Teatro; ou declamadas quando se trata de poesia. O gosto pelos dois géneros culmina justamente na referência a esta obra literária francesa, cuja epígrafe reenvia claramente para a associação dos dois géneros: “*C’est à l’âme de Cyrano que je voulais dédier ce poème. Mais puisqu’elle a passé en vous, COQUELIN, c’est à vous que je le dédie.*” (Rostand, 1996). Esta constatação leva o leitor a questionar-se sobre essas passagens de *Cyrano* escolhidas para a leitura em voz alta. É de notar que a personagem de Cyrano, “o poeta de nariz grande”, se revela precisamente através dos versos que cria em qualquer circunstância²⁹ e, por vezes, representa, o que pressupõe a vocalização da(s) palavra(s). Será talvez uma dessas passagens lidas pela tia, a deixa intitulada “*Tirade des nez*”³⁰, onde Cyrano cria um texto em versos a propósito do tamanho do seu nariz, dramatizando e corporizando o texto, a partir de várias vozes. Por outro lado, o narrador mostra, através do seu sentimento de revolta, ter conhecimento do poder de Cyrano no tocante à sua

²⁷ Trata-se de uma peça de teatro escrita em 1897 por Edmond Rostand, baseada na vida de Hector Savinien de Cyrano de Bergerac, escritor francês. Salienta-se que se trata de um texto dramático escrito em forma de poema, com pares de versos rimados.

²⁸ Na página 124 de *Alma*, como forma de justificar a sua paixão por França, o narrador refere, entre outros motivos, o seguinte: “[...] Ou do Cyrano de Bergerac, que ela me lia [...]”.

²⁹ Na passagem “*Ballade du duel qu’en l’hôtel bourguignon Monsieur de Bergerac eut avec un bélière!*”, Cyrano está a lutar, criando em simultâneo as suas rimas: “[...] Attendez!... je choisis mes rimes... Là, j’y suis. [...]” (*Cyrano*, ato I, cena 4, 54-7).

³⁰ *Cyrano*, ato I, cena 4 (Rostand, 1996:49-51).

capacidade de criar textos capazes de seduzir o público ou a própria Roxane. Relembramos, a propósito desta última situação, que se num primeiro tempo Roxane se deixa seduzir pela aparência física de Christian, numa segunda fase, são os versos e as cartas, que ela lê em voz alta³¹, que alimentam e cimentam esse amor e a relação entre eles. Este facto é visível, quando Christian tenta continuar a sua relação com Roxane sem as cartas de Cyrano e esta reage mal³², desfecho que corrobora o poder e a magia da palavra. Poderão, então, ser estas as passagens a que alude o narrador, justamente aquelas em que Cyrano se presentifica pela escrita, usando um mediador de aparência mais bela para conquistar a sua prima. É precisamente pela escrita, ou seja, pelo poder da palavra que consegue vencer a sua falta de beleza, resolvendo ajudar Christian, o “outro” referido pelo narrador, a conquistar Roxane através das “palavras dele” (*Alma*, 191). Estes excertos podem servir para exemplificar a importância da palavra, sobretudo poética, não só do ponto de vista do narrador que a ouviu (e memorizou), como também do ponto de vista da transmissão oral, pela qual ganha força e sentido, sendo por isso mesmo recordada.

O poder da palavra está ainda presente noutra contexto de *Alma*, inserido nas reminiscências do narrador que recorda através da sua percepção a história da Batalha de Alcácer Quibir: “[...] Aquela palavra Alcácer-Quibir passou a ter para mim um sentido

³¹ Com efeito, é possível observar que, no ato III, cena 1, Roxane declama as cartas:

“[...] Mieux encor! Ecoutez donc un peu:

Déclamant.

‘Plus tu me prends de coeur, plus j’en ai!’ [...]” (*Cyrano*, 138).

³² Esta situação transparece do diálogo entre Roxane e Christian, que sem a ajuda das palavras de Cyrano, deixa de ter o encanto que inicialmente seduziu Roxane (ato III, cena 5). A título de exemplo:

“[...] CHRISTIAN

Oui... je deviens sot!

ROXANE, *sèchement.*

Et cela me déplaît!

Comme il me déplairait que vous devinssiez laid.

CHRISTIAN

Mais...

ROXANE

Allez rassembler votre éloquence en fuite!

[...]

ROXANE, *poussant la porte pour rentrer.*

Que vous m’adorez... oui, je sais.

Non! Non! Allez-vous-en! [...]” (*Cyrano*, 153)

mágico. Havia música nas suas sílabas, guitarras partidas, vento do deserto. Eu dizia-a baixinho e via os cavalos, os pendões, as lanças e as espadas no branco areal [...]” (*Alma*, 48). Ou então: “[...] Depois via os corpos caídos, os pendões destroçados, os cavalos correndo sem cavaleiros e sem sentido. Alcácer-Quibir. E havia um som plangente, um eco de guitarra caída no areal [...]” (*Alma*, 191-2). Inseridas nesta história que foi contada ao narrador, surgem duas palavras importantes, “caídos” e “areal”, por nos lembrar a presença de Fernando Pessoa neste *corpus* textual, nomeadamente, da sua obra *Mensagem*. Existe uma alusão ao poema *D. Sebastião*, justamente através das palavras atrás mencionadas. Certamente que a obra *Mensagem* foi declamada ao narrador, uma vez que sentimos que representam o eco dos versos: “Sperai! Caí no areal e na hora adversa / [...] / Que importa o areal e a morte e a desventura [...]” (Pessoa, 1979:81). É de notar ainda que, para além da reativação dos versos de Fernando Pessoa, ecoam neste exemplo outros versos provenientes do poema *A Batalha de Alcácer Quibir* de Manuel Alegre (2000:172), na medida em que o leitor reconhece a (re)utilização de determinados elementos, tais como: o verbo “cair”, os nomes “areal”, “cavalos” e as armas (“as lanças” e “as espadas”). De facto, estas alusões reforçam a presença da dimensão histórica que interage com a literária, em virtude de o discurso histórico poder ser alvo, também ele, de um trabalho de citação. O leitor-ouvinte, dotado de competência intertextual, demonstra aqui plenamente a sua capacidade enquanto coautor do texto: recupera fragmentos retirados do seu texto original, o poema *D. Sebastião* e (re)utiliza-os noutra contexto, criando desta forma o cenário de uma outra batalha, a de Alcácer Quibir revista e (re)inventada pelo olhar do narrador, como referido anteriormente. É pela nova associação e transformação da forma verbal “caí” aplicada desta vez aos nomes “corpos” e “guitarra”, sob as formas “caídos” e “caída”, respetivamente, que manifesta esta sua liberdade. Utilizando, com certeza, a memória de outras guerras que lhe contaram, deixa na nova história o eco dos versos de

Fernando Pessoa, também visível pela (re)utilização do vocábulo “areal”, qualificado com o adjetivo “branco”, ao passo que no poema *D. Sebastião*, não é acompanhado de qualquer caracterização.

A possibilidade de (re)utilizar, recuperar e transformar os textos, apropriando-se dos excertos de outros autores corrobora, na nossa opinião, a dimensão mágica da palavra, dimensão frequentemente realçada pelo narrador. “[...] Alcácer-Quibir, por exemplo: a carga mágica dessa palavra vem da Tia Hermengarda e do modo como ela a dizia. E o meu D. Sebastião é o seu [...]” (*Alma*, 193). “Magia” pelo facto de podermos ouvir as palavras, lê-las, recordá-las, emprestando-as uns aos outros para, por fim, construir outros textos com as aparentes mesmas palavras, mudando-as de lugar, isto é, de contexto. “Magia” também que vem confirmar, recordemos, a conceção dinâmica do texto literário, “[...] funcionando como espaço de diálogo, troca e interpenetração constantes de uns textos nos outros [...]” (Reis, 2008:185). Assim, pelo poder e pela magia da palavra, o passado, que não pode ser negado, é redimensionado, ou seja, o olhar que lhe é conferido significa que não será reproduzido, mas sim, reinterpretado pelo processo de (re)leitura, conduzindo à revisão da memória da nação (Le Goff, 1988:189). O que aqui sobressai não será tanto a nostalgia do regresso de um passado, aquele que diz respeito ao reaparecimento desejado de um D. Sebastião ou de um Romeiro, mas antes uma reflexão sobre o estado da Nação, assim como refere o próprio narrador: “[...] eu sentia que de certo modo todos nós portugueses éramos um pouco como o velho que voltava de Alcácer-Quibir e ninguém reconhecia. O Romeiro era um certo Portugal, a grandeza passada e perdida, um retrato numa parede, todos nós e ninguém [...]” (*Alma*, 192). A presença do “retrato na parede” associado à ação de “apontar” adquire, neste contexto, um lugar de relevo, por, relembremos, pertencer ao momento do (re)conhecimento de D. João de Portugal, logo do outro. Assim, podemos considerar que o “retrato” funciona como um elemento que o

narrador escolhe para envolver o leitor na sua reflexão sobre alguns factos da História Portuguesa, convidando-o a partilhar a observação do mesmo. É de salientar que encontraremos, em *O Miúdo*, um elemento com uma função semelhante, do qual falaremos no segundo capítulo (vd. *infra*, p. 63).

A vontade de partilhar opera-se também através do uso dos pronomes pessoais. Deste modo, a presença do “nós”, que envolve o narrador, mas também o leitor, tende a demonstrar o diálogo que se estabelece entre o intertexto histórico e o intertexto literário. Com efeito, ao contrapor a expressão “todos nós” com o pronome “ninguém”, associado a um comentário sobre “a grandeza passada e perdida” de Portugal, verificamos que a leitura conduz forçosamente a uma reflexão que modifica não só os textos ou intertextos, mas também os leitores.

O discurso citacional que se observa em *Alma* permite-nos verificar que, na biblioteca (re)lida da personagem-(re)leitor, coexistem obras nacionais e internacionais. Revela também o nítido gosto da Tia pela poesia, pelo teatro, mas também pelo romance histórico da época romântica. Os fragmentos citados resultantes do processo de (re)leitura, quer de forma explícita quer implícita (neste último caso, inseridos nos comentários do narrador), são divulgados pela leitura em voz alta, direccionada tanto para o leitor-ouvinte, como para o leitor. A forma escolhida para tal transmissão realça o facto de esta modalidade de leitura estar associada a um ato comunicativo destinado a todos os leitores. Possibilita também uma partilha das obras que marcaram o narrador, do ponto de vista dos temas, ritmos e sonoridade, obras essas que privilegiam a valorização da cultura literária e histórica nacional e internacional, na medida em que corporizam temas e figuras representativos de uma época.

3.1.1. A Rede Intertextual

A presença num texto literário de remissões intertextuais desperta sempre no leitor alguma curiosidade, uma vez que nunca são efeito do acaso, mas sim, premeditadas pelo autor que se apropria das palavras do outro, de modo a obedecer a determinados objetivos estabelecidos por ele. Assim como, cria expectativas de leitura, mediante as opções com as quais o leitor se depara, nomeadamente a nível da seleção de citações, de alusões e das diversas referências que povoam, como vimos em *Alma*, os contextos de leitura.

Em primeiro lugar, é necessário reafirmar que a intertextualidade equivale a um espaço de encontro de várias vozes, como tal permite estabelecer um diálogo com o leitor através de uma partilha da biblioteca do autor, mas também do *modus faciendi* que caracteriza o seu trabalho literário. Trata-se de criar com o leitor uma certa empatia, partilhando com ele leituras, costumes, espaços (re)visitados pelo narrador, levando-o também a refletir sobre a História do passado e a História do presente do país. Assim, convida o leitor a participar neste jogo de (re)construção e de (re)descoberta de outras vozes, as dos intertextos, efetuando uma (re)leitura reflexiva, tal como a define Matei Calinescu (1993:277-8), dos textos (re)visitados, ou seja, interpretando-os, “[...] numa tentativa de responder a algumas questões que o texto coloca enquanto espaço privilegiado de encontros, olhares e vozes [...]” (Jubilado, 2010:285). Posto isto, relembremos que a presença do discurso citacional nunca é casual, logo a sua utilização obedece a funções diversas, funções que Genette (1982:8-16) classifica da seguinte forma: referencial, ética, argumentativa, lúdica, crítica e metadiscursiva, entre outras. Destas destacaremos: a função hermenêutica, em virtude de a intertextualidade ser produtora de sentido e oferecer ao leitor um projeto interpretativo (Jubilado, 2010:289), aspeto que tentamos levar a cabo aquando da análise da Biblioteca da personagem-(re)leitor; a função lúdica, já que “[...] a presença de um intertexto implica uma descodificação por parte do leitor, ao mesmo tempo

que, por outro lado, suscita uma certa forma de cumplicidade entre o autor e o leitor [...]” (Jubilado, 2010:289), decifração que se aliou ao projeto interpretativo e que nos levou a construir, elaborar suposições e efetuar opções de leitura, durante a nossa análise.

Assim, as referências e as citações analisadas anteriormente parecem-nos pretender reavivar a memória do leitor quanto ao século XIX e ao Romantismo, sobressaindo na biblioteca cultural e literária das personagens-(re)leitores, os seus fundadores, Alexandre Herculano e Almeida Garrett (Reis, 2008:426). Contudo, o enfoque dado a esta época também é visível na vontade de realçar uma geração literária e cultural³³, a “Geração de 70”, talvez com o objetivo de recordar um momento de intensa atividade crítica e reformista que este grupo protagonizou (Reis, 2008:387). Também valerá a pena recordar alguns temas que caracterizaram esse período literário, tais como: o interesse pela “[...] **autenticidade** por vezes aliada ao gosto do **popular** e do **tradicional**, noutros casos conjugada com a evasão [...] para tempos medievais [...]”³⁴ (Reis, 2008:423-4), ou ainda, a importância da História, área de predileção romântica, designadamente do romance histórico e do passado nacional (Reis, 2008:431). É precisamente nestes últimos temas que se revela a função crítica, perceptível nos intertextos respeitantes às citações referentes às réplicas de *Frei Luís de Sousa* (*Alma*, 192), à associação da personagem do Romeiro com Portugal (*Alma*, 192), bem como à alusão ao poema *D. Sebastião* de Fernando Pessoa, inserida nas reflexões do narrador (*Alma*, 191-2), que sofrem, como vimos anteriormente, uma (re)leitura considerada irónica por incorporar determinados comentários sobre o passado histórico e o seu respetivo redimensionamento.

Todos estes temas são associados, recordemos, ao ritmo, à sonoridade e à musicalidade das palavras (*Alma*, 193) que sobressaem da escolha do Teatro e da Poesia,

³³ Segundo Carlos Reis (2008:386), a classificação de “geração literária” “[...] refere-se a uma colectividade relativamente selecta de escritores e intelectuais que comungam de preocupações convergentes e de orientações estético-literárias também semelhantes [...]”.

³⁴ Negritos do autor.

no universo intertextual, para os transmitir ao leitor. De facto, os intertextos são todos vocalizados, quer pela personagem-(re)leitor quer pelo próprio narrador, quando o texto corresponde ao gosto pessoal deste último. Assim, a escolha da transmissão oral, seja pela leitura em voz alta, seja pela declamação, releva da vontade de mostrar a força que a palavra adquire, quando é pronunciada e dita. Esta opção parece-nos reenviar para o objetivo de levar o leitor a recordar uma tradição literária antiga, assim como a convocá-la na sua memória; com efeito, o discurso citacional, isto é, o texto mais antigo ecoa no texto de destino e pode ser reconstituído sob a forma de memória intertextual (Reis, 2008:190). Este facto permite ao leitor (re)descobrir a voz do outro, a do intertexto, (re)lembrando pela (re)leitura que os livros e os textos representam um repositório de memórias e de saberes. Sempre que são lidos ou (re)lidos, possibilitam a ativação da memória individual e coletiva, pelos temas abordados e pelas várias vozes que se entrecruzam e dialogam entre si. Esta hipótese de leitura parece-nos ser confirmada pelas palavras do narrador: “[...] Há temas e ritmos recorrentes que vêm desses primeiros momentos de revelação e encantamento, que nunca mais se apagarão [...]” (*Alma*, 193) e corroborada pela epígrafe do romance: “A memória nostálgica dos lugares encantatórios de Alma, a vila da infância. Dessa infância, donde vêm as imagens e as emoções que norteiam a vida. Toda a vida: não há flecha que não tenha o arco da infância”. As “imagens” e as “emoções” que advêm da(s) leitura(s) que fizeram ao narrador, permitindo-lhe ouvir outras vozes, apropriar-se delas, enriquecer-se com outros olhares, no espaço da infância, e partilhar com eles o que a (re)leitura oferece: uma interação conducente a uma (re)descoberta e uma (re)memoração dos textos antigos e do seu saber.

Ao longo desta análise, tentámos demonstrar algumas das relações existentes entre leitura e (re)leitura, bem como a importância dos diferentes intervenientes neste processo.

Em primeiro lugar, verificámos que a ilustração dessa relação é efetuada graças aos contextos de leitura amplamente valorizados em *Alma*. Este cenário permite descrever as sensações e os sentimentos que a leitura desperta no leitor (a entidade recetora), quando realizada por prazer e com emoção pelas personagens que a praticam. Assim, a descrição das reações do(s) leitor(es) permite observar que a leitura implica o papel ativo deste(s), não só porque o leitor dá voz e corpo ao texto, permitindo com este contributo que permaneça vivo na memória; como também o concretiza com a mais-valia que a (re)leitura e o trabalho da citação possibilitam, em virtude de cada (re)utilização conduzir à novidade e à renovação do texto. Por outro lado, o discurso citacional, integrado nos contextos de leitura em voz alta, tende a realçar a dimensão dialógica da intertextualidade, dado o texto representar um espaço de encontro de várias vozes e ter sido escolhida para a transmissão dessas vozes a vocalização dos textos. A leitura em voz alta é vista, recordemos, como um espaço de convívio social, onde reina a vontade de partilhar o texto com o ouvinte. Deste modo, a intertextualidade, espaço de encontro e partilha, tende a ver valorizadas estas dimensões, precisamente pela modalidade de leitura escolhida. Com efeito, esta encenação privilegia e sugere a vontade que o narrador tem não só de partilhar a sua biblioteca individual com o leitor, como também de o envolver nos comentários e nas reflexões que tece acerca dos textos que lhe foram transmitidos oralmente.

Por último, verificámos que a intertextualidade e a (re)leitura, sobretudo a reflexiva, se unem para desafiar o leitor neste jogo que representa qualquer projeto interpretativo. A leitura e a (re)leitura permitem manter vivo o património cultural e literário contido no livro (ou no texto), em virtude de o discurso citacional o revivificar a cada (re)utilização, tal como veremos no segundo capítulo desta dissertação.

Capítulo II

Da (re)leitura de *Alma em O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*

Le droit de relire

Relire ce qui m'avait une première fois rejeté, relire sans sauter de passage, relire sous un autre angle, relire pour vérification, oui... nous nous accordons tous ces droits.

Mais nous relisons surtout gratuitement, pour le plaisir de répétition, la joie des retrouvailles, la mise à l'épreuve de l'intimité.

'Encore, encore', disait l'enfant que nous étions... Nos relectures d'adultes tiennent de ce désir-là: nous enchanter d'une permanence, et de la trouver chaque fois si riche en émerveillements nouveaux.

Daniel Pennac, *Comme un Roman*

No segundo capítulo desta dissertação, propomo-nos desenvolver uma análise da (re)leitura de *Alma em O Miúdo que Pregava numa Tábua*. Considerando a existência de uma complementaridade entre os processos de (re)leitura e de (re)escrita, apresentaremos uma reflexão sobre o conceito de (Re)escrita associado à noção de Biblioteca, baseada nas posições teóricas de Antoine Compagnon, Gérard Genette, Graciela Reyes e Odete Jubilado. Uma vez que a (re)leitura e a (re)escrita reenviam para o trabalho da citação, apresentaremos uma análise do discurso citacional integrado no novo contexto, a novela *O Miúdo*, a qual contemplará uma reflexão sobre as funções da (re)escrita e sobre a personagem que lhe dá corpo, o narrador, na qualidade de personagem-(re)escritor. Deste

modo, debruçar-nos-emos sobre o estudo de alguns aspetos de *Alma* que se nos afiguram como (re)lidos e (re)escritos em *O Miúdo*.

2.1. Reflexão Teórica

2.1.1. Os Conceitos

Ao longo do primeiro capítulo, abordámos a relação existente entre leitura e escrita e, sobretudo, entre (re)leitura e (re)escrita, em virtude da complementaridade destas duas atividades (Jubilado, 2010:282-3) aquando da criação e da revitalização do texto literário. Com efeito, ao considerá-lo múltiplo, pelo facto de se referir e citar outras obras, é remetê-lo inevitavelmente, como vimos, para o discurso citacional. Esta relação obriga o leitor a demonstrar uma competência intertextual, ao (re)visitar os textos, ativando a sua biblioteca individual; mas também a revelar a sua capacidade de interpretar o jogo da (re)criação que caracteriza o texto, enquanto discurso que integra outros enunciados, os intertextos literários ou de outra natureza, através do processo de (re)escrita.

Antes de iniciarmos a nossa reflexão sobre a (re)escrita, clarificaremos a **noção de Biblioteca**, dada a sua presença no *corpus* textual escolhido, nomeadamente ligada à representação da leitura que acompanha as duas obras em análise. Bem vincada nas obras em apreço, a biblioteca presentifica-se, num primeiro momento, por um conjunto de obras, nacionais e internacionais, mencionadas pelos títulos ou pelos nomes dos autores, em *Alma*, como vimos no primeiro capítulo (vd. *supra*, pp. 35-7, 42-3). Sendo que em *O Miúdo*, são referidas outras obras, a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, versos de poemas de Mário de Sá-Carneiro (*O Miúdo*, 30, 62), de Francisco Sá de Miranda (62), entre outras. A par do aparelho titular que permite a identificação das obras citadas, há a salientar que estas últimas ficam circunscritas, em *Alma*, a uma biblioteca familiar, pela

qual é transmitido a um leitor privilegiado o espólio cultural e literário português, mas também internacional.

Em segundo lugar, a biblioteca, ou seja, os livros, são também objeto de manuseamento, aspeto sugerido pela descrição da leitura destes textos (vd. *supra*, pp. 17-9). É a partir destes cenários que o leitor alegriano se apercebe, na realidade, da existência de duas bibliotecas. A primeira povoada de leituras realizadas na infância, em contexto familiar, pela personagem-(re)leitor de *Alma*; a segunda concretizada pela (re)leitura e pela (re)escrita que a personagem-(re)escritor de *O Miúdo* faz das mesmas, deixando lugar a uma biblioteca pertencente ao escritor adulto. Será precisamente através desta última que caberá o (re)encontro com as memórias de criança, oriundas do romance *Alma*, como veremos mais adiante. Mediante esta observação, podemos considerar a biblioteca como motivo de intertextualidade, abrindo a ficção a referências exteriores, convocadas pela citação. Deste modo, sempre que o livro ou a vivência são mencionados, a biblioteca transforma-se num espaço de receção de outros textos, possibilitando a (re)descoberta de um património literário e cultural. De facto, a biblioteca, enquanto leitura que se alimenta de outras leituras, reenvia para a linguagem metafórica usada por determinados autores. Assim, a pluralidade de vozes para a qual remete o “palimpsesto” de Gérard Genette (1982:556), a “mosaïque de citations” de Julia Kristeva (1969:85) ou a expressão “polifonia textual” de Graciela Reyes (1984), parece-nos bem presente, em virtude de a biblioteca convocar também essa noção de pluralidade.

Há ainda a ponderar a relação de cumplicidade que a biblioteca permite estabelecer entre o autor e o leitor pela partilha de bibliotecas comuns. Deste modo, a convivência só se concretiza se o leitor conhecer os textos citados, identificação que significa que já os leu. No que diz respeito a esta questão em *Alma* e *O Miúdo*, afigura-se-nos como necessário possuir uma biblioteca individual académica, mas também um conhecimento da obra

alegriana, para que a partilha com o leitor seja efetiva. Com efeito, o desconhecimento do *corpus* textual presente nas obras em apreço inviabilizaria qualquer relação de cumplicidade e qualquer partilha entre o autor e o leitor, pelo menos no que respeita à partilha de uma biblioteca comum.

Para além destes aspetos declinados em *Alma* e o *Miúdo*, existe a noção de que a biblioteca transforma bibliotecas do passado em bibliotecas do presente através da sua (re)leitura. Esta (re)ativação do que já existe é configurada pelo papel da personagem-(re)escritor que leu, em contexto familiar ou escolar, e releu um conjunto de obras, rememorando-as justamente pela sua (re)escrita em *O Miúdo*.

Passemos, de seguida, ao **conceito de (Re)escrita**. Graciela Reyes defende que o texto literário é, em si mesmo, um simulacro/uma representação, isto é, uma enunciação imaginária, sujeita a infinitas atualizações (Reyes, 1984:9), atualizações essas que se operam através da reprodução constante, num novo contexto, de discursos anteriores, diversos e alheios. Considera por isso que “[...] toda a escritura es una reescritura [...]” (Reyes, 1984:10), o que significa que a literatura convoca, usa e mostra o(s) discurso(s) do(s) outro(s), através da escrita. Contudo, a perspetiva apresentada revela a abrangência e a complexidade deste conceito que, por um lado, pode abarcar múltiplas práticas de “segunda mão”, como defendem Antoine Compagnon (1979) e Gérard Genette (1982), entre outras, o sublinhado, a tradução, o comentário, o resumo, a explicação; por outro lado, estas práticas trazem implicações, atendendo à inserção ou reprodução de textos noutros, uma vez que a repetição nunca é efetuada da mesma forma. Melhor dizendo, a ação de “reproduzir” assume neste contexto o seu significado pleno de “produzir de novo” a partir do que já existe. Deste forma, cada nova citação conduz forçosamente a uma (re)escrita, repetição essa que produz a novidade, por provocar não só a deslocação de discursos, como também de contextos. Assim, seguiremos o caminho do trabalho da

citação, enquanto forma de (re)escrita, por se verificar no *corpus* textual escolhido, uma presença insistente do discurso citacional, como referido no primeiro capítulo, bem como a recuperação de alguns aspetos de *Alma* em *O Miúdo* que estabelecem afinidades notáveis entre os dois textos.

A noção de “reprodução” acima referida não deve ser entendida como mera cópia do texto anterior, mas antes, como a sua (re)utilização e articulação, mesmo que se trate de uma transcrição literal, num contexto novo, sofrendo por este motivo alterações de sentido. Com efeito, desta (re)utilização resultará sempre a novidade que se concretiza dentro do novo contexto. A transformação surge, desde logo, no momento da leitura, quando o leitor isola, mentalmente ou porque o sublinhou, um fragmento (frase, expressão ou palavra) que despertou a sua atenção, transformando-o num primeiro tempo em membro amputado, à espera de ser enxertado noutra discurso (Compagnon, 1979:17-8). Esta fase inicial do processo equivale precisamente ao trabalho de citação, conforme afirma Antoine Compagnon: “[...] Toute citation est d’abord une lecture – de manière équivalente, toute lecture, comme soulignement, est une citation [...], je l’ai lue jadis avant [...]” (Compagnon, 1979:21). Ainda relativamente à citação, sublinha: “[...] (la citation) fait retentir la lecture dans l’écriture: c’est qu’en vérité lecture et écriture ne sont qu’une seule et même chose, la pratique du texte [...]” (Compagnon, 1979:27). As perspetivas de Antoine Compagnon e de Graciela Reyes remetem precisamente para o facto de a intertextualidade, como forma de (re)escrita, ser parte constitutiva do texto literário e, como tal, uma prática discursiva assente em utilizações e (re)utilizações de discursos anteriores conhecidos. Este facto obriga a distinguir, no âmbito do discurso citacional, o ato de produção, isto é, o sentido da citação no enunciado e o ato de citar, a saber, a enunciação, por se tratar em todos os casos da deslocação e da repetição de excertos de um texto para outro, o de destino. Efetivamente, a citação ganha sentido dentro da força que a

explora e incorpora, como referimos anteriormente, daí a necessidade de ter em consideração o fenómeno, enquanto atividade real, como o sentido que lhe pretende dar quem cita (Compagnon, 1979:37-8). São estes aspetos que levam Graciela Reyes (1984:49) a considerar a citação (logo a (re)escrita) como “inevitável e perdurável”, porque esta não é mais do que a (re)ativação da intertextualidade essencial de toda a atividade linguística; pois, sem discursos prévios (conhecidos do leitor e ancorados num saber comum, perfilhando a perspetiva de Odete Jubilado (2000:22-3)), qualquer discurso é, segundo Graciela Reyes (1984:38-9), incompreensível. A (re)ativação de textos anteriores através da (re)escrita contribuirá certamente para a sua rememoração, permitindo ao texto literário inscrever-se num *corpus* textual e ser, por isso, recordado e percecionado como repositório da memória literária e cultural.

Além disso, a citação estabelece uma ligação entre dois discursos ou textos, sendo que a enunciação ou antes a sua repetição concretizam essa relação, tal como defende Antoine Compagnon. Aliás, o mesmo define a citação como a forma simples da repetição interdiscursiva (Compagnon, 1979:50), existindo, no entanto, outras tal como o refrão. De facto, desta repetição resulta o encontro intertextual, o confronto entre várias vozes, ideologias, visões do mundo ou vários pontos de vista (Bakhtine, 1970:48-86), que podem pertencer ao autor literário, ao narrador, ao narratário, à personagem ou ao leitor. Graciela Reyes (1984:40-2) segue precisamente os passos de Mikhaïl Bakhtine, quando recorre à metáfora da polifonia textual para designar o ato comunicativo que representa o texto literário, em particular a citação. Com efeito, a terminologia adotada realça a interação e a interdependência entre as diferentes vozes que compõem a partitura representada pela obra (Bakhtine, 1970:73-5). Apesar desta diversidade, convocar uma outra voz, através da citação de outro texto, não significa, contudo, perder a sua própria voz. Neste sentido, Graciela Reyes (1984:64-6) defende que repetir é dizer, e vice-versa, reiterando assim que

toda a atividade citacional vive de um movimento constante de atribuição e de apropriação da palavra do próprio e do outro. É justamente esta apropriação que está presente nas duas obras em análise, se considerarmos que uma das vozes de *Alma*, a do narrador (relembremos, uma criança), é atribuída, em *O Miúdo*, a um narrador adulto (a personagem-(re)escritor). Ao ocorrer esta transferência de vozes, a biblioteca comum às duas narrativas modifica-se, através da forçosa mudança que a (re)escrita da biblioteca relida noutra contexto impõe, como veremos mais adiante na nossa proposta de análise de *O Miúdo*.

A (re)escrita traduz-se, recordemos, pela repetição de discursos anteriores inseridos num texto de destino, obedecendo por isso a regras que ultrapassam a simples utilização de marcas gráficas, como as aspas ou o itálico. Antoine Compagnon e Gérard Genette apresentam uma reflexão teórica sobre o processo de reprodução que rege a citação. O fenómeno de repetição opera-se, de acordo com a perspectiva de Gérard Genette, através da reprodução num “hipertexto” (Genette, 1982:16), classificado por Antoine Compagnon (1979:56) como “texto 2”, de um texto retirado de um “hipotexto” (Genette, 1982:16), equivalendo ao “texto 1” de Antoine Compagnon (1979:56).

Contudo, a (re)utilização do discurso do outro não se restringe a uma mera trasladação de um texto para outro. Existem, pois, diferentes formas de absorver e transformar o texto citado, opções centradas no “[...] modo de apresentar, esconder ou assumir a presença do locutor no enunciado citado [...]” (Jubilado, 2000:28). Gérard Genette e Graciela Reyes apresentam uma sistematização muito próxima da reprodução de discursos ou pensamentos das personagens. Assim, o “discours rapporté” de Gérard Genette (1972:192-3), pelo qual o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem aproximar-se-ia da “citação directa” de Graciela Reyes (1984:78). É considerado por ambos como a forma mais mimética de transposição do discurso; o

“discours transposé” (Genette, 1972:191-2) corresponderia à citação em “estilo directo ou indirecto livre” de Graciela Reyes (1984:78); finalmente, o “discours narrativisé/raconté”, considerado por Gérard Genette (1972:191) como o mais distante e redutor, o mais diegético, segundo Graciela Reyes (1984:78), por não haver lugar neste caso a qualquer reprodução do texto original.

Na sequência, Gérard Genette (1972:193-4) insere uma breve reflexão sobre a existência de uma relação entre o “discours rapporté” e o “monólogo interior”, embora prefira denominá-lo “discurso imediato”, uma vez que o essencial não é ser “interior”, mas sim “imediato” e emancipado de qualquer patronato narrativo. A consideração que tece leva-o a estabelecer uma distinção entre o “discurso imediato” e o estilo indireto livre. Na sua perspetiva, a diferença prende-se com a instância narrativa: no discurso indireto livre, será o narrador a assumir o discurso da personagem, confundindo-se neste caso as duas vozes; ao passo que, no discurso imediato, a voz do narrador apaga-se, deixando lugar à voz da personagem (Genette, 1972:194). A transferência de voz atrás mencionada opera-se num dos momentos em que o narrador de *O Miúdo*, a personagem-(re)escritor, relembra com nostalgia os momentos de leitura que a sua tia lhe proporcionou, abrindo no seu discurso um parêntese para descrever esse ambiente que o marcou, ambiente que o leitor reconhece do romance *Alma* (48, 191-2).

A (re)utilização da palavra do outro leva-nos a considerar, seguindo o estudo de Odete Jubilado (2000:30) perfilhado por nós, a questão das funções da (re)escrita, à qual se associa o **conceito de Contexto**. De facto, a transposição de fragmentos de um texto para outro produz uma inevitável mudança de contexto, na medida em que os excertos escolhidos para uma nova enunciação estão impregnados não só de significados, como também de marcas de contextos anteriores: os seus locutores e interlocutores, as circunstâncias de tempo e de lugar, em que se inserem, as convenções culturais e as

normas linguísticas que determinam a citação, entre outros (Reyes, 1984:38-9). A deslocação quer de fragmentos textuais, quer do seu contexto, suscita por isso mesmo algumas questões: quem cita? Porquê? Em que contexto? Com que finalidade? Tais interrogações reenviam justamente para as funções da (re)escrita, enunciadas por Odete Jubilado, das quais fazem parte a função irónica e outras que lhe estão associadas: “[...] a função paródica, mas também as funções lírica, lúdica, descritiva, digressiva, comentativa e explicativa [...]” (Jubilado, 2000:30).

Pressupondo que o texto narrativo pertença a uma cadeia comunicativa, importa refletir sobre a instância que representa um dos pólos da comunicação narrativa: o **Narrador**. De entre as figuras criadas pelo autor textual, surge o narrador em torno do qual existe uma ampla reflexão teórica, no que diz respeito às suas funções, aos seus pontos de vista e ao seu estatuto. Esta “construção imaginária” (Silva, 1988:223) cuja existência é puramente textual, revela-se parte integrante do texto narrativo, por configurar a entidade que estrutura a narrativa literária, “[...] a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso [...]”, segundo Carlos Reis (2008:354). Contudo, quando o narrador assume o papel de personagem, como sublinha Aguiar e Silva (1988:695), as suas funções e o seu estatuto ao nível da estrutura do texto e do plano da narração conferem-lhe um papel diferente das restantes personagens. É precisamente no facto de lhe caber a tarefa de contar a história que surge a sua distância em relação às outras personagens que povoam o texto narrativo; tal como é na sua função narrativa que reside a sua qualidade de narrador, distinguindo-o claramente das outras personagens. Ora será precisamente através desta função que o leitor poderá observar, segundo Carlos Reis (2008:355), eventuais projeções ideológicas, éticas, culturais do autor sobre o narrador, “[...] cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, proximidade relativa, construção de um *alter ego* [...]”.

Para além desta função primeira e indispensável associada ao aspeto da história, Gérard Genette (1972:263) aponta outras, deixando, no entanto, uma salvaguarda no que diz respeito à compartimentação das cinco funções por ele estabelecida, as quais não devem ser entendidas como estanques entre si³⁵. Assim, atribui ao narrador uma “fonction de régie” ligada ao texto narrativo, ao qual o narrador pode referir-se num discurso metanarrativo para marcar a sua organização interna; uma “fonction communicative” porque, no ato de contar, o narrador comunica com alguém (ele próprio e o narratário presente, ausente ou virtual), subdividindo esta função em “fonction ‘phatique’” - “(vérifier le contact)”, quando orientada para o narratário ou “conative” - “(agir sur le destinataire)” de Jakobson, quando dirigida ao destinatário (Genette, 1972:262-3). Relativamente à “fonction testimoniale ou d’attestation”, explica:

[...] (elle) rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l’histoire qu’il raconte, du rapport qu’il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d’un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d’où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu’éveille en lui tel épisode [...]. (Genette, 1972:262)

Por último, a função “idéologique” pela qual o narrador recorre a um discurso explicativo e justificativo (Genette, 1972:263), função classificada mais tarde por ele como interpretativa, por considerar esta última terminologia mais neutra. Algumas destas funções são perceptíveis nas duas obras em análise. Lembremos, a título de exemplo, a preocupação do narrador de *Alma*, ao identificar claramente os autores de algumas das obras que o marcaram, citando, para além do título ou da passagem textual, também o nome do autor, processo que se repete em *O Miúdo*, como atesta o excerto seguinte: “[...] o miúdo que por

³⁵ A propósito da compartimentação das funções do narrador, Gérard Genette (1972:263) esclarece o seguinte: “[...] Cette répartition en cinq fonctions n’est certes pas à recevoir dans un esprit de trop rigoureuse étanchéité: aucune de ces catégories n’est tout à fait pure et sans connivence avec d’autres, aucune sauf la première n’est tout à fait indispensable, et en même temps aucune, quelque soin qu’on y mette, n’est tout à fait évitable [...]”.

vezes lidava com touros imaginários, folheia o livro de Filiberto Mira, *Manolete; Vida e Tragédia*³⁶ [...]” (*O Miúdo*, 68). Ainda, quando insere na sua narração informações temporais, tais como: “[...] o avô que tocava guitarra é o materno, o mesmo que nesse Dezembro de 1940 [...]” (*O Miúdo*, 16). A preocupação em atestar a veracidade do que revela denota a presença da função “testimoniale ou d’attestation” de Gérard Genette (1972:262).

É de notar também que o discurso indicia a presença da “fonction communicative” (Genette, 1972:262-3) aquando do envolvimento do narratário por parte do narrador em *Alma* e *O Miúdo*. Com efeito, ao recorrer à primeira pessoa do plural, o pronome “nós” revela o facto de o texto literário representar, antes de mais, um ato comunicativo, um diálogo que se estabelece com o narratário, destinatário imediato³⁷. Citemos a título de exemplo: “[...] Ora vejamos o miúdo, agora com dez anos, diante do espelho que alonga a figura. Como serei daqui a outros dez anos? pergunta, enquanto se vê ao espelho de onde um outro olha para ele. Assusta-se, o miúdo que engoliu os comprimidos do avô olha para ele e vê outro e esse outro é ele. [...]” (*O Miúdo*, 19-20). Em primeiro lugar, a forma verbal “vejamos” aponta para o envolvimento de duas pessoas gramaticais, um “eu” e um “tu”, indícios de que este diálogo pretende envolver quer o destinatário imediato do texto, o narratário, quer o leitor, denominado por Carlos Reis (2008:355) de “destinatário mediato”.

Em segundo lugar, para além desta partilha pelo diálogo, o narrador solicita também a cumplicidade do leitor, estabelecendo uma ponte entre dois tempos, através do elemento “espelho”: o da infância, sugerido pelo advérbio “**agora** com dez anos³⁸” que podemos relacionar com o narrador de *Alma*, e o tempo do narrador adulto, o personagem-

³⁶ Itálicos do autor.

³⁷ Na perspetiva de Carlos Reis (2008:356), este diálogo com o narratário, enquanto destinatário imediato, depende diretamente do narrador que se lhe dirige de forma implícita ou explícita.

³⁸ Negrito nosso.

(re)escritor, que se observa precisamente através do espelho, objeto que lhe permite reviver outros tempos. Ainda diante do espelho, o narrador acrescentará: “[...] vê-se de fora para dentro e de dentro para fora, promete que de dez em dez anos se olhará assim naquele ou noutra espelho para saber se será sempre o mesmo ou se o mesmo que parecerá sempre não poderá ser afinal um outro. No rosto e no resto. [...]”. (*O Miúdo*, 21). Esta sua preocupação, apresentada como um ritual que o narrador pretende cumprir, sugere a real vontade de se (re)encontrar. Traduz também uma necessidade de autoconhecimento que passa justamente pela observação deste reflexo no espelho³⁹. É de salientar que este objeto se assemelha a outro encontrado no capítulo I (vd. *supra*. p. 47), o “retrato”, também ele apontado num contexto de (re)conhecimento. Assim, quer um quer outro reenviam para a procura de identidade que se opera pela observação de uma imagem, facto que permite estabelecer uma relação entre as duas obras em apreço, pela passagem do tempo entre a infância ficcionalizada através do narrador-leitor (a criança de *Alma*) e o narrador-escritor (o adulto de *O Miúdo*).

Nesse sentido, note-se que, em *O Miúdo*, é o narrador-escritor quem se vê ao espelho, ou seja, o homem adulto e não a criança. Tanto o retrato como o espelho aparecem associados à imagem do narrador enquanto criança e o homem adulto, porém, há uma diferença entre eles. O retrato fixa uma imagem no tempo, ao passo que o espelho não. Sempre que nos vemos ao espelho, a imagem varia em função do tempo. Assim, o tempo é vivenciado de forma diferente em relação a um retrato que o fixa num

³⁹ A propósito da importância da imagem refletida no espelho, apresentamos a simbologia de “Miroir” enunciada, em *Dictionnaire des Symboles*, por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982:635-639): “[...] le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d’un symbolisme extrêmement riche dans l’ordre et la connaissance. [...] *La vérité* révèle par le miroir peut évidemment être d’un ordre supérieur: évoquant le miroir magique des Ts’in, Nichiren lui compare le miroir du **Dhrama** bouddique, qui *montre la cause des actes passés*. Le miroir sera l’instrument de l’illumination. Le miroir est en effet symbole de la **sagesse** et de la **connaissance** [...]. Ces reflets de l’Intelligence ou de la Parole célestes font apparaître le miroir comme le symbole de la **manifestation reflétant l’Intelligence créatrice**. Il est aussi celui de l’Intellect divin *réfléchissant* la manifestation, la créant comme telle à son image. Cette révélation de l’Identité et de la Différence dans le miroir est l’origine de la *chute* luciférienne [...]”. Itálicos, negritos e maiúsculas dos autores.

determinado contexto, enquanto o espelho oferece uma imagem efémera de nós próprios circunscrita a um breve momento, que não se repete no tempo visto que a imagem visualizada é sempre diferente contrariamente ao retrato.

A importância da imagem, mesmo que irrepetível, é ainda reforçada pelo jogo de olhares “de fora para dentro e de dentro para fora”, sendo afinal a forma encontrada pelo narrador adulto para sugerir uma viagem que pretende, antes de mais, interior, procurando nesta retrospeção as imagens ou os elementos que, desde a infância, contribuíram para a sua formação, aspetos que a biblioteca (re)lida e (re)escrita irá (re)ativar.

Voltando às funções do narrador, Carlos Reis (2008:355) investe esta figura da função enunciativa, função que reenvia para a enunciação do discurso, sublinhando ainda que é precisamente neste último que a presença do narrador “[...] se denuncia pela simples existência do relato, resultado material do acto narrativo [...]” (Reis e Lopes, 2007:207). Aguiar e Silva (1988:759) atribui outras três funções a esta entidade fictícia: mediadora, na medida em que:

[...] todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador; a voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto [...] ⁴⁰. (Silva, 1988:759)

Esta perspetiva reforça o papel de intermediário do narrador, distinto do autor empírico, em virtude de ser uma invenção deste último e enunciar o discurso (Reis e Lopes, 2007:257). Ainda, a função de representação que Aguiar e Silva caracteriza como sendo “[...] a função de produzir intratextualmente o universo diegético de que fazem parte personagens, eventos, entre outros, e a função de organização e controlo que se exerce sobretudo a nível das micro e macro-estruturas [...]” (Silva, 1988:759). Estas

⁴⁰ Itálico do autor.

funções são fundamentais para que se possa entender o poder desta instância locutora (o narrador), no tocante ao modo como relata a história e dá a conhecer ao leitor os acontecimentos, ou seja, como conduz e organiza o discurso (Silva, 1988:712).

A inscrição do narrador no discurso reenvia para o **conceito de Focalização**, isto é, “[...] a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético [...]” (Reis e Lopes, 2007:165). É precisamente através desta representação que podemos detetar o(s) ponto(s) de vista do narrador, as suas opções em termos de quantidade de informação veiculada, assim como determinadas posições (afetiva, ideológica, ética, moral) que toma relativamente a essa informação, ou seja, a qualidade que confere à mesma (Reis e Lopes, 2007:165). A manipulação da informação diegética e a sua representação envolvem uma articulação entre a focalização e o estatuto do narrador (Reis e Lopes, 2007:324-5), uma vez que as opções que este revela derivam não só do ponto de vista tomado, como também da presença ou ausência do mesmo. É precisamente nesta questão da presença ou ausência do narrador que surgem as diferentes classificações. Assim, quando participa na história, o narrador pode ser homodiegético, caso a relate enquanto personagem secundária ou simples testemunha; autodiegético, se participar nela enquanto personagem principal. Por sua vez, o narrador heterodiegético representará aquele que está ausente da história, por não participar nela e apenas a relatar, como simples observador da mesma (Silva, 1988:761-2).

Circunscreveremos ao *corpus* textual escolhido os dois estatutos do narrador presente, homodiegético e autodiegético, em virtude de encontrarmos em *O Miúdo* um narrador que assume o papel de personagem-(re)escritor, protagonista que relata na primeira pessoa gramatical as suas dificuldades em classificar o livro que escreveu e testemunha em simultâneo as contrariedades e tensões da própria escrita. Para além deste,

percecionamos também um narrador, por vezes, homodiegético, por inserir na sua narração a história do “miúdo”, personagem observada por ele e com a qual presume identificar-se. Citemos a título de exemplo: “[...] E eis que a minha mãe e a minha avó pegam em mim muito aflitas e me levam a correr para uma farmácia depois de eu (provavelmente o miúdo que pregava pregos numa tábua) ter engolido uns comprimidos granulados de um avô (talvez o mesmo recostado numa poltrona) [...]” (*O Miúdo*, 11).

O narrador irá alternar nestes momentos da narrativa o uso da primeira e da terceira pessoas gramaticais, num jogo constante com o espelho, conforme esteja a reavivar as memórias da infância ou da juventude, aquelas que dizem respeito ao miúdo com dez anos (*O Miúdo*, 19), como mencionado anteriormente, já conhecidas do leitor através do romance *Alma*, ou a observar a sua imagem enquanto escritor adulto. Há, de facto, uma afinidade e uma complementaridade entre as duas obras que proporcionam a existência de uma proximidade entre as personagens: o escritor e o miúdo, aproximação que o elemento “espelho” evidencia, em virtude de possibilitar precisamente o (re)encontro com o passado. Deste modo, o miúdo pode ser percecionado como o *alter ego*⁴¹ do primeiro, na medida em que a personagem nos parece configurar tanto o ponto de vista ou a visão do narrador sobre o mundo, como uma reflexão sobre si próprio⁴². Associada a estes aspetos, é notória a busca de identidade por parte do narrador, manifestada nas inúmeras dúvidas que coloca, ora através de interrogações, ora de comentários, ora ainda recorrendo a formas verbais, tais como “presumir”, “supor”, ou ao advérbio de dúvida “talvez” que acompanham esse questionamento permanente.

⁴¹ Em *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, o artigo de Nicole Fernandez-Bravo apresenta outras denominações para *alter ego*, sendo uma delas “Double”, que define como: “[...] ‘je-l’ autre lui’, ‘je-deux en un’, ‘je-le même’, l’homonymie ou la ressemblance, la proximité étrange notée par ‘je’ posant la question de l’identité [...]”. (Brunel, 1988:493)

⁴² Em *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine (1970:87) refere a questão do duplo, análise integrada na visão do herói: “[...] le héros intéresse Dostoïevski comme point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l’homme cherchant la raison d’être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. [...]”.

A afinidade atrás mencionada torna-se privilegiada pela existência, em *O Miúdo*, da personagem-(re)escritor que se confunde, como sublinhámos, com o narrador. Assim, ao contar simultaneamente as duas histórias (a sua enquanto escritor, e a do miúdo enquanto duplo), esta figura tende a contribuir para acentuar a dimensão autorreflexiva das narrativas que desenvolve. Estas últimas formam o mosaico com o qual se constrói a novela, alicerçada nas memórias de vivências passadas e de experiências de leituras anteriores realizadas pelo narrador. Importa salientar que a representação deste ser de papel incorpora não só o (re)leitor que existe nele, bem como o (re)escritor, uma vez que a novela concretiza precisamente uma nova escrita de passagens textuais convocadas pela instância narrativa. Assim sendo, a personagem-(re)escritor tende a ilustrar que da leitura nasce o desejo de escrever, uma vez que a produção textual, enquanto criação, se alimenta justamente de outros textos, convocados, (re)lidos e (re)escritos pelo escritor.

A representação é ainda acompanhada da descrição de alguns elementos que podem contribuir para a autorreflexão. Neste sentido, podemos identificar através desta encenação a presença de aspetos que servem para descrever a aventura da escrita e o esforço que implica este ato criativo. Sendo que o esforço se revelará pela descrição das crises do sujeito, adivinhando-se por detrás destes pormenores uma reflexão sobre o próprio ato de escrever e/ou criar. Nesta perspetiva, o narrador, é frequentemente representado, quer a escrever: “[...] E das naus ligeiras lusitanas que passam numa estrofe de *Os Lusíadas* e, aliás, estão sempre a passar. Ainda agora estou a vê-las, da varanda onde **escrevo** [...]” (*O Miúdo*, 29); ou “[...] Mas o miúdo que pregava pregos numa tábua, ou talvez o autor, quem sabe se eu próprio, já uma vez **escreveu** que, para ele, a poesia está aquém e além da literatura [...]” (*O Miúdo*, 81); quer a ler: “[...] **Começa a ler** um texto longo, assinado por Álvaro de Campos [...]” (*O Miúdo*, 28). A descrição destes atos integra também a referência aos instrumentos indispensáveis ao escritor/leitor: a caneta, o caderno, o livro ou

a revista, como podemos ver nas passagens seguintes: “[...] Então o miúdo [...] chega a casa e aponta **num caderno de duas linhas** aquelas palavras [...]” (*O Miúdo*, 20); “[...] **Folheia uma revista** chamada *Orpheu* [...]” (*O Miúdo*, 8); por último: “[...] O miúdo ouvia o **roçar da caneta no papel** [...]” (*O Miúdo*, 83)⁴³. A importância dada a esta representação estende-se ainda à referência que é efetuada, através do discurso do narrador, não só às crises do sujeito, bem como às dificuldades sentidas no ato de criação. Estes aspetos concentram-se em vários momentos da narração. Citemos a título de exemplo: “[...] É difícil escrever um livro. Não se sabe por onde começar nem por onde seguir. Não se sabe sequer quem é quem [...]” (*O Miúdo*, 11); mais adiante, diz o narrador: “[...] E agora está aqui [...] a ver se consegue escrever um livro, sem saber o quê nem como. Pois que outro livro pode escrever-se? [...]” (*O Miúdo*, 19). As palavras proferidas pela personagem denunciam uma humanização do escritor, evidenciando os seus medos e bloqueios, perante a página branca, geradora de incertezas que poderão dificultar o início da escrita, logo a criação do texto. Por conseguinte, este ato criativo implica um esforço, esforço que nos é sugerido frequentemente pelo narrador, nas suas tentativas de responder a uma interrogação inicial, localizada no preâmbulo da obra: “[...] Quando estava a escrever este livro, um amigo perguntou-me se era uma história. Não soube responder-lhe [...]” (*O Miúdo*, 9). Podemos, então, considerar que esta questão irá despoletar a construção da novela, em forma de imagens, de quadros evocativos e de reminiscências, dos quais farão parte justamente as citações e autocitações, uma vez que, após a questão levantada pelo narrador (a personagem-(re)escritor): “[...] Pois que outro livro pode escrever-se? [...]” (*O Miúdo*, 19), este último acrescenta, no mesmo excerto: “[...] Vida de tantas vidas na tão curta vida [...]” (*O Miúdo*, 19). Estas “vidas” no plural desafiam o leitor a ativar a sua biblioteca pessoal, para ir à (re)descoberta dos autores, das vozes e das

⁴³ Negritos nossos.

personagens mencionados e usados no discurso autorreflexivo do narrador. Consideramos então que esta busca do outro, configurada nas vidas no plural, pode funcionar, através da (re)escrita, como um “[...] meio de conhecimento, permitindo uma auto-descoberta da personagem, mas também da própria forma do processo criativo [...]” (Jubilado, 2010:162).

2.2. A Biblioteca (re)escrita e (re)lida

2.2.1. A Biblioteca da Personagem-(Re)escritor

O universo ficcional de *O Miúdo* encena uma viagem ao passado do narrador, a personagem-(re)escritor, em busca de respostas quanto à sua formação e à sua identidade como autor. A demanda é levada a cabo, sedimentada na história do miúdo, recordemos o *alter ego* no qual se espelha a personagem-(re)escritor, e na (re)utilização de fragmentos textuais (intertextos ou intratextos, excertos de *Alma* ou de outras obras alegrianas), que reenviam precisamente para o percurso formativo do escritor (poeta), servindo também para ilustrar os ritmos e temas que ficaram para sempre dentro do narrador (*Alma*, 49).

Na linha de Odete Jubilado (2000:23), também nós consideramos que o universo oferecido pela (re)escrita ao leitor é parecido com um “[...] universo fragmentado, semelhante ao das reminiscências [...]” e que da associação das reminiscências se irá construir “[...] pouco a pouco o *puzzle* da memória cujos fragmentos conduzem à recriação de um todo fragmentado [...]”⁴⁴. Sendo que a renovação da escrita provém precisamente dos diversos modos de conjugar os fragmentos. Será então da articulação dos excertos (re)conhecidos pelo leitor com o novo contexto que surgirá a novidade e que se construirá a novela (o todo fragmentado), combinando as diferentes peças do *puzzle*, os intertextos e intratextos, com a narração. Esta combinação de peças deixa precisamente transparecer da

⁴⁴ Itálico da autora.

biblioteca da personagem-(re)escritor a articulação de duas bibliotecas: excertos provenientes do romance *Alma*, os quais se vão associar, neste contexto, às leituras ou vivências da infância, tempo em que se privilegiou sobretudo a poesia, com os textos escolhidos pelo narrador de *O Miúdo*, cuja seleção evidencia um redimensionamento de fragmentos textuais, com o objetivo de ilustrar a sua formação, os seus pontos de vista ou as suas ruturas ou tensões com a escrita.

Apesar de o leitor (re)conhecer as obras citadas, depara-se com uma nova encenação: a inserção da citação nas recordações do narrador, apresentadas em forma de quadros evocados que acompanham as reflexões do narrador, efeito propiciado pelo género narrativo escolhido: a novela⁴⁵. Mediante esta consideração, verificamos que o narrador não esgota os assuntos numa única passagem textual, o que privilegia o efeito de recordações, que a memória reativa, de temas do romance *Alma*, tais como o ritmo e a sonoridade relacionados com o texto poético. A retoma destes temas assegura a continuidade entre os vários capítulos da novela. O tempo associa-se neste contexto às lembranças do narrador, o personagem-(re)escritor. Assim, os quadros evocados refletem sobretudo momentos importantes que contribuíram e influenciaram a sua formação literária e cultural, não sendo o tempo cronológico o aspeto mais relevante, mas sim o que cada um dos instantes evocados sugere ao narrador. Aliás, estes são frequentemente acompanhados de comentários ou reflexões por parte do narrador, o que permite ao leitor participar numa viagem ao passado da personagem. Das reminiscências do narrador fazem parte integrante

⁴⁵ Será importante recordar algumas das características deste género literário, seguindo as posições teóricas de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de Narratologia*, e de Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Literários*, posições perfilhadas por nós e sobre as quais apoiaremos a nossa proposta de análise. Segundo estes estudiosos, a ação da novela costuma desenvolver-se em ritmo rápido (Reis e Lopes, 2007:303), apresentando uma *sucessividade* das células dramáticas que se dispõem de forma linear, embora não formem compartimentos estanques, em virtude de o autor não esgotar o conteúdo de uma unidade antes de passar à seguinte (Moisés, 1974:321). O tempo que habitualmente se apresenta de forma linear (Reis e Lopes, 2007:303) associa-se neste contexto às recordações do narrador, o personagem-(re)escritor. O espaço aparece de certo modo desvanecido, “[...] ofuscado por uma personagem que se caracteriza pela excecionalidade, pela turbulência, pelo inusitado [...]” (Reis e Lopes, 2007:303-4).

não só os fragmentos textuais (re)escritos, como também espaços, ambientes, personagens e sensações que povoaram a sua infância, como veremos mais adiante.

A leitura em voz alta que integrou a infância do narrador, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, será retomada, associada a contextos de leitura partilhada quer com a tia, quer com o pai. O excerto que iremos analisar a seguir recupera justamente esse contexto de leitura, tendo deixado na memória do narrador (o personagem-(re)escritor) indícios dessa influência. Efetivamente, o percurso iniciático ao texto poético provém desses momentos, provavelmente das declamações realizadas pela Tia ao leitor-ouvinte atento que conhecemos do romance *Alma*. Dessas recordações surge precisamente a passagem seguinte, contada pelo narrador:

[...] Mas onde é que tudo começou? Talvez num lugar chamado Chãs, em Águeda, onde uma velha prima, antes de o miúdo entrar para a escola oficial, tenta ensinar-lhe a ler. Nunca mais aprendo, se calhar sou burro, diz o miúdo que pregava pregos numa tábua e que, nessa altura, devia ter quase seis anos. Às vezes sobe para cima de uma cadeira e recita: *Lá vão elas / As caravelas*⁴⁶. Foi-se o nome do autor e o resto do poema. São os primeiros versos que o miúdo, suponho que eu próprio, aprendeu de cor. Ficarão para sempre dentro de mim. Ao lado do pacote que entra na barra, a uma manhã de verão. E das naus ligeiras lusitanas que passam numa estrofe de *Os Lusíadas* e, aliás, estão sempre a passar, ainda agora estou a vê-las, da varanda onde eu escrevo, olhando o mar, na Foz do Arelho. São elas as caravelas. Lá vão elas. Se calhar em todos os poemas. [...].
(*O Miúdo*, 29-30)

Sem pretender traçar uma análise exaustiva sobre o contador de histórias⁴⁷, pensamos que existem, na passagem citada, algumas características dessa figura, perceptíveis na forma como o narrador se dirige ao leitor, convidando-o a transformar-se em leitor-ouvinte. A questão com a qual o narrador abre as suas recordações: “[...] Mas onde é que tudo começou? [...]” (*O Miúdo*, 29) assemelha-se a uma fórmula que visa captar a

⁴⁶ Itálico do autor.

⁴⁷ A respeito da figura do narrador-contador de histórias e do leitor-ouvinte que lhe está associado, remetemos para o estudo de Odete Jubilado (2010:217-244).

atenção do leitor, procurando despertar nele curiosidade em conhecer precisamente a história que será contada, bem como pedindo-lhe disponibilidade para a ouvir. Esta pergunta retórica funciona como uma abertura, convidativa à participação e à cumplicidade do leitor, à qual se junta a encenação de uma aproximação com o leitor que se processa pela partilha de vivências próprias da infância que o leitor poderá ou não ter vivenciado. Neste sentido, é de salientar a utilização de um registo típico das crianças por parte do narrador: “[...] Nunca mais aprendo a ler, **se calhar sou burro**, diz o miúdo [...]”⁴⁸ (*O Miúdo*, 29). Trata-se de estabelecer aqui um registo possível, mas também verosímil de experiências vividas que permitem estabelecer um elo entre o narrador e o leitor.

O cenário apresentado, na voz enunciativa do narrador, conjuga, como vimos anteriormente, a alternância de duas pessoas gramaticais, o “ele” e o “eu”, conforme o narrador esteja a observar o miúdo ou a projetar as ações dessa personagem sobre si próprio: “[...] São os primeiros versos que o miúdo, suponho que eu próprio, aprendeu de cor [...]” (*O Miúdo*, 29). Assim, a afinidade entre estas duas personagens é também sugerida pelo uso do itálico, a forma escolhida para apresentar justamente os primeiros versos decorados: “[...] *Lá vão elas / As caravelas.* [...]” (*O Miúdo*, 29). A opção permite destacar a citação, mostrando que o narrador se propõe apresentar ao leitor um excerto que o marcou, apropriando-se dele, e revelar simultaneamente que pertence à sua biblioteca literária e cultural⁴⁹. É de notar que este excerto recupera uma passagem de “Primeiro Poema” de Manuel Alegre (2002:15): “[...] Aprendi os primeiros versos antes das primeiras letras. Não sabia ler, mas subia para uma cadeira e recitava, emproado ‘Lá vão elas / As caravelas’. Não sei quem escreveu esses versos. [...]”, cuja (re)escrita esclarece a

⁴⁸ Negrito nosso.

⁴⁹ Antoine Compagnon refere a propósito do itálico: “[...] L’italique équivaldrait à ‘Je souligne’ ou ‘C’est bien moi qui le dit’. Il doit être traduit. [...] J’écris en italique mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnelle. Ainsi, dans l’italique, je suis plus présent qu’ailleurs: l’italique est narcissique; je désirerais sans doute que le lecteur découpe mon texte suivant son tracé [...]” (Compagnon, 1979:41).

utilização do itálico, neste contexto. Tal como permite entender a apropriação deste fragmento, uma vez que, em ambos os textos, os narradores reconhecem o esquecimento do nome do poeta, deixando ironicamente estes versos sem autoria.

Ao recordar este episódio, o narrador coloca o leitor perante o ambiente cultural literário que se reconhece de *Alma* e relacionado com a transmissão oral dos textos, sendo que os exemplos atrás analisados remetem para a infância, porque retratam algo típico das crianças mais pequenas que, muito cedo, memorizam cantilenas, treinando assim a memória. Para além disso, realça de novo que o texto poético, sobretudo quando vocalizado, se torna de fácil memorização, aspeto que sobressai dos fragmentos que integram o excerto citado. Neste sentido, mencionamos a título de exemplo: “[...] Ao lado do pacote que entra na barra, a uma manhã de verão. E das naus ligeiras lusitanas que passam numa estrofe de *Os Lusíadas* e, aliás, estão sempre a passar [...]” (*O Miúdo*, 29). O narrador insere na sua enunciação, em discurso direto, intertextos poéticos provenientes de duas obras distintas. (Re)utiliza partes do poema *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, ao citar pela própria voz o “[...] pacote que entra na barra, a uma manhã de verão [...]”⁵⁰ (*O Miúdo*, 29). Utiliza, no mesmo excerto, um fragmento de um verso de *Os Lusíadas*, as “naus ligeiras lusitanas”⁵¹, manifestando neste exemplo as suas funções “testimoniale” e “idéologique” (Genette, 1972:262-3), na medida em que o narrador recorre de novo à estratégia do título (vd. *supra*, p. 36), tal como assinala com a escolha de duas obras

⁵⁰ Optamos por reproduzir os versos que se encontram reutilizados na citação apresentada: “[...] Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão, / [...] pequeno, negro e claro, um pacote entrando. / [...] Os pacotes que entram de manhã na barra [...]” (Campos, 1995:162-3).

⁵¹ Reproduzimos a estância 60 de *Os Lusíadas*, Canto I: “[...] Partia, alegremente navegando, / A ver **as naus ligeiras Lusitanas**, / Com frescos da terra, em si cuidando / Que são aquelas gentes inumanas / Que, os apouentos Cáspios habitando, / A conquistar as terras Asianas / Vieram, e, por ordem do Destino, / O Império tomaram a *Costantino*. [...]” (Camões, 1983:86). Destacamos a negrito o intertexto poético usado em *O Miúdo*.

basilares da literatura portuguesa⁵² que a sua biblioteca se povoa de obras que remetem para um passado histórico, onde o mar desempenha um papel específico.

Lado a lado com esta seleção criteriosa, importa realçar o contexto em que se opera a apropriação da palavra do outro, a representação do escritor não só no ato da escrita, como também no local escolhido para o fazer, tal como refere o narrador: “[...] da varanda onde eu escrevo, olhando o mar, na Foz do Arelho [...]”(*O Miúdo*, 29). Do cenário apresentado sobressaem dois elementos que valerá a pena salientar: a “varanda” enquanto espaço de abertura e a ação de “olhar”. O escritor assume-se como observador do mundo porque olha o mar, a partir de um espaço que lhe permite essa observação: a varanda. Ecoam nesta encenação as ações provenientes dos dois poemas citados: em *Ode Marítima*, o sujeito poético é representado através de uma ação obsessiva que se prende com o “olhar” e o “ver”⁵³. No trecho de *Os Lusíadas*, a ação que antecede o excerto citado é precisamente: “A ver”⁵⁴. Verificamos, então, que a (re)escrita das citações é acompanhada da transferência para o narrador (a personagem-(re)escritor) dos gestos físicos que conduzem ao conhecimento, a partir da exploração do tema do olhar. A personagem-(re)escritor é antes de tudo uma personagem-(re)leitor, o que implica que (re)lê, para tal recorre à visão. Desta (re)leitura, ou seja, deste olhar, resulta o conhecimento e a (re)descoberta do outro e a conseqüente (re)utilização deste saber em contextos diferentes,

⁵² No ensaio “Errância e Enraizamento”, Manuel Alegre (2002:28) realça a importância de *Os Lusíadas*: “[...] *Os Lusíadas* são, por assim dizer, um poema fundador: de uma língua, de uma literatura, de uma identidade. Não apenas porque o seu tema é a História de Portugal, a viagem de Vasco da Gama, a descoberta do caminho marítimo para a Índia. Nem só porque ao contrário de outras epopeias, os seus heróis não são míticos, mas, como sublinha António Sérgio, *homens de carne e osso*, sendo que o sujeito principal da acção é o próprio povo português. O que faz a grandeza deste poema é a coincidência que nele há entre a errância do poeta e a errância do seu próprio povo [...]”. Itálicos do autor.

⁵³ Dada a extensão do poema, optamos por citar apenas alguns versos em que se verifica a presença insistente do “olhar”: “[...] **Olho** pró lado da barra, **olho** pró Indefinido, / **Olho** e **contenta-me ver**. / [...] / Mas a minh’ alma está com o que **vejo** menos. / [...] **Olho** de longe o paquete, com uma grande independência de alma, / [...]” (primeira estrofe); Os paquetes que entram de manhã na barra / Trazem **aos meus olhos** consigo / o mistério [...]” (segunda estrofe) (Campos, 1995:162-3). Dos excertos escolhidos optamos por destacar o vocabulário que interessa à nossa análise.

⁵⁴ Citamos o início da estância 60 de *Os Lusíadas*, Canto I: “[...] Partia, alegremente navegando, / **A ver** as naus ligeiras Lusitanas [...]” (Camões, 1983:86), destacando a expressão que se encontra referida na nossa análise.

nomeadamente na repetição que se opera pela (re)escrita. Esta consideração permite-nos estabelecer duas interpretações: em primeiro lugar, a (re)utilização destes excertos poéticos ilustra os sentimentos que despertaram aqueles versos no narrador, na medida em que são recordados talvez por terem pertencido a contextos de leitura fundamentais na sua formação, logo (re)ativam a sua biblioteca literária e cultural (também a do leitor, justamente porque repetidos). Em segundo lugar, testemunham a própria essência do texto literário, que se nutre da intertextualidade, em virtude de o narrador afirmar que “as naus ligeiras lusitanas” “[...] estão sempre a passar, ainda agora estou a vê-las [...] São elas as caravelas. Lá vão elas. Se calhar em todos os poemas [...]” (*O Miúdo*, 29). O paquete, as naus lusitanas e as caravelas, enquanto elementos configuradores de uma navegação por mar (típica do imaginário português), associam-se ao discurso explicativo ou justificativo do narrador (Genette, 1972:263). Com efeito, é com estes elementos que metaforiza a criação poética, entendida como uma demanda incessante de todos os tempos⁵⁵ e efetuada por todos os escritores e poetas. O mar, observado pela personagem-(re)escritor, reenvia também para essa travessia. Percecionado como um espaço dinâmico e propiciador de inspiração e de aventuras, conduz ao conhecimento e ao (re)encontro do outro e de si próprio; porém, em simultâneo, pode vir a representar as dificuldades sentidas durante o ato da escrita⁵⁶. É de realçar que todos estes elementos remetem para o tema da viagem enquanto metáfora da procura da identidade individual e coletiva⁵⁷, demanda essa que abrange alguns aspetos culturais, vinculados na biblioteca da personagem-(re)escritor.

⁵⁵ A nossa interpretação baseia-se no que se encontra referido em *Dictionnaire des Symboles* (Chevalier e Gheerbrant, 1982:661), a propósito da simbologia de “Navigation” frequentemente associada a uma busca, uma travessia, uma demanda para alcançar a paz, a imortalidade, entre outras.

⁵⁶ Em *Dictionnaire des Symboles*, o simbolismo de “Mer” é explicado da seguinte forma: “[...] Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne: lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d’ambivalence, qui est celle de l’incertitude, du doute, de l’indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là que la mer est à la fois l’image de la vie et celle de la mort [...]” (Chevalier e Gheerbrant, 1982:623).

⁵⁷ Manuel Alegre (2002:27) aborda este tema no ensaio intitulado “Errância e Enraizamento”: “[...] Talvez toda a literatura nasça de um sentimento de exílio. Ou pela perda forçada da pátria, ou por se viver exilado

Uma das funções da (re)escrita é, certamente, “dar a pensar” (Jubilado, 2000:36) e levar o leitor a concretizar e atualizar o texto com a sua interpretação das opções efetuadas ao nível do texto de destino pelo narrador. A viagem que o narrador de *O Miúdo* oferece ao leitor remete, na nossa opinião, para uma (re)escrita descritiva, uma vez que, ao desvendar peças do seu percurso formativo, através da sua biblioteca, ele fornece pormenores que o marcaram ou com os quais se identifica. Sendo que estes últimos se refletem nas palavras escolhidas nos versos citados, porque contêm o eco de temas fundamentais quanto à natureza rítmica do texto poético e à magia das palavras (*Alma*, 48, 193) e projetam uma reflexão do narrador sobre o ato poético enquanto criação e sobre si próprio.

Para além dos temas que estabelecem uma determinada continuidade dentro da novela, desenvolvem-se cenários descritivos, integrando espaços, personagens e ambientes que, apesar de serem pouco pormenorizados no que concerne à sua descrição, conduzem o leitor a um (re)encontro com a biblioteca familiar do romance *Alma*. A encenação desse (re)encontro é desde logo anunciada pelo narrador, num breve parágrafo: “[...] E também a Barca Bela. Mas isso em Anadia, na casa da minha tia-avó, vamos dizer-lhe o nome, Maria do Carmo, foi ela que revelou a poesia ao miúdo que engoliu os comprimidos granulados do avô paterno que tocava guitarra, seu irmão [...]” (*O Miúdo*, 30). A presença da conjunção coordenativa copulativa e do advérbio de inclusão “E também” com os quais se inicia o parágrafo permite não só assegurar uma continuidade com o assunto desenvolvido no primeiro excerto analisado, na medida em que refere obras poéticas pertencentes à biblioteca da personagem-(re)escritor, como também reativar as leituras da infância. Destas últimas sobressai o poema *Barca Bela* de Almeida Garrett, intertexto repetido e

dentro dela [...] Há o exílio que provoca o desenraizamento. E há o que leva à redescoberta da raiz, ao voltar a casa, ao enraizamento. Eu creio que é o caso de parte significativa da literatura portuguesa. Uma literatura marcada pela errância e pela viagem. E por várias formas de exílio. As navegações levaram o país a fazer-se para fora, a ser para fora. Viagem e mestiçagem, encontro e confronto com outros povos e culturas. O que produziu duas consequências culturais: a primeira – um novo olhar sobre o Mundo, a descoberta do outro e da diferença; a segunda – um novo olhar para dentro, uma reflexão crítica sobre si próprio, um processo de reenraizamento [...]”.

transformado, sendo que o poema possibilita estabelecer uma relação entre o passado e o presente de um narrador adulto, por se associar à leitura em contexto familiar.

Para tal, o narrador parece efetuar uma breve paragem durante o relato da sua história, paragem que se assemelha a um momento de silêncio. De repente, este “narrador-contador” deixa de se dirigir ao seu ouvinte/auditor para se voltar para si próprio, encenação que é sugerida ao nível do discurso pela presença de parênteses. Ao referir-se a textos poéticos que lhe são familiares, é levado a mergulhar na sua infância protagonizada pelo miúdo, sendo que os pormenores lembrados, em forma de monólogo interior, configuram os pensamentos interiores do narrador. De facto, desse tempo passado permanece a importância da personagem da Tia, traduzindo-se ao nível do discurso pela manutenção da letra maiúscula atribuída a este nome comum, grafia também usada no romance *Alma* (191-3). Esta utilização não convencional parece-nos ilustrar uma das funções do narrador: a função “idéologique” de Gérard Genette (1972:263), uma vez que esta opção confere à palavra uma certa carga afetiva, tal como completa uma informação dada pelo narrador acerca desta personagem em particular: “[...] foi ela que revelou a poesia ao miúdo [...] um certo dia, ela entrou, aquela que para mim era tão bela e ficou sempre a rimar, ó pescador, com Barca Bela” (*O Miúdo*, 30).

Assim, o narrador abre na sua narração um espaço onde recorda precisamente a tia e a casa que lhe está associada:

[...] (Quero entrar nesta casa e ficar nela para sempre, sentir o cheiro a alfazema distribuída pelos móveis em pequenos saquinhos, ouvir a música do relógio de parede no corredor, sentar-me com a Tia, uma tarde de verão à porta da sala de estar, e ouvi-la ler versos de António Nobre e falar-me outra vez de D. Sebastião. Mas agora a Tia está a ensinar-me a Barca Bela. Onde vais, ó pescador? Tem cautela. Barca Bela, Barca Bela, talvez pelos dois bês, talvez pela repetição, talvez pelos olhos claros e sorridentes da Tia, ou pelo cheiro da alfazema, ou pela música do relógio, vá lá saber-se porquê, Não se enrede a rede nela, que perdido é

remo e vela, só de vê-la, ó pescador, lá vão elas, as caravelas, lá vai ela, a Barca Bela, o miúdo que pregava pregos numa tábua ficou com estas sílabas no ouvido, não como pauladas na cabeça, porque ainda não era o poema a bater, não era o Lorde que fui de Escócias de outra vida nem o sozinho na barra a esta manhã de Verão, era só a Barca Bela, a vela e o vê-la, ou talvez o enrede a rede, o b e o b, o v e o v, o r e o r, na casa da Tia, que foi a casa de todos os sonhos quando, um certo dia, ela entrou, aquela que para mim era tão bela e ficou sempre a rimar, ó pescador, com Barca Bela.)⁵⁸ [...]. (*O Miúdo*, 30-1)

Este quadro evocado reporta-se a uma reminiscência do narrador, onde a personagem-(re)escritor vai ceder de uma certa forma a palavra ao miúdo⁵⁹. O elemento despoletador das imagens que se vão suceder neste discurso interior é precisamente a casa, associada a um determinado contexto de leitura: a leitura em voz alta e partilhada⁶⁰.

A descrição deste cenário é pouco pormenorizada, porém manifesta as impressões globais⁶¹ que ficaram na memória do narrador do tempo apaziguador da infância. O que é recordado desenvolve-se a partir de um universo que privilegia as sensações (olfativa e auditiva): “[...] sentir **o cheiro a alfazema** distribuída pelos móveis **em pequenos saquinhos**, ouvir **a música do relógio de parede** no corredor [...]”⁶² (*O Miúdo*, 30), sensações que a memória fixou desse tempo passado e irrepitível, mas que a (re)escrita descritiva consegue (re)construir, justamente através da repetição de determinados pormenores, quer recuperados do romance *Alma* quer (re)utilizados no mesmo contexto do discurso interior e relacionado pelo narrador com as declamações realizadas pela Tia: “[...]”

⁵⁸ Parêntese do autor.

⁵⁹ Em *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007:238) referem o seguinte, a propósito da transferência de voz que ocorre no contexto do monólogo interior: “[...] O narrador desaparece e a ‘voz’ da personagem atinge o limite possível da sua automatização: o presente da actividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem [...]”.

⁶⁰ A associação da personagem com a casa, mas também com elementos da natureza, nomeadamente do jardim, são frequentes em *Alma*. Referimos a título de exemplo: “[...] Havia um jardim a quase toda a volta e no meio um pinheiro manso, velho como a casa, talvez mais velho ainda, com raízes grossas onde se tropeçava e que estavam debaixo da casa, dentro dela e nas próprias palavras da Tia que falava da árvore como de uma pessoa [...]” (*Alma*, 190).

⁶¹ Em *La Théorie Littéraire*, René Wellek e Austin Warren (1971:309) referem o seguinte a respeito dos cenários: “[...] Les romans ultérieurs remplacent l’aspect des scènes par une évocation symbolique de l’impression globale qu’elles produisent [...]”.

⁶² Negritos nossos.

talvez pelos olhos claros e sorridentes da Tia, ou pelo **cheiro da alfazema**, ou pela **música do relógio** [...]”⁶³ (*O Miúdo*, 30). Estas passagens levam-nos a (re)encontrar elementos descritivos usados em *Alma*: “[...] ficou a **música do relógio** de parede que tocava de quarto em quarto de hora. E o **cheiro de alfazema** que a Tia espalhava **em pequenos sacos** pela casa [...]”⁶⁴ (*Alma*, 193), imagens que sugerem o quão agradável foi o convívio nesse espaço familiar para o narrador.

É de salientar também a atenção dada à descrição do olhar e ao sorriso da personagem, “olhos claros e sorridentes”, que se torna relevante. Para além de retomar o romance *Alma*, onde o narrador explicava que: “[...] a magia da casa [...] era inseparável da Tia, do seu olhar [...]” (*Alma*, 193), evidencia de novo a importância destes elementos para a captação da atenção do ouvinte⁶⁵, em virtude de ser pelo olhar que se estabelece o contacto entre quem fala, declama ou lê em voz alta e quem ouve (o público). Por outro lado, permite-nos imaginar que a personagem-(re)escritor aceitou em tempos a partilha dos textos lidos pela Tia, mostrando-se disponível para os ouvir e partilhar essa experiência. De facto, a enunciação do narrador parece refletir essa disponibilidade e essa atenção, uma vez que essas condições se encontram contadas de outra maneira, (re)escritas justamente através dos pormenores que o narrador escolhe, sugerindo com eles a sensação agradável desse tempo.

São precisamente estas imagens que são convocadas, logo no início do excerto, na questão colocada pelo narrador: “[...] Mas onde é que tudo começou? [...]” (*O Miúdo*, 29), na medida em que a personagem e o espaço consubstanciam parte da viagem autorreflexiva que se inicia na infância. A casa pode ser percebida como metáfora da

⁶³ Negritos nossos

⁶⁴ Negritos nossos.

⁶⁵ Sobre a importância dos elementos reconhecidos como fundamentais na leitura em voz alta, Odete Jubilado (2010:176) escreve o seguinte: “[...] falamos de elementos como o olhar, o sorriso ou a expressão facial, a voz, o silêncio, os gestos e o som. Os dois primeiros elementos apontam para a *captatio benevolentiae*, o captar a atenção do auditor, preparando-o e predispondo-o a ouvir [...]”.

personalidade ou da vontade do narrador e, por isso, considerada uma extensão de si próprio (Wellek e Warren, 1971:309)⁶⁶, por ter sido no passado um local associado à transmissão da cultura literária. Existe, recordemos, uma similitude entre o narrador (a personagem-(re)escritor) e a personagem do miúdo, semelhança que nos leva a perfilhar a posição de René Wellek e Austin Warren (1971:309-10) no que diz respeito ao espaço enquanto evocação simbólica de uma vontade expressa pela personagem no início da enunciação: “[...] Quero entrar nesta casa e ficar nela para sempre [...] que foi a casa de todos os sonhos [...]” (*O Miúdo*, 30). Desejo que ecoa as palavras do narrador de *Alma* (194): “[...] Também ali estão as minhas raízes, que em certos momentos da minha vida eu via como as raízes grossas do pinheiro que se cruzavam por baixo da casa e de certo modo estavam dentro de nós [...]”, e culmina no próprio título do romance: *Alma*. De facto, o título reenvia para a importância do espaço, quer ao nível da infância, quer ao nível da formação, quer ainda ao nível da identidade individual, perspetiva que (re)encontramos em *Arte de Marear* (Alegre, 2002:73):

[...] Mas bem vistas as coisas, aquela terra e aquele tempo eram a raiz e o ritmo da minha própria alma. Uma Águeda que já não existia. Ou que era só Alma. E que por ser Alma não morrerá nunca. Sim. Aquela terra era uma terra única. Porque era a minha e nela se tinha formado a minha própria alma. Mas também podia ser qualquer outra terra, à beira de um rio, naquele tempo, em Portugal. Era uma terra única, irrepitível. Mas era também uma terra-todas-as-terras. E por isso Alma. Talvez a alma de Águeda. A minha própria alma [...] Ou então a magia da infância, em si mesma, universal [...].

A expressão vivencial da personagem, manifestada no seu desejo de regresso às raízes (das quais fazem parte a casa e a Tia), ao tempo passado porque sinónimo de

⁶⁶ A propósito da descrição de cenários, René Wellek e Austin Warren (1971:309-10) apresentam, em *La Théorie Littéraire*, a seguinte perspetiva: “[...] Le décor, c’est le milieu; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut-être considéré comme l’expérience méthonymique ou métaphorique d’un personnage. La maison d’un homme est une extension de cet homme. La décrire, c’est le décrire. [...] Le décor peut être l’expression d’une volonté humaine. Il peut, dans le cas d’un décor naturel, être la projection d’une telle volonté. [...] Le décor peut être la cause déterminante: le milieu est conçu alors comme cause physique ou sociale, quelque chose sur quoi l’individu n’a lui-même pratiquement aucun contrôle [...]”.

iniciação ao ritmo da poesia, traduz-se também pela recordação de determinados textos lidos ou recitados pela Tia, no verão, à porta da sala de estar. É de facto a partir da (re)construção deste contexto de leitura, que o leitor se depara com a inclusão de fragmentos poéticos provenientes dos poemas: *Barca Bela*, de Almeida Garrett (sendo este último o intertexto poético predominante neste excerto); *O Lord*, de Mário Sá-Carneiro e *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. Os intertextos poéticos convocados (que fazem parte da memória literária do miúdo) integram, nesta parte da narração, uma enunciação que flui rapidamente, apresentando uma estrutura sincopada e elíptica, ritmada pela recitação (por parte do narrador ou do miúdo) de alguns excertos de *Barca Bela* e de *Lá vão elas / As caravelas*, intercalados com as suas interrogações e os seus comentários.

Para além de fornecer informações sobre as personagens e o espaço, relembremos que um dos objetivos da (re)escrita descritiva usada em *O Miúdo* é também realçar, descrevendo-as, as propriedades musicais do texto poético, particularidade anunciada no próprio título da obra: *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*. Com efeito, este último afigura-se sugestivo em ritmo e som, nomeadamente, pela aliteração notável em “**P**regava” e “**p**regos”, pela escolha destas palavras quase onomatópicas⁶⁷ e pela presença de consoantes oclusivas em “**q**ue” e “**T**ábua”, efeitos sonoros que se tornam expressivos aquando da leitura oral (ou declamação). Posto isto, a (re)escrita dos versos do poema *Barca Bela* torna-se de certo modo explicativa e lúdica, uma vez que, incorporados no discurso interior da personagem, sofrem uma transformação na sua montagem, opção que permite tecer a partir da citação uma reflexão sobre a natureza musical da poesia que aproxima o escritor/poeta do músico:

[...] Onde vais, ó pescador? Tem cautela. Barca Bela, Barca Bela, talvez pelos dois bês, talvez pela repetição, [...] vá lá saber-se porquê, Não se enrede a rede

⁶⁷ Amorim de Carvalho (1981:73) explica, no seu tratado, que: “[...] a *harmonia imitativa*, ou sugestão musical, procura traduzir os sons das coisas, chama-se *onomatopeia* ou *harmonia onomatópica* [...]”. Itálicos do autor.

nela, que perdido é remo e vela, só de vê-la, ó pescador [...] era só a Barca Bela, a vela e o vê-la, ou talvez o enrede a rede, o b e o b, o v e o v, o r e o r [...]. (*O Miúdo*, 30-1)⁶⁸

É justamente pela voz do narrador, que finge procurar entender a razão pela qual estas sílabas ficaram no ouvido do miúdo, apontando de novo para a memória auditiva, que o leitor é levado a relembrar algumas das características do poema de Almeida Garrett, mas também pela presença de repetições (“ó pescador”, “Barca Bela”), de aliterações (“talvez **pelos dois bês**” ou “o **b e o b, o v e o v, o r e o r**”), de assonâncias (“Barca Bela”, “nela”, entre outras), de rima imperfeita (por exemplo, “enrede/rede” ou “vela/vê-la”)⁶⁹, recursos que, de acordo com as perspetivas de António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:756), são ditados pela simplicidade da poesia popular tradicional, estabelecendo uma proximidade entre o texto poético e a canção. Deste modo, a repetição dos excertos de *Barca Bela* permite claramente tomar consciência desses recursos, uma vez que a escolha efetuada pela (re)escrita dos versos os ilustra, tal como esclarece o apreço do narrador por este poema (*Alma*, 48).

Além destas características, é também (re)utilizada neste contexto outra particularidade da poesia garrettiana: a apropriação da fala ao texto poético. De facto, o leitor observa o entrelaçamento de duas vozes: a voz da citação com a voz do narrador, ao longo desta passagem onde se reproduz um momento de recitação (ação que pressupõe a vocalização do poema), como mencionado pelo narrador: “[...] Mas agora a Tia está a ensinar-me a Barca Bela [...]” (*O Miúdo*, 30). A voz citada não é apenas mencionada, mas usada numa interação (Reyes, 1984:36-8), em discurso direto, criando desta forma um efeito de conversa num tom pessoal entre o narrador e o sujeito poético. Transparece deste

⁶⁸ Reproduzimos da obra poética *Folhas Caídas*, de Almeida Garrett (1992:143), os excertos do poema *Barca Bela*, destacando a negrito os versos que se encontram (re)escritos: “Pescador da barca bela, / **Onde vais** pescar com ela. / Que é tão bela, / **Oh pescador?** (primeira estrofe) / [...] / Deita o lanço com cautela, / Que a sereia canta bela... / **Mas cautela**, Oh pescador! (terceira estrofe) / **Não se enrede a rede nela, / Que perdido é remo e vela / só de vê-la, / Oh pescador.** (quarta estrofe).

⁶⁹ Negritos nossos.

encontro intertextual um diálogo cujas falas são configuradas pelos excertos do poema que se assemelham a réplicas teatrais e pelas palavras do narrador que apresentam as suas reflexões sobre o facto de “[...] o miúdo que pregava pregos numa tábua [...]” ter ficado “[...] com estas sílabas no ouvido [...]” (*O Miúdo*, 30). Nesta parte da narração, a enunciação que traduz o fluxo de pensamentos da personagem-(re)escritor, flui rápida e espontaneamente, deixando transparecer uma sintaxe oralizante. Com efeito, a apropriação da fala ao texto poético é aqui recuperada e usada para privilegiar a dimensão teatral e oral deste discurso interior.

A dimensão teatral, já existente no poema original⁷⁰, advém da (re)leitura e da (re)escrita que o narrador faz do poema, uma vez que seleciona e combina os extratos de forma a (re)construir um efeito de diálogo entre o narrador e o interlocutor. Desta adaptação fazem parte precisamente os versos que recorrem à frase interrogativa e imperativa (“[...] Onde vais, ó pescador? Tem cautela [...] Não se enrede a rede nela [...]” (*O Miúdo*, 30), bem como os que apresentam a repetição do vocativo (a apóstrofe), “ó pescador” que, funcionando como refrão do poema, também configura de uma certa forma o interlocutor invocado, advertido e chamado a interagir durante a autorreflexão do narrador. Por outro lado, associam-se a estes elementos parateatrais as ideias e as imagens que constituem a reflexão do narrador, apresentadas numa sucessão de orações curtas, enumeradas ou repetidas: “[...] talvez pelos dois bês, talvez pela repetição, talvez pelos olhos claros e sorridentes da Tia, ou pelo cheiro da alfazema, ou pela música do relógio [...]” (*O Miúdo*, 30); também pela utilização de expressões pertencentes a um registo familiar que remetem para uma certa coloquialidade (“[...] vá lá saber-se porquê [...]” (*O Miúdo*, 30)), que levam à partilha das dúvidas com o leitor. Todos estes recursos permitem

⁷⁰ Em *História da Literatura Portuguesa*, a respeito do interesse perdurável da lírica de Almeida Garrett, António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:757) sublinham que se deve buscar: “[...] na expressão audível, admiravelmente rítmica e de sabor popular de temas muito correntes (*Suspiro que nasce d'alma*), ou na tensão dramática de certos poemas de ‘situação’ (*Adeus!*) [...]”.

criar um efeito de oralidade que passa pela sua (re)construção na escrita (Jubilado, 2010:208-9).

Além destes, existem outros elementos, tal como a pontuação, que podem também contribuir para esse efeito. É de notar que, no excerto analisado, o uso insistente da vírgula acentua a dimensão autorreflexiva do discurso, evidenciando as múltiplas hesitações manifestadas pelo narrador, dúvidas que se justapõem à recitação dos excertos poéticos. Neste contexto de incertezas, o narrador manifesta, no entanto, uma certeza: a de conhecer o poema que recita interiormente. Será sinal disso, efetivamente, um uso particular da vírgula, alterando as convenções da pontuação, como podemos observar no excerto: “[...] vá lá saber-se porquê, Não se enrede a rede nela [...]” (*O Miúdo*, 30). A utilização não convencional deste sinal de pontuação seguido de maiúscula pode traduzir, à semelhança do uso samaraguiano da vírgula⁷¹, apontado por Odete Jubilado (2010:209-10), a mudança de interlocutor no contexto do discurso direto. Sendo que aqui assinala a interrupção das reflexões do narrador e a retoma da recitação do poema, ou seja, cede a palavra à voz citada.

De qualquer forma, ressalta do texto a importância do “ouvir” no percurso formativo do narrador, anunciada no início do monólogo: “[...] e ouvi-la ler versos [...] e falar-me outra vez de [...]” (*O Miúdo*, 30), importância que nos parece evidenciada justamente através do relevo dado à palavra partilhada oralmente (pelo falar e pelo ouvir), quer na declamação do poema (um texto audível, porque musical), quer na encenação de uma determinada teatralidade, quer ainda na recuperação da oralidade na escrita. Convém

⁷¹ Odete Jubilado (2010:208-9) analisa, no seu estudo *Olhares Cruzados: A Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, os procedimentos que contribuem para a construção da oralidade na escrita, entre os quais se destaca a pontuação: “[...] De facto, a oralidade constrói-se na escrita através de recursos estilísticos e escriturais como, por exemplo, a utilização de expressões pertencentes ao registo oral e a utilização de uma pontuação diferenciada, que resulta da continuidade linear estabelecida entre o discurso directo (frequentemente sinalizado por um vírgula seguida de maiúscula) [...]”. A estudiosa acrescenta ainda que: “[...] Neste específico sistema de pontuação, Saramago assinala frequentemente o discurso directo com uma vírgula seguida de maiúscula, atribuindo deste modo um papel de relevo às letras maiúsculas, na medida em que são utilizadas como indicadores de mudança de interlocutor [...]”. (Jubilado, 2010:209)

relembrar que o ato de “ouvir” requer a intervenção de um emissor/locutor (neste exemplo, o narrador personagem-(re)leitor) e (re)escritor cuja atuação o aproxima do contador de histórias) e de um ouvinte (o leitor-ouvinte, o interlocutor e o próprio leitor do texto) para que exista enquanto ato comunicativo e envolva os diferentes participantes neste diálogo.

Demonstrando as suas funções de organização e de controlo do discurso (Silva, 1988:759), o narrador quebra de repente a fluidez da sua enunciação para apresentar, ainda no contexto das suas reflexões, uma rutura que se opera entre a recitação do poema *Barca Bela* e dos versos “[...] Lá vão elas, as caravelas [...]” (*O Miúdo*, 30), que o miúdo terá decorado com facilidade, e a sua descoberta dos poemas de Mário de Sá-Carneiro e de Álvaro de Campos. O relato deste contraste é efetuado de forma sintética, tal como podemos ler: “[...] não como pauladas na cabeça, porque ainda não era o poema a bater, não era o Lorde que fui de Escócias de outra vida nem o sozinho na barra a esta manhã de Verão [...]” (*O Miúdo*, 30). O acontecimento, que o narrador resume nesta passagem, transforma-se na (re)escrita de um episódio ocorrido, em contexto escolar, e relatado na terceira pessoa, no capítulo cinco da obra:

[...] Foi numa aula de francês, no Liceu Alexandre Herculano, no Porto. O miúdo que engolia comprimidos do avô está distraído. O professor dá-lhe com o ponteiro na cabeça. O miúdo levanta-se e arranca a vara das mãos de António Cobeira, o mesmo de quem Fernando Pessoa enviou um poema, ‘A Romaria das Árvores’, a Álvaro Pina, para publicação na revista *Águia*. Mas isso o miúdo ainda não sabe. Por ora dói-lhe a cabeça da bordoada. Mas dela nascerá a amizade com o professor e a descoberta de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro [...]. Tal como a primeira leitura de Mário de Sá-Carneiro ainda hoje se confunde com a paulada na cabeça que lhe deu o professor António Cobeira. Um dia Miguel Torga perguntar-lhe-á se já sentiu ‘o coice da literatura’. O miúdo que pregava pregos numa tábua pensa nas estrelas que viu quando o ponteiro lhe acertou na cabeça. A poesia bate com força [...]. (*O Miúdo*, 27-8)⁷²

⁷² Este episódio é também assunto de um conto intitulado *Pessoa e Nenhum* (Alegre, 2008:119-138). Optamos por transcrever os excertos do conto mencionado, por se encontrarem (re)escritos na passagem de *O Miúdo*: “[...] – Não adianta dizer-lhe quem sou porque o senhor não me conhece. Mas eu conheço-o a si

Ao compararmos os dois excertos, verificamos que o narrador conta de outra maneira, condensando a informação diegética e restringindo-a aos efeitos provocados pela descoberta da poesia modernista. A técnica da (re)utilização de determinados pormenores acaba por assegurar a continuidade das células dramáticas que compõem os diferentes capítulos da novela. A complementaridade existente entre os dois trechos cria um efeito de *puzzle*, na medida em que a viagem à construção da identidade assenta precisamente na montagem e na articulação das diferentes peças que a memória vai relembrando (e que o leitor irá (re)construir e atualizar através da (re)leitura).

O impacto da descoberta dos poetas atrás mencionados, traduzido por dois atos violentos, embora hiperbolizados, as “pauladas na cabeça” e o “poema a bater”, refletem a perspetiva do narrador sobre esse acontecimento, recordado com dor, se o compararmos com a facilidade com que reteve os versos de *Barca Bela*, por exemplo. A dor e a dificuldade desta nova aprendizagem são sugeridas quer pela escolha das palavras: “pauladas” e “bater”, quer pelos recursos sonoros presentes que reenviam mais uma vez para as propriedades musicais da poesia, mas também das palavras. Efetivamente, ressaltam das expressões sobretudo as aliteraões (visíveis nas consoantes oclusivas predominantes nestas palavras: “p”, “c”, “b” e “t”) sugestivas de um som agressivo e forte (perceptível na leitura em voz alta). De repente, os vocábulos parecem ressoar, conferindo ao discurso interior uma nova cadência: um ritmo compassado, semelhante às batidas de

mesmo muito bem. Não me refiro ao homem público, eu sei quem você é por dentro, acompanho-o por assim dizer desde pequeno, sobretudo naquele dia em que andando você a vasculhar um dos armários dos livros do seu avô, descobriu um exemplar do Orfeu e ficou transtornado com a leitura de Ode Marítima, tão transtornado que rasgou a capa da revista [...]” (Alegre, 2008:122). Mais à frente, podemos ler:

“[...] – O Dr. Cobeira? – perguntei, cada vez mais agitado.

- Mas esse foi o meu professor no Liceu Alexandre Herculano.

- Eu sei.

- Foi o primeiro professor que me falou de Fernando Pessoa.

- Sei isso tudo.

- Mas sabe como?

- Quer que lhe lembre? Um dia, o Cobeira, que tinha uns repentes, deu-lhe com o ponteiro na cabeça. Você pôs-se de pé e gritou-lhe: - Não lhe admito, eu sou um poeta. O Cobeira riu-se e respondeu-lhe: - Tens razão, posso partir-te os versos todos. Foi a partir daí que ele começou a engrajar consigo [...]” (Alegre, 2008:127).

um tambor (e porque não de um martelo, relembremos os sons sugeridos no título da novela e o vocabulário nele presente).

Esta mudança, anunciada pela oração subordinada causal: “[...] porque ainda não era o poema a bater [...]” (*O Miúdo*, 31), desperta no leitor curiosidade precisamente pela associação insólita da dimensão poética com a conotação agressiva que o verbo “bater” sugere. A explicação deste impacto é completada pela citação do primeiro verso do poema *O Lord*, de Mário de Sá-Carneiro e de alguns excertos de *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos⁷³, sem que sejam aqui usadas quaisquer regras de transcrição, ou seja, as aspas ou o itálico. Investido das funções assimiladora e integradora, o narrador apropria-se dos intertextos poéticos, como se lhe pertencessem. A posse é sugerida em primeiro lugar pela utilização do determinante artigo definido “o” que inicia cada uma das citações, “o Lorde” e “o sozinho”, opção que evidencia que estes versos lhe são familiares, e que os pretende partilhar com o leitor, ao usá-los no seu discurso explicativo e justificativo. Em segundo lugar, o leitor observa que o narrador não cita literalmente os versos de *Ode Marítima*, mas seleciona apenas algumas palavras ou expressões mais significativas que permitem a sua identificação: “Sozinho”, “barra” e “a esta manhã de Verão”, criando a partir desta escolha um novo verso e comprovando assim que a (re)leitura o levou a assimilar o poema, por isso mesmo a (re)escrevê-lo.

Com efeito, estes recursos, acompanhados da utilização repetida do advérbio de negação: “**não** como pauladas [...], porque ainda **não** era [...], **não** era o Lorde [...]”(*O*

⁷³ Transcrevemos da *Antologia Poética de Mário de Sá-Carneiro* (Amaral, 2010:152) a primeira estrofe do poema *O Lord*: “**Lord que fui de Escócias doutra vida**/ Hoje arrasta por esta a sua decadência, / Sem brilho e equipagens. Milord reduzidos a viver de imagens, / Para às montras de jóias de opulência / Num desejo brumoso – em dúvida iludida... / (- Por isso a minha raiva mal contida, / - Por isso a minha eterna impaciência.) [...]”, destacando o verso utilizado em *O Miúdo*.

De Álvaro de Campos citamos os versos de *Ode Marítima* que se encontram (re)escritos no trecho mencionado: “**Sozinho**, no cais deserto, **a esta manhã de Verão** / Olho pró lado da **barra**, olho pró Indefinido [...]” (Campos, 1995:159), destacando os fragmentos usados no texto.

Miúdo, 30-31) e da conjunção coordenativa “[...] **nem** o sozinho [...]”⁷⁴ (*O Miúdo*, 30-31) levam o leitor a verificar a existência de um distanciamento entre a infância protagonizada pelo miúdo, tempo esse de convívio com os ritmos populares, e de um passado menos longínquo, em que o narrador apreende uma nova conceção da poesia e do ritmo, experiência contada por ele na terceira pessoa, como se estivesse a observar no espelho o seu *alter ego*:

[...] Anos antes, em Águeda, o miúdo que embirrava com mangas curtas, abre um dos armários onde estão os livros que vieram de Aveiro, da casa do avô paterno. Folheia uma revista chamada *Orpheu*. Começa a ler um texto longo, assinado por Álvaro de Campos: *Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão, / olho pró lado da barra, olho pró Indefinido*⁷⁵. Vai por ali fora, entre o horror e o fascínio. Apetece-lhe rasgar a revista, mas não resiste, não consegue parar. De súbito as palavras perderam o sentido, estão cheias de mistério, é outra língua na mesma língua. Acaba por riscar a primeira página, irritado com o seu próprio encantamento [...]. (*O Miúdo*, 27-8)⁷⁶

A descoberta do poema de Álvaro de Campos apresentada, num primeiro momento, como uma experiência solitária, vivida por um jovem cuja curiosidade o leva a tomar conhecimento não só do texto em questão como também de uma revista importante da

⁷⁴ Destacamos as palavras que são alvo de classificação morfológica de modo a tornar mais clara a nossa análise.

⁷⁵ Itálicos do autor.

⁷⁶ Em “Primeiro Poema”, Manuel Alegre (2002:15-6) relata este episódio da seguinte forma:

“[...] Mais tarde, andaria talvez no primeiro ano do liceu, durante umas férias na minha casa de Águeda, abri um daqueles armários proibidos e perigosos de onde nunca se sabe o que pode sair. Saiu uma velha revista chamada *Orfeu*, com a assinatura de meu avô paterno [...]. Comecei a ler: ‘Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão / Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido / Olho e contenta-me ver / Pequeno, negro e claro um paquete entrando.’

Fui por ali fora. Era de certo modo, outra vez, o ‘Lá vão elas / as caravelas’, mas como se fosse escrito do avesso. Fiquei muito nervoso, entre o fascínio e o horror, queria parar e não podia, apetece-me rasgar mas ao mesmo tempo sentia-me levado por uma irresistível tentação, estava a cair para um abismo, como se as palavras de súbito não tivessem sentido ou estivessem cheias de segredos misteriosos.

Era como se estivesse a descobrir uma língua nova. Uma língua conhecida e desconhecida. Era a minha e era outra. Eu não sabia o que aquelas palavras significavam, mas sentia-me atraído por elas. E ao mesmo tempo repudiava-as. Tão perturbado fiquei, tão desorganizado por dentro, tão abalado nas minhas traves mestras que risquei, com desespero, a primeira página [...]”.

cultura literária nacional, a revista *Orpheu*⁷⁷, permite-nos considerar mais uma vez a preocupação do narrador em contextualizar as citações usadas no seu discurso. De facto, a entrada neste texto poético opera-se, num primeiro tempo, pela referência ao título da revista, permitindo dar a conhecer ao leitor a localização inicial da obra citada. A complementar esta indicação, o narrador revela o nome do poeta, como se pretendesse reavivar o leitor quanto à autoria do poema. É de notar que a utilização do itálico parece-nos obedecer aqui sobretudo ao respeito das regras de transcrição, ou seja, tanto o título da revista como os versos citados (sendo que correspondem à transcrição literal do início da obra) são usados apenas para dar a conhecer ao leitor estes dois elementos. Contudo, o narrador (re)vê-se através do miúdo como uma personagem-(re)leitor, representado precisamente no ato de ler: “[...] Começa a ler um texto longo [...]” (*O Miúdo*, 28). De seguida, o narrador vai completar a sua contextualização com pormenores importantes. O leitor acede através da utilização da forma verbal perifrástica “Começa a ler”, do adjetivo qualificativo “longo” a uma característica efetiva deste poema, a sua extensão, sendo que este último pormenor não o impede de aceitar a aventura que a leitura lhe proporciona. Assim sugere o narrador, quando comenta: “[...] Vai por ali fora [...]” (*O Miúdo*, 28).

Como temos vindo a verificar, o poema *Ode Marítima*, amplamente utilizado no discurso citacional de *O Miúdo*, desperta reações contraditórias no narrador: ora é associado às “pauladas na cabeça” ou ao “poema a bater”, ora como aqui se observa, tanto fascina como provoca horror. Esta ambivalência conduz a personagem a atos extremos e opostos: a ideia de rasgar a revista ou de riscar a primeira página, à qual se opõe uma

⁷⁷ A revista *Orpheu*, onde foi publicado o poema *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, está relacionada com o primeiro grupo modernista português. Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:1043-44), “[...] Por inícios da guerra de 1914-18 reuniram-se os factores de um movimento estético pós-simbolista em Lisboa. Aí se conheceram, entre outros, Fernando Pessoa [...] Mário de Sá-Carneiro [...]”. Ainda sobre esta questão, Carlos Reis (2008:455-6) refere que: “[...] Em Portugal o aparecimento e a maturação do Modernismo relaciona-se com a relevância cultural assumida por algumas revistas e naturalmente pelos autores que nelas colaboraram; os marcos decisivos da afirmação modernista são constituídos, em 1915, pelos dois números da revista *Orpheu* [...]”.

vontade desenfreada de continuar a leitura do texto que, apesar mormente das dificuldades que provoca, o encanta. As contradições sentidas perante a novidade servem aqui para humanizar esta personagem que acaba por indicar as razões destas reações: “[...] De súbito as palavras perderam o sentido, estão cheias de mistério [...]” (*O Miúdo*, 28). Mais uma vez o narrador conduz a sua narração, entremeando a história contada com desafios para o seu leitor, de modo a não esgotar o assunto numa única passagem textual.

Mais adiante na novela, o leitor descobrirá em discurso direto, na voz das personagens: o miúdo e seus pais, as razões que o levaram a considerar que as palavras tinham deixado de ter sentido, como se fossem “[...] outra língua na mesma língua [...]” (*O Miúdo*, 28). Neste sentido, confia o narrador:

[...] Tempos depois, o miúdo que conta os versos pelos dedos lê à mãe os primeiros versos de “Ode Marítima”, publicada num velho exemplar de *Orpheu: Sozinho no cais/ a esta manhã de Verão / olho pró lado da barra, olho pró indefinido*⁷⁸.

- É isto o **verso livre**?

- Verso livre – diz a mãe – mas não sem rei nem roque, são outras regras, outra medida, **não é preciso estar sempre a contar pelos dedos, o poeta é que faz a música**⁷⁹.

[...] Eis agora o miúdo que tinha um carro de pedais e quatro rodas a nadar os duzentos metros livres na piscina da Praia das Maçãs, nada os duzentos metros a contar interiormente pelos dedos, não há grande diferença entre o ritmo das braçadas e dos batimentos dos pés e o ritmo do poema. Heptassílabos, decassílabos, verso livre, o campeão é que faz o estilo [...]. (*O Miúdo*, 35-7)

O diálogo encenado permite-nos considerar de novo uma das funções da (re)escrita, já mencionada ao nível da descrição de espaços e contextos de leitura, isto é, a (re)escrita descritiva, embora centrada neste exemplo no conceito de verso livre, uma vez que deste diálogo se desprende uma nova conceção de poesia.

⁷⁸ Itálico do autor.

⁷⁹ Negritos nossos.

Com efeito, o narrador tenta descrever esse conceito, tal como alude à importância deste enquanto “[...] expressão rítmica da linguagem verbal [...]” (Carvalho, 1981:15). Para tal, representa a personagem do miúdo a tentar contar as sílabas dos primeiros versos de *Ode Marítima*, cujo ritmo ele não reconhece. Dessa tentativa surge a versão: “[...] *Sozinho no cais / a esta manhã de Verão / olho pró lado da barra, olho pró indefinido* [...]” (*O Miúdo*, 36), à qual a (re)escrita imprime uma nova toada, perceptível pelas barras usadas na transcrição, nomeadamente no primeiro verso: “[...] *Sozinho no cais / a esta manhã de Verão .* [...]” (*O Miúdo*, 36). A nova disposição gráfica adotada provoca desta forma uma métrica diferente da medida do verso original, opção que lhe confere um ritmo novo⁸⁰. Acentua-se, deste modo, a dimensão relativa da métrica, valorizando-se outras dimensões como a musicalidade para a qual contribui o uso do verso livre e uma conceção outra de poesia que não implica, forçosamente, “contar as sílabas”.

Apesar de recorrer mais uma vez ao uso do itálico para destacar a citação, é de realçar que esta difere do original, uma vez que não estão utilizadas as letras maiúsculas nas palavras do segundo verso: “olho” e “indefinido”⁸¹. Efetivamente, as diferenças apontadas parecem revelar sobretudo a vontade do narrador em ilustrar o novo ritmo e o esforço do miúdo em percebê-lo, em virtude de a personagem do pai lhe dizer: “[...] Só sabes contar os versos de sete e dez sílabas, pareces o Costa de Paredes a reger a banda, a poesia não é só isso, há versos sem métrica e sem rima, versos livres, com outra música, às vezes até mais bonita [...]” (*O Miúdo*, 36). A definição que nos é dada pela voz da personagem do verso livre é completada a seguir pelas palavras da mãe: “[...] Verso livre

⁸⁰ Em *Tratado de Versificação Portuguesa*, Amorim de Carvalho (1981:17) refere que: “[...] Todos os versos lidos naturalmente, mesmo que nós lhes dêmos a disposição gráfica da prosa, distinguem-se desta por uma *toada própria* fixável nas regras ou leis que a determinam. A toada própria de um verso é o seu ritmo [...]”. Itálico do autor.

⁸¹ Transcrevemos de novo o início do poema, de modo a evidenciar a nossa análise: “[...] *Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão, / Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido* [...]” (Campos, 1995:162), destacamos as letras maiúsculas referidas. É de referir que o verso usado no poema original é o verso livre. Negritos nossos.

[...] mas não sem rei nem roque, são outras regras, outras medidas, não é preciso estar sempre a contar pelos dedos, o poeta é que faz a música [...]”(*O Miúdo*, 36).

A busca de identidade do escritor (poeta) alicerça-se, como referimos anteriormente, em fragmentos que a memória permite (re)construir a partir da (re)escrita, ou seja, da repetição de passagens quer da própria novela, quer do romance *Alma* ou de outras obras alegrianas, quer ainda de intertextos poéticos. Tal como o narrador estabelece, ao longo da narrativa, um jogo que ele próprio define, ao confidenciar as dificuldades sentidas no ato da escrita: “[...] É difícil escrever um livro. Não se sabe por onde começar nem por onde seguir. Não se sabe sequer quem é quem [...]” (*O Miúdo*, 11). A dúvida existencial, este não saber “quem é quem” leva o leitor a observar, ao longo da história, uma insistente utilização de epítetos atribuídos à personagem do miúdo, que ritmam a narração e tendem a reiterar a importância da musicalidade das palavras e dos recursos próprios da poesia (a repetição, a assonância, a aliteração, a anáfora, entre outros). Citemos a título de exemplo: o próprio título *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*, “[...] o miúdo que pedalava no seu carro de pedais e quatro rodas [...]”, “[...] o miúdo que engoliu os comprimidos do avô [...]” ou ainda, “[...] o miúdo que embirrava com mangas curtas [...]” (*O Miúdo*, 15, 20, 27), entre outros. A multiplicidade de facetas que a personagem, recordemos o *alter ego* do narrador, adquire ao longo da história contada mostra que este empreende uma viagem interior, sendo que o faz por tentativas exemplificadas precisamente pelas inúmeras caracterizações atribuídas ao miúdo.

Dessa viagem fazem parte também momentos de crises sentidas pela personagem-(re)escritor e leitor-ouvinte, cujos estados de alma são descritos com referências e citações em itálico, tal como se pode ler no excerto seguinte:

[...] É então que o campeão regional começa a voltar-se para dentro. [...] Ao mesmo tempo escreve versos e rasga cadernos. Perdeu-se dentro dele a Barca Bela e não encontra o *Lá vão elas / As caravelas*. Nem sequer o ritmo em que o

pai e a mãe cantavam o fado. Que era de certo modo o mesmo de aquele *Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim*, esse poema de Mário de Sá-Carneiro que talvez tenha começado em Francisco Sá de Miranda: *Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim*. Esse era o ritmo. Ou a cadência, como gostam de dizer os toureiros [...]⁸². (*O Miúdo*, 62)

A reflexão interior revela-se com uma referência aos ritmos perdidos, porque associados à infância, ou seja, o poema *Barca Bela*, os versos anónimos *Lá vão elas / As caravelas* e o fado que os pais cantavam, sendo esta última referência a síntese de outra passagem da novela:

[...] A mãe e o pai cantam ao fado, é assim que então se diz, cantar ao fado. Eles próprios se acompanham à guitarra, a mãe canta de olhos fechados, mais tarde, ao ouvir Maria Tereza de Noronha, o miúdo lembrar-se-á da voz da mãe, do tom e do modo de cantar, até dos fados, ‘e nunca mais moeu trigo / aquela azenha velhinha’. O pai tem uma voz grave, rouca, ‘Pra se ser bom português / neste país encantado / é preciso amar alguém / e saber cantar o fado’ [...]. (*O Miúdo*, 35)

É de salientar que a escolha do Fado pelos pais, Património Cultural Imaterial da Humanidade desde 2011⁸³, não deixa de ser significativa no contexto em apreço, na medida em que se pode alimentar também de um texto poético que pode ser cantado.

Voltando à reflexão do narrador, associam-se também a esta encenação de perda a citação de dois poemas: as primeiras estrofes de *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro⁸⁴ e de *Comigo me desavim*, de Francisco de Sá de Miranda⁸⁵. Os excertos escolhidos correspondem à transcrição literal dos dois textos poéticos. Todavia, ao inseri-los no seu

⁸² Itálicos do autor.

⁸³ A UNESCO elegeu o Fado como Património Cultural Imaterial da Humanidade, dado representar a cultura portuguesa, sendo que é considerado: “[...] Um tesouro que fala de Portugal, da sua cultura, da sua língua, dos seus poetas, mas que também tem muito de universal nos sentimentos que evoca: a dor, o ciúme, a solidão, o amor [...]” (Lucinda Canelas: 2011, “O Fado já é património mundial”. In *Público*, 27/11/2011).

⁸⁴ Dada a extensão do poema *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro (Amaral, 2010:66), optamos por transcrever apenas a primeira estrofe, sendo a citada no texto: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim. [...]”

⁸⁵ Transcrevemos a primeira estrofe do poema de Francisco Sá de Miranda (1937:8): “Comigo me desavim, / sou posto em todo perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim. [...]”.

discurso, o narrador revela mais uma vez que pertencem à sua biblioteca literária. Será sinal dessa familiaridade o uso do itálico, acompanhado no primeiro extrato do determinante demonstrativo “aquele”: “[...] aquele *Perdi-me dentro de mim* [...]” (*O Miúdo*, 62). A (re)escrita mantém neste contexto as suas funções explicativa e comentativa, em virtude de o narrador exemplificar, usando precisamente estas duas citações, um dos versos que o miúdo sabia contar (o ritmo apreendido na infância), o heptassílabo, como o refere o pai (*O Miúdo*, 36).

Por outro lado, o narrador explica e comenta com estes mesmos versos o seu estado de espírito, deixando um espaço para uma (re)escrita que podemos considerar lírica. De facto, são transferidos para a sua reflexão os temas dos dois poemas: a fragmentação do sujeito poético que, em busca de uma identidade definida, se dispersa e se divide, travando uma luta consigo próprio⁸⁶. É de notar que, no universo alegriano, este tema é frequentemente associado à busca de identidade, como podemos ler neste excerto da epígrafe do romance *Rafael* (Alegre, 2003):

[...] Andará de casa em casa, de hotel em hotel, mudará o nome, mudará o rosto, deixará crescer o bigode, usará óculos sem lentes, um passaporte para os hotéis, outro para viajar, em cada novo documento e uma profissão diferente, está clandestino de si mesmo, perdeu os sítios, as referências, a identidade. É ele e já não é, não usa o nome próprio, tem quatro ou cinco pseudónimos que são um outro ou outros, heterónimos do desaparecido que traz dentro de si [...].

⁸⁶ Ao focar os dois poetas citados no nosso *corpus* textual no artigo intitulado “Procedimentos Intertextuais e Metapoéticos na Lírica Portuguesa Contemporânea”, Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2011:s/p) refere, a propósito de *Comigo me desavim*, de Francisco Sá de Miranda: “[...] O tema da fragmentação do eu, que se tornaria um dos mais importantes na lírica moderna, já é focalizado pelo poeta quinhentista, no período de formação da sociedade burguesa. O poema encena o estado de espírito do sujeito lírico, que se sente dividido, à medida que trava uma luta consigo mesmo. [...] O que existe de moderno no tratamento do tema, em Sá de Miranda, é a dor do poeta, o sofrimento que decorre da fragmentação, que causa alienação, impedindo o sujeito de assumir uma identidade definida [...]”. Mais adiante no mesmo artigo, esta autora, falando da obra *Dispersão* de Mário de Sá-Carneiro, apresenta a perspetiva seguinte: “[...] A experiência do poeta de sua dualidade interna vai da fragmentação à dispersão completa do eu, cuja desventura já havia sido exemplarmente encenada nos poemas do livro *Dispersão*, de 1913. Desse modo, Sá-Carneiro amplia o tema do inimigo de si, conferindo-lhe uma densidade psicológica, fundamentada no tédio decadentista, que caracterizou a passagem do século XIX ao século XX [...]”.

Dada a importância deste tema, podemos considerar que os diferentes epítetos usados para caracterizar a personagem do miúdo podem, seguindo a mesma linha de leitura, simbolizar essa luta interior que o escritor (poeta) trava consigo, aquando da procura da sua identidade, cujos alicerces estão precisamente na infância. A infância é aqui sugerida pelo ato cadenciado de “pedalar no carro”, atividade que remete para a personagem-(re)leitor criança, porém perdida porque, por analogia, o miúdo já “[...] não consegue pedalar nas palavras [...]” (*O Miúdo*, 62-3), ou seja, o poeta adulto, a personagem-(re)escritor, ficou abalado num dos seus desempenhos obsessivos, como refere o narrador: “[...] Por mais que os seus dedos procurem, não encontram a música perdida [...]” (*O Miúdo*, 63). Perderam-se dentro dele, como sublinha Paula Morão (2010:s/p), a “[...] a cadência ritmada, a aliteração e o som [...] intuitivos e simples [...]”, as “[...] fontes primordiais da poesia e do seu ritmo [...]”.

É de notar ainda que o narrador continua a demonstrar neste contexto as suas funções “testimoniale/d’attestation” (Genette, 1972:262), não só por indicar os nomes dos dois poetas, Mário de Sá-Carneiro e Francisco Sá de Miranda, partilhando a sua memória literária com o leitor, como também por entremear as duas citações com um comentário de relevo: “[...] esse poema de Mário de Sá-Carneiro que talvez tenha começado em Francisco Sá de Miranda [...]” (*O Miúdo*, 62). Esta observação apela à competência intertextual do leitor, levando-o a recordar a importante influência do poeta quinhentista para a poesia moderna, no respeitante ao tema da fragmentação do sujeito lírico (Fernandes, 2011:s/p).

Continuando a contar a sua história, a personagem-(re)escritor rememora, por vezes, quadros onde predomina o discurso direto, com o qual deixa interagir as personagens e permite ao leitor “ouvir” essas passagens. Como mencionado anteriormente, a memória auditiva torna-se na novela um elemento bastante focado nas reminiscências do

narrador, quer pelos textos citados que foram vocalizados por diferentes personagens (ele próprio, a tia e o pai), quer pela importância da sonoridade das palavras. Desta forma, o narrador apresenta uma passagem, onde sobressai a (re)utilização de uma das vertentes da leitura, encenada em *Alma*, a leitura oral e partilhada, servindo-se da sua biblioteca literária para exemplificar essa modalidade de leitura, bem como as reações que dela advém.

Construído em forma de diálogo, o excerto vai permitir ao leitor acompanhar não só a destreza do miúdo que, como vimos, conta intuitivamente as sílabas pelos dedos, como também observar a atenção e a disponibilidade dessa personagem enquanto leitor-ouvinte:

[...] - Tão – diz o miúdo para o pai.

- Tão o quê?

- Falta o tão.

- Estás a fazer-te de parvo.

- Não estou não, falta o tão, o pai não leu o tão.

- Li tudo, qual tão qual carapuça.

- Tão curta a vida.

- Foi o que li.

- Não foi, não, o pai leu para tão grande amor curta a vida, por isso não dá certo, falta o tão.

Então o pai irrita-se:

- Este miúdo gosta de armar ao pingarelho.

- Talvez – diz a mãe -, mas tem ouvido.

Começa então uma espécie de jogo. O pai ora lê os versos completos, ora propositadamente omite uma ou duas palavras. Mas o miúdo que riscou o exemplar de *Orpheu* não se fica:

- Ao sol.

- Lá estás tu.

- O pai leu ó virgens que passais ao poente, mas não é assim, falta sol, ao sol poente, ó virgens passais ao sol poente.

- Tens jeito para a métrica – comenta o pai sem se dar por achado.

- Ele conta pelos dedos – diz a mãe.

- Não pode ser, ninguém lhe ensinou.

- Há coisas que não se aprendem.

- Tudo se aprende, até os pássaros ensinam os filhos a cantar.
- Não é a mesma coisa – remata a mãe. [...]. (*O Miúdo*, 33-4)

Para ilustrar essas facetas do miúdo, o diálogo desenvolve-se, justapondo as palavras das personagens com extratos lidos ou recitados de dois poemas. Na primeira parte do diálogo, adivinhamos a presença da *Lírica* de Luís de Camões, em virtude de se reconhecer o último verso do soneto, *Sete anos de pastor Jacob servia*⁸⁷. Na segunda parte, (re)encontramos excertos da obra *Só* de António Nobre, pela citação do primeiro verso do soneto: *Ó virgens que passais, ao Sol-poente*⁸⁸.

A combinação dos textos quer do diálogo, quer dos intertextos, em forma de jogo, leva-nos a considerar que a (re)escrita assume neste trecho uma função lúdica. Em primeiro lugar, sobressai desta encenação a ilustração de um dos direitos do leitor, definido por Daniel Pennac (1992:192-6) “Le droit de lire à haute voix”⁸⁹ e o consequente envolvimento do leitor-ouvinte, representado aqui pelas personagens que interagem neste diálogo. Efetivamente, percebemos ao longo do excerto uma (re)escrita de certo modo descritiva das atitudes próprias do recetor (ouvinte) dos textos, bem como das suas reações, como por exemplo, as sucessivas chamadas de atenção do miúdo ao pai, quando omite palavras nos versos, o que prejudica a contagem das sílabas métricas do decassílabo (*O Miúdo*, 33-4). A emotividade transparece também das reações: o miúdo torna-se

⁸⁷ Transcrevemos, destacando o verso utilizado, a última estrofe do soneto citado: “[...] Começa de servir outros sete anos, / Dizendo: – Mais servira, se não fora / **Pera tão longo amor tão curta vida!**” (Camões, 1954:195).

⁸⁸ Transcrevemos a primeira estrofe do poema mencionado, destacando o verso citado: “**Ó virgens que passais, ao Sol-poente**, / Pelas estradas ermas, a cantar! / Eu quero ouvir uma canção ardente, / Que me transporte ao meu perdido Lar. [...]” (Nobre, 2010:133).

⁸⁹ Citemos a título de exemplo este excerto de *Comme un Roman* (Pennac, 1992:65-6): “[...] Un soir, parece que nous aurons sauté une ligne, nous l’entendrons crier :

-Tu as sauté un passage! - Pardon?

-Tu en as passé, tu as sauté un passage!

- Mais non, je t’assure...

- Donne!

Il nous prendra le livre des mains, et, d’un doigt victorieux, il désignera la ligne sautée. *Qu’il lira à voix haute.*

C’est le premier signe.

Les autres suivront. Il prendra l’habitude d’interrompre notre lecture [...]”. Itálico do autor.

impaciente perante as omissões do pai (propositadas ou não), daí resultarem as inúmeras emendas que aquele faz ao leitor. Por outro lado, o pai irrita-se, traduzindo-se a encenação desse nervosismo, nomeadamente através da coloquialidade visível no registo popular utilizado por esta personagem: “[...] - Estás a fazer-te de parvo. [...] - Li tudo, qual tão qual carapuça. [...] - Este miúdo gosta de armar ao pingarelho [...]” (*O Miúdo*, 33).

Em segundo lugar, a (re)escrita deste contexto de leitura reenvia também para a demonstração da partilha que se opera entre os leitores, retomando a perspetiva de Daniel Pennac (1992:66), ou seja, da vontade de ouvir a leitura de um texto (ou de um poema) surgirá a vontade de ser-se leitor do mesmo:

[...] Un autre soir, il décréta:

- Je lis avec toi !

Sa tête par-dessus notre épaule, il suivra un moment des yeux les lignes que nous lui lisons.

Ou bien :

- C'est moi qui commence!

Et de se lancer à l'assaut du premier paragraphe.

Laborieuse, sa lecture, d'accord, vite essoufflée, soit... N'empêche, la paix retrouvée, il lit sans peur. Et lira de mieux en mieux, de plus en plus volontiers.

- Ce soir, c'est moi qui lis ! [...]

Esse desejo, amplamente descrito nestes trechos, é revelado através das emendas com que o miúdo pontua o diálogo, incorporando nas suas falas as passagens dos dois versos citados, como se fossem seus. Tal como a vontade de ler e de ouvir ler ou declamar esclarece a sensibilidade da personagem para a poesia enquanto “[...] ritmo e canto, sílabas, palavras e sons [...]” (Morão, 2010:s/p), e a sua aptidão para a métrica.

2.2.1.1. A (re)leitura e a (re)escrita de personagens

Para além das referências literárias, a biblioteca da personagem-(re)escritor povoa-se de outras memórias, que permitem ao leitor um (re)encontro com personagens e com

ambientes que fizeram parte da infância do narrador. A recordação de experiências vividas no passado, que o próprio narrador (a personagem-(re)escritor) reconhece como irrepetíveis, leva-o a recuperar alguns acontecimentos marcantes, estabelecendo assim pontes entre tempos, espaços, factos e pessoas. Numa tentativa de contradizer precisamente os efeitos do tempo que passa, modificador das imagens mais afastadas e propiciador de esquecimento, o narrador vai (re)escrever alguns quadros de *Alma*, procurando traduzir pela repetição imagens sensoriais recebidas, contudo afastadas do tempo e, muitas vezes, do espaço concreto ou ambiente em que se produziram. As vivências evocadas, influenciadas pela afetividade, deixam transparecer uma vontade de partilhar com o leitor experiências passadas, mas com as quais o narrador se identifica, enquanto escritor.

O primeiro excerto escolhido visa demonstrar que do desejo de ler ou de ouvir ler vai nascer a vontade de escrever, ou seja, de ser-se escritor, vontade que o narrador de *O Miúdo* sugere na passagem que se segue:

[...] Olha as águas do rio e tem pela primeira vez a percepção [...] das palavras que andam no ar e se encadeiam ao ritmo do bater do seu próprio coração. Então o miúdo que pregava pregos numa tábua chega a casa e aponta num caderno de duas linhas aquelas palavras que de certo modo ouviu no canto dos pássaros e leu nas águas do rio. [...]. (*O Miúdo*, 20)

A escrita que se opera naquele caderno de duas linhas tende a realçar a matéria-prima do escritor, as palavras, aquelas que povoaram a sua infância porque “andam no ar e se encadeiam ao ritmo do seu próprio coração”; vocábulos que ouviu ou leu e que fazem parte das reminiscências dos contextos de leitura vivenciados pelo narrador que, observando as águas do rio, símbolo talvez do tempo que passou, se apercebe, como diz, “pela primeira vez” dessa vontade de escrever, recordando-o por se tratar agora de um escritor adulto.

A par dessa recordação nasce o desejo de explicar ao leitor a arte de escrever, numa passagem em que o narrador de *O Miúdo* (re)utiliza, repetindo-os, fragmentos do romance *Alma*, onde descreve os ofícios com os quais conviveu na sua infância. No sentido de agilizar a nossa análise destes excertos e de evidenciar as afinidades entre *Alma* e *O Miúdo*, optámos por repertoriá-los no *quadro nº1 – Os Artesãos*.

<i>Alma</i>	<i>O Miúdo</i>
<p>[...] Era uma rua com muitos ofícios e oficinas. Havia, em frente, o Vítor Sapateiro. Foi com a sua faca de cortar meia solas que fiz a primeira cicatriz que ainda tenho na cara. Havia o forno da Rosa, onde se cozia o pão e os folares da Páscoa [...] E havia a oficina do Ti Joaquim Marceneiro, onde eu passava horas a ouvir os canários a cantar e a olhar fascinado a arte de aplainar as tábuas e cortar, serrar, tornejar a madeira. Gostava do cheiro e dos gestos, brincava com as aparas e a serradura, às vezes pedia-lhe para ele me fazer um pião de buxo, que era mais duro e resistia melhor às bicadas dos piões adversários. Também gostava de ver o Vítor a cortar meias solas e a manejar a soveia. Ou a Tia Rosa a amassar o pão, a deitar-lhe o fermento, a levá-lo ao forno. Eram artes e ritos que tinham o seu ritmo, a sua técnica, a sua magia. Fascinavam-me os gestos precisos, exactos, com que o Ti Joaquim aplainava, o Vítor cozia e a Tia Rosa fazia saltar a massa nas suas mãos. [...]. (<i>Alma</i>, 54)</p>	<p>[...] Assim a de Chico Marceneiro, em cuja oficina o miúdo que não consegue contar as sílabas do violino do João costuma demorar-se, fascinado com a destreza com que dedilha com a sua plaina a madeira entalada no torno. Pouco a pouco vai nascendo uma cadeira, uma mesa, um armário, às vezes, até, quando pede, um pião de buxo. A plaina, o torno, a enxó, o martelo, os pregos, o lápis na orelha com que por vezes ele desenha uns traços na madeira. Assim ele cria novas formas, assim ele escreve e conta pelos dedos as sílabas do seu ofício. Também o Daniel Sapateiro dedilha a soveia, a faca, a própria sola, na pequena loja onde cheira sempre a cola e a couro. Para já não falar de Maria da Benta batendo a massa na mesa para depois nela dedilhar a forma do pão ou do folar. [...]. (<i>O Miúdo</i>, 73-4)⁹⁰</p>

Quadro nº 1- Os Artesãos

⁹⁰ Destacamos nos excertos as expressões convocadas de modo a realçar as afinidades existentes entre os dois textos.

Apesar de observarmos uma (re)escrita pela diferença, ao nível dos nomes próprios das personagens, é de notar a manutenção das profissões em ambos os textos: o marceneiro, o sapateiro e a padeira, enquanto representação de ofícios que sugerem ritmo e som, precisão nos gestos e dos quais nasce um objeto final. Aliás, sobressai uma comparação entre vários atos criativos evocados pelo retrato apresentado de cada artesão: todos criam algo manualmente, a partir de matérias-primas e instrumentos diferentes. O sapateiro, cujo ofício exige a sola, o couro, a sovela, a faca e a cola, conceberá o sapato; o marceneiro necessitará da madeira, da plaina, da enxó, do martelo, dos pregos e do torno, para que nasça do seu trabalho “[...] uma cadeira, uma mesa, um armário [...]” e até “[...] um pião de buxo [...]” (*O Miúdo*, 73), desenhando, por vezes na madeira, o esboço do seu projeto (“[...] o lápis na orelha com que por vezes ele desenha uns traços na madeira [...]” (*O Miúdo*, 73)). Por último, a padeira que, usando a massa, criará um pão ou um folar.

A minúcia com que o narrador descreve os gestos dos diferentes artesãos culmina em *O Miúdo* na insistente utilização do verbo “dedilhar”, verbo esse que, pela sua definição, engloba quer o domínio da música, quer o som produzido ao tamborilar com os dedos numa superfície, quer ainda o ato criativo que pressupõe o uso dos dedos, logo da mão. É precisamente pela referência à “mão”, elemento comum ao ato de criação, que o narrador estabelece uma relação entre o trabalho dos artífices mencionados e o do escritor (poeta), uma vez que este dispõe da palavra (a sua matéria-prima) para produzir, no papel (o caderno), o texto (ou o poema), envolvendo-se fisicamente neste ato de criação. O envolvimento físico sugerido pelo verbo “dedilhar” reenvia para um conjunto de ações que, no tocante ao escritor, se estende desde o ato de observar/(re)ler até ao de (re)produzir, ou seja, (re)escrever (repetir), gerando desta forma a sua obra (o texto). De facto, a (re)escrita das artes mecânicas obedece à vontade de demonstrar que existem várias formas de escrita, sendo que os artífices recuperados ilustram esta perspetiva. Por

outro lado, o narrador, enquanto escritor, mostra identificar-se com eles: “[...] Assim ele cria novas formas, assim ele escreve e conta pelos dedos as sílabas do seu ofício [...]” (*O Miúdo*, 73), só que a sua escrita, sendo poética, exige a contagem das sílabas métricas.

Para além desta relação estabelecida pelo narrador, este deixa entender que a curiosidade com que, em criança, observou estes modelos, contribuiu para a sua formação, como sugere no excerto seguinte: “[...] São os ritmos da rua e os dedos que dedilham as ferramentas com que [...] se escreve no invisível caderno do dia-a-dia. O miúdo que já contou pelos dedos heptassílabos e decassílabos aprende sem dar por isso os ritmos dos ofícios e as sílabas de outras escritas. [...]” (*O Miúdo*, 74). A aprendizagem a que se refere a passagem remete para o conhecimento que a observação proporciona, bem como para a vontade de (re)produzir/(re)utilizar o que se observa. É de notar, neste sentido, o fascínio do miúdo pelos gestos dos artesãos, sobretudo os do marceneiro, e o facto de ser descrito como estando continuamente a pregar pregos numa tábua. Esta ação resultará, com certeza, de uma imitação dos modelos que povoaram a sua infância: as figuras populares que trabalhavam manualmente, tal como contribui para ativar a memória auditiva. Com efeito, não será casual a escolha de três ofícios dos quais podemos imaginar o som ritmado e compassado, cuja cadência é precisamente evocada, quando o narrador se refere aos “ritmos da rua”, aos “ritmos dos ofícios” associados às “sílabas de outras escritas”. Esta associação tende a reforçar uma das características da personagem do miúdo: a procura de ritmo em tudo o que o rodeia e que “[...] se escreve no invisível caderno do dia-a-dia [...]” (*O Miúdo*, 73), bem como a sua obsessão pela métrica (as sílabas que conta sistematicamente). Da mesma maneira que a personagem prega obsessivamente pregos numa tábua, ela poderá estar, com este gesto compulsivo, a “partir” as palavras, dedilhando, para as dividir em sílabas métricas e criar com elas outro ritmo, outra toada, ou seja, “outras escritas” poéticas.

Além dos paradigmas atrás mencionados que contribuíram para o conhecimento intuitivo (porque o miúdo “aprende sem dar por isso”) e a consequente vontade de repetir o que se vê, outros modelos terão um lugar de relevo no que diz respeito à arte de escrever. Recordemos que consideramos que a (re)escrita do excerto de *Alma* em *O Miúdo* nos parece conter a descrição dessa arte. Assim, a remissão para “[...] as sílabas de outras escritas [...]” (*O Miúdo*, 73) sugere, neste contexto, o encontro intertextual que a leitura e a observação do outro privilegia; assim como nos parece caber nesta expressão a vontade do narrador de propor ao leitor a sua definição de citação, melhor dizendo, de (re)escrita. Para tal, é de notar o tempo verbal escolhido, o presente histórico ou narrativo, usado no início do trecho mencionado: “[...] **São** os ritmos da rua e os dedos que **dedilham** as ferramentas [...]”⁹¹ (*O Miúdo*, 74). Efetivamente, este valor do presente do indicativo permite dar vivacidade aos factos ocorridos no passado, como sublinham Celso Cunha e Lindley Cintra (1984:448), factos que, uma vez retomados em *O Miúdo*, são vivificados e redimensionados para obedecer a outro objetivo. A (re)utilização das personagens, dos ofícios e dos gestos parece ilustrar justamente o trabalho da citação, isto é, a (re)leitura que se opera antes da escrita. Como tal, o leitor/escritor selecionou fragmentos textuais que despertaram o seu interesse (ou com os quais se identifica), e ao (re)utilizá-los, num contexto novo, deu origem à novidade. No caso dos dois excertos em análise, verificamos que a retoma do fragmento de *Alma* reenvia para a descrição não só do trabalho de escritor (poeta), como também da própria escrita (enquanto ato de criação), semelhante a um trabalho manual que se alicerça em: “[...] artes e ritos que tinham o seu ritmo, a sua técnica, a sua magia [...] os gestos precisos, exactos [...]” (*Alma*, 54).

Por outro lado, o (re)encontro com o passado, que se processa no presente e baseado na observação do duplo do narrador (salienta-se, ao longo do excerto de *O Miúdo*,

⁹¹ Destacamos a negrito as formas verbais alvo da nossa análise.

a utilização da terceira pessoa gramatical), tende a motivar outra hipótese de leitura. A (re)escrita dessa passagem textual lembra a apresentação de um dogma⁹² estabelecido pelo narrador: ele anuncia, no presente (“[...] **São** os ritmos da rua e os dedos que **dedilham** as ferramentas [...]” (*O Miúdo*, 74)), o que, na sua perspetiva, integrou a sua formação, a saber, os elementos culturais, os ofícios e os ritmos que lhes estão associados, configurações de linguagens diferentes que conduzem à criação literária ou de outra natureza.

Desta forma, o (re)encontro com este passado revitalizado pela (re)escrita permite outro (re)encontro: o do narrador consigo próprio, na medida em que, como referimos anteriormente, esta novela também pode ser lida como uma viagem em busca da identidade. Neste sentido, o (re)encontro com a personagem do miúdo, o *alter ego* do narrador, parece-nos objetivar, perfilhando a perspetiva de Nicole Fernandez-Bravo (1988:510), não só a relação do artista (o escritor ou o poeta) com o mundo, bem como o conhecimento de si próprio⁹³.

A par dos artífices da infância, surge a (re)utilização de uma outra personagem, o cigano, cujo (re)encontro afigura-se-nos relevante, já que a passagem textual é não só repetida no romance *Alma*, como também retomada em *O Miúdo*⁹⁴, como procurámos demonstrar com a elaboração do *quadro n.º 2 – O Cigano*.

⁹² A este respeito, Celso Cunha e Lindley Cintra (1984:447) referem que um dos empregos do Presente do Indicativo, na sua forma de Presente Durativo, pode servir: “[...] para indicar acções e estados permanentes ou assim considerados como seja uma verdade científica, um dogma, um artigo de lei [...]”.

⁹³ Em *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (1988:512), Nicole Fernandez-Bravo refere a respeito de “Double”: “[...] Le thème du voyage ou de l’errance apparaît à partir du romantisme constamment associé au mythe du double, qui est celui de la quête du meilleur moi [...] le présent et le passé revécu; le monde est double, tissu perméable qui met en contact le moi et autrui. [...] La rencontre avec l’autre devient une façon de pénétrer en soi-même [...]”.

⁹⁴ Destacamos nos dois excertos os elementos que são reutilizados.

<i>Alma</i>	<i>O Miúdo</i>
<p>[...] Pela rua passavam amola-tesouras, carros de bois, ciganos com as suas carroças e seus cavalos. Eu tinha uma irresistível atracção pelos ciganos e pelo circo. Acampavam do outro lado do rio, sob os grandes plátanos, num largo chamado Além da Ponte, onde havia sempre cheiro de fogueiras, de cavalos e de gente de passagem. Eu fugia muitas vezes para lá. Sentava-me à beira do rio a pescar e dava os ruivacos e os bordalos aos ciganos e aos saltimbancos [...]. (<i>Alma</i>, 55)</p> <p>[...] Eu tinha inveja dos ciganos, das suas fogueiras em Além da Ponte, das suas carroças que os levavam para o sul e passavam a fronteira. Não tinham casa, não eram obrigados a ir à escola, não estavam sujeitos a nenhum horário, a nenhuma obrigação [...]</p> <p>Era talvez por isso que não resistia a andar com eles: pelo que neles havia de vagabundagem, outros rios, outras terras, outras fronteiras [...]. (<i>Alma</i>, 146)</p>	<p>[...] Uns tempos depois, está sentado no parapeito sobre o rio, no largo de Além da Ponte, o tal onde acampam os ciganos e os saltimbancos montam as suas tendas [...] Palavras que desapareceram, como ele próprio então com dez anos, como o próprio largo que já não é o mesmo, era de terra e agora está empedrado e mais pequeno, já não há feiras de burros, nem cheiro de fogueiras, nem barracas de circo que ora chegavam ora em uma manhã desapareciam, deixando dentro do miúdo uma saudade de tudo o que passa e anda pelos caminhos [...]. (<i>O Miúdo</i>, 20)</p>

Quadro nº 2 - O Cigano

A viagem a que assiste o leitor através destes dois excertos revela a importância dos sentimentos aquando da (re)utilização dos fragmentos textuais. Com efeito, notamos o relevo que é dado ao olhar que o narrador de *Alma* tem para com os ciganos e os saltimbancos, olhar que sugere a curiosidade típica da criança perante a diferença. Deste modo, sobressaem do excerto de *Alma* mais uma vez a importância da observação e dos sentimentos que dela resultam. Estes últimos tendem de certa forma a humanizar a

personagem do narrador, focando a sua “irresistível atracção”, a “inveja” sentida por ele e o facto de não resistir a andar com os ciganos, devido provavelmente à liberdade que sugerem.

Este olhar é complementado mais uma vez pela memória sensorial, aspeto visto anteriormente. Neste contexto, encontra-se associada também a um lugar (espaço geográfico), o local onde costumam acampar os ciganos, o Largo de Além da Ponte, sendo reiterada a presença da sensação olfativa: “[...] havia sempre **cheiro de fogueiras, de cavalos e de gente de passagem** [...]” (*Alma*, 55); ou mais adiante: “Eu tinha inveja dos ciganos, **das suas fogueiras** em Além da Ponte [...]” (*Alma*, 146)⁹⁵. Para além da importância deste largo, enquanto espaço geográfico, importa também salientar o elemento que lhe está associado, a fogueira, que adquire neste contexto um papel de relevo. Com efeito, ambos metaforizam um espaço de encontro⁹⁶, sobretudo, se tivermos em conta as características das personagens que se reúnem à volta da fogueira, um povo nómada por excelência: o povo cigano e o mundo do circo.

Contudo, tal como o cigano se junta a outros neste espaço, também é dele realçada a faceta do viajante, outro aspeto que atrai o narrador de *Alma*. Esta “[...] gente de passagem [...]” (*Alma*, 146) provoca nele admiração e vontade de lhes seguir o exemplo: “[...] pelo que neles havia de vagabundagem, outros rios, outras terras, outras fronteiras [...]” (*Alma*, 146). Ao introduzir a dinâmica do cigano, o narrador apresenta o que, na sua perspectiva, lhe parece importante: sem casa fixa, liberto de obrigações ou de horários, entre outros, este viajante erra pelo mundo, aspetos que lhe permitem ir ao encontro do outro e dele receber novos conhecimentos e novas experiências, conducentes à mudança. A

⁹⁵ Negritos nossos.

⁹⁶ Em *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982:462-3) apresentam a seguinte interpretação de “Foyer” : “[...] Symbole de la vie en commun, de la maison, de l’union de l’homme et de la femme, de l’amour, de la conjonction du feu et de son receptacle. En tant que centre solaire qui rapproche les êtres, par sa chaleur et sa lumière – qui est aussi le lieu où se cuit la nourriture – il est centre de vie, de vie donnée, entretenue et propagée. [...] Le foyer familial joue le rôle de **centre** ou **nombril** du monde dans de nombreuses traditions [...]”. Negritos dos autores.

repetição insistente do determinante indefinido em: “[...] **outros rios, outras terras, outras fronteiras [...]**”⁹⁷ (*Alma*, 146) reenvia o leitor para a questão da alteridade simbolizada na figura do cigano que, neste contexto, age como intermediário no tocante ao encontro com o outro.

Sublinhe-se também a importância do “rio” que simboliza, mormente, na poesia a passagem do tempo. Não será por acaso que, no excerto de *Alma*, os ciganos estavam do outro lado do rio, ao passo que, em *O Miúdo*, se verifica uma clara aproximação a este povo, agora materializada na sua presença no “largo de Além da Ponte”. Tal como as águas do rio, o tempo passou e o miúdo, agora adulto, tornou-se, de certo modo, um escritor que, à semelhança dos ciganos, viajou através das suas leituras e da partilha da(s) biblioteca(s) do(s) outro(s). Tal como os ciganos confrontou-se com outros seres, culturas, espaços, tornando-se, de certa forma, também ele um cigano como atesta a sua inclusão, no excerto citado de *O Miúdo*, no “largo de Além da Ponte”.

A recuperação que é efetuada em *O Miúdo* desta recordação tende a demonstrar a importância dessa experiência vivenciada pelo narrador. Em primeiro lugar, é de notar a forma como a personagem-(re)escritor reativa a memória do leitor. Efetivamente, o relevo dado ao largo e ao ambiente que se vivia nele é reiterado pela utilização do demonstrativo “o tal” (“[...] no largo de Além da Ponte, o tal onde acampam os ciganos e os saltimbancos montam as suas tendas [...]” (*O Miúdo*, 20), apontando assim para um lugar específico. Por outro lado, o narrador cria um efeito de captação da atenção do seu ouvinte (o leitor), ao utilizar essa expressão que obriga a uma determinada cumplicidade entre eles. Com efeito, pressupõe-se através da utilização deste demonstrativo que o leitor (re)conheça não só este espaço, como também o que nele acontecia, ou seja, apela à sua competência intertextual e à sua capacidade de relacionar as duas histórias, criando ecos de uma história

⁹⁷ Destacamos a negrito as palavras que interessam à nossa análise.

na outra. Apesar de descrever o cenário de uma forma diferente, assinalando as consequências resultantes do tempo que passou: “[...] Palavras que desapareceram, como ele próprio então com dez anos, como o próprio largo que já não é o mesmo [...], já não há feiras de burros, nem cheiro de fogueiras, nem barracas de circo que ora chegavam ora em uma manhã desapareciam [...]” (*O Miúdo*, 20), o narrador mantém vivo o sentimento vivenciado pelo seu *alter ego*, o miúdo, traduzindo-o numa frase: “[...] uma saudade de tudo o que passa e anda pelos caminhos [...]” (*O Miúdo*, 20), frase que reflete as emoções sentidas face ao cigano e aos saltimbancos.

A recuperação desse tempo vai culminar na retoma de um episódio fundamental e ilustrativo do papel da errância ou da viagem nas reminiscências do narrador. Em *Alma*, conta ele na primeira pessoa: “[...] Um dia, Zé Mafra, pai de um cigano meu amigo, disse-me uma coisa lindíssima, nunca mais a esqueci, parece um poema: cigano não tem casa, cigano só tem caminhos [...]” (*Alma*, 146). Esta história e esta frase são (re)ativadas em *O Miúdo*, indiciando que a transmissão oral as manteve vivas na memória do narrador, embora contadas na forma seguinte:

[...] Que é o que, de outra maneira, lhe dirá uns doze anos mais tarde, na Feira dos 23, na margem esquerda do Mondego, em Coimbra, Zé Mafra, um cigano seu amigo:

- Cigano não tem casa, cigano só tem caminhos – disse ele, sem saber que estava a fazer um poema [...]. (*O Miúdo*, 20)

A sua repetição, mesmo efetuada de “outra maneira”, demonstra que o narrador pretende precisamente recordar essa experiência do passado, envolvendo o leitor (neste contexto, o leitor-ouvinte) nesta partilha.

Recordemos que considerámos que o narrador de *O Miúdo* apresenta, por vezes, características do contador de histórias. Esta faceta é visível na passagem escolhida para a nossa análise, tendo sido apontado anteriormente a utilização de uma expressão “o tal”

como forma de captar a atenção do seu ouvinte e de o levar a lembrar um saber comum. Com efeito, a expressão subentende que aquele espaço é do conhecimento comum ao narrador e ao leitor (ouvinte). Ao recuperar a história acima citada, o narrador (enquanto contador) anuncia a (re)escrita daquela lembrança: “[...] Que é o que, de outra maneira, lhe dirá uns doze anos mais tarde [...]” (*O Miúdo*, 20), frisando claramente que se trata desde já de outro texto e sendo disso sinal a expressão “de outra maneira”. Todavia, é de notar a manutenção em discurso direto, nos excertos, da frase que marcou o narrador, repetição literal de: “[...] cigano não tem casa, cigano só tem caminhos [...]”, da qual se diz, em ambos os textos, que soa a poema. Mais uma vez, verificamos a importância do “ouvir” relacionado com a palavra vocalizada. Esta frase, dita oralmente, aproxima-se de um verso e o narrador convida-nos a isso, nas duas obras: “[...] nunca mais a esqueci, parece um poema (*Alma*, 146) ou “[...] disse ele, sem saber que estava a fazer um poema [...]” (*O Miúdo*, 20). A conclusão a que chega nos dois excertos é sugerida, mais uma vez, pela presença de figuras de estilo a nível fónico e sintático, observação que leva o leitor a (re)encontrar a aliteração (“Cigano”, “tem”, “casa” e “caminhos”) e a assonância (“Cigano”, “tem”, “casa” e “caminhos”)⁹⁸, bem como a repetição (“Cigano” e “tem”).

Sublinhemos ainda que a memorização desta frase ou deste verso, quase um refrão em ambos os textos, obedece, na nossa perspectiva, a outro objetivo. Ao compararmos os excertos de *Alma* com a sua recuperação em *O Miúdo*, verificamos que, contrariamente a outros pormenores convocados, a repetição *ipsis verbis* destas palavras serve claramente o propósito de não serem esquecidas pelo leitor (ou o ouvinte) e que a recuperação da personagem do cigano, do espaço de encontro, o largo, e da fogueira funciona somente como elementos introdutórios da reflexão do narrador, reflexão concentrada nestas palavras. Recordando a importância da viagem que possibilita o

⁹⁸ Destacamos os sons consonânticos e vocálicos que são alvo da nossa análise.

encontro com a alteridade, este verso parece-nos ir ao encontro de outros elementos intertextuais por nós analisados, e com os quais o narrador se identifica, a saber, as “naus” de *Os Lusíadas*, o “paquete” de *Ode Marítima*, na medida em que tanto os “caminhos” como as embarcações mencionadas reenviam para o universo alegriano da errância enquanto forma de construção da identidade individual e coletiva.

2.2.2. A Rede Intertextual e Intratextual

A presença de remissões intertextuais ou intratextuais dentro de uma obra literária suscita sempre alguma curiosidade e algum desafio para o leitor, que se vê colocado perante um jogo, não só de identificação/reconhecimento dos excertos citados, como também dos sentidos possíveis e das hipóteses de leitura que este encontro proporciona. Perfilhando a posição teórica de Odete jubilado (2010:283), a (re)leitura e a (re)escrita consistem em convocar a biblioteca lida ou vivida, sendo que (re)ler e (re)escrever permitem assim reativar as memórias de leituras anteriores. De facto, estas duas operações complementares e circulares possibilitam que a memória da citação se mantenha viva, porque o que é repetido, oralmente ou por escrito, não é esquecido. Deste modo, a (re)utilização de outros textos tende a contribuir para a (re)descoberta de obras já conhecidas quer da autoria de uma outra voz (viagem intertextual), quer de autoria própria (viagem intratextual).

As remissões intertextuais mencionadas em *O Miúdo* associadas à rede intratextual, os excertos do romance *Alma*, vêm precisamente colocar o leitor nesta situação de (re)encontro com outras vozes, assim como vozes do universo alegriano. Esta (re)descoberta é também privilegiada pelo facto de ter sido escolhida, como narrador, a figura da personagem-(re)escritor. Efetivamente, por detrás desta representação está seguramente a ficcionalização da personagem-(re)leitor que revela, em *O Miúdo*, as suas leituras e experiências anteriores, quer individuais, quer ouvidas, como vimos

anteriormente, cenário que favorece a reativação da memória citacional não só pertencente ao universo alegriano, como também a outros autores. As referências intertextuais e intratextuais, que permitem precisamente essa reativação, inserem-se, relembramos, num contexto de reminiscências, aspeto testemunhado pelo narrador de *O Miúdo*: “[...] – Eu estou a escrever um romance. O único possível, o dos fragmentos que me ocorrem à memória e me apetece passar ao papel [...]” (*O Miúdo*, 101). A personagem-(re)escritor revela justamente com estas palavras a relação existente entre o “[...] poder reconstrutor da memória [...]” (Saramago, 2006:18) e a (re)escrita, ambas alicerçadas na noção de “fragmentos”, quer de vivências passadas, quer de leituras anteriores. Tal como a memória seleciona certos aspetos vivenciais, a (re)escrita procede da convocação de determinados intertextos ou intratextos para servir propósitos ficcionais.

Por conseguinte, a recuperação dos fragmentos textuais de *Alma* em *O Miúdo* levamos a perceber que as duas obras se tornam de uma certa maneira complementares, em virtude de em cada uma delas se encontrar a representação de um dos pólos da comunicação literária. Com efeito, em *Alma*, sobressai a personagem-(re)leitor, na qualidade de ouvinte, ao passo que em *O Miúdo*, atua a personagem-(re)escritor, por detrás dele também o leitor. Neste sentido, a presença de remissões intertextuais deve também ter em conta esta complementaridade, uma vez que da (re)leitura e da (re)escrita de *Alma* em *O Miúdo* e dos jogos que delas derivam é-nos possível encarar a existência de uma espécie de roteiro pela Literatura e Cultura Portuguesa e internacional, direcionado, no entanto, para a poesia. O leitor (re)conhece a presença de determinados autores, tais como: Luís de Camões, Almeida Garrett e António Nobre, provenientes de *Alma*, aos quais se juntam as referências a Arnaut Daniel, Dante Alighieri⁹⁹, Francisco Sá de Miranda, Fernando Pessoa,

⁹⁹ No capítulo 32, o narrador relata o seguinte: “[...] E acontece outro fenómeno: o miúdo que há muitos anos riscou a “Ode Marítima” no exemplar do *Orpheu* começa a ler Dante no original. Nunca estudou italiano, nunca leu senão traduções do autor de *Vita Nuova*. [...] E enquanto a mãe fala com quem não se vê, ele

Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, Miguel Torga¹⁰⁰ e Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁰¹, em *O Miúdo*. Este painel de escritores e poetas forma uma enciclopédia viva, por revelar simultaneamente o saber autoral, e a vontade de partilhar esse conhecimento com o leitor, justamente, porque as suas vozes são (re)utilizadas, ao serem mencionadas e integradas no discurso do narrador. A citação não só as (re)vivifica, como também proporciona ao leitor um (re)encontro com marcos da literatura, quer nacional, quer internacional, que o narrador deseja compartilhar, ou porque se apropriou da palavra alheia, usando o itálico, ou porque a usa no seu discurso reflexivo. Salientamos, no entanto, que esta enciclopédia autoral continua a privilegiar o texto poético e, mesmo que se refira a outros géneros literários, enfatiza sistematicamente a dinâmica e a expressividade que a voz confere à matéria-prima do texto, as palavras. Assim, a (re)escrita, que considerámos sobretudo descritiva e reflexiva, leva o leitor a refletir sobre a importância dos atos de recitar, de ler em voz alta, ações que, associadas à citação, tendem a dar relevo ao mesmo propósito: as propriedades musicais das palavras. Deste modo, a (re)escrita possibilita recuperar um tema do universo alegriano, abordado no

desabafa com Guido Cavalcanti, ou Arnaut Daniel, ou Sordello de Mantovana. Quanto mais a mãe se desagrega, mais ele procura a perdida harmonia do doce falar materno. [...]” (*O Miúdo*, 107-8).

¹⁰⁰ No capítulo 25, surge a referência a este escritor/poeta: “[...] A terra respira de muitas formas. Pela boca do vulcão Santiago, pela flauta de Camilo Pessanha, pela grafia do poeta que escrevia pela noite dentro, pelas primeiras e últimas palavras de Sophia e, sobretudo, pela sua entoação de um ritmo já só ritmo. E pelo pulso de Miguel Torga, por aquela mão antiga a segurar o caderno e a empunhar a caneta até ao fim [...]” (*O Miúdo*, 85-86).

¹⁰¹ As referências a esta escritora/poetisa são várias, como podemos observar, desde já, pela nota anterior. Mencionaremos ainda outras duas: “[...] Ou como a própria Sophia num café em Porto Covo, os dedos da mão direita dedilhando enquanto a esquerda segurava o cigarro, nessa tarde em que ela queria seguir para Lisboa por uma estrada junto ao mar, ainda hoje sinto remorso de lhe dizer que não havia estrada nenhuma, ela insistia que sim, havia uma estrada no poema que ela estava a dedilhar e não devíamos ter hesitado, devíamos ter ido com ela por essa estrada fora [...]” (*O Miúdo*, 69). Noutra passagem, o narrador relata: “[...] O miúdo [...] pressentia que naquela grafia havia uma flauta a cantar dentro das sílabas. [...] Algo que só muito mais tarde sentiria, mas em sentido inverso, como se um mundo se estivesse a extinguir, quando, pela última vez, visitou Sophia no quarto do hospital. Estava recostada numas almofadas muito brancas, ela própria também de branco, estranhamente esplendorosa e bonita, a princípio abriu muito os olhos, parecia que nos reconhecia e não reconhecia, uma das filhas disse-me: Fala-lhe. Eu falei e então ela murmurou o meu nome e o de minha mulher. Sentei-me ao pé dela e comecei a dizer-lhe um dos seus poemas: *Ia e vinha / E a cada coisa perguntava*, e então ela terminou: *Que nome tinha*. Fui dizendo poemas de que me lembrava, dela própria, de outros poetas, sobretudo de Camões, que ela pediu, ela ia repetindo comigo, até que, a certa altura, já não dizia as palavras, só a batida das sílabas, poesia em estado puro, só o ritmo, só a cadência, só a respiração do poema na sua própria respiração [...]” (*O Miúdo*, 84-5). Itálico do autor.

capítulo I da nossa dissertação (vd. *supra.* pp.13-5), tema esse que vai de encontro ao que Roland Barthes (1973:88-9) qualifica como “[...] *l’écriture à haute voix*¹⁰² [...]”, ou seja, “[...] le langage tapissé de peau, un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, une stéréophonie de la chair profonde [...]”. Esta perspetiva parece-nos estar bem presente em algumas das obras da biblioteca da personagem-(re)escritor, por se afigurar nelas efetivamente a expressividade da palavra materializada pela voz. Aproveitaremos para citar, a propósito desta questão, as palavras de Manuel Alegre (2002:58):

[...] Por vezes perguntam-me de onde vem a musicalidade dos meus versos. Não sei responder. É algo que se tem ou não se tem. Mas talvez o ambiente familiar da minha infância tenha tido uma certa influência. Lá em casa havia o costume de ler poesia em voz alta, contavam-se histórias, rimances populares. [...] Tudo isso tem a ver com a oralidade. A transmissão oral da poesia é essencial [...].

A complementar esta importante “transmissão oral da poesia”, a saber, a vocalização do texto, verificamos que é também valorizado o conceito de verso enquanto unidade rítmica e musical, porque será da escolha dos vocábulos que dependerá, como refere o narrador: “[...] o eco, o som, a cadência, o ritmo da música secreta que havia nos cafés desaparecidos onde os poetas se sentavam [...]” (*O Miúdo*, 92). A variedade de versos citados, recordemos, o “heptassílabo”, o “decassílabo” (representando respetivamente a “medida velha” e a “medida nova”), bem como o verso livre, reenvia para as virtualidades rítmicas que cada um imprime ao texto poético, propriedades alicerçadas justamente nas palavras escolhidas para o efeito.

A musicalidade é de facto um tema constante nas duas obras em análise, presente nas citações, na obsessão do miúdo que conta as sílabas pelos dedos e tamborila em busca de ritmo, nas referências a peças musicais (música clássica, popular ou fado, entre outros),

¹⁰² Itálico do autor.

bem como a instrumentos. Sem esquecer a presença insistente dos recursos fónicos próprios da poesia que o narrador sugere como se pretendesse desenvolver e recordar precisamente essa questão proveniente de *Alma*. Com efeito, existe uma abundante remissão ao universo da música, seja pela menção do título da composição, seja pela menção dos nomes de compositores, tal como podemos observar nos exemplos seguintes:

[...] O miúdo que tinha um avô que tocava guitarra olha para os gémeos embatucado [...] Como explicar-lhes que é a música? Começou por ser uma toada sem forma, depois, com o correr do tempo, consoante as épocas, os amores, as descobertas e as circunstâncias, foi sendo Bach, Mozart, Vivaldi, Artur Paredes e seu filho Carlos [...]. (*O Miúdo*, 53)

Mais adiante, o narrador volta a aludir a este universo, entrecruzando vários géneros musicais pertencentes a duas épocas diferentes: a da infância, como atestam os exemplos de músicas populares e a do adulto, presente na música clássica referida.

[...] Um dia acontece algo de surpreendente: o miúdo que pregava pregos numa tábua começa a tocar com os dedos nos dentes todas as músicas que sabe, pasodobles, tangos, fados, a *Polonaise*, de Chopin, a *Rapsódia Húngara* nº 2, de Litz [...]. Mas também o próprio Hino Nacional, além de músicas brejeiras como *A Saia da Carolina* ou *Ó Rosa Arredonda a Saia* [...]. (*O Miúdo*, 75)

Deixa ainda espaço para a menção de instrumentos que acompanharam o contexto cultural em que se formou. Para além da guitarra: “[...] Agora há um avô recostado numa poltrona com uma guitarra adormecida no colo [...]” (*O Miúdo*, 11), instrumento também citado em *Alma* (192), refere outros, tal como exemplificam estas passagens: “[...] – Mas o avô está a tocar piano na mesa, respondem os netos quando lhes dizem para não tocar tambor com os talheres [...]” (*O Miúdo*, 53); ou ainda: “[...] Todos os fins de tarde, ao regressar do trabalho à sua mansarda, em frente à casa do miúdo [...], João Mano pega no violino e toca nunca ninguém ao certo saberá o quê [...]” (*O Miúdo*, 59).

A apresentação de uma biblioteca musical permite-nos pensar que o narrador pretende partilhar outras linguagens igualmente melódicas que lhe são significativas, mesmo que estas não recorram à palavra propriamente dita. O leque referenciado de composições clássicas, populares ou danças (o pasodoble ou o tango) estabelece uma relação entre várias artes que se alimentam de ritmo e de sonoridade, aspetos bem vinculados em *Alma* (193) e dos quais a biblioteca (re)lida e (re)escrita de *O Miúdo* faz eco. Assim, as notas da partitura ou os passos da dança equivalem às palavras do texto, necessitando do corpo para que sejam exteriorizadas ou expressas, e remetendo novamente para o envolvimento físico de quem toca, dança ou canta.

Por outro lado, ao tecermos esta consideração, apercebemo-nos de que existe uma vontade do narrador em ilustrar precisamente a estreita relação da poesia com a música (ambas associadas ao ato de “ouvir”, pois remetem para uma partilha entre quem declama, toca ou canta e quem ouve), tal como sugere esta passagem: “[...] Acordes de guitarra, sílabas roucas, um certo ritmo da língua, o miúdo [...] chega a pensar que não há diferença entre falar, dizer versos e cantá-los [...]” (*O Miúdo*, 35), sugerindo que as canções não deixam de ser poemas musicados. Adiante, voltará a aludir à afinidade entre o escritor (poeta) e o músico: “[...] Há em todas as composições que o neto do guitarrista gosta de tamborilar uma batida que lhe corre no sangue e desagua nos dedos [...]” (*O Miúdo*, 54), concluindo que “[...] De muitos ritmos se faz um ritmo [...]” (*O Miúdo*, 49).

Como atestam os exemplos, a referência a esta relação não se realiza apenas pela menção de um conjunto de palavras pertencentes ao campo semântico de “música”; é também articulada com a citação de um verso de Camilo Pessanha¹⁰³: “[...] – *Só, incessante, um som de flauta chora* – [...]” (*O Miúdo*, 83), verso comentado pelo narrador:

¹⁰³ António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:1032) escrevem a respeito deste poeta: “[...] Pessanha criou uma arte meticulosa no tratamento musical e evocativo do verso que muito lembra Verlaine [...] O equilíbrio fonético do verso, a simplicidade e o sabor de cada palavra parecem nele ser escrupulosamente ponderados. É

[...] Então o miúdo percebeu que podia dedilhar nos seus dentes o ritmo com que o poeta lia e que era o da música que estava dentro dos versos de Camilo Pessanha. Uma flauta cantava na voz do poeta da ilha, a flauta de Camilo Pessanha, uma flauta que trazia no bater das sílabas a batida do coração do mundo [...]. (*O Miúdo*, 83)

Aliás, o intertexto comentado corrobora essa equivalência, conduzindo o leitor a uma reflexão sobre o poder evocador da palavra, que é antes de mais som. Será certamente com a escolha desta matéria-prima que o poeta (ou o escritor) conseguirá conferir ao verso a melodia ou a cadência desejadas, aspetos perceptíveis, sobretudo, quando a palavra é vocalizada: “[...] no bater das sílabas [...]” (*O Miúdo*, 83).

O leitor (re)conhece através desta questão sobre o ritmo, a cadência, a presença de instrumentos musicais, associados às “sílabas” ou às “palavras”, uma afinidade não só com a poesia simbolista¹⁰⁴, como também com a figura do poeta trovador. Salientaremos, a propósito desta relação, a perspetiva de Manuel Alegre (2002:58): “[...] Na grande poesia provençal o poeta compunha, musicava, cantava [...]”, consideração que aproxima claramente o poeta do músico, e que nos leva a entender o papel da biblioteca musical atrás mencionada. Esta questão é ainda reforçada com uma referência à poesia provençal:

“[...] Cada um com o seu tom, cada um com o seu ritmo. *Cada Hus / En su us*, diria o provençal Arnaut Daniel [...]”¹⁰⁵ (*O Miúdo*, 49), palavras que contêm uma alusão subtil à obra poética alegriana. De facto, a transcrição do verso provençal corresponde à recuperação parcial de um soneto de Manuel Alegre (2000:655), *Da Provença e*

um novo rigor de afinação que se impõe na poesia portuguesa, e que corresponde a uma nova gama de sentimentos [...]”.

¹⁰⁴ Na introdução à obra *Clepsidra* de Camilo Pessanha, Isabel Pascoal (1987:17) refere a propósito do soneto *Ao longe os barcos de flores* que: “[...] Lembremos o verso que se repete exhaustivamente [...]: ‘Só, incessante, um som de flauta chora.’. Há assim, uma ressonância analógica na poesia simbolista que se opõe ao encadeamento lógico e contíguo da poesia clássica, anterior à dos românticos. O significado perde-se, atenua-se, a melodia prevalece sobre a significação [...] O poeta quer inventar uma linha melódica. Daí, a referência a instrumentos musicais é frequente nos poetas simbolistas: é a viola de Mallarmé, a viola chinesa, o violoncelo, a flauta de Pessanha. [...] As palavras passam a ser conscientemente escolhidas em função do seu poder evocador, da sua magia, produto da cadência, do timbre, da modulação sonora [...]”. Assim, consideramos que existe, nesta redundante questão do ritmo, da cadência e da presença dos instrumentos, relacionados com as “sílabas” ou as palavras, uma afinidade com as tendências da poesia simbolista.

¹⁰⁵ Itálico do autor.

*Toscana*¹⁰⁶, cujo assunto aborda precisamente a questão da reunião do som e da música no poema: “[...] *Cada hus / En son us*. O som e a música / de novo no poema reunidos [...]”. Valerá a pena observar que nos dois textos o uso do itálico se mantém, porém a (re)escrita deste verso apresenta ligeiras diferenças: nos vocábulos “**Hus/hus**” (alternância de maiúscula e de minúscula) e “**su/son**”¹⁰⁷.

Sobressaindo da biblioteca (re)lida e (re)escrita da personagem-(re)escritor a dimensão musical do texto poético, é possível equacionar que o discurso citacional vai completar precisamente esta perspetiva. Com efeito, podemos considerar que a (re)escrita dos versos ou a referência a escritores ou poetas pretende ilustrar não só as palavras de Arnaut Daniel, como também a própria ideologia autoral. Assim, consideraremos que a rede de citações e autocitações se interliga com o objetivo de deixar transparecer uma vontade de demonstrar que, efetivamente, a poesia possui desde sempre a musicalidade apontada pelo narrador. Para dar seguimento a esta demonstração, a biblioteca vai permitir-nos uma viagem por alguns contextos literários e culturais, como se o narrador quisesse mostrar ao leitor que vários foram os autores e as composições poéticas, que contribuíram para esse mesmo objetivo, com as suas criações, a saber, a música das palavras.

¹⁰⁶ Transcrevemos o poema mencionado:

“Com gregos e latinos a alternância
de quantidades. Vieram provençais
e criaram a rima o acento a estância
com pássaros por dentro das vogais.

Cada hus / En son us. O som e a música
de novo no poema reunidos.
(Já os toscanos trouxeram a liturgia
música da alma mais que sentidos).

Poesia não é só exercício
texto do texto jogo ou artifício
como se faz aí: menos que prosa.

De novo a via clara a via obscura
ligar a doce rima e a rima dura
da Provença e Toscana a luz e a rosa.” (Alegre, 2000:655). Aspas e itálico do autor.

¹⁰⁷ Negritos nossos.

Ao convocar essas vozes, são também convocados determinados contextos, sendo o primeiro constituído pelas referências à poesia provençal e italiana, com as quais é vivificada a influência, ao nível da poesia, dos trovadores provençais e italianos do século XIII (Arnaut Daniel de Ribérac¹⁰⁸ e Sordello de Mantovana¹⁰⁹), dos poetas italianos (Dante¹¹⁰, Guido Cavalcanti¹¹¹), entre outros, na literatura nacional. Todavia, ao falarmos de influência, estamos justamente a aludir às inovações proporcionadas pela (re)descoberta do outro, (re)encontro que a (re)leitura e a (re)escrita oferecem. Relembremos, a título de exemplo, a importância do *Dolce stil nuovo*¹¹², ao qual se ligam os nomes dos poetas Dante e Guido Cavalcanti. Praticado em Itália, desde o século XIII, este estilo impôs a prática de um novo tipo de verso, o decassílabo, precisamente, associado a uma forma nova de combinação de versos e de construção estrófica: o soneto. De influência provençal¹¹³, este último será de novo cultivado a partir dessa altura. É de salientar que o discurso citacional

¹⁰⁸ Poeta provençal do século XIII de quem Dante elogiou os méritos na *Divina Comédia* (Ferreira, 1998, “**Arnaut-Daniel**”, *Enciclopédia Verbo*, volume 3:279). Negrito do autor.

¹⁰⁹ Trovador italiano do século XIII elogiado por Dante na *Divina Comédia* (A.A.V.V., 1998, “**Sordello**”, *Grande Dicionário Enciclopédico*, volume XIV:5795). Negrito do autor.

¹¹⁰ Poeta italiano “[...] considerado como um dos maiores génios poéticos de todos os tempos, D. A. resume, na sua obra, todo o pensamento científico, filosófico e teórico da Idade Média [...]”. (Martins, 1999, “**Dante Alighieri**”, *Enciclopédia Verbo*, volume 8:938-945). Negrito do autor.

¹¹¹ Poeta italiano que também foi consagrado por Dante na *Divina Comédia*. (Martins, 1998, *Enciclopédia Verbo*, volume 6:519).

¹¹² A designação de *Dolce Stil Nuovo* foi cunhada “[...] por Dante, no XXIV do *Purgatório*, verso 57, que já representa a consciência de uma nova maneira de poetar e de exprimir pela poesia. A esta nova maneira, temática e formal, pertencem, entre outros, poetas como Dante, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti [...] Esta Escola surgiu, no final do séc. XIII, em Florença numa comunidade aristocrática de nobres espíritos cultores de uma arte que se propõe romper os esquemas de uma tradição formal estereotipada, e supera aquilo que, do formalismo poético provençal, impunha à poesia cânones nem sempre sincronizados com um ritmo de autenticidade e de elevação ideal [...]” (Martins, “**Dolce Stil Nuovo**”1999, *Enciclopédia Verbo*, volume 9:788-9). Negrito do autor.

¹¹³ Amorim de Carvalho (1981:110) refere a respeito do soneto: “[...] Cremos que o *soneto* (pequeno *so*, pequeno *som*, pequeno canto ou melodia) tem a sua origem na poesia provençal, reportando-se ao que nessa poesia se chamava *coblas* (correspondentes às *quadras* do soneto) e *tornadas* (correspondentes aos *tercetos* do soneto). Condensou e resumiu, com grande beleza da forma, o *so* dos provençais [...]”. Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes (1982:253-4): “[...] Quanto às combinações de versos, às construções estróficas, Petrarca seleccionou algumas já cultivadas pelos Provençais: - o *soneto*. Com dois quartetos de rima geralmente *abba* e dois tercetos sujeitos a combinações regulares de duas ou três rimas [...]”. Itálico dos autores. A propósito desta questão, Aguiar e Silva sublinha que: “[...] Adoptado por poetas como Cavalcanti, Dante e, sobretudo Petrarca, o S. em breve se transformou numa das mais relevantes formas poéticas do *dolce stil nuovo*, revelando-se particularmente apto para a expressão do sentimento amoroso, mas também para a meditação moral e para a captação satírica do real quotidiano. Com a difusão europeia da poesia e da poética petrarquistas e renascentistas, registou-se a introdução do S. nas diversas literaturas nacionais [...]”. (Silva, 2003, “**Soneto**”, *Enciclopédia Verbo*, volume 27:419). Itálico e negrito do autor.

não deixa de realçar a influência daquela escola italiana, citando o poeta Francisco Sá de Miranda, a quem se deve, em grande parte, a consagração deste novo estilo, em Portugal. Além disso, o mosaico de citações e de referências permite observar que o narrador assinala o cultivo do soneto e do verso decassilábico através dos tempos. Essa continuidade parece-nos, de facto, sugerida pela (re)escrita, como vimos anteriormente, de dois sonetos: *Sete anos de pastor Jacob servia*, de Luís de Camões, e *Ó virgens que passais, ao Sol-poente*, de António Nobre. Embora integrados num contexto de transmissão oral, que realça a perspetiva autoral sobre este assunto, a (re)utilização destes poemas não deixa de confrontar o soneto clássico (do século XVI) com o soneto moderno (do século XIX), forma escolhida pelo narrador para demonstrar a renovação da escrita. Há ainda a salientar que a demonstração do narrador vai mais longe, porque os versos alegrianos convocados pertencem por sinal a um soneto, o que nos leva a pensar que esta composição poética se adequa, na perspetiva autoral, à musicalidade pretendida.

O Modernismo é o segundo contexto convocado, pela referência ao verso livre, como assinalado anteriormente. De facto, a presença do versilibrismo tende a reativar uma inovação que ocorre, como refere Carlos Reis (2008:331): “[...] Na sequência sobretudo da revolução da linguagem poética [...] operada na poesia europeia da segunda metade do século XIX [...]”. Todavia, não se trata somente de lembrar que este se distancia do verso metrificad¹¹⁴, como o heptassílabo e o decassílabo. Pelo contrário, apesar de distante, não deixa de imprimir ao texto poético uma cadência, ainda que diferente e nova. Contudo, a biblioteca (re)lida e (re)escrita permite-nos verificar que não se trata apenas de explicar a importância desse verso no tema em apreço, mas também de lembrar dois poetas que o cultivaram, Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro, que integram

¹¹⁴ Segundo a perspetiva de Carlos Reis (2008:331), “[...] A instituição do verso livre [...] acentua a libertação do ritmo e mostra que este não depende de um metro fixo [...] o versilibrismo representa a adopção de uma faculdade técnico-formal que permite adequar o ritmo à fluidez dos sentidos representados [...]”.

justamente o discurso citacional. Portanto, o que sobressai desta articulação das citações e autocitações aponta para o contributo da diversidade que surge como propiciadora de criação, de inovação, mas também de renovação, tal como sugere o narrador: “[...] Era uma liturgia quase mágica, uma escrita nova e dentro dela um mundo novo nascia [...]” (*O Miúdo*, 83).

O vaguear pelo texto poético, do ponto de vista técnico-formal, convida o leitor a uma reflexão sobre o papel da palavra poética. Falámos atrás do poder do vocábulo, força que advinha do facto de o poeta poder criar com ele vários tipos de versos ou composições poéticas, com a sua melodia e o seu ritmo próprios. Contudo, o discurso citacional dá relevo a outra dimensão: a palavra, quer seja escrita, dita oralmente ou cantada, associa-se a um instrumento ao serviço de uma determinada ideologia. O leitor (re)conhece, desta forma, outro tema do universo alegriano, presente no conjunto de escritores e poetas citados, os quais configuram não só a natureza do texto poético, como também as funções que desempenhou, ao longo da História¹¹⁵. Deste modo, verificamos que há por parte do narrador uma preocupação em demonstrar a função ativa da palavra poética, servindo-se de uma citação de Sophia de Mello Breyner Andresen para apoiar a sua perspetiva: “[...] ‘A poesia não se explica, a poesia implica.’ [...]” (*O Miúdo*, 69). Com efeito, o intertexto deixa transparecer que a poesia pressupõe um ato empenhado e interventivo, por parte de quem escreve. Ela “implica” o poeta ou o escritor porque resulta de um trabalho de criação, equivalente a um trabalho manual, como vimos, que se serve das palavras para

¹¹⁵ A respeito desta questão, Carlos Reis (2008:309) refere que: “[...] Desde logo, quando de novo nos lembramos de que, ao longo da história, a poesia lírica foi objecto de postulações doutrinárias muito diversas, no que à sua natureza diz respeito e também quanto às funções que desempenha. Do Renascimento ao Romantismo, do Neoclassicismo ao Simbolismo e ao Modernismo, do Parnasianismo ao Neo-realismo, a poesia lírica tem sido entendida como motivo de edificação cívico-moral e como factor de evasão; como instrumento de refinamento linguístico e como aspiração ao absoluto; como arte requintadamente superior e como acto ideologicamente empenhado. E os poetas que sobre essas múltiplas, não raras antagónicas funções e utilizações, se têm pronunciado (por exemplo, na Literatura Portuguesa: [...] Almeida Garrett, [...] Fernando Pessoa, Miguel Torga, [...] Sophia de Mello Breyner, etc., etc.) fazem-no por vezes enunciando textos líricos sob forma de **artes poéticas**, trazendo consigo a premência de um determinado tempo cultural, que nem por ser eventualmente muito sugestivo é menos transitório [...]”. Negrito do autor.

construir sentidos, imagens, ritmos, entre outros. Por outro lado, a poesia “implica” porque reflete o contexto cultural e literário em que se insere e respectivas ideologias, conducentes à mudança e à inovação. Assim, a rede intertextual é direcionada não só para a importância da palavra, como também da poesia que dela releva, fazendo com que sobressaia a sua dimensão comunicativa. Por último, “implica” porque envolve fisicamente o intérprete, de modo a conferir expressividade, no sentido rítmico, ao texto. Tal como “implica” o leitor cuja participação ativa é solicitada pelo texto, aquando da construção de sentidos.

A palavra surge também associada a um meio de sobrevivência ou de identificação, tal como sugerido no excerto seguinte:

[...] Mas ainda falta acrescentar que o miúdo [...] viu Miguel Torga no hospital segurando o caderno e a caneta como quem, no campo de batalha, ferido de morte, não larga as suas armas. Eram já poucas as forças, mas a mão mantinha-se firme na caneta e no caderno. Não queria ser apanhado desprevenido (ou desarmado) se uma vez mais lhe aparecesse aquele primeiro verso, que sempre nos é dado, como costumava dizer. [...]. (*O Miúdo*, 85)

De facto, esta encenação realça os elementos materiais, a caneta e o caderno, que configuram os instrumentos (as armas) necessários ao ofício do escritor (poeta), cuja criação se opera pela escrita. Representam os meios que lhe permitirão criar, ou seja, fixar pela escrita a(s) palavra(s) que perdurarão como testemunho de si próprio ou de um contexto cultural. São ainda estes objetos que viabilizam o seu reconhecimento e a sua sobrevivência enquanto indivíduo e criador (autor), tal como sugere este excerto de Daniel Pennac (1992:197): “[...] L’homme [...] écrit des livres parce qu’il se sait mortel [...]”.

A biblioteca (re)escrita oferece uma viagem às reminiscências do narrador que, usando a citação e autocitação, ficcionaliza a (re)construção de imagens ou de quadros que considera significativos para o seu percurso formativo enquanto escritor (poeta). Essa

viagem contempla uma clara busca de identidade por parte do narrador, alicerçada nos fragmentos rememorados com os quais se desenvolve a novela. O ponto de partida dessa demanda opera-se, recordemos, pela observação no espelho de um *alter ego*, objeto e imagem que estabelecem uma relação entre o narrador adulto (o escritor) e o seu duplo, configuração da sua infância. Assim, a busca de si próprio no outro traduz-se, em primeiro lugar, pelo desejo de regresso às raízes da infância, materializado ao nível do discurso pela retoma, em *O Miúdo*, de intertextos poéticos ou passagens provenientes de *Alma*. Contudo, a (re)escrita direciona-os para a ilustração de contextos significativos para a formação do escritor enquanto poeta, uma vez que exemplifica o que poderá estar relacionado com a sua propensão precisamente para a poesia ou a música, temas que provêm do romance *Alma* ou de outras obras alegrianas.

A par de uma biblioteca literária, musical e familiar que lhe foi transmitida, o narrador reativa, também pela autocitação, alguns ambientes e algumas personagens que povoaram o seu passado. Esta recuperação torna-se significativa, na medida em que, para além de esclarecer o leitor quanto à obsessão do miúdo que procura ritmo em tudo o que o rodeia, permite uma reflexão sobre a importância do encontro com o outro. De facto, a identidade individual, mas também coletiva, alicerça-se não só na biblioteca literária, como também cultural. Nesse sentido, o encontro é precisamente sugerido, pela biblioteca (re)lida e (re)escrita da personagem-(re)escritor, em virtude de ilustrar o contacto com outra(s) cultura(s), outra(s) leitura(s) ou outra(s) artes, um encontro na verdade possibilitado pelo olhar. Tal como o escritor insiste em observar o outro, também tenta observar-se a si próprio, quando descreve os seus estados de alma ou os seus pontos de vista, usando justamente o discurso citacional (intertextos ou intratextos) para as suas reflexões.

Por último, leva o leitor a uma reflexão sobre o poder da palavra, quer seja matéria-prima do escritor, quer seja (re)inventada pelo trabalho da citação, em virtude de ser deslocada de um contexto para outro, trasladação essa que possibilita a sua renovação, seja pela (re)escrita, seja pela transmissão oral.

Conclusão

O tema da biblioteca representa um universo abrangente, dentro do qual, se pode colocar outro igualmente vasto e propiciador de experiências, o da leitura. Intimamente relacionadas, estas duas noções oferecem ao leitor uma abertura para novas vivências e aventuras, por facilitar o encontro com vozes pertencentes ao património literário e cultural nacional e internacional. Esta abrangência deve-se também ao facto de a biblioteca pressupor a presença de um discurso citacional, discurso esse que reenvia para a intertextualidade e o respetivo trabalho de (re)leitura e de (re)escrita através da citação.

As obras alegrianas escolhidas refletem essa presença, nomeadamente no que diz respeito às bibliotecas da personagem-(re)leitor e da personagem-(re)escritor que povoam *Alma* e *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*. Sendo que estas duas personagens são fundamentais na promoção da (re)descoberta do outro, por serem simultaneamente recetoras e transmissoras das obras que integram a sua biblioteca individual. Essa transmissão é importante, pois permite a ativação, a divulgação e, por conseguinte, a sobrevivência do texto. Com efeito, sempre que haja uma (re)leitura e uma (re)escrita de um texto, este último é (re)ativado e (re)vivificado, o que contribui para assegurar a memória citacional.

A (re)ativação deve-se, em primeiro lugar, ao facto de a (re)leitura traduzir duas operações complementares (ler e reler), no sentido em que o leitor (re)lê o que já conhece mesmo se num contexto diferente. Ao (re)utilizar uma passagem textual, o leitor revela a sua opção interpretativa ou a sua perspetiva, na medida em que demonstra que aquele excerto, por ter sido escolhido, lhe é significativo. Com estas operações, o texto acaba por ser (re)vivificado, não só porque é repetido, logo não é esquecido, como também é

renovado pelo contributo do leitor que lhe imprime o seu olhar ou o seu projeto interpretativo. Nesse sentido, *Alma* e *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua* proporcionam a ilustração desses dois processos, em virtude de levar o leitor a observar a (re)utilização de fragmentos textuais, provenientes de obras literárias nacionais e internacionais; tal como esta (re)utilização obedece a propósitos ficcionais, logo a projetos interpretativos.

Considerámos a existência de uma pluralidade de vozes nas duas obras em apreço como propiciadora de uma viagem intertextual, mas também intratextual, sendo esta última motivo para o leitor (re)descobrir também vozes alegrianas. A concretização dessa viagem assenta nos cenários escolhidos por Manuel Alegre, dos quais se destacam a representação da leitura, em *Alma*, e o quadro das reminiscências do narrador em *O Miúdo*, duas encenações facilitadoras de um (re)encontro textual.

No primeiro capítulo, o romance *Alma* levou-nos a verificar a importância da representação da leitura que possibilita uma encenação de contextos de leitura, amplamente descritos e os quais integram um conjunto de obras literárias citadas pelas personagens-leitores. É precisamente neste cenário que o ato de ler se realiza, quer como potencial passatempo, quer pelo prazer, reforçando, além disso, a necessidade de existir condições para a promoção da leitura. Essas condições ficariam incompletas, caso a leitura não fosse descrita como uma prática familiar habitual, inculcada desde cedo na vida do narrador.

Nesse sentido, a personagem-(re)leitor dinamiza essas sessões, mediando o encontro entre o leitor e os livros. São justamente esses contextos que permitem mostrar que a viagem intertextual realça o que a (re)leitura oferece ao leitor: um espaço de encontro e de partilha entre os diferentes intervenientes, assim como as sensações provocadas pela leitura. Para valorizar essa vertente de partilha, o universo alegriano

privilegiou a leitura em voz alta, pela qual retrata a transmissão de uma biblioteca familiar povoada de obras adequadas à vocalização da palavra: o texto poético e o texto dramático.

Num segundo momento, essa viagem pela leitura reforçou a importância do livro, enquanto monumento cultural e obra de arte, por ser o resultado de uma criação que se alicerça na palavra; uma produção textual que pressupõe o contributo de todos os intervenientes que nele participaram, de todas as vozes que integraram o texto mediante o discurso citacional. Por outro lado, é considerado também como ativador da imaginação e da memória, por conter sonhos, tradições, mitos, do nosso saber comum ou do nosso imaginário, que o leitor pode convocar, sempre que enveredar na leitura do livro.

Sendo que o livro contém aventuras ou experiências que importa partilhar com o leitor, a presença da personagem-(re)leitor tornou-se relevante porque o segundo papel que lhe é atribuído é o de intérprete. De facto, a encenação permitiu observar a importância do envolvimento físico do leitor, apresentado sistematicamente a ler em voz alta ou a declamar, duas ações que corporizam o texto, logo lhe dão vida e asseguram a sua rememoração. Associada a esta intérprete, aparece a personagem do leitor-ouvinte, público e recetor do texto que é vocalizado, instância imprescindível para que haja um convívio e uma partilha entre os leitores.

No segundo capítulo, verificámos a estreita relação entre (re)leitura e (re)escrita, por esta última se alimentar da primeira. Com efeito, da (re)utilização da palavra do outro ou do próprio autor nasce uma criação nova, fruto do processo interpretativo que o leitor formulou a partir da (re)leitura e da conseqüente (re)escrita, conducente à renovação da citação. Assim, a (re)leitura e a (re)escrita de *Alma* em *O Miúdo* levou-nos à (re)descoberta não só de excertos de obras alegrianas dentro da novela, como também ao entrelaçamento de duas bibliotecas, a familiar (oriunda de *Alma*) e a biblioteca da personagem-(re)escritor (refletindo as redes intertextual e intratextual), com as quais se geram sentidos outros.

As remissões intertextuais, em *O Miúdo*, possibilitam a encenação de um (re)encontro com as memórias do escritor, sendo este despoletado pela observação num espelho de um *alter ego* (o miúdo) por parte do narrador adulto. Na realidade, este elemento configura uma vontade de autoconhecimento por parte desta personagem que recorre à citação com vista a uma reflexão sobre os elementos que contribuíram para a sua formação. Deste modo, a biblioteca, semelhante a um espelho, associa-se a essa observação conducente à (re)descoberta textual, tal como ao (re)encontro do escritor consigo próprio, numa viagem em busca da identidade.

A par desta ficcionalização, verificámos que a (re)leitura e a (re)escrita asseguram a memória citacional, em virtude de cenários (re)inventados que permitem manter viva a biblioteca literária ou cultural. Destes quadros recordados fazem parte aspetos bem vinculados em *Alma*, tais como, o lugar dedicado à transmissão oral dos textos, que em *O Miúdo* são retomados quer porque considerados significativos e relacionados com a infância do narrador, quer porque permitem ilustrar os ritmos e os temas, insistentemente repetidos pelo narrador de *Alma*. Também se encontram descritos alguns dos efeitos provocados pela leitura, a saber, a vontade de ser-se leitor do texto, após o convívio habitual com o livro; o desejo de interagir aquando a leitura em voz alta, sinal da partilha que nasce desta modalidade; as reações à leitura, o direito de interromper, entre outros. Alguns ambientes e algumas personagens, fundamentais na formação do narrador, são também (re)escritos porque é justamente, na infância, que se encontram os alicerces, as raízes do ser humano. No caso da personagem-(re)escritor tornou-se clara essa necessidade de recordação dos contextos que o conduziram à escrita e, sobretudo, à poesia.

Aferimos, ainda, na “Biblioteca (re)escrita e (re)lida”, que o predomínio das funções descritiva e reflexiva da (re)escrita aponta para uma ilustração dos aspetos atrás referidos, aos quais se associa uma vontade de descrever a dimensão sonora e musical da

palavra. De facto, as suas propriedades musicais são realçadas pela presença insistente da poesia, no discurso citacional, sendo também objeto de uma descrição, para a qual vai contribuir a valorização dos recursos fónicos e do verso, enquanto unidade rítmica, de modo a relembrar a afinidade existente entre o poema e a música. Nesse sentido, pensamos que a insistente utilização da vertente da leitura em voz alta ou da declamação, nas obras alegrianas, vem reforçar não só essas dimensões, como também relembrar que essas modalidades são facilitadoras de memorização da palavra.

Concluiremos então que é possível estabelecer que o tema da biblioteca potencia a ativação da memória citacional, à semelhança dos cenários alegrianos que sustentam a sua existência. A biblioteca permite uma rememoração do que já existe, pela (re)leitura e pela (re)escrita, sendo a citação não só partilhada com o leitor, como também renovada por ele, em virtude do contributo interpretativo. A reforçar essa vontade de partilha, sobressai a valorização da transmissão oral do texto, tema de apreço no universo alegriano, por esta modalidade sugerir um convívio social, convívio para o qual a biblioteca também reenvia.

Bibliografia Ativa

- Alegre, Manuel: 2010, *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*, Alfragide, Publicações Dom Quixote.
- Alegre, Manuel: 2004, *Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Bibliografia Passiva

- A.A.V.V.: 2001, “Livro”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, volume II, Braga, Editorial Verbo, 2287-8.
- A.A.V.V.: 2001, “Dedilhar”, *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, volume I, Braga, Editorial Verbo, 1080.
- A.A.V.V.: 1998, “Sordello”, *Grande Dicionário Enciclopédico*, volume XIV, Clube Internacional do Livro, Madrid, Ed. S.A.P.E, 5795.
- Alegre, Manuel:
 - 2008, *O Homem do País Azul*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
 - 2003, *Rafael*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
 - 2002, *Arte de Marear*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
 - 2000, *Obra Poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
 - 1989, *Jornada de África*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Allen, Graham: 2000, *Intertextuality*, London: Routledge.
- Amaral, Fernando Pinto do: 2010, *Antologia Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Bakhtine, Mikhaïl: 1970, *La Poétique de Dostoïevski* (Moscou, 1963), Paris, Seuil.
- Barthes, Roland: 1973, *Le Plaisir de Texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bonnet, Jacques: 2008, *Des Bibliothèques pleines de Fantômes*, (2010, *Bibliotecas Cheias de Fantasmas*, Lisboa, Quetzal Editores, tradução de José Mário Silva).
- Brunel, Pierre: 1988, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher.
- Calinescu, Matei: 1993, *Rereading*, Yale University Press.
- Calvino, Italo: 2002, *Perché Leggere i Classici*, (2009, *Porquê Ler os Clássicos*. Lisboa, Teorema, tradução de José Colaço Barreiros).
- Camões, Luís de:
 - 1983, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora.
 - 1954, *Obra Completa*, volume I, “Redondilhas e sonetos”, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora (2ª edição).

- Campos, Álvaro de: 1995, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Edições Ática.
- Carvalho, Amorim de: 1981, *Tratado de Versificação Portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain: 1982, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
- Compagnon, Antoine: 1979, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cunha, Celso e Cintra, Lindley : 1984, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- Fernandez-Bravo, Nicole : 1988, “Double” in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Lonrai, Éditions du Rocher, 492-531.
- Ferreira, Martinho: 1998, “Arnaut-Daniel”, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição XXI, Volume 3, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 279.
- Gaffiot, Félix: 1934, *Dictionnaire Illustré Latin –Français*, Paris, Hachette.
- Garrett, João Batista da Silva Leitão Almeida:
 - 2001, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Guimaráes editores.
 - 1997, *Romanceiro*, Lisboa, Círculo de Leitores.
 - 1992, *Folhas Caídas*, s/l, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
 - 1969, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Livraria Didáctica Editora.
- Genette, Gérard:
 - 1982, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.
 - 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Jubilado, Maria Odete Santos:
 - 2010, *Olhares Cruzados: A Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*, Lisboa, Nova Vega.
 - 2000, *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irónica?*, Lisboa, Vega.
- Kristeva, Julia: 1969, *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- Le Goff, Jacques : 1988, *Histoire et Mémoire*. Paris, Éditions Gallimard.
- Manguel, Alberto: 1996, *A History of Reading*, (1998, *Une Histoire de la Lecture*, Arles, Actes Sud, tradução de Christine Le Boeuf).
- Martins, José Vaz de Pina:
 - 1999, “Dante Alighieri”, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição XXI, volume 8, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 938-945.

- 1999, “Dolce Stil Nuovo”, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição XXI, volume 9, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 788-9.
- 1998, “Cavalcanti Guido”, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição XXI, volume 6, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 519.
- Martins, Lurdes Câncio, *et alii*: 2008, *Reler Manuel Alegre – Poética da Viagem*, Alpiarça, Edições Cosmos.
- Massaud, Moisés: 2004, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix.
- Nascimento, Aires A. e Guedes, Fernando: 2001, “Livro”, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura* Edições XXI, volume 18, Lisboa/ S. Paulo, Editorial Verbo, 97-126.
- Nobre, António: 2010, *Só*, Porto, Porto Editora.
- Pennac, Daniel: 1992, *Comme un Roman*, Barcelone, Éditions Gallimard.
- Pessanha, Camilo: 1987, *Clepsidra*, Póvoa do Varzim, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Editora Ulisseia, introdução de Isabel Pascoal.
- Pessoa, Fernando:
 - 1979, *Mensagem*. Lisboa, Edições Ática.
 - 2008, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M.: 2007, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina (7ª edição).
- Reis, Carlos:
 - 2008, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina (2ª edição).
 - 1987, *Introdução à Leitura das Viagens na Minha Terra*, Coimbra, Almedina.
- Reyes, Graciela: 1984, *Polifonia Textual – La Citación em el Relato Literário*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gregos.
- Rostand, Edmond: 1996, *Cyrano de Bergerac*, s/l, Fasquelle, EDDL.
- Sá de Miranda, Francisco: 1937, *Obras Completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, Volume I.
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar: 1982, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, Limitada.
- Saramago, José: 2006, *As Pequenas Memórias*, Lisboa, Caminho.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e: 2010, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina (8ª edição).
- Sim-Sim, Inês, *et alii*: 1997, *A Língua Materna na Educação Básica*, Lisboa, Ministério da Educação.
- Wellek, René e Warren, Austin: 1971, *La Théorie Littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

Netografia

- Canelas, Lucinda: 2011, “O fado é já património mundial”, <<http://www.publico.pt/Cultura/o-fad-já-e-patrimonio-mundial-1522758>>, consultado em 29/02/2012.
- De Oliveira, Marcia: 2006, “O leitor entre Modelos e Horizontes”, <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/minicursos/marcialisboacostadeoliveira.pdf>>, consultado em 17/10/2010.
- Fernandes, Maria Lúcia Outeiro: 2011, “Procedimentos Intertextuais e Metapoéticos na Lírica Contemporânea Portuguesa”, <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1048-1.pdf>>, consultado em 20/09/2011.
- Morão, Paula: 2010, “O Ritmo da Terra a Tremer”, <<http://www.manuelalegre.com>>, consultado em 2/10/2010.

Índice de Quadros

	Pág.
Quadro nº 1 - Os Artesãos	100
Quadro nº 2 – O Cigano	105

Índice Onomástico**A**

ALEGRE, Manuel – 1, 2, 6, 21, 22, 23, 45, 72, 73, 74, 75, 80, 85, 86, 88, 94, 113, 116, 117, 125, 129, 130, 132

ALLEN, Graham – 12, 13, 129

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – 112, 120

B

BAKHTINE, Mikail – 57, 66, 129

BARTHES, Roland – 10, 113, 129

BELLEMIN-NÖEL, Jean – 15, 21

BONNET, Jacques – 22, 26, 27, 38, 129

BRUNEL, Pierre – 66, 129

C

CALINESCU, Matei – 8, 9, 12, 48, 129

CALVINO, Italo – 7, 24, 129

CAMÕES, Luís de – 73, 74, 97, 111, 112, 119, 129

CAMPOS, Álvaro de – 53, 67, 73, 74, 81, 85, 87, 88, 89, 91, 112, 119, 129

CANELAS, Lucinda – 93, 132

CARVALHO, Amorim de – 81, 91, 118, 130

CAVALCANTI, Guido – 112, 118, 131

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain – 20, 63, 75, 106, 130

COMPAGNON, Antoine – 12, 23, 52, 55, 56, 57, 58, 72, 130

CUNHA, Celso e Cintra, Lindley – 21, 103, 104, 118, 130

D

DANIEL, Arnaut – 112, 116, 117, 118, 130

DANTE, Alighieri – 111, 114, 118, 131

DE OLIVEIRA, Marcia – 29, 31, 132

F

FOURNIVAL, Richard – 25

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro – 94, 95, 132

FERNANDEZ-BRAVO, Nicole – 66, 104, 130

FERREIRA, Martinho – 118, 130

G

GAFFIOT, Félix – 13, 130, 135

GARRETT, João Batista da Silva Leitão Almeida – 17, 18, 19, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 49, 76, 81, 82, 83, 111, 120, 130

GENETTE, Gérard – 10, 11, 48, 52, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 73, 75, 77, 95, 130

H

HERCULANO, Alexandre – 17, 36, 39, 41, 42, 49, 85, 86

J

JUBILADO, Odete – 1, 2, 8, 36, 48, 49, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 69, 71, 76, 79, 84, 110, 130

JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra – 21, 35

K

KRISTEVA, Julia – 10, 11, 54, 130

L

LE GOFF, Jacques – 26, 46, 130

M

MANGUEL, Alberto – 14, 15, 16, 25, 32, 38, 130

MARTINS, José Vaz de Pina – 118, 131

MARTINS, Lurdes Câncio – 131

MASSAUD, Moisés – 70, 131

MORÃO, Paula – 95, 98, 132

N

NASCIMENTO, Aires e Guedes, Fernando – 25, 131

NOBRE, António – 17, 35, 36, 40, 41, 77, 97, 111, 118, 119, 131

P

PASCOAL, Isabel – 116, 131

PENNAC, Daniel – 52, 97, 98, 121, 131

PESSANHA, Camilo – 112, 115, 116, 131

PESSOA, Fernando – 45, 49, 85, 111, 86, 89, 120, 131

PRINCE, Gerald – 28, 31

Q

QUENTAL, Antero - 35

R

REIS, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. – 21, 29, 70, 72, 131

REIS, Carlos – 7, 38, 49, 60, 62, 64, 89, 119, 120, 131

REYES, Graciela – 41, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 82, 131

ROSTAND, Edmond – 43,131

S

SÁ DE MIRANDA, Francisco – 53, 93, 94, 95, 111, 119, 131

SARAIVA, António e Lopes, Óscar – 35, 36, 39, 41,42, 82, 83,89,115,118, 131

SARDINHA, António – 17, 18, 19, 22, 35, 36, 39, 40

SARAMAGO, José – 111, 131

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e – 11, 29, 30, 60, 64, 65, 85, 118, 131

SIM-SIM *et alii* – 15, 16, 131

SOARES, Bernardo - 17

SORDELLO de Mantovana – 112, 118, 129

T

TORGA, Miguel – 85, 112, 120, 121

W

WELLEK, René e Warren, Austin – 78, 80,131

Índice Geral	Pág.
Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Résumé	iv
Introdução	1
Capítulo I – A (re)leitura em <i>Alma</i>	6
1. Reflexão Teórica	7
1.1 Os Conceitos	7
2. A Leitura, o Livro e o Leitor	13
2.1. A Leitura	13
2.2. O Livro	25
2.3. O Leitor	29
3. A Biblioteca (re)lida em <i>Alma</i>	34
3.1. A Biblioteca da Personagem-(Re)leitor	34
3.1.1 A Rede Intertextual	48
Capítulo II – Da (re)leitura de <i>Alma</i> em <i>O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua</i>	52
2.1. Reflexão Teórica	53
2.1.1 Os Conceitos	53
2.2. A Biblioteca (re)escrita e (re)lida	69
2.2.1. A Biblioteca da Personagem-(Re)escritor	69
2.2.1.1. A (re)leitura e a (re)escrita de personagens	98
Quadro nº 1 - Os Artesãos	100
Quadro nº 2 – O Cigano	105
2.2.2. A Rede Intertextual e Intratextual	110

Conclusão	124
Bibliografia	129
Índice de Quadros	133
Índice Onomástico	134
Índice Geral	137