

OS MUNDOS POSSÍVEIS DE OLGA GONÇALVES — A TENSÃO REFERENCIAL EM MANDEI-LHE UMA BOCA

Retomando uma problemática essencial dos estudos literários, Roland Barthes constatava há alguns anos que: "Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirais brutalement: le réel" (1).

A questão do real em literatura é complexa e alimenta uma grande variedade de reflexões, desde a Antiguidade (Platão, Aristóteles) até à crítica mais recente (Auerbach, Genette, Hamon, etc.). A tentação mimética dos dispositivos de enunciação articula-se com um pacto referencial estabelecido tacitamente entre o narrador e o leitor. Nesta perspectiva, o romance pode apresentar-se como o equivalente de um real extra-ficcional a que serve de espelho e funcionar assim como o portador de uma forma de transparência *realista*. No entanto, como afirma Genette, "la fiction n'est guère que du réel fictionalisé" (2). Ao abordar esta questão, Umberto Eco propôs a noção de "mundos possíveis, apontando para a elaboração de um universo semântico que não passa de uma "construção cultural" (3), o que significa que o referente se encontra sempre do lado do simulacro.

Entre as múltiplas pistas que segue actualmente a literatura portuguesa produzida por mulheres, é de salientar o trabalho sobre a "ilusão referencial" (4), levado a cabo sobretudo por Olga Gonçalves. A obra ficcional desta escritora (5) tem-se desenvolvido a partir de um núcleo formado pela interrogação do real e pela mobilização de jogos de alteridade, isto é, pelo confronto entre a instância narrativa e a diversidade do mundo que a rodeia, entre uma voz e um espaço captados através de um meticuloso trabalho sobre o registo da oralidade que pretende restituir a Verdade. Ao dinamizar uma veia de representação que actualiza aspectos importantes da sociedade portuguesa, como as consequências da Revolução de Abril, o confronto de gerações e a problemática juvenil, as questões ligadas à emigração, ou ainda à marginalidade e à prostituição, o discurso de Olga Gonçalves revela uma notável tensão referencial. **Mandei-lhe uma boca**, publicado em 1977, parece-nos ilustrar exemplarmente a problemática que nos ocupa (6).

Nesta obra, Olga Gonçalves apresenta-nos o longo discorrer de uma adolescente (Sara) em busca de si própria. A personagem constrói-se pouco a pouco, através de um discurso directo, aparentemente espontâneo, dirigido a Riva (uma amiga da mãe) que assume as funções de narratária silenciosa, e cujas reacções vamos conhecendo de forma indirecta.

O ponto de partida da ficção é constituído por um dispositivo comunicacional, anunciado já desde o título e definido por um registo linguístico particular que tem como quadro de referência a juventude. Sara

preenche a função narrativa ou função de representação, mas desenvolve também uma função comunicativa com um duplo destinatário, interno (Riva) e externo (o leitor).

O projecto identitário anuncia-se desde o *incipit*: a obra começa pela afirmação "Sou". Sara procede a uma revisitação do seu mundo juvenil, pontuado por uma série de preconceitos e estereótipos, e o seu discurso propõe um registo onde se anuncia a metamorfose do tempo e do espaço pela dilatação da consciência subjectiva. O monólogo testemunhal designa a posição temporal do acto narrativo em relação à história: é a narradora quem determina a organização da ordem e da duração, evocando acontecimentos passados, fazendo antecipações, condensando em sumários de algumas linhas longos períodos da infância, adoptando simultaneamente a posição de contempladora e contemplada, de narradora e de actriz da narração. As experiências actualizadas pelo monólogo retrospectivo permitem-nos o acesso a um tempo da perda da inocência, a um universo em processo de desagregação. Desta forma, a história constrói-se a partir de um duplo registo do olhar, marcado pela alternância de introspecção e extrospecção, de narração da experiência e de reflexão espectadora.

Apesar da sua preocupação narcísica, Sara vive também da relação com os outros e com o mundo. Ao falar de si, ela descobre-se Outra e serve de espelho a uma sociedade em constante evolução (não é por acaso que, numa das epígrafes, Olga Gonçalves convoca Balzac). É neste desajuste de identidades, nesta tensão existencial, que se encontra, a nosso ver, um dos aspectos mais estimulantes da obra. O foco narrativo na primeira pessoa funciona duplamente como um espelho — reflectindo, por um lado, a polaridade entre a Sara do passado e a Sara do presente — e, por outro lado, a multiplicidade das experiências alheias: o percurso de Riva, os conflitos no seio da família, a relação com os amigos, os valores de uma parte da juventude portuguesa, em particular o meio da alta burguesia lisboeta, caracterizado pela importância do grupo, dos carros, dos namorados e de uma certa visão negativa do mundo dos adultos.

Trata-se de uma escrita ao mesmo tempo reflexiva e concreta, sempre orientada pela subjectividade de Sara. A mobilidade do seu discurso cria uma "ilusão referencial", pelo tom coloquial que lhe é imprimido, embora haja uma selecção dos elementos essenciais constituídos pelas suas obsessões ou preocupações que desenham uma unidade de tensão: a ausência da mãe, por razões desconhecidas e a ausência de Diogo, a grande paixão juvenil. No testemunho da personagem elaboram-se formas específicas como a alusão, o subentendido, a repetição, que supõem um interlocutor ao corrente do espaço que é evocado: Riva, a velha amiga da mãe, aureolada de certas qualidades que Sara parece apreciar e dotada de grande capacidade de escuta e compreensão que favorecem a confiança:

"Sabe por que é que dos amigos todos dos meus pais a Riva é a única de quem eu gosto? Porque consigo é possível dizer a verdade. Não tenho medo que julgue que aquilo que diga ou pense seja muito mau." (pp. 92-93)

O universo diegético do romance compreende um fim de semana no espaço fechado da casa de Riva, onde Sara vem procurar reconforto:

"Para lhe dizer a verdade, faltei ao ioga! Faltei. De certeza hoje não era capaz de me concentrar. Tenho tanta coisa na cabeça!" (p. 45)

É este excesso (de palavras, ideias, sentimentos) que vai alimentar o longo monólogo-diálogo da personagem. Mas o que conta ela?

Dividido em três partes, o texto obedece à configuração temporal em que se estende o discurso de Sara. Na primeira parte (sexta-feira), a personagem aborda, numa euforia desordenada, típica da urgência de se contar, múltiplos aspectos que serão recorrentes ao longo da obra, como: a idade, os irmãos, os amigos, entre os quais Diogo, com um estatuto especial; a importância do grupo; a virgindade; a Revolução; a desilusão em relação aos rapazes, definidos pelo "jogo de engano" que não convém à narradora, apaixonada pelo "jogo da verdade"; a visão negativa dos pais, mergulhados no adultério, no fingimento; os modelos culturais (Londres, discotecas); a droga; a importância da aparência que permite distinguir entre jovens e adultos; a diferença entre as classes sociais; as atitudes dos avós que "nos testamentos faziam as vingançazinhas todas" (p. 36); a partida da mãe para a Suíça; as interrogações sobre a relação dos pais ("Diga-me: os pais acabam ou não acabam por se cansarem dos filhos?") (p. 37); a projecção no futuro, como forma de escapar aos simulacros do mundo adulto ("Deixe-me ter a maioridade e vai ver!" p. 37); a importância da velha criada, Cândida, que troca os recados; o após 25 de Abril e as suas consequências ("Depois do 25 de Abril ficámos todos despassarados" p. 42); a espera de Diogo que partiu para o Brasil; as férias em Moledo, espaço em que Sara lê claramente o contraste social, deixando transparecer o seu racismo de classe, quando se refere às superstições do povo ("Mas o mais cómico é aquela gente — os pacóvios, sabe, o Zé Povinho — julgarem que a seca é um grande milagre" (p. 44).

Na segunda parte (sábado), a totalidade do discurso modifica-se ligeiramente e passamos da superficialidade a uma reflexão mais aturada sobre a difícil transição da infância para a adolescência. O discurso de Sara inicia-se com a referência a um sonho perturbador (pp. 47-48) que permite apreender o funcionamento do seu inconsciente. Sabemos que, na concepção

de Freud, o sonho é revelador da projecção de um desejo ou de uma inquietação. Ora, a narração do sonho de Sara revela um espaço dominado pela presença do mar ameaçador (14 ocorrências), que alterna com a figura da mãe/boneca (respectivamente, 4 e 5 ocorrências). O que revela então o trabalho do sonho? Em primeiro lugar, a condensação de um medo fundamental que atravessa todo o romance, baseado na suspeita de que a relação dos pais conhece uma crise e a expectativa da notícia da eventual separação. Por outro lado, a identificação da mãe com o espaço simbiótico do mar aponta para uma ideia de luta, concretizada na evocação da "guerrilha" e do movimento ascendente das ondas. O deslocamento do discurso para o domínio do simbólico reflecte uma elaboração secundária que camufla a inquietação fundamental de Sara e denota uma negatividade que permite enunciar simultaneamente o lógico e o não-lógico, o ser e o não-ser. Contudo, paralelamente ao desencanto, à disforia, o que o sonho confirma é uma forma de afirmação da identidade, pois Sara conclui:

"o mar vai. eu estou aqui. eu estou."

Esta necessidade de auto-afirmação acentua-se nos momentos em que a personagem se demarca em relação a outras classes sociais e evoca, por exemplo, os retornados: "uns pirosoos, não suporto esses retornados (...) é gente que não tem nada a ver comigo. É como aqueles de pé descalço lá no monte. Povinho" (p. 84).

O seu discurso reflecte um mundo de contradições e preconceitos que encontraremos ao longo de toda a obra, denotando a sua incapacidade para aceitar as marcas da Diferença naqueles que não pertencem ao seu meio social. Assim, ao falar de Gica ("Um menino muito bem com quem ando a sair agora"), Sara deixa transparecer as suas próprias opções:

"tem cá uma mania das famílias. Está furioso por causa de as boîtes agora serem invadidas por uma gente qualquer. Diz que são plebeus, que não têm classe nenhuma, que bebem uisque por copos de três. Vestem-se bem, claro, (...) mas toda a gente lhes topa o jogo da promoção. A promoção socialzinha. Querem ser como nós. Nunca tiveram acesso a nada, julgam que daqui para diante é tudo deles." (pp. 90-91).

Com este tipo de amigos "Nunca se fala a sério, nunca". (p. 92). Ora, falar a sério, é justamente o que parece procurar Sara no seu encontro de fim de semana com Riva.

Na terceira parte (domingo), as imagens parentais ocupam um lugar

de destaque. Sara verbaliza o medo inconsciente que lhe atravessa os sonhos e desenvolve uma revolta contra os pais:

“Que ao meu pai já lhe mandei uma boca. Mandei uma boca aos dois, ao meu pai e à minha mãe. Que, se resolvessem separar-se, não pensassem que eu me ia pôr a aturar madrasta ou a aturar padastro. Então é que iam ver. Então é que ia mesmo viver sozinha. Ia, pois. Não, me custava nada, asseguro-lhe.” (p. 86)

O seu discurso orienta-se para a crítica do culto das aparências, típico do mundo adulto. No entanto, também ela, sem se dar conta, mergulha em estratégias de simulacro, sobretudo quando exalta o consumismo, o gosto por certas roupas ou pelos carros vistosos, a importância, afinal, das aparências como forma de respeitar um estatuto social:

“Olhe que ser acompanhada por um destes meninos é qualquer coisa! Faz-se cá uma destas vistas!” (p. 91)

No entanto, ao evocar o encontro com Diogo, o que parece fasciná-la é justamente a diferença, a qualidade do diálogo, a sensibilidade da relação, visto que, com ele, descobre a dimensão da poesia:

“O Diogo. Como é que eu hei-de explicar? O Diogo é um rapaz que se não parece em nada, absolutamente em nada com os outros”. (p. 102)

Contudo, devido a um mal entendido, o encontro com Diogo não chega a dar-se realmente e Sara queixa-se dos desajustes em que evolui:

“tudo o que me acontece é contra mim, desde os rapazes com quem ando até à merda da minha família” (p. 113)

Na medida em que não é capaz de encontrar um equilíbrio entre aquilo que parece e aquilo que é profundamente, Sara prossegue o seu investimento afectivo nas relações de fachada e o romance termina com a exaltação da personagem que, depois de um telefonema da criada, abandona Riva para ir experimentar o novo carro do Gica.

Concentrada em três dias, a história de Sara ganha um tom suspensivo: não sabemos que decisão irão tomar os pais, ignoramos a posição de Diogo em relação ao mal-entendido das férias, desconhecemos a forma como funciona a relação com o Gica.

A linha estrutural dominante em **Mandei-lhe uma boca** é assim pontuada por três planos:

— o cronológico — narração apresentada em 3 sequências (3 dias) que permitem a conjugação do presente, do passado e do futuro;

— o espacial — Sara penetra num espaço diferente, a casa de Riva, lugar da palavra, palco oferecido ao discurso da experiência imediata, mas pela dinâmica da memória, o espaço multiplica-se e assim encontramos lugares tão variados como o Apolo 70, a Praia da Rocha, as boîtes de Lisboa ou de Cascais, Moledo, a fluidez da praia na noite do encontro com Diogo, etc;

— o da oposição entre personagens que se dividem em duas classes: a faladora/a silenciosa; os burgueses/os plebeus; os jovens/os adultos.

Ao sublinhar a dimensão do olhar de Sara, o romance funciona como espelho de uma sociedade em processo de decomposição, à maneira de Balzac, citado em epígrafe por Olga Gonçalves, como já vimos. O campo social aberto pela narradora é o da alta burguesia lisboeta, de jovens bem nascidos, politicamente próximos da direita ou assumindo mesmo posições extremistas, como o Gica que:

“tem muita honra em ser fascista. Que fascistas são todas as pessoas de bom gosto e de categoria.” (p. 92)

O texto veicula um saber particularizante sobre um momento histórico (o após 25 de Abril), através da transcrição de vivências imediatas e graças a um olhar retrospectivo que permite tanto o processo de deformação do presente, como a memória do passado. O passado e o presente enredam-se constantemente. O presente é o tempo da confiança, da reflexão e da espera. O passado, pontuado sobretudo pelas histórias de namorados, inclui como marco importante o 25 de Abril. Mas o tempo dilata-se na voz de Sara, para alcançar também as fronteiras do futuro, feito essencialmente de projectos ou de expectativas (ir viver sozinha, esperar a mãe nas férias do Natal ou esperar pelo regresso improvável de Diogo nas férias do Verão).

A técnica do ponto de vista reflecte, em primeiro lugar, o tipo de relação que Sara alimenta com o mundo e com os outros. A transparência alterna com a opacidade, conjugando-se contudo como os dois pólos de uma interrogação sobre o amor, a adolescência, os valores do mundo adulto. O enunciado elabora-se entre duas pessoas, uma vez que o discurso de Sara está orientado para uma interlocutora que com ela partilha experiências comuns (os jantares em família, Londres, Moledo...). No entanto, a sociabilidade do discursos camufla dificilmente o seu aspecto intermitente e excepcional. O que se exprime sobretudo pela voz de Sara é a solidão e a ansiedade. Parece-nos que não é por acaso que Riva se mantém

silenciosa. Com efeito, como nos ensina Blanchot (7), o paradoxo de toda a comunicação é a sua impossibilidade, mesmo se, aparentemente, o diálogo se baseia na igualdade, na troca, na recíproca conciliação dos pontos de vista.

Enquanto agente e testemunha, Sara assume uma dualidade complementar e o seu processo de acumulação discursiva cria um efeito de circularidade que encontra no espaço fechado da casa, na intimidade acolhedora propícia à confiança, uma polarização evidente.

Enquanto discurso imediato orientado na perspectiva de uma voz que comanda a instância narrativa, a partir da experiência da memória involuntária que é investimento afectivo, ilustração da subjectividade da personagem-narradora (é notória a frequência de locuções modalizantes), **Mandei-lhe uma boca** propõe-nos uma interessante reflexão sobre a questão da identidade. A voz de Sara é o eixo do romance, mas, a partir do momento em que o sujeito da enunciação coincide com o sujeito do enunciado, produz-se uma alteração, pois como afirma Todorov "Parler de soi-même signifie ne plus être le même soi-même" (8).

A visão que Sara dá de si mesma e do mundo que a rodeia é filtrada pela sua subjectividade, visto que contar uma história implica sempre uma posição do narrador em relação a essa história. Encontramo-nos assim perante um duplo registo: o que Sara é no momento da narração já está longe do que ela foi aos 13-15 anos. Do longo discorrer de Sara, o que sobressai é uma carga de negatividade que se aplica tanto aos namorados, como ao próprio amor:

"Acho que as pessoas-gostarem é só um atraso de vida"
(p. 50)

O mundo dos adultos, referência imediata ao universo familiar, parece-lhe ameaçado:

"Já reparou que os seus amigos, sim, as pessoas da sua idade e da idade dos meus pais está tudo a divorciar-se?" (p. 52)

Ao aceitar "o horror que é a vida da gente crescida" (p. 53), Sara toma, de súbito, consciência do perigo das palavras:

"Parece que a nossa vida se estraga nas palavras. Parece que é no silêncio que fica tudo inteiro" (p. 60)

No entanto, são justamente as palavras que lhe permitem constituir-

-se como sujeito, mesmo se se trata de um sujeito em processo de dispersão, fragmentação, sem identidade fixa, atravessado pela dimensão da alteridade. Mas não podemos esquecer que estas palavras que dizem a frustração (em relação a Diogo ou à mãe) e a agressividade (relativa ao mundo dos adultos), são dirigidas a Riva, espelho que permite a articulação do narcisismo de Sara com os diferentes reflexos da sua ansiedade de sujeito desejanste. Desta forma, é a presença atenta de Riva enquanto Outro, exterior, que proporciona a condição do enunciado, confirmando a concepção de Lacan, segundo a qual: "L'Autre est donc le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend" (9).

Assim, Riva é necessária para que se desenvolva a consciência individual de Sara, a percepção que ela tem de si enquanto totalidade (10), tal como o leitor é importante para que o texto exista realmente (11).

O romance inscreve-se portanto num contexto de comunicação no qual o contar se afirma como acto elocutório específico que depende do afecto, do desejo de saber do destinatário, da sua capacidade de escuta. Mesmo silenciosa, sabemos, pelas reacções de Sara, que Riva participa activamente no que é dito, pelo riso ("Por que é que se riu agora?", p. 21), pela activação de uma memória comum ("Lembra-se daquelas férias da Páscoa que passou connosco na quinta dos meus avós?", p. 20) ou pela partilha de experiências antigas ("Só gostou de dois homens?", p. 74, ou "As freiras não achavam graça nenhuma, não era?", p. 89).

Mandei-lhe uma boca pode ser encarado segundo uma dupla perspectiva: quer enquanto sequência de acontecimentos, quer enquanto acto narrativo. Como já vimos, o romance é um acto de comunicação dupla: em relação a uma interlocutora implícita no diálogo (Riva) e em relação ao leitor virtual. A presença do "eu" explícito que se impõe desde a primeira frase do romance ("Sou"), aponta não só para a narradora mas também para a heroína da narração. Surgem então duas questões: serão os acontecimentos simples pretexto para desenvolver um tipo? Na medida em que o discurso de Sara circula em torno de eixos obsessivos (os pais, o amor, o futuro), como é feita a selecção do narrado? Parece-nos difícil analisar esta problemática devido a alguns factores. Por um lado e durante muito tempo, reduziram-se os problemas da presença daquele que conta a história, ou seja, do narrador, aos que se relacionam com o "ponto de vista". Por outro lado, identifica-se quase sempre a instância narrativa, o acto narrativo, com a instância da "escrita", com o acto real de escrever o texto. Se aceitarmos estes pressupostos, a narração de **Mandei-lhe uma boca** poderia ser caracterizada pelos seguintes factos: sendo o romance um discurso na primeira pessoa, em que o herói conta directamente a sua história e em que os acontecimentos são narrados do interior da personagem, teríamos o que Jean Pouillon (12) definiu como uma "visão com", ou

uma narração subjectiva em que o “eu” do discurso se identificaria com o “eu” da história, segundo Todorov (13). Por outro lado, a instância narrativa é diferente da autora real. Ora esta narração não pode ser reduzida ao “ponto de vista”, uma vez que este pode resolver questões relacionadas com o “quem vê?”, mas não com o “quem fala?”. Além disso, o tempo do discurso de Sara não é o tempo da escrita do romance. Portanto, a situação narrativa não se pode identificar com a situação da escrita. Como afirma Barthes:

“qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est” (14).

Todos estes aspectos que evocámos sumariamente interligam-se no tecido complexo que é a situação narrativa. A coincidência da história e da narração oferece-nos um primeiro critério para poder responder à questão sobre a distinção entre o tempo da situação narrativa (Dezembro de 1974) e o tempo da situação da escrita (Agosto de 1976). A distância de quase dois anos não parece marcada no texto, embora exista na organização romanesca. Genette nota que uma prática corrente da narração na primeira pessoa vê “le récit conduire son héros jusqu'au point où l'attend le narrateur, pour que ces deux hypostases se rejoignent et se confondent enfin” (15). Ora isto não acontece em **Mandei-lhe uma boca**, visto que a narração termina, tal como começou, sem nenhuma referência à situação narrativa.

Um outro aspecto interessante do romance é a questão da ilusão de realidade. Com efeito, na obra de Olga Gonçalves todos os elementos romanescos, mesmo os estados psicológicos e os valores morais, correspondem a aspectos concretos, determinados, da realidade. O social tem para ela um valor psico-dramático que põe em jogo relações interpessoais, complexas e diferenciadas. O real é, em primeiro lugar, um mosaico linguístico. Com efeito, a manifestação do idiolecto provoca um “efeito de real”. Por outro lado, o texto caracteriza-se por uma forte redundância, típica, segundo P. Hamon, do romance realista (16). Esta redundância sobre, por um lado, a descrição da esfera social de actividade da narradora (boîtes, férias, praias, festas...) e, por outro lado, as actividades ritualizadas da vida quotidiana.

Ao abordar o mundo dos jovens, a obra de Olga Gonçalves levanta questões sobre a função da representação em literatura. Interessa-nos sobretudo salientar que o seu projecto mimético passa pela riqueza de informação sociológica e pela utilização de estratégias discursivas que permitem a legibilidade de um espaço mental e social bem definido.

Como vimos, em **Mandei-lhe uma boca**, a modalidade narrativa utilizada é o discurso directo que encena três elementos fundamentais: as acções (passadas, presentes e futuras); o tempo e o espaço — que pode ser

fechado (a casa) ou aberto (o mundo). No entanto, estes três elementos inscrevem-se num mesmo território de representação que articula uma presença e uma ausência, a partir da sucessão de sequências temporais que individualizam a pouco e pouco o sujeito da enunciação, caracterizado por uma forma peculiar de discurso, cheio de tiques, hábitos linguísticos específicos, estereótipos.

Normalmente, é considerado como realista o que nos dá a impressão de ser verdade, quer pela disseminação, à superfície do texto, de um enunciado informativo, de um saber, de uma descrição-reflexo, quer pelos índices de realidade (o amor, a sexualidade, as relações jovens/adultos, etc.). Ora, Genette já insistiu suficientemente sobre a ideia de que nenhuma obra pode “mostrar” ou “imitar” a realidade:

“aucun récit ne peut “montrer” ou “imiter” l’histoire qu’il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, “vivante”, et donner par là plus ou moins l’illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter” (17)

No termo deste breve percurso através de um romance dado como “realista” podemos descortinar um efeito de autenticidade, criado por múltiplas estratégias discursivas. O mundo “real” de referência é constituído pelo espaço da juventude, coerente e verosímil, mas tal realidade deve ser interpretada, na perspectiva de Umberto Eco, como o resultado de um trabalho de escrita:

“Dans le cadre d’une approche constructiviste des mondes possibles, même le monde “réel” de référence doit être entendu comme une construction culturelle” (18)

Maria Graciete Besse
Université de Pau
et des Pays de l’Adour

NOTAS

- (1) Roland BARTHES, **Leçons**, Paris, Seuil, 1978, p. 21.
- (2) Gérard GENETTE, in "Les actes de fiction", **Fiction et Diction**, Paris, Seuil, 1991.
- (3) Umberto ECO, **Lector in Fabula**, Paris, Grasset, 1985, p. 170.
- (4) Fórmula utilizada por M. Riffatterre para qualificar a relação que os leitores estabelecem muitas vezes entre ficção e real: "les usagers de la langue s'accrochent à leur illusion que les mots signifient dans une relation directe à la réalité", in "L'illusion référentielle", **Littérature et réalité**, Paris, Le Seuil, 1982, p. 93.
- (5) Salientamos os seguintes títulos: **A Floresta em Bremerhaven** (1975); **Mandei-lhe uma Boca** (1977); **Este Verão o Emigrante Là-Bas** (1978); **Ora Esguardae** (1982); **Rudolfo** (1985); **Sara** (1986); **Armandina e Luciano, o Traficante de Canários** (1988); **Contar de Subversão** (1990) e **Eis uma História** (1992).
- (6) Todas as nossas citações serão feitas a partir da 3ª edição, datada de 1987.
- (7) Na perspectiva de Maurice BLANCHOT, "ce qui fonde les rapports c'est leur impossibilité, ce qui unit les êtres c'est ce qui les sépare et ce qui les rend étrangers c'est ce qui les rapproche", in **La Part du Feu**, Paris, Gallimard, 1949, p. 239.
- (8) Cf. T. TODOROV, **Qu'est-ce que le Structuralisme**, Paris, Seuil, 1968, p. 121.
- (9) Cf. Jacques LACAN, **Ecrits I**, Paris, Seuil, 1966, p. 242.
- (10) Esta dimensão de totalidade é justamente apontada por Todorov que afirma: "seul le regard d'autrui peut me donner le sentiment que je forme une totalité", in **M. Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine**, Paris, Seuil, 1981, p. 147.
- (11) Esta concepção foi desenvolvida sobretudo por Blanchot, segundo o qual ler não consiste em "obtenir communication de l'oeuvre", mas antes "faire que l'oeuvre se communique". Nesta perspectiva, qualquer leitura crítica tem como objectivo fazer falar a obra, tanto na sua superfície como na sua profundidade, desposando os movimentos de uma imaginação e os traços de uma composição.
- (12) Jean POUILLON, **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1946.
- (13) T. TODOROV, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1971.
- (14) Esta perspectiva foi desenvolvida em "Introduction à l'analyse structurale des récits", in **Communications**, 8, Paris, Seuil, 1968.
- (15) G. GENETTE, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 236.
- (16) P. HAMON, "Le discours contraint", in **Poétique**, 16, Paris, Seuil, 1973, p. 432.
- (17) G. GENETTE, *op. cit.*, p. 185.
- (18) Umberto ECO, *op. cit.*, Paris, Grasset, 1985, p. 172.

