

Manuel dos Santos Alves

Quem fala neste parágrafo?

Auerbach, *Mimesis*.

0. A questão

Segundo a fórmula de L. Doležel ($T=DN+Dp$), todo o texto narrativo, enquanto representação verbal, assenta numa dupla base composta pelo binómio *discurso do narrador/discurso das personagens* (cf. Posuelo Yvancos, 1994:234). Cada um destes elementos estruturantes concretiza-se num leque muito amplo de diferentes tipologias discursivas, de que o chamado monólogo interior – ou *imediato* (G. Genette), ou *autónomo* (D.Cohn), ou *discurso directo livre* (M. Hale) – constitui uma das mais inovadoras realizações, largamente usada na literatura contemporânea. Trata-se de uma técnica narrativa particularmente eficaz para penetrar nos recessos da alma, contribuindo, por essa via, para levar o mais longe possível a subjectivização da realidade e assegurando assim a relação do romance da corrente de consciência com a tradição realista, como já salientou Ortega Y Gasset (cf. Cohn, 1981:22).

É sob este prisma que, depois de o celebrado romance de Carlos de Oliveira ter entrado, ao que parece, no signo do “revisionismo” (cf. Serra, 2003), achei bem aproveitar esta oportunidade para propor uma “revisão” (das leituras) de três enunciados relativos, respectivamente, às cenas da destruição dos retratos (cap. XIII), da denúncia (cap. XVIII) e do assassínio do cocheiro Jacinto (cap. XXIII)¹. Uma das grandes e clássicas questões que neles

¹ – Este trabalho - agora revisto e tanto quanto possível actualizado, mas idêntico nas suas linhas fundamentais – nasceu do contacto que tive no ano lectivo de 1978-1979, com a obra-prima de Carlos de Oliveira, integrada nos conteúdos programáticos que me foi dado leccionar na Universidade de Paris-Sorbonne. O texto foi apresentado ao Congresso Internacional da SFLES (Société Française des Lusitanistes de l'Enseignement Supérieur), que se realizou na Universidade de Poitiers, nos dias 4-5 de Novembro de 1979. Não tendo sido publicadas as Actas desse congresso por falta de verbas, manteve-se inédito. Pareceu-me que não seria intempestivo apresentá-lo agora para publicação. Representa em si mesmo e na minha intenção, como é óbvio, uma forma de participação na homenagem inteiramente merecida ao Professor Aguiar e Silva. Nele procurarei demonstrar, a partir de uma simples nota de roda-pé da sua *Teoria da Literatura*, facetas deveras curiosas que tem revestido a fortuna e a recepção do seu magistério. E se, na minha modesta perspectiva, que ainda não tenho quaisquer razões válidas para alterar, há discordância quanto à interpretação em causa, ela em nada destoa dessa homenagem. Muito pelo contrário. É que – e permita-me o ilustre Mestre que em sua própria honra aqui o recorde – ele teve a honestidade intelectual de declarar, pelo menos em duas intervenções públicas por mim seguidas com atenção, que os alunos – ou então, intercalo eu, a versão mais “pomposa” deles que são os “discípulos” – não deviam seguir acriticamente os mestres, mas antes o seu próprio caminho, numa atitude de criativa independência. Esta foi pelo menos aproximadamente a ideia que me ficou do conteúdo da sua repetida declaração, já que as palavras me é impossível reproduzi-las aqui.

se levanta, do ponto de vista narratológico, tem a ver com o problema da voz. Quem fala: o narrador, uma qualquer entidade transcendente ou a personagem respectiva? Sobre o assunto se debruçaram já vários e distintos autores, que muito têm enriquecido o espaço literário no campo da teoria, da hermenêutica e da crítica. Entre eles, há quem atribua a voz ao narrador e quem diga ser uma voz transcendente que fala. Pelas objecções que levanta, nem uma nem outra resposta se mostra satisfatória, em minha opinião. Penso que nem é o narrador, nem uma voz transcendente que falam, mas sim a personagem: estamos perante três casos de monólogo interior, técnica narrativa que, de resto, é largamente usada ao longo de todo o romance com notável eficácia e efeitos estéticos, como, aliás já salientou o Prof. Carlos Reis (1976:349-350). A denegação da voz à personagem deriva, a meu ver, de uma desatenção relativamente ao funcionamento dos pronomes, dos verbos e das pessoas gramaticais no interior dos monólogos, falados ou não-falados. Que esses deícticos tenham exercido sobre alguma crítica literária um efeito de certo modo inibitório ou dissuasor de outras leituras porventura menos contingentes, prova-o a seguinte reflexão de João Camilo sobre o enunciado relativo à denúncia do cocheiro Jacinto por Álvaro Silvestre (Cap. XVIII): "De quem são todas as palavras do primeiro exemplo e a frase final do segundo? *Se não fosse a pessoa do verbo – pense, pode, olhe, etc. – podia pensar-se que se trata do personagem falando consigo mesmo.* Assim, porém, é impossível (Camilo, 1976: 653; itálico meu). O mesmo argumento é retomado mais de dez anos depois, mas agora extensivo a todos os três enunciados referidos: "...on ne peut pas croire que *c'est le personnage en scène qui parle tout seul, s'adressant à soi-même comme à une autre personne, car le texte nie réellement aussi, en grande partie, cette possibilité*" (Santos, 1987: 29; itálico meu). Portanto, para João Camilo, há incompatibilidade entre o monólogo interior e a "pessoa do verbo": aqui reside, segundo a sua leitura, o grande obstáculo. Supomos haver algumas razões para discordar de tal afirmação.

Diga-se antes de mais que, nos enunciados em causa, o uso dos deícticos se reveste de uma complexidade pouco habitual na literatura portuguesa, antes da publicação de *Uma Abelha na Chuva*, (sobretudo na sua quarta edição, de 1969), a qual beneficia muito da experiência do cinema, do *Nouveau Roman* e de um tipo mais ousado do monólogo interior, já largamente experimentado na literatura estrangeira, e considerado por G. Genette (1972:192) como "a forma mais mimética de todas", pois nela "o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem". Por isso impõe-se um breve rastreio de alguns dados arqueológicos e genealógicos da teoria dessa técnica narrativa, com saliência para um dos aspectos mais sensíveis, que é o funcionamento, nela, das pessoas gramaticais.

1. O argumento

Antes, porém, e para melhor nos situarmos, recordemos, em síntese, o argumento da narrativa. Trata-se de um conflito conjugal entre um plebeu endinheirado e uma fidalga sem haveres mas muito ciosa dos seus pergaminhos. Ele, Álvaro Silvestre, era oriundo de uma família para quem, segundo o narrador, a luta pela vida era a lei suprema da sobrevivência individual; ela, Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho pertencia a uma família nobre mas arruinada. Tal união, um verdadeiro *mariage de raison* realizado sem amor nem liberdade, *cozinharam-na* os pais de ambos, como, aliás, acontece não raro na vida real, dentro da mais estrita lei darwiniana da sobrevivência: do lado aristocrático, a necessidade humilhante de matar a fome; do lado burguês, a ambicionada promoção social conseguida pela troca de sangue por dinheiro, segundo a fórmula usada pelo próprio narrador. Ao contrário do casamento tal como se encontra na obra de Júlio Dinis, sob a inspiração do Liberalismo em geral e do princípio da livre iniciativa em particular, e encarado positivamente como elo de harmonia e coesão das classes – a burguesia ascendente, dignificada pelo trabalho honesto e a aristocracia arruinada (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p.e.) – em Carlos de Oliveira, o enlace socialmente desnivelado constitui a antecâmara de uma vida absurda. Em contraste flagrante com os sonhos cor-de-rosa que impregnam de um álcere optimismo os epílogos dos romances de Júlio Dinis, em *Uma Abelha na Chuva*, a desarmonia conjugal vai fazer recair todo o peso dos seus trágicos efeitos no elemento humano que se encontra na base da pirâmide social: o assassinato do cocheiro Jacinto e o suicídio de Clara sua amada, que se afogou num poço, com um filho no ventre. Tecidas de complexos, recalcamientos, fixações, depressões e outros ingredientes de matriz freudiana (Cruz, 1974), as relações domésticas e sociais do casal desavindo são analisadas à luz da concepção marxista da luta de classes, e da incompatibilidade entre elas, segundo o código ideológico do Neo-realismo, estratégica designação *intra-muros* do Realismo socialista, movimento tutelado, como é sabido, pelo dirigismo intelectual da União Soviética de então. A fábula emerge de um fundo histórico que o escritor considera pleno de actualidade, feito de “casamentos de conveniência, pruridos de casta, miseriazinhas de pequenos burgueses, fraquezas de carácter, e gente que serve de bey de Túnis a isso tudo” (*apud* Silvestre, 2003:43).

2. O monólogo

Para além de se servir das teorias de Freud para a dissecação do conflito individual em si mesmo e de Marx para a análise da sua génese e da sua repercussão na sociedade, uma das grandes novidades introduzidas por Carlos de Oliveira na sua obra consiste no facto de ter conseguido transpor para os domínios intrapsíquicos de problemáticas individualizadas², o conflito que, num Neo-realismo da primeira fase, era protagonizado, de uma forma algo incipiente, na esfera do social, por uma personagem colectiva – o grupo, a multidão, o povo, enfim, “as massas”. Deparamos assim com uma inovação que implicava o recurso a técnicas então ainda inéditas na escola a que pertencia. De entre elas, destaca-se o monólogo interior, cuja importância fundamental não dispensa uma tentativa de aprofundamento quanto à sua génese e as suas características dominantes.

O monólogo interior aparece, digamo-lo desde já, em estreita ligação com o tratamento que a personagem no romance conheceu a partir do último quartel do século XIX, em que sofre uma inflexão no sentido de uma interiorização primeiro e de uma subsequente desvalorização. A personagem passa a ser designada pela simples inicial maiúscula, ou a “sobreviver” sob o anonimato, vindo a desintegrar-se gradualmente até ser reduzido à simples condição de signo (Hamon, 1976).

A ênfase concedida à interiorização da personagem a partir dos finais do século XIX não exclui, como parece óbvio, a anterior existência de romances psicológicos bem urdidos, de personagens modeladas até aos mais recônditos recessos da alma. Haja em vista o romance de Stendhal, por exemplo. Contudo não era essa a nota dominante. O estatuto da personagem estruturava-se a partir de fora dela mesma. Daí a importância concedida ao retrato, sobretudo dos protagonistas, que incluía uma determinada gama de traços fisionómicos.

Dele fazia parte o vestuário, a profissão, o nome civil, o estilo de vida, as relações sociais, a genealogia, a biografia, etc., etc. O romance balzaquiano pode, neste aspecto, considerar-se um verdadeiro modelo. Por influência da psicologia *behaviourista*, as atitudes, os gestos, os tiques, os modos de comportamento eram cuidadosamente observados e descritos de modo a formar um retrato exterior que reflectisse com a fidelidade de um espelho os temperamentos, os caracteres, os tipos psicológicos. Norteados por postulados positivistas que proscravam tudo o que fosse refractário à observação e aos sentidos, o realismo-naturalismo inseria a personagem numa intrincada rede de relações, imbricadas umas nas outras, e num complexo contexto formado por um vasto leque de circunstâncias determinantes

² – Para este aspecto inovador muito contribuiu Vergílio Ferreira com *Mudança*, romance publicado quatro anos antes (1949), a que *Uma Abelha na Chuva* se liga por nexos intertextuais que nos foi possível analisar no ensaio “Uma Abelha na Chuva da Mudança ou a Intersecção dos Paradigmas”, in *Biblos* – vol. LXIV (1988): 287-312.

a convergir para um enquadramento adequado a uma configuração rigorosa e precisa. Disso são exemplo as longas e minudentes descrições que aparecem nos romances de Zola em França e Eça de Queirós em Portugal. Privilegiava-se desta maneira o meio físico à interioridade psíquica, a focalização externa à focalização interna. Tal estatuto, bem definida e solidamente caracterizado, assentava, com é óbvio, na noção filosófica de sujeito como um todo psicossomático, coeso e unitário.

Todavia, essa noção, como se não fossem suficientes para a abalar os romances de Dostoievski, começa a ser decisivamente impugnada pela viragem do pensamento europeu que em fins do século passado, se seguiu ao positivismo. Responsáveis por tal viragem se podem apontar, entre outros factores, o bergsonismo em filosofia, o simbolismo e o teatro escandinavo em literatura, o impressionismo nas artes plásticas e o freudismo em psicologia. Todas estas tendências confluem na valorização da interioridade da personagem e das forças alógicas e inconscientes ou semi-conscientes, como a intuição, a *rêverie*, as pulsões, os conflitos, os recalcamientos e outros fenómenos geradores e configuradores de estranhos estados psíquicos.

É neste contexto que se insere o primado concedido ao monólogo interior, uma das chaves daquilo a que Michel Zérafra (1971: 131) chamou “révolution romanesque”, num importante estudo com este mesmo título e sobre este mesmo tema.

Percucientes análises têm sido feitas desta técnica romanesca³ e, contudo, elas apenas nos mostram que há o monólogo interior de um James Joyce, como o há de um Faulkner e de um Samuel Beckett, de um André Bréton e de uma Virgínia Woolf, de uma Nathalie Sarraute e de um Michel Butor. Definir o monólogo interior não é, pois, tarefa fácil. Será, porventura, mesmo impossível prendê-lo a uma definição lapidar, pois até a própria designação está longe de conhecer a unanimidade dos estudiosos.

A consagração definitiva desta técnica deve-se, como é sabido, ao impacto produzido pela publicação do *Ulisses* de James Joyce, de que já em 1918 tinham sido publicados alguns extractos numa revista de Nova Iorque. Mas as suas origens são mais remotas, segundo a opinião de Michel Raimond, que o considera já adoptado por Flaubert, concretamente nos dois sonhos de Ema e Carlos (Raimond, 1966:165). E são também mais modestas, pois foi utilizado pela primeira vez de maneira sistemática num romance de

³ – Merecem destaque, entre outros, Humphrey (1962), Butor (1964), Raimond (1966), Larbaud (1970), Genette (1972, 1983), Friedman (1975), van Rossum-Guyon (1975), Sallenave (1976), Dujardin (1977), Burunat (1980), Cohn (1981), Moix (1989), Pozuelo Yvancos (1994: 233-237), Gille (1996), Tumanov (1997), Kundera (2002:38-43).

Édouard Dujardin, intitulado *Les Lauriers sont Coupés* e publicado em 1887 perante a indiferença da crítica, se exceptuarmos Mallarmé, que o achou curioso e fora dos moldes habituais (cf. Sallenave, 1975:117). Foi seu autor um escritor até então pouco mais do que desconhecido. Em 1903, James Joyce adquire um exemplar dessa obra num quiosque de estação ferroviária. Cerca de vinte anos mais tarde, dela falou com muito interesse a um escritor que viria a ser um admirador e tradutor de Eça de Queirós e grande amigo de Portugal. Refiro-me precisamente a Valéry Larbaud que encontrou o escritor irlandês em Paris, em Novembro de 1920, e com ele estabeleceu relações literárias e de amizade. Lê no ano seguinte o *Ulisses* e tão arrebatado ficou que fez preceder a novela *Amants Heureux Amants*, aparecida em Novembro desse mesmo ano, da seguinte dedicatória em inglês: “A James Joyce, meu amigo, e o único inventor da forma que eu adoptei nesta narrativa” (Larbaud, 1970:615). Faz sobre ele uma conferência que aparece em 1922 na *Nouvelle Revue Française*. Em 1923, publica outra obra, *Mon Secret Conseil*, onde continua a utilizar a técnica do monólogo interior, seguindo as pisadas do autor de *Ulisses*, que começa a traduzir no ano seguinte com Auguste Morel. Mas desta vez o destinatário da dedicatória é outro: “À Édouard Dujardin, auteur de *Les Lauriers sont coupés* (1887) a quo...” (*ibid.*: 647). É que entretanto e muito curiosamente foi o próprio James Joyce que lhe referiu o romance de Édouard Dujardin como uma das “fontes” do *Ulisses*. Por isso se apressa a saudá-lo pelo êxito, dizendo que a sua obra “é o primeiro livro escrito em monólogo interior – o que constitui um achado literário de importância incalculável”, particularmente apto para a “análise raciniana do coração humano” (*ibid.*:1244). No prefácio à segunda edição (1924), escreve, citando Joyce, que nesse romance “o leitor se encontra instalado desde as primeiras linhas no pensamento da personagem principal, e é o desenrolar deste pensamento que, substituindo-se por completo à forma usual da narrativa, nos informa sobre o que faz essa personagem e o que lhe acontece” (Bourneuf-Ouellet, 1976: 186). Estas mesmas ideias são repetidas posteriormente no prefácio à edição francesa do *Ulisses*.

Mas a discussão sobre o monólogo interior, entretanto contestado por vários críticos, prolonga-se pela década de vinte. Segundo uns, e em particular Henri Martineau, esta técnica, usada a “pretexto do verismo psicológico”, fazia então retroceder o romance ao impasse donde o havia arrancado o naturalismo de Zola (*apud* van Rossum-Guyon, 1975: 155, nota.5). Para outros, era objecto de suspeita, pois fundava-se, segundo eles, “não na noção de análise, mas na noção de decomposição” (Zéraffa, 1972: 144). Houve mesmo quem a considerasse um atentado contra o direito e a liberdade da personagem, cuja consciência era violada como se se tratasse de uma carta repleta de segredos, e nela visse uma utopia disfarçada numa

“linguagem artificial e gratuita”. Com efeito, a singularidade da consciência é por natureza incomunicável e, como disse Gillet, “não existe linguagem para traduzir o que escapa à própria linguagem” (*ibid.*:142). De qualquer modo, o debate deve ter sido suficientemente animado e estimulante, para que Jean Giraudoux o parodiasse no capítulo V de *Juliette au Pays des Hommes*, onde afirma: “o que então intrigava Paris não era a morte: era o monólogo interior”(apud Dujardin, 1977: 196).

Quem tentou pela primeira vez uma teorização sistemática do monólogo interior foi o próprio Édouard Dujardin num ensaio publicado em 1931. Segundo a sua teoria o monólogo interior é “um discurso sem ouvinte, não pronunciado”, pelo qual o leitor é introduzido “directamente na vida interior da personagem, sem que o autor intervenha com explicações e comentários”. Anterior a “qualquer organização lógica”, é uma expressão do “pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente”, realizada “por meio de frases directas, reduzidas a um mínimo sintaxial”, de forma a provocar no leitor uma impressão de desordem e até de caos, (*ibid.*, 229-230).

Tal é a definição de Dujardin. Mas agora pergunta-se: qual a sua operacionalidade? E gratuita não será esta questão, pois nessa teoria do monólogo interior não se encontra cobertura teórica suficiente para alguns enunciados que apareceram em *Uma Abelha na Chuva* e se apresentam *a priori* como modalidades de monólogo interior. Forçoso será reconhecer quantos progressos não tiveram de ser feitos desde então, quer pela técnica romanesca, quer pela própria crítica com ela relacionada, para que a teoria do monólogo interior visse alargados os estreitos limites em que Dujardin a restringiu em 1931. Que é demasiado restrito o ponto de partida da sua tentativa de teorização, tal se vê claramente a partir do título – *Le Monologue Intérieur, Son Apparition, Ses Origines, Sa Place dans l’Oeuvre de James Joyce*.

Os principais reparos que este ensaio suscita circunscrevem-se ao seguinte. Dujardin fala de “discurso não pronunciado, sem ouvinte”, mas nada diz sobre o destinatário da mensagem (Sallenave, 1976: 132), que, quer explícita, quer implicitamente, tem de se pressupor como princípio. O monólogo interior dirige-se a alguém, ainda que esse alguém seja o próprio monologante. Por isso é que Georges Jean interpretou essa técnica em Jean Schlumberger como “um discurso voluntário de si a si”, e lhe chamou “um comentário lírico de si mesmo”, utilizando as palavras de Maurice Blanchot sobre *A Morte de Virgílio* de H. Broch (cf. Jean, 1971: 152).

Também não parece particularmente feliz o emprego da palavra “pensamento”, que se afigura inadequada para recobrir “todos os processos mentais ou perceptivos, como

imagens e sensações” (Bourneuf-Ouellet, 1976: 187). Aliás, já em 1923 André Chaumeix definiu o monólogo interior como “traduction successive de toutes les variations de la sensibilité sur tous les plans, peine de coeur, maux de tête, inquiétude au sujet de bagages égarés, plaisir d’un paysage entrevu, malaise que provoque un souvenir” (Jean, 1971: 150). Mas, além de inadequado, aquele termo é impróprio, pois, através dele, Dujardin pretende referir-se aos conteúdos alógicos, mais próximos do inconsciente. Ora aquele vocábulo, *a priori*, aponta mais naturalmente para o carácter lógico do monólogo interior, aliás hoje claramente admitido como uma das suas possíveis realizações. Por isso - e aqui novo reparo surge - não tem que ser expresso numa forma necessariamente caótica, reduzido a “um mínimo sintaxial” postulada como imperativo da pretensa alogicidade. Neste aspecto, “a ligação entre a intimidade do pensamento e o seu carácter não-lógico e não-articulado é aqui, manifestamente, um preconceito de época” – assevera Gérard Genette (1972: 193), que acrescenta: “Le monologue de Molly Bloom répond assez à cette description, mais ceux des personnages de Beckett sont plutôt au contraire, hyperlogiques et ratiocinants”(ibid.). Gérard Genette é um autor a quem cabe o mérito de ter mergulhado nas matrizes helénicas – na *Poética* de Aristóteles, na *República* e nos *Diálogos* de Platão, para trazer à luz da crítica actual conceitos fecundíssimos, como os de *mimese* e *diegese*, que muito têm contribuído para o desenvolvimento de uma teoria geral do discurso narrativo (Genette, 1966: 152-163). Foi também ele que fez uma das mais lúcidas e claras análises do monólogo interior (Genette, 1972: 189 segs.). Partindo de um texto da *Ilíada* pronunciado por Agamémnon contra Crises, reproduzido depois por Platão e resumido por ele mesmo a título de exemplo, Gérard Genette apresenta uma tripartição do discurso – quer exterior, quer interior – em *narrativizado* ou recontado, *transposto* e *relatado*. O primeiro consiste num resumo muito condensado da fala directa de uma personagem, a qual é, no segundo, reproduzida, interpretada, integrada e assumida pelo narrador no seu próprio discurso, pela utilização das marcas da respectiva instância narrativa, ou seja, as proposições completivas, as transposições temporais e a substituição das pessoas gramaticais com os respectivos deícticos. Se essas marcas são reduzidas às transposições temporais, ficamos com uma variante do discurso transposto, que é o discurso indirecto livre: neste, narrador e personagem não somente coexistem, mas até chegam a confundir-se. Dele encontram-se muitos exemplos em *Uma Abelha na Chuva*. Quanto ao discurso relatado, equivalente ao diálogo e ao monólogo, a presença do narrador é reduzida ao mínimo, ou seja, a uma introdução declarativa. Se esta for suprimida, a instância narrativa cai pela base, a personagem emancipa-se totalmente do narrador e apodera-se do discurso. O leitor fica desta maneira com a sensação de se encontrar instalado nos meandros

da sua vida psíquica, do fluxo da sua consciência. Temos então o monólogo interior, que é uma variante ou caso-limite do discurso relatado, mas que Gérard Genette considera “malencontreusement baptisé”, preferindo designá-lo por “discurso imediato”. Na verdade, “o essencial não é que seja interior, mas que seja “d’emblée... émancipé de tout patronage narratif” (*ibid.*: 193). Esta emancipação pode manter-se ao longo de toda a narrativa como em *Les Lauriers Sont Coupés* ou apenas em enunciados soltos como os de Joyce e Faulkner, nos quais a instância narrativa é mantida pelo contexto, mas à distância (*ibid.*: 194).

Portanto, o acento tónico do monólogo interior não -recai na sua *interioridade*, mas na sua *imediatez* que lhe é uma das marcas distintivas, ao passo que aquela é uma consequência desta e é extensiva a todos os outros tipos de discurso apontados. Neles poderá existir, desde que as respectivas marcas da instância narrativa apontem para fenómenos, experiências ou estados psíquicos das personagens. Estou a referir-me, por exemplo, a formas ou expressões verbais, cuja denotação pertença às áreas do pensamento ou do sentimento, como as que indicam raciocínio, reflexão, dúvida, emoção, alegria, tristeza, desespero, etc.. Observe-se ainda que, para a reclassificação dos vários tipos de discurso e para a redefinição do monólogo interior, foi adoptado como critério, conforme se está a ver, o grau de presença do narrador, que é total e exclusiva no discurso narrativizado, coincidente ou simultânea no discurso transposto, reduzida ao mínimo e excluída no discurso relatado. Inversamente, a presença da personagem é quase ou mesmo exclusiva neste último, coincidente ou simultâneo no segundo e suprimida no primeiro.

Estamos assim a ver quão longe nos encontramos já da imprecisão com que a crítica dos anos vinte encarou o monólogo interior. Outro reparo que se impõe diz respeito aos seus conteúdos, que não são, como já foi dito, apenas aqueles que estão mais próximos do inconsciente. Segundo Robert Humphrey, a técnica do monólogo interior pouco ou nada tem a ver com o inconsciente da personagem, mas muito mais com a regra da livre associação de ideias (Humphrey, 1962:28, 43-44, 48, 69 –70 e 118).

Não se pense, porém, que a mensagem desse *discurso não-pronunciado* se resume aos dados imediatos da consciência, mesmo que se trate de uma obra inteiramente subjectiva. Com efeito, a consciência não é apenas consciência de si mesma, mas também consciência de alguma coisa, consciência do mundo que a interpela, nela interfere e nela se refracta, mas que, reciprocamente, é por ela interpelado, questionado e modificado. Como traduzir neste caso, através do monólogo interior, a relação dialéctica entre esses dois mundos em confronto, que se defrontam no foro íntimo da personagem, o mundo do eu e o mundo do não-eu? Não é com certeza esta uma questão que se pudesse pôr com exigências de resposta adequada, aos

escritores e críticos dos anos vinte e trinta. Trata-se de uma época profundamente marcada pelas teorias psicologistas de William James, Bergson e Freud, as quais não só apareciam apontadas exclusivamente para a análise directa da consciência humana, mas pretendiam mesmo, sobretudo as do psiquiatra austríaco, explorar zonas obscuras do universo psíquico. O psicólogo norte-americano apresentou uma concepção dinâmica da vida psíquica. Inspirando-se na conhecida sentença do filósofo grego Heraclito “tudo corre” (πάντα ῥεῖ) - compara a consciência a uma corrente ou rio que flui continuamente. Nesse sentido, utiliza expressões, como “corrente do pensamento, da consciência e da vida subjectiva”. Em 1884, publicou na revista *Mind* um artigo com o título *Stream of Consciousness*, que a crítica anglo-saxónica aproveitou para designar o fluir da consciência também chamada *internal monologue*, expressão esta que Scholes e Kellog preferem para designar a técnica romanesca, reservando aquela para o fenómeno psíquico em si mesmo (Bourneuf-Ouellet, 187; Jacard, 1978: 24).

Mais absorvente ainda foi a influência de Bergson, que, na sua obra *L’Energie Spirituelle*, publicada em 1912, escrevia que “notre vie intérieure toute entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience, phrase semée de virgules, mais nulle part coupée para des points” (Bergson, 1970: 858). Como é óbvio, a memória desempenha nesta filosofia da interioridade psíquica, um papel fundamental, pois é ela que recupera o passado para o tornar presente e neste aspecto exerceu profunda influência na literatura, nomeadamente num Proust “à la recherche du temps perdu”, para usar um título indissociavelmente ligado à sua obra, o qual, de resto fora seu aluno no Collège de France. Mas toda a literatura e crítica literária dos anos vinte reflecte em maior ou menor grau as concepções psicológicas daqueles três grandes mestres, as quais, se por um lado muito contribuíram para o estudo aprofundado da vida interior, também levaram os críticos a esquecer o outro lado da questão, ou seja, a relação da consciência com o mundo exterior. Como dar conta, através da técnica do monólogo interior, dos objectos, dos gestos, das acções, das atitudes, do comportamento exterior da personagem, na sua confrontação com o mundo extrapsíquico? Que se trata de uma tarefa então considerada impossível, prova-o a seguinte afirmação feita por Pierre Lièvre em 1929: “le monologue intérieur ne permet pas de nous communiquer des faits, mais une pensée au moment qu’elle se forme dans le cerveau de celui qui nous en fait part” (*apud* Jean, 1971 : 150 segs.).

Mas hoje pensa-se de maneira muito diferente e Michel Zérafra aprofundou bastante esse problema. Para ele, “a especificidade do monólogo interior, seja qual for a sua realização estética, consiste em exprimir a heterogeneidade e no entanto a inelutável confrontação dos infinitos aspectos do mundo e das múltiplas zonas e movimentos da consciência” (1972: 148).

Tudo muito bem dito. Simplesmente a concessiva - “seja qual for a sua realização estética”- cala um problema de fundo para o nosso escopo: qual a realização estética que permita traduzir essa relação entre as duas realidades em confronto, a intrapsíquica e a extrapsíquica?

Os escritores da *corrente da consciência*, de harmonia com a concepção que se faziam da sua natureza e do seu conteúdo, empregavam sistematicamente o presente na primeira pessoa do singular. Era o “eu” que se punha em destaque. Quão incipiente, porém, era esta técnica, provam-no os embaraços que um escritor como Dujardin, o primeiro a elaborar uma teoria do monólogo interior, sentia ao tentar introduzir as notações exteriores no interior da corrente da consciência, como já observou Françoise Rossum-Guyon (1975: 157). Mais hábil foi Valéry Larbaud, ao recorrer ao infinito, em vez da primeira pessoa, para marcar um projecto de comportamento: “ne pas bouger...les regarder dormir”, “m’étendre sur le canapé” (*ibid.*: 157). Pelo seu carácter “impessoal”, tem a capacidade peculiar de “traduire les émotions, ‘le cri du coeur’ qui jaillit avant que la pensée ait eu le temps de se coordonner syntactiquement” (Cressot, 1981:190). Implica ainda um interlocutor a quem se dá ordens, que é o próprio monologante, um distanciamento deste em relação à proveniência dessas ordens, equivalendo ao imperativo, que Michel Butor usa para notar um projecto de comportamento. Mas, como observa van Rossum-Guyon (1975: 158), esta técnica não é ainda suficiente para “a descrição de um gesto vivido por alguém no preciso momento em que ele se realiza, nem para a descrição dos objectos ao mesmo tempo que a da consciência”. Tal problema explica não só a timidez com que os escritores da década de vinte se aventuraram à prática do monólogo interior, como também a escassa existência de obras escritas na primeira pessoa, em que o uso dessa técnica se mantenha constante do princípio ao fim. Por isso é que a maior parte das narrativas em que é utilizado o monólogo interior apresentam uma passagem ou alternância da primeira pessoa com a terceira, como único processo de descrever simultânea e respectivamente os dados imediatos da consciência por um lado e os gestos das personagens por outro. Mas esta passagem do *eu* ao *ele* e vice-versa, que se encontra, por exemplo, em Valéry Larbaud, James Joyce, Faulkner e outros romancistas, apresenta o inconveniente de “interromper a continuidade da corrente da consciência e de ocultar a sua intimidade. Os actos e os objectos, descritos do exterior, não se encontram no mesmo plano que os pensamentos ou os sentimentos”(*ibid.*). Por isso é que o *Ulisses* e *O Som e a Fúria* são obras não integralmente subjectivas, mas com uma dominante subjectiva, exprimindo “os contactos sucessivos dum sujeito e dum objecto estranhos um ao outro” (Zérafra, 1972: 147). Como é que então o objecto poderá ser integrado no sujeito através da técnica do monólogo interior? Creio que a resposta se encontra no uso – quase diria porventura com mais

propriedade manipulação – que o escritor fizer dos pronomes pessoais. Os estudos que deles fez Benveniste (1979: 251-257) têm-se mostrado muito fecundos na sua aplicação ao fenómeno literário. Jakobson (1970: 219), por sua vez, adoptou o critério das pessoas gramaticais, para distinguir, por um lado, as funções emotiva, apelativa e informativa da linguagem verbal e, por outro, as três formas naturais de literatura, ou seja, a lírica, a dramática e a narrativa. A propósito desta, surgem expressões como “narrativa na primeira pessoa” e “narrativa na terceira pessoa”, de cujo emprego, aliás, Gérard Genette discorda, pois, para ele, a tónica da questão está não na escolha entre duas pessoas gramaticais, mas sim entre duas “atitudes narrativas” (1972: 251 segs.).

De qualquer modo, Édouard Dujardin, apesar de o seu romance ter sido escrito na primeira pessoa, terá tido do uso dos pronomes pessoais, uma visão muito mais ampla do que à primeira vista se possa pensar. Com efeito, numa carta que dirigiu a Valéry Larbaud em 19 de Abril de 1931, à hipótese deste sobre a possibilidade de monólogo interior na terceira pessoa, acrescenta mais uma possível forma de monólogo interior – aquela em que

à la vérité, l'auteur, et non le personnage, parle et par conséquent dit: “IL”, mais d'une façon tellement objective qu'il ne fait en somme qu'exprimer la pensée profonde du personnage; en deux mots, l'analogue de ce qu'en littérature classique on appelle 'discours indirect', Dans ce cas, “IL” est en réalité un “JE” dissimulé (Larbaud, 1970: 1245).

Esta observação é importante, porque nos mostra que já muito antes de Gérard Genette, se considerava o chamado discurso indirecto como uma das possíveis vias de acesso à interioridade de uma consciência. Mas é muito mais importante ainda, enquanto nos conduz a uma questão fulcral, que é a intercomunicação das pessoas gramaticais no universo romanescos. A este propósito, é digno de realce um ensaio de Michel Butor sobre “o uso dos pronomes pessoais no romance”. Diz Michel Butor que “dans le roman, cette distinction entre les trois personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur que'elle peut avoir dans la vie quotidienne; elles sont en communication” (Butor, 1964: 62 = 1969: 74). Daqui as deslocações contínuas a que estão sujeitas, e também se observam, embora em menor escala, na vida corrente. Refiro-me em concreto às formas de tratamento em português, já estudadas pelo Prof. Lindley Cintra, e nas quais aparece frequentemente, por exemplo, em vez de um “TU”, uma terceira pessoa colada a um “VOCÊ”, ou “O SENHOR”, ou “V. EX.A”, quando o emissor, por cortesia, quer marcar a distância hierárquica que dele separa o destinatário ou a distinção social que o acompanha. Nos domínios da escrita, Michel Butor apresenta como exemplos os *Comentarios de Bello Gallico* de Júlio César, onde surge um “ELE”, que na realidade é um “EU” e as *Méditations* de Descartes, onde, ao contrário do que sucede em *Le*

Discours de la Méthode, o “EU” aparece como “uma segunda pessoa camuflada” (Butor, 1969: 44 e 73-88). Ora, dada esta possibilidade de as pessoas gramaticais circularem entre si no universo romanesco, aquele romancista recorreu à segunda pessoa, para resolver o problema da escrita que a técnica do monólogo interior levanta. Com efeito, como pode admitir-se “na personagem-narrador uma linguagem articulada onde normalmente ela não existe”? Como é que esta linguagem nasceu? Como descrever com objectividade a verdadeira dinâmica da consciência? Enfim, como abrir “uma consciência fechada”? Michel Butor parte de um exemplo concreto – o interrogatório judicial em que o juiz de instrução ou um comissário da polícia reúne os diferentes elementos da história que o actor principal ou a testemunha não pode ou não quer contar-lhe e que ele organiza numa narrativa na segunda pessoa para fazer saltar para fora a palavra retida” (*ibid.*: 80). Tal processo, que faz lembrar a maiêutica socrática, adoptou-o Michel Butor no seu romance *La Modification*, todo ele estruturado à volta do famoso “VOUS”, que possibilita um desdobramento da perspectiva narrativa, conforme demonstrou van Rossum-Guyon (1975: 156):

Le *vous* fonctionne *comme un il*, substitut de la personne dont on parle et renvoie à un *je* dans la mesure où il implique une personne qui parle. Or, ce décalage entre l’observé et l’observateur, entre l’acteur et le narrateur, permet en particulier de décrire les objets extérieurs sans interrompre la continuité du courant de conscience.

Uma vez desdobrada num “*eu* e num “*ele*”, a consciência constitui-se em *écran* de si mesma e, ao mesmo tempo que se fala, nele vê projectadas, como na caverna de Platão, as imagens do mundo exterior. O *vous* põe-nos assim em contacto directo e simultâneo, quer com os dados imediatos da consciência, quer com o mundo exterior neles integrado. É o que acontece no referido romance *La Modification* de Michel Butor. Léon Delmont viaja desconfortavelmente instalado num compartimento de terceira classe do Expresso Paris-Roma. Numa posição incómoda, sujeito às oscilações contínuas, àquele ruído, àquela iluminação interior da carruagem, procura como um cego, dentro da sua mala, palpando todos os objectos nela metidos, o indicador das horas e quilómetros que o separam de Roma onde vai dizer à sua amante Cecília, que tem já em França tudo preparado para a instalar. A sua tomada de consciência quanto à situação em que se encontra, é-nos transmitida pela variação dos pronomes pessoais, ou seja, pela substituição do *vous* pelo *je*, mas sem alterar a perspectiva narrativa. Com efeito, não só o *je* implícito se mantém demasiado próximo do *vous*, para que este se possa perder de vista, mas é o próprio *vous* que durante a narrativa se transforma em *je* (van Rossum-Guyon, 1975: 166). Deste modo, como disse Michel Butor (1969: 81), as palavras proferidas pela testemunha interpelada (que é, neste caso, Léon

Delmont, “apresentam-se como ilhotas na primeira pessoa no interior de uma narrativa feita na segunda pessoa, que provoca sua emersão”. Já anteriormente - observa van Rossum-Guyon (1975: 161) – surgem modulações análogas em *Mon Plus Secret Conseil* de Valéry Larbaud, apenas com a diferença de aqui as variações dos pronomes pessoais se sucederam muito mais constante e rapidamente. Segundo este processo narrativo, o herói de Michel Butor sofre uma evolução interior, uma *modificação* de que toma consciência – a consciência da inabilidade do seu projecto adúltero de construir a sua felicidade na companhia de uma mulher que não é a sua. Esta mutação vai-se operando lentamente, numa atmosfera de imagens, *rêverie*, pesadelos, pensamentos íntimos, vividos pela consciência ou semi-consciência do herói.. O *vous* resolve também aquilo que era para o romancista um dos problemas principais, ou seja, “a expressão, a nível da linguagem, do que é vivido num nível de consciência anterior à linguagem” (*Id.*: 163). Mas note-se sobretudo que, não sendo provocado por um *je* expresso, equivale a um verdadeiro monólogo interior. Ele mesmo o veio a reconhecer, apesar de ter recusado aquela técnica romanesca, por não permitir resolver o problema da escrita. Numa entrevista ao *Figaro littéraire* de 7 de Dezembro de 1967, apresenta a seguinte explicação: “Como se tratava de uma tomada de consciência, não era preciso que a personagem dissesse *eu*. Preciso me era um monólogo interior abaixo do nível da linguagem da própria personagem, numa forma intermédia entre a primeira pessoa e a terceira . O *vous* permite-me descrever a situação da personagem e a maneira como a linguagem nasce dentro dela”(apud van Rossum-Guyon, 1975: 159). Tais são os reparos principais que tinha a fazer à concepção que Édouard Dujardin tinha do monólogo interior, concepção largamente revista, renovada e enriquecida depois pela crítica literária e pela experiência da escrita romanesca.

A título de síntese conclusiva, digamos que, dada a possibilidade de os pronomes pessoais circularem entre si e serem deslocados no universo romanesco, o monólogo interior é susceptível de nos mostrar uma consciência em situação, bem como a tomada de consciência da situação pela personagem e ainda a maneira como a linguagem surgiu dentro dela. Uma vez ficcionalmente liberta da tutela do narrador, e segundo o modo discursivo da ficção verbalizada, a personagem pode "expressar-se" em qualquer uma das pessoas gramaticais, dirigir-se a si mesma ou a outrem, para insultar, ameaçar, ou instigar, pondo a nu o cortejo dos seus pensamentos, das suas emoções, dos seus sentimentos, como ódio, vingança ou medo. Quão operacionais serão estes conceitos na sua aplicação à análise de certos enunciados que aparecem em *Uma Abelha na Chuva*, é o que vamos ver logo de seguida.

3. A narrativa

O monólogo interior é uma singularização ou caso-limite daquela perspectiva narrativa que, na terminologia de Jean Pouillon, se designa por *visão avec* e sobressai de todas as outras modalidades focais, dentro do código representativo adoptado pelo narrador em *Uma Abelha na Chuva*. O narrador, é certo, segue a focalização externa, quando se trata de narrar ou resumir acontecimentos ou acções, descrever paisagens, mostrar retratos e gestos, mas fá-lo de maneira tão hábil na terceira pessoa que deixa no leitor a impressão de que todo esse domínio da realidade extrapsíquica se encontra orientado para e ao serviço da personagem central. O narrador apaga-se o mais que pode. Parece mesmo que se esconde por detrás de uma cortina, para que os actores se mostrem por si mesmos, sem as intromissões paternalistas da instância narrativa. Assim os retratos de Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres são-nos apresentados não do ponto de vista do narrador, mas do ponto de vista de cada um desses personagens e do jornalista da comarca, José de Medeiros. Este vê as “feições paradas e sonolentas” “os olhos pouco ágeis”, enfim, a fisionomia do lavrador do Montouro, mas só depois de ter encarado “de novo com o seu rosto gordo” (1979: 8). Quanto à fidalga, “qualquer coisa esplêndida nela “gelava o jornalista” que no-la retrata no “franzir irónico da boca, a avidez do olhar, o tom escarninho da voz gelada”, como “uma mulher de mão cheia... mas dura de roer” (*ibid.*: 59). É só depois de D. Maria dos Prazeres ter acendido o castiçal e ter ficado a olhar o marido, que este nos é apresentado “aos tropeções”, a cambalear na sua embriaguez, tal como era visto pela mulher à luz bruxuleante do castiçal” (*ibid.*: 61). Também a descrição da paisagem nocturna é feita na perspectiva de Álvaro Silvestre, agora debruçado sobre a janela para se libertar dos malefícios do álcool e se refrescar com a aragem fria e húmida da noite (*ibid.*: 67-69). O mesmo ângulo de visão se mantém na descrição dos espaços interiores da casa (*ibid.*: 71, 103, 142), do despontar da aurora (*ibid.*: 85 segs.), na evocação das manhãs infantis (*ibid.*: 97-100), etc.. Ângulo de visão, acrescenta-se, de uma personagem cuja complexidade é revelada ao leitor não só pelo narrador, mas por personagens como a própria mulher e o Dr. Neto, para além de José de Medeiros acima mencionado. Com efeito, D. Maria dos Prazeres considera o marido como “uma criança de cinquenta anos”, que “anda doente com ideias estranhas” (*ibid.*: 17), imagem que confirma o diagnóstico do Dr. Neto, médico do casal: “cansaço, esgotamento nervoso, carroça fora dos eixos”. Aliás, ele “conhecia bem o inferno que era a vida dos Silvestres e no inferno o repouso é difícil” (*ibid.*: 29).

3.1. Os Retratos

Levando até às últimas consequências esta caracterização psicológica das personagens, o desvelamento dos seus dramas íntimos, o narrador passa a adoptar a técnica do monólogo interior, remetendo-se ao papel discreto de supervisor, por assim dizer, da matéria narrativa. E se no chamado monólogo interior indirecto ainda intervém, mas muito subtilmente, como uma espécie de guia interposto entre a personagem e o leitor (cf. Humphrey, 1962; 29), no monólogo interior directo, apaga-se completamente, e à sua completa ausência corresponde uma dupla afasia: a do próprio narrador e a da personagem, com a diferença de a segunda ser, com ressalva para o aparente oxímoro, uma afasia “falante”. Estamos assim perante aquilo a que Gérard Genette (1972: 206) chamou focalização interna. Para que tal fosse possível, o narrador conferiu aos protagonistas, Maria dos Prazeres e sobretudo Álvaro Silvestre, ampla liberdade de iniciativa e grande capacidade de introversão, atributo este que deve ser visto como um signo, uma marca de classe social. Assim, logo desde os primeiros capítulos se apoderam dos lugares cimeiros da hierarquia diegética, informando directamente o leitor acerca dos seus problemas íntimos, os seus tormentos, as suas angústias e as suas frustrações. É o que se verifica, por exemplo, quando mergulham no passado, através daquilo que D, Cohn (1981:279) designa por "monologo rememotativo", a sorrir-lhes na memória como miragem distante de um paraíso perdido, ou ruminam as suas angústias existenciais provocadas pelo remorso, pelo pavor da morte, enfim, pelos mais variados complexos. Mas, neste segundo aspecto, o monólogo interior está sobretudo centrado em Álvaro Silvestre, que, qual Édipo roído por males invencíveis e ocultos enigmas, percorre a narrativa em busca de uma identidade jamais encontrada. Despede-se do leitor no fim da obra, tal como lhe apareceu no princípio - com a carta comprometedora no bolso, tão amarrotada como a própria alma. Qual *heautontimoroumenos* terenciano, feito flagelo de si mesmo, vive num conflito permanente que procura afogar no álcool, como hipótese, precária mas para ele única, de libertação. A explosão psicótica de forças antagónicas fizeram-lhe ir o eu pelos ares em estilhaços. Dele resulta agora apenas o pesadelo do desmoronamento e das ruínas interiores. Oscila permanentemente entre a submissão e a arrogância, a súplica e o insulto, a pieguice e a grosseria, o perdão e a vingança, o amor e o ódio, a mansidão e a violência, a depressão e a exaltação, o remorso e a destruição do outro, a alienação e o sentido do real. O espaço entre estes extremos da bipolarização preenchem-no os mais variados estados de alma de que é feita a sua contínua instabilidade psíquica: hesitações, medo, avanços e recuos, cobardia, desconfiança, etc.. Este auto-retrato psicológico é-nos dado em frequentes e prolongadas ruminacões interiores, servidas e recobertas por longos e sombrios

mantos de silêncio, e é em relação com situações deste tipo que D, Cohn (1981:37-63) introduz a noção de *psicorrelato*. Álvaro Silvestre é uma figura taciturna, que dá respostas deselegantemente lacónicas. No escritório do Medeiros, “era uma concha de silêncio pasmado” (*ibid.*: 15); na viagem de regresso, portou-se como um “homem mole e silencioso” (*ibid.*: 19), que, após o embate da charrete, “tentou erguer-se do assento”, para nele cair depois “pesadamente sem uma palavra” (*ibid.*: 21), mergulhando de seguida na “meia sonolência em que ficam os gordos quando viajam” (*ibid.*: 32). Espicaçado pela mulher, não esboça a menor reacção:

Responder para quê? a modorra ia-lhe empurrando os pensamentos até um sítio escuso da cabeça, donde não viriam aborrecê-lo por enquanto: e tenho sono, podes mandar-me novas ferroadas; à vontade. Bastava-lhe a ele cingir as pálpebras, apertá-las mais, um pouco mais ainda; quando sentia o canto dos olhos bem franzido, deixava de a ouvir (*ibid.*: 33).

Assim, “pouco a pouco, ia-se enconchando no seu próprio cansaço”, o que indignava D. Maria dos Prazeres, irónica e mordaz: “Sua Excelência cabeceia, qual cabeceia, Sua Excelência dorme, indiferente ao que eu lhe digo”, “ressona há uma eternidade e há uma eternidade que eu o oiço, que eu me mexo no bico dos pés para o não acordar” (*ibid.*: 33-34). Depois de chegarem a casa, durante o serão passado no “pasma daquelas noites” (*ibid.*: 31), enquanto D. Maria dos Prazeres mostra a sua vivacidade no diálogo com as visitas, Álvaro Silvestre “deixou-se ficar com uma golada de brandy na boca, a fazer bochechos lentos, distraídos” (*ibid.*: 44). Mas, aterrorizado pelo pensamento da morte, “atirou-se ao brandy para não gritar” (*ibid.*: 59 seg.).

Para valorizar este mutismo, muito contribui a ocorrência de frequentes irrupções do real no imaginário, aquele a actuar neste como qualquer estímulo exterior – um sinal luminoso, um toque de campainha, um despertador ou pedra lançada num lago, a própria chuva - que agita, sacode e acorda a personagem, fazendo-a emergir da modorra e da *rêverie*, do “mundo turvo”, do fluir da consciência e pondo-a em contacto com o mundo exterior. Estas interrupções da *rêverie* verificam-se em D. Maria dos Prazeres, durante a viagem: o ligeiro acidente da charrete e o peso morto do marido maçador, que se encosta a ela devido às oscilações do veículo, interrompem-lhe o fio das anamneses, fio que retoma a seguir, quando, já deitada, se deixa, solitária e enregelada, “arrastar àquele torpor em que ficava horas acordada, numa espécie de sonho lúcido, que a chuva tamborilando na janela, trespassava” (*ibid.*: 81 seg.). Mas o exemplo mais frisante verifica-se com Álvaro Silvestre na cena da embriaguez. Esta defrontação entre a realidade e o devaneio é-nos transmitida com intencional paralelismo, nas visões que tem o lavrador embriagado: “formas convulsas

começaram a crescer do mundo turvo que se abriu nele às palavras do médico, com a ajuda do brandy, estranhas metamorfoses, cavalos de crinas ardentes, desgrenhadas e lá vinha a mulher sobre o xairol e a sela das visões, trazia reflexos de fogo no cabelo, era uma amazona galopando através das labaredas; à esteira da amazona cavalgavam os outros...; acometiam-nos chamas ácidas de enxofre, torciam-se entre um fumo negro, miseráveis, desfeitos, calcinados. Estavam todos no inferno” (*ibid.*: 59 seg.). E do inferno vai saltar para a sua imaginação de ébrio alucinado a figura espectral da própria mulher, visionada como o fantasma de um réprobo, uma alma do outro mundo. Porém, nesse preciso momento, ouve o grito não de uma alma-penada, mas da própria mulher-real que lhe chama “Bêbedo!” primeiro em alta voz, depois em tom baixo. Contudo, o estímulo acústico foi suficiente para o arrancar do devaneio. Maria dos Prazeres surgia-lhe desta vez como a própria morte personificada: “a figura álgida, terrível fitava-o agora do meio do escritório” (*ibid.*: 73). Então interpõe uma cadeira entre ele e a mulher-morte, mas, na sua atrapalhada aflição, tropeça no piano, vai de encontro à parede e estatela-se no chão. A mulher-real arrasta-o para o meiple e chega-lhe ao nariz um frasco de amoníaco. Assim, enquanto, pelo monólogo interior, mergulhava no mundo das suas visões e dos seus fantasmas, ia também sentindo “uma picada fria pelas narinas dentro, depois outra, ainda outra” (*ibid.*: 73-74). Nesta situação, “emergia da bebedeira pela mão da mulher”, mas “com o amor próprio em frangalhos, mais humilhado que nunca” (*ibid.*: 74). Esta humilhação fá-lo mergulhar novamente no monólogo interior, a que se segue logo uma explosão de revolta, num diálogo vivo, azedo e insultuoso de parte a parte:

... lá continua ela de pedra e cal no seu orgulho; com a ideia da declaração na Comarcas quebrei o nariz a julgar que me benzia. Juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores, na legítima do meu irmão Leopoldino. Pois sim, mas o golpe falhara, a machadada pública naquela pesporrência fidalga não passara da casca. Ali estava, nas ruas da amargura, reduzido à ignomínia do amoníaco que ela o obrigava a cheirar.

Sem saber bem o que fazia, empurrou-lhe o braço, o frasco, e revoltou-se:

- Larga-me.!
- Quando estiveres menos bêbedo.
- Bêbedo? Quem é que está bêbedo, sua fidalga de trampa? (*ibid.*: 74-75)

O conflito agrava-se, e o narrador descreve-o em termos que remetem simultaneamente para a metalinguagem do monólogo interior e para psicanálise freudiana: “Talvez as palavras se fizessem ouvir mais tempo do que o necessário. Tanto pior. Abra-se nele *um cachoar de coisas recalçadas e entregou-se à força da corrente* (*ibid.*: 75; itálico meu). O sintagma “a força da corrente” sugere o *stream of consciousness* de W. James e a palavra – freudianamente “recalçada” mas incontível – explode no insulto e no enxovalho:

- Para saberes que me fartei de nobrezas, de brasões, de parvoíces.
- Vendo-se espapaçado no meiple, endireitou o corpo, procurou uma posição mais digna:

- Muito conde, muita léria, mas há vinte anos que me comes as sopas. Quando houve fome lá pelos palácios, foi aqui que a vieste matar, com a família atrás. E vinham todos mais humildes, vinham quase de rastos. Nesse tempo o que a prosápia queria era broa.

Tornou a passar-lhe o amoníaco pelo nariz e declarou na sua voz um pouco velada:

- Havia em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim e certo dia meu pai não teve outro remédio senão chicoteá-lo.

O rosto dela, espantosamente pálido, abria um fulgor ácido na penumbra da sala.

- Mas não tenhas medo, Silvestre, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes (*ibid.*: 74-76).

Imediatamente a esta troca de insultos, segue-se um parágrafo, sem qualquer introdução declarativa:

Não ? Os retratos dos nobres Pessoas pendem solenes das paredes do escritório. Olhe para eles, D. Maria dos Prazeres. Os mortos estão dentro desta sala, com um chicote implacável. O orgulho dos velhos senhores, as carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume. O seu marido tem de destruir os mortos. De tentar, pelo menos. Que outra coisa pode ele fazer? Deixe-o experimentar. Ou eu me engano muito ou vai sair-se mal. Ora repare” (*ibid.*: 76).

É este o primeiro dos três enunciados referidos no princípio deste trabalho, que levanta a fundamental questão da voz. Quem primeiro se pronunciou sobre o assunto⁴ foi precisamente o Prof. Aguiar e Silva. Com efeito, já na 3ª edição, de 1973, a páginas 337, na nota 156 da sua *Teoria da Literatura*, pode ler-se o seguinte a propósito da chamada “focalização interventiva”:

Em *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira, ocorre uma modalidade rara de comentário ao comportamento de uma personagem: o narrador tornando subitamente bem visível a sua presença, interpela a própria personagem, marcando claramente a distância ideológica e ética que os separa. Veja-se este exemplo:” – Mas não tenhas medo, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes ...”.

⁴ - Mas, que eu saiba, nenhum dos que sobre ele se debruçaram o disseram até hoje. E, contudo, a sua *Teoria da Literatura*, cuja primeira edição remonta ao ano de 1967, refundida e enriquecida nas sucessivas edições, se transformou no incontornável *magnum opus* de consulta obrigatória, a que têm recorrido gerações de estudantes e investigadores – nas quais me incluo -, desde há quase quatro décadas e ocupa lugar de honra na galeria das obras que pelo seu carácter inovador, marcaram uma data no século XX (cf. Fernando Pinto do Amaral, *Cem Livros Portugueses do Século XX. Uma Seleção de Obras Literárias*, Lisboa, Instituto Camões, 2002).

⁵- Pelo menos à primeira vista, esta leitura parece ser favorecida pelos deícticos do discurso. Há implícito o pronome de segunda pessoa que só pode referir-se a D. Maria dos Prazeres; há um “ele”, que só pode ser Álvaro Silvestre. Portanto, o “eu” explícito que nele aparece ficaria reservado, por exclusão de partes, para o próprio narrador, que, “tornando subitamente bem visível a sua presença”, adoptaria neste passo a “focalização interventiva”, interpellando directamente a personagem concreta que é D. Maria dos Prazeres, de forma a “marcar claramente a distância ideológica e ética que os separa” (Silva, ³1973: 337). Tratar-se-ia, por outras palavras, de uma das “intrusões explícitas do narrador”, que, em obediência ao seu “código ideológico”, procuraria deste modo, como locutor do enunciado, “desmistificar as contradições que o presente da história patenteia” (Reis, 1976:348). Esta interpretação é compreensível, pois trata-se de um aspecto muito marginal em relação aos objectivos da sua obra.

Segue-se o enunciado acima transcrito, relativo à destruição dos retratos dos Alvas por Álvaro Silvestre, e que o Prof. Aguiar e Silva atribui ao narrador⁵, considerando-o como “uma modalidade rara de comentário”, mas não explica porque é rara, se o é, essa modalidade, o que aponta para uma interpretação problemática do texto citado. É que ao enunciado anterior segue-se imediatamente estoutro: “Ergueu-se com dificuldade e apanhando pela sala tudo o que lhe veio à mão, decidiu espatifar os retratos. Uma fúria trémula de bêbedo”(Oliveira, 1979: 76). Que este enunciado pertence ao narrador é de toda a evidência. Ora, como é que o mesmo narrador pode ser o locutor de dois enunciados seguidos, não só diferentes, mas até opostos? Se não, vejamos. O primeiro enunciado tem uma função predominantemente apelativa. Um *eu* expresso dirige-se a uma segunda pessoa explícita, como se vê pelas três formas verbais do imperativo - *olhe, deixe, repare* – a que se junta o vocativo *D. Maria dos Prazeres*. Esta função, a que a pergunta elíptica do começo “Não?” confere particular força e vivacidade, imprime ao enunciado todo um ar dramático, de apresentação cénica, parecendo introduzir o leitor nos bastidores de uma consciência, sem a intervenção de qualquer intermediário entre os dois. Pelo uso da segunda pessoa e pela maneira obsessiva como se dirige à esposa, em monólogo interior, na correcta interpretação do significado e simbolismo dos retratos dos mortos pendurados na parede, e no propósito de os destruir -, aplica-se-lhe perfeitamente esta observação de D. Cohn :

S'agissant des pronoms, c'est dans l'emploi de la deuxième personne du singulier que nos monologues se distinguent le plus nettement les uns des autres. Il y a des locuteurs qui, beaucoup plus fréquemment que Molly, adressent leur discours intérieur à l'interlocuteur ou aux interlocuteurs qui les hantent, qu'ils soient vivants ou morts, humains ou divins" (Cohn, 1981:277; itálico meu).

O enunciado seguinte caracteriza-se pela função informativa ou referencial; é tipicamente narrativo e equivale, em teatro, a uma rubrica cénica. Os dois enunciados, sem qualquer elemento de ligação ou transição que os encaixe um no outro, encontrar-se-iam assim numa relação de contraste – função informativa *versus* função apelativa, narração *versus* representação, diegese *versus* mimeese, focalização externa *versus* focalização interna, *telling versus showing* , *dire versus montrer*, história *versus* discurso. Desta maneira, estaríamos em presença de dois fragmentos textuais autónomos e justapostos – "de forma abrupta e sem transição formal" (Baptista, 2003:83) - e não de uma sequência coerente e aceitável. Ora, como é que se podem atribuir ao mesmo locutor dois enunciados que se intrínseca, ausente, mas por acção de um *deus ex machina* todo poderoso? Será possível este primitivismo de ordem estética numa obra-prima, como é *Uma Abelha na Chuva*? A

complexidade do texto, a importância que nele desempenha o aspecto laboral, diria mesmo laboratorial, a τέχνη, como aliás em toda a sua obra, são pouco compatíveis com interpretações mecanicistas que tomem o texto demasiado à letra.

Todas estas objecções caem pela base, se considerarmos o enunciado não como uma irrupção do narrador, mas como um monólogo interior de Álvaro Silvestre. De resto, já a caracterização desta personagem, os seus prolongados silêncios e rumações interiores, a orientação da narrativa, o papel discreto do narrador e ainda o próprio contexto apontam nesse sentido. E o enunciado em questão parece confirmar essa leitura. “As carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume” são expressões que, ao contrário do que afirma Carlos Reis (1981:50), não pertencem à linguagem do narrador discreto que se encontra ao longo da narrativa, mas sim ao vocabulário depreciativo de Álvaro Silvestre. A afirmação categórica “o seu marido tem de destruir os mortos”, seguida da modalização restritiva “de tentar pelo menos”, da interrogativa “que outra coisa pode ele fazer” e da disjuntiva “ou eu me engano muito ou vai sair-se mal” reenviam a uma personagem fragilizada pelos recalamentos, o ódio, o desejo de vingança e álcool, numa situação psicológica que lhe limita a capacidade de decisão. Decisão ainda não amadurecida, como o prova a variante que se encontra na última edição - “decidiu espatifar os retratos”- em vez da *Iectio* que aparece em edições anteriores - “procurou dar cabo dos retratos”. O conjunto do enunciado revela uma pesada carga de subjectividade que muito condiz com o ponto de vista particular da personagem Álvaro Silvestre e com o tipo de linguagem por ele usada, mas nada tem a ver com o narrador sereno, neutral e friamente objectivo que nos aparece na obra. Atente-se nas duas interrogativas, uma a encabeçar o discurso e a outra quase no fim. Por isso, o *eu* que aqui aparece não é o *eu* do narrador, mas o *eu* da personagem em questão, Álvaro Silvestre. A grande dificuldade estaria em que o “*ele*” também não pode ser outro senão o próprio Álvaro Silvestre. Talvez esteja aqui a origem da primeira interpretação, mas penso que se trata antes de um desdobramento da consciência da personagem, num *eu* e num *ele*, desdobramento perfeitamente verosímil e admissível, dada a intensa vida interior de Álvaro Silvestre, ou, por outras palavras, a extrema tensão psicológica em que se encontra: “uma fúria trémula de bêbedo”⁶.

⁶ - Este desdobramento, que permite um distanciamento de si a si, é particularmente apto para nos revelar um projecto de comportamento. E não se pense que na literatura portuguesa é tão raro como parece. Encontra-se, por exemplo, num dos poemas sem título de Álvaro de Campos: “Coitado do Álvaro de Campos/... Eu é que sei. Coitado dele”. No poema “Tabacaria”, do mesmo heterónimo, aparece o desdobramento do poeta num *eu* e num *tu*: “Vivi, estudei, amei, e até cri,/ ... E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses, nem amasses nem cresses”. Apesar de estes exemplos pertencerem ao domínio da poesia, não deixam de ser pertinentes, pois também o monólogo interior nos encaminha, na narrativa, como observou Georges Jean, “para um texto que é ao mesmo tempo romance e poesia, uma vez que tudo está na voz que fala” (1971: 153). Mas também na narrativa se

Voltando agora à primeira pessoa do enunciado em questão, verificamos que ela não pode referir-se ao narrador, além do mais, ainda porque, logo após a destruição dos retratos, Álvaro Silvestre cai de cabeça no meiple e aparece logo a seguinte frase isolada em parágrafo solto e sem qualquer introdução declarativa: “De cabeça, D. Maria do Prazeres. Que lhe dizia eu?”(1979. 77). Ora este *eu* não pode ser o narrador, que não lhe tinha dito nada disso – se algo lhe tivesse dito. Mas já se compreende facilmente se for atribuída a Álvaro Silvestre, não como *proferida* para alguém, o que nem sequer a posição incómoda favorece, mas como *pensada* em monólogo interior. Após novo insulto, surge o seguinte parágrafo: “Bravo. Essa deu cabo dele”. Também aqui não se trata de uma afirmação do narrador, mas de um fragmento do monólogo interior do personagem que fala e se institui como interlocutor de si mesmo, através do desdobramento *eu/eIe*.

Uma das características que Robert Humphrey (1962: 76-84) assinalou ao monólogo interior é a capacidade que a personagem monologante tem de erigir em imagens e símbolos os objectos que se lhe deparam, numa situação psicológica particularmente tensa. É o que se verifica com Álvaro Silvestre na cena dos retratos. A fidalga, muito segura de si, dos conceitos e valores que formam o seu mundo, diz-lhe numa insinuação malevolamente irónica à sua cobardia: “Mas não tenhas medo, Silvestre, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes”. D. Maria dos Prazeres emprega a palavra “mortos” no seu sentido próprio. Mas o marido toma-a no seu sentido figurado de representações dos mesmos mortos, ou seja, os retratos, logo encarados, interiorizados e erigidos em símbolo da sua opressão e válvula de escape para os seus recalamentos: “Os mortos estão dentro desta sala, com um chicote implacável. O orgulho de velhos senhores...” Assim, Álvaro Silvestre, com um argumento subversivo que neste caso não é *ad hominem*, mas *ad feminam*, denuncia as aparências e as ilusões do mundo de segurança e fixidez em que vive a esposa agora tratada por “D. Maria dos Prazeres”, numa ênfase de aparente respeito e deferência, a sublinhar energicamente, com uma ironia cáustica, o profundo desprezo pela mulher e a intransponível distância ideológica que os separa um do outro. A esta violência, *pensada, ruminada* em monólogo interior, segue-se de imediato a violência *praticada* – a destruição dos retratos.

encontram, como vimos, outros exemplos de tal desdobramento, em personagens monologantes como Lucas Letheil de *Mon Plus Secret Conseil* de Valéry Larbaud e Léon Delmont de *La Modification* de Michel Butor. Tomachevski (1982:224), ao referir-se na sua *Teoria da Literatura* ao sistema de discursos, distingue entre estes os “monólogos ou discursos à parte, *que se fingia que não podiam ser escutados por outros personagens da cena*” (itálico meu). Ora, o que se diz deste tipo de monólogos em geral, aplica-se ao monólogo interior em particular. Em ambos os casos se trata de solilóquios, com a diferença de no primeiro se tratar de um solilóquio falado e no segundo daquilo a que na terminologia de Scholes e Kellogg se chama “solilóquio não falado” (*apud* Carvalho, 1981:52). Este é adequadamente sugerido em cinema pela voz “off”. Na telenovela brasileira *O Bem Amado*, o telespectador ouve a voz de Dirceu Borboleta dirigindo-se a si mesmo em monólogo: “Essa geração precisa de ser destruída, senhor Dirceu, destruída”.

3.2. A denúncia

O segundo dos três enunciados a que, a meu ver, se deve aplicar a mesma interpretação⁷ – como exemplos de monólogo interior e não de uma focalização interventiva – refere-se ainda à mesma personagem. Um dos motivos agravantes do conflito com sua mulher era a sedução que sobre ela exercia o criado do casal, o cocheiro Jacinto, por um conjunto de atributos que mais avivavam pelo contraste os defeitos do marido. Ora este surpreende-o com Clara dentro do palheiro onde passaram a noite, ouvindo-lhes de madrugada as conversas amorosas e vê logo ali um excelente pretexto para maquinar a sua destruição, bastando para tanto denunciá-lo ao pai da namorada, o mestre Ant3nio. Ouvira Jacinto gabar-se de que D. Maria dos Prazeres o comia com os olhos e a sua reaç3o 3-nos transmitida pela voz do narrador: “Na sua confus3o interior, a voz do ruivo bateu como um calhau num vidro. Arestas agudas de ideias, sonhos e vexames, rasgaram aqui, cravaram-se acol3. Tudo ficou mais vivo e doloroso”(1979: 88). O bode expiat3rio 3 agora o cocheiro: “Os mil espinhos que o feriam tinham-se aglomerado na mesma floresc3ncia e alcançado a realidade simples e vis3vel: o ruivo que limpava os arreios da 3gua debaixo da nogueira” *ibid.*: 105). Por isso decide denunci3-lo, mas a acç3o 3 muito grave, exige uma decis3o previamente amadurecida, e 3 neste contexto que ele surge a tramar o seu plano em mon3logo interior:

Um ch3o para os seus cardos, 3lvaro Silvestre; pense nesse ruivo; o pavor nebuloso, de que n3o sabe defender-se porque ignora donde vem, ei-lo desmascarado. Pode agora combat3-lo, acabar com ele para sempre. Olhe que valeu a pena beber este copo de vinagre at3 ao fundo; sente ou n3o sente j3 no paladar um gosto reconfortante de aguardente velha? (*ibid.*: 105).

A sua consci3ncia atormentada desdobra-se agora num *eu* impl3cito e num *tu* sob a forma de um *voc3* a marcar a dist3ncia de si a si. 3 a corrente de consci3ncia verbalizada na

⁷ – Com raz3o, Carlos Reis (1976:348; 1881: 58, 90) os interpretou da mesma maneira, isto 3, como intrus3es do narrador. Mais curiosa 3 a posiç3o de Jo3o Camilo (1976) que apenas se preocupa com os dois 3ltimos, ignorando pura e simplesmente o primeiro. S3o passados cerca de dez anos mais tarde, 3 que engloba os tr3s na mesma leitura (Santos, 1987:27-2), no que foi seguido por Abel Barros Baptista (2003). N3o menos curioso 3 verificar que em nenhuma das interpretaç3es seguidas 3 citado o nome do Prof. Aguiar e Silva, cuja interpretaç3o se apresenta como a matriz de todas as outras. 3 o que se pode deduzir de um simples confronto intertextual, t3o an3dino como este: “o narrador interv3m de forma vis3vel e abrupta” (Reis, 1981:90) / “o narrador, tornando abruptamente bem vis3vel a sua presenç3...” (Silva, 1973:337, nota 156); “o que o narrador ironicamente insinua 3 o seu distanciamento ideol3gico...” (Reis, 1981:91) / “marcando claramente a dist3ncia ideol3gica e 3tica que os separa” (Silva, 1973:337, nota 156); “... a intrus3o do narrador assume claramente a feiç3o de coment3rio...” (Reis; 1981:58) / “o narrador ...pode comentar um estado de esp3rito de uma personagem” (Silva, 1973:337); “esse coment3rio tem por finalidade denunciar as motivaç3es profundas do comportamento das personagens (Reis; 1981:58) / “modalidade rara de coment3rio ao comportamento de uma personagem (Silva, 1973: 337, nota 156).

segunda pessoa gramatical, como em *La Modification* de Michel Butor. Como no enunciado anterior, é aqui visível a capacidade transfiguradora do fluxo da consciência: a denúncia do Ruivo surge como uma válvula de escape, uma espécie de catarse para as obsessões de Álvaro Silvestre. Nela vê um amargo copo de vinagre bebido até ao fundo, mas o seu fruto é tão agradável como “o gosto reconfortante de aguardente velha”. Por isso, incita-se a si mesmo com uma linguagem insistentemente apelativa – *pense, ei-lo, pode agora combatê-lo, olhe*. Atente-se também na interrogação final. Todos estes pormenores imprimem ao enunciado uma forte carga de subjectividade que facilmente se explica em relação com a consciência sobre-excitada da personagem e dificilmente se compreende em relação ao narrador discreto, objectivo e neutral que conhecemos em *Uma Abelha na Chuva*. Ao narrador pertence o enunciado seguinte, que é de natureza totalmente diferente: “O pior era o sono. Endireitou-se para sacudir o torpor e bateram-lhe os olhos no retrato do pai, ao meio da parede, em frente da banca do trabalho”(1979: 105). Como vimos a propósito do fragmento anterior, também agora estamos perante dois enunciados seguidos, mas tão distintos um do outro na sua verbalização, que só podem atribuir-se a duas vozes também distintas – a voz da personagem (monólogo interior) e a voz do narrador.

3.3. O crime

Mas a forma de monólogo interior porventura mais curiosa é a que precede a consumação do crime. O oleiro cego mais o seu ajudante Marcelo avançam pela noite tempestuosa em direcção ao mar, com o corpo de Jacinto semi-morto em cima de um jumento. Ao clarão mais forte de um relâmpago, o animal espantou-se, fez com que todos rolassem pela encosta da duna, viu-se livre e fugiu. Marcelo levanta-se e vai atrás dele, deixando o velho sozinho a chamar em vão. O eco da sua voz perde-se na ressonância elemental da noite em fúria desabrida:

E nada, mestre António; o deserto, o temporal furioso; em redor há apenas som, o ar vibra, levanta enormes punhados de areia; puxe a gola do capote para a nuca e encolha-se mais, tente criar uma carapaça de vácuo que o isole da violência exterior, é inútil mas tente; não ouve nada por entre o torvelinho?, o gemido que Marcelo distinguiu há pouco?; ponha a concha da mão na orelha, ouve ou não ouve?; exactamente, o queixume do ruivo; arraste-se para o sítio donde vem o murmúrio e o resto é lá consigo” (*ibid.*: 127).

visuais e pela insistência nas sensações auditivas – as mais adequadas ao oleiro cego e também aquelas que contavam com mais estímulos naquela noite tempestuosa. Com o gola do capote e a “concha da mão na orelha”, aplica o ouvido para ouvir e localizar o gemido do

cocheiro, que procura matar. Mas o monólogo é interrompido pela voz do narrador, num parágrafo narrativo em terceira pessoa, para que nos seja revelada mais em pormenor esta tentativa homicida. Entretanto, o ribombar do trovão encheu-o de pavor e fê-lo retirar as mãos do pescoço do ruivo. Vejamos como esta nova situação psicológica e a mutação brusca que a precedeu nos são directamente transmitidas em monólogo interior, isto é, num discurso autónomo, sem *verbum dicendi* nem marcas ortográficas:

Tão desprezível que nem o burro o quis salvar, não é?, e vocemecê matava-o se não fossem estes dois fragões aéreos que chocaram agora mesmo por cima de si, matava-o, sim senhor, mas o trovão atordoou-o obrigando-o a levar as mãos à cabeça e portanto a tirá-las do pescoço do ruivo; repare como o seu coração ficou a bater, tal e qual um cavalo cansado; isso, mestre António, medo, porque de facto trovoadas são trovoadas, e nesta aflição o gemido intermitente que sobe aos lábios do ruivo sempre é um pouco de calor humano; não faça cerimónia, aproveite-o (*ibid.*: 128).

Este enunciado, liberto da tutela narrativa (cf. G. Genette, 1972:193), é interrompido por um parágrafo do narrador sobre a fúria do mar lançando à praia as algas salgadas que o vento arrasta para terra, para, logo de imediato, a voz ser devolvida à personagem, com a eliminação de quaisquer marcas da instância narrativa:

Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?; olhe que o ruivo pode morrer de um instante para o outro, a cacetada deixou-o prostrado há um bom par de horas, e vocemecê fica sozinho enquanto o moço não voltar; o vento e a chuva caem nessa vida como numa fogueira muito fraca; levante a aba do capote e agasalhe o ruivo, que aliás não perde pela demora. Bom trabalho, mestre, e boa noite” (*ibid.*: 128).

Estamos perante um enunciado sensivelmente semelhante aos dois anteriores, com o mesmo desdobramento de consciência que se encontra no segundo. Atente-se no vocativo “mestre António”, com que o oleiro se dirige a si mesmo, a marcar a distância de si a si. Note-se a presença de um *eu* explícito seguido do deíctico de espaço, *aqui*, a reenviar para a personagem monologante, que a instância narrativa interrompe para acrescentar mais alguns pormenores. Verifica-se assim a alternância personagem/narrador, monólogo interior/narração, (*eu+tu*)/ele. Registe-se também a função apelativa da linguagem - *puxe, encolha-se, tente, ponha, arraste-se, não pergunte, levante, agasalhe*, etc.. Realce-se ainda a importância do estilo interrogativo centrado na segunda pessoa⁹, bem como frequentes

⁹ - “La deuxième personne n'est pas seulement la personne par excellence de l'impératif, elle peut être regardée comme la plus illustrative de l'interrogation puisqu'une interrogation, quelque forme grammaticale qu'elle revête, s'adresse toujours directement à quelqu'un (autrui, être imaginaire, ou bien celui-là même qui se pose la question)” (Michel Leiris, *Le Réalisme Mythologique de Michel Butor*, apud van Rossum-Guyon, 1975: 164, nota 3; itálico meu).

expressões da linguagem familiar, coloquial e até popular – *olhe, repare, sim senhor, tal e qual, trovoadas são trovoadas, isso*, etc. Todos estes elementos configuram um verdadeiro monólogo interior, produzindo no espírito do leitor a *impressão* de entrar em contacto directo já não apenas com os dados imediatos de uma consciência, um projecto de comportamento, o processo de maturação de uma decisão, mas mais ainda: com toda uma situação concreta, um comportamento complexo, todo um feixe de gestos e acções enquanto assumidos, interiormente e refractados pela própria consciência da personagem. Mestre António não *fala* com ninguém – nem mesmo consigo próprio. Mas, com esta verbalização mimética do que vai na alma do velho cego, o leitor fica com a impressão nítida de que lá bem no seu íntimo, dominado pelo medo, ele pensa e se sente acusado pela própria consciência do crime.

Curioso será notar também como Carlos de Oliveira, ainda antes de Michel Butor, conseguir criar no leitor tal impressão, recorrendo à utilização hábil e discreta, e por isso mesmo eficiente, da segunda pessoa gramatical, extraindo do *você* efeitos sensivelmente semelhantes aos que do *vous* extraíram Valéry Larbaud e Michel Butor. Em relação a este, tal como Léon Delmont, também a consciência do cego, se desdobra num *eu* inquisidor ou instância que faz as perguntas e num *você* acusador ou instância que responde (cf. van Rossum-Guyon, 1975: 164). Fazendo lembrar um interrogatório judicial, o primeiro arranca do segundo, como notou André Rousseau a propósito do herói de *La Modification*, as revelações mais subtis, as confissões mais penetrantes, para as formular em seu lugar e as enunciar a si mesmo” (*ibid.*). Neste contexto, faz pleno sentido a metáfora de Milan Kundera que em relação ao *Ulisses* de James Joyce, vê o monólogo interior como uma “fantástica espionagem” feita com o auxílio de um microfone imaginário que o autor tivesse introduzido na cabeça de Bloom. (2002: 43).

Mas em *Uma Abelha na Chuva*, o tom incriminatório do monólogo interior revela-se ácido, cortante de ironia e sarcasmo, na maneira como são desveladas as mais ocultas intenções, conforme se pode ver nos microtextos acima transcritos. Esses monólogos dão-nos a conhecer mais profunda e directamente a crueldade do velho cego – cuja cegueira não poderá deixar de ser entendida metaforicamente como um signo ideológico. Nem o facto de se encontrar só, envolvido pela fúria dos elementos, nem os gemidos de um moribundo indefeso o desviam um milímetro sequer da consumação final do plano previamente traçado – a eliminação física do cocheiro, que, segundo o denunciante, lhe desgraçara a filha. Dessa tarefa não desiste. E, se acaba por adiá-la – por poucos momentos, aliás – não é porque um sentimento humano de remorso ou comiseração lhe venha amolecer o coração empedernido de ódio e vingança. É antes o medo, que transformou a perseguição de há pouco na protecção

de agora, concedida por interesse, por instinto de defesa. Naquela aflitiva situação, o oleiro toma consciência de quão precioso lhe é o calor derradeiro e a última centelha de vida de um rival com quem só por ambição e cegueira – segundo o que é lícito conjecturar do código ideológico do narrador – recusa aliar-se em tempo útil para defesa de ambos.

4. Leituras

Do que fica exposto ressalta a leitura que faço dos fragmentos narrativos em questão e se apresenta divergente das que até agora foram feitas. Entre estas, há umas que são inteiramente laterais em relação ao espírito e objectivos dos trabalhos em que se inserem, e outras que o não são. Às primeiras pertence a interpretação já referida do Prof. Aguiar e Silva, mas é apenas relativa à cena da destruição dos retratos por Álvaro Silvestre e apresentada, como foi dito, em simples nota de roda-pé, na sua *Teoria da Literatura* (31973:337). A esta, que considero a matriz de todas as outras, há que juntar a de outro investigador ilustre, o saudoso Prof. Jacinto do Prado Coelho, que atribuiu ao narrador o enunciado relativo ao mestre António, num interessante estudo sobre “variantes e variações” (Coelho, 1976:33). Em ambos estes casos, não se tratava de estudar o romance de Carlos de Oliveira, mas apenas de citar um exemplo para fundamentar determinada afirmação teórica. E, não tendo que estabelecer uma relação com os outros enunciados da mesma natureza, não se viram enredados, como outros autores, na teia de dificuldades e explicações prolixas que tal interpretação levanta.

A outro grupo distinto de leituras pertencem aqueles estudos cujos autores se debruçam expressamente sobre *Uma Abelha na Chuva*. Num trabalho redigido em Março de 1974, mas publicado em 1976, ao analisar os enunciados acima transcritos, relativos ao assassinio do cocheiro Jacinto, a mando do oleiro, João Camilo começa por hesitar entre uma “primeira impressão” que o levaria a atribuir a voz ao “narrador dirigindo-se directamente ao personagem”, e uma interpretação definitiva que atribui a voz a uma entidade transcendente. No primeiro caso, tratar-se-ia de uma “aparição” do narrador, que, apesar de “surpreendente e nada lógica”, (Camilo, 1976:652), se explicaria como um “artifício” livremente assumido pelo autor para ir em socorro da personagem numa situação particularmente crítica. Assim, “perante a impossibilidade de atribuir a alguém essas palavras, ser-se-ia tentado a dizer que o autor infringiu aqui as regras que ele mesmo se impusera antes e que se dirige directamente ao personagem, embora se revele por aí a sua existência de narrador” (*ibid.*: 653; itálico meu). No segundo caso, tratar-se-ia da “voz do diabo” (*ibid.*:653), pois, embora admitindo que o

texto podia ser mais claro”, “através de referências anteriores, já se tinha querido preparar esta aparição do demónio” (*ibid.*: 652). Entre essas referências, menciona João Camilo o cheiro a enxofre, como “uma referência ao diabo” e expressões como “o demónio à solta pelas dunas”, “é o raio, é o inferno que geme”, “o rapaz pensou de novo no demónio” (*ibid.*: 652). Esta interpretação assumiria contornos ainda mais definidos na Dissertação de Doutoramento:

“...la mise en scène de l’action fait croire que *le diable s’adresse effectivement aux personnages* et, donc, qu’il ne s’agit pas d’une simple allusion ou hallucination de leur part: ‘Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?’ (p.130). Dans ce contexte, *eu* ne peut pas être le narrateur, car cela ne justifierait pas l’allusion directe au souffre ni toutes les références au démon dans ce contexte. Or le souffre, on le sait, est étroitement lié à l’image chrétienne de l’enfer” (Santos, 1887:397)¹¹.

Uma grande estudiosa da *res litteraria* como Alzira Seixo, no seu denso e penetrante posfácio à edição ilustrada da obra, atribui à voz do narrador e não à voz do personagem o discurso em questão. Embora não se refira expressamente aos enunciados em causa, essa interpretação está pressuposta na distinção que faz entre o “narrador implícito” e o “narrador que diz *eu*”:

Este, abrindo o processo de enunciação, institui-se como sujeito em relação às personagens; mas, na ausência de um *tu* (se o diálogo que mantém com elas é pura ficção, não tem resposta ou se identifica perigosamente com o monólogo interior), a sua instituição esvai-se e ele cai na ambiguidade de estar e não estar presente, irremediavelmente remetido à condição de comentador (solidário acompanhante) (Seixo: 1976:246=1986:107).

Alzira Seixo está, portanto, longe de interpretar tais fragmentos como exemplos de monólogo interior, o que se vê, não só pela maneira como conduz a sua argumentação, mas também pela emergência à superfície do seu discurso metalinguístico, de expressões como “intromissão de um narrador...” (*ibid.*: 245=1986:106) “...mostrando-se ostensivamente” (*ibid.*: 248=1986:108), e outros exemplos que se poderiam acrescentar. Com esta leitura prende-se a insistência nas teclas da ambiguidade, da indefinição, do embaciamento semântico e sintático da sua escrita (*ibid.*: 1976: 245-249=1986:106-108), que ela atribui à distinção entre narrador, autor, escritor ou personagem (*ibid.*: 246-247=1986:108) (*ibid.*: 248=1986:108). Em suma, denegando a voz à personagem, para a atribuir ao narrador, Alzira

11 - Concordo em absoluto com Carlos Reis, quando discorda de João Camilo e atribui a alusão ao diabo como inserida “no universo de crenças da personagem “ (Reis, 1981:91). Mas discordo, quando interpreta tal alusão como colidindo “com a verosimilhança de uma obra integrada num movimento estético-literário (o Neo-Realismo) alheio ao fantástico” (*Ibid.*) É que tal alusão e o universo fantástico para que remete são inseparáveis do estado de confusão e de perturbação da personagem. De resto, tanto este como todos os outros elementos devem ser encarados prioritariamente em relação à natureza, à estrutura e à coerência interna da obra a que pertencem e não em relação à escola ou movimento estético-literário a que costuma andar associada. A recepção do romance de Carlos de Oliveira pela crítica neo-realista é neste ponto bem elucidativa.

Seixo viu-se obrigada a denunciar defeitos no romance de Carlos de Oliveira, o que representa, segundo me parece, um atentado contra o elevado nível da consciência artística de um escritor que, ao contrário de certos críticos e guardiões da *doxa* neo-realista, se empenhava seriamente em conciliar o compromisso ideológico com o compromisso estético (cf. Silvestre, 2003: 45).

O Prof. Carlos Reis, a quem os estudos literários em geral e queirosianos em particular muito devem, foi o primeiro – e ainda antes de João Camilo dos Santos (1987: 27-29) –, a associar ao enunciado referido pelo Prof. Aguiar e Silva, os outros dois que, sendo da mesma natureza, não poderiam logicamente ficar de fora. Mas seguiu a interpretação do Mestre: “... o código ideológico manifesta-se de modo explícito através de *certas intrusões explícitas do narrador*” (Reis, 1976:348; itálico meu). Mantém essa mesma interpretação nas edições posteriores da obra referida, bem como numa útil obra de carácter didáctico, riquíssima de informação e de análises percucientes, publicada alguns anos mais tarde. Nela se refere expressamente a “passagens do romance em que *a voz do narrador se faz ouvir* de modo particularmente incisivo” (Reis, 1981:58; itálico meu) e “àqueles fragmentos da sintagmática em que *o narrador intervém de forma visível e abrupta*” (Reis, 1981:90; itálico meu). Contudo, os argumentos aduzidos em favor da sua posição não parecem convincentes. Antes de mais, embora admita – o que não deixa de ser sintomático - “perplexidade” e “estranheza” perante as intrusões referidas, segue a opinião de João Camilo ao admiti-las “como infracções a uma ordem estabelecida no interior do texto”, mas acrescenta a explicação seguinte:

... há que considerar que o desejo de neutralidade não é um absoluto; ele só é verificável em confronto com o seu oposto, isto é, com as intromissões em questão, que, não sendo quantitativamente suficientes para porem em causa a neutralidade referida, a confirmam por contraste. E isto parece-nos tanto mais certo quanto é visível, da parte do narrador, o intuito de, apesar da feição interventora assumida pelo discurso, não perflhar juízos definitivos e irrecusáveis (Reis, 1981:91).

O mínimo que se pode dizer deste tipo de argumentação é que ela é especiosa e parece apontar para uma tentativa desesperada e nada convincente de sair da aporia resultante da atribuição da voz ao narrador e não à personagem. Neste aspecto, será curioso verificar que, ao retomar, no *Dicionário de Narratologia* (1987), a questão das intrusões do narrador, embora se refira ao romance de Carlos de Oliveira, e contra o que seria de esperar, não remete para nenhum dos enunciados em questão apontados como exemplos em obras anteriores (Reis-Melo, 1987:201). Quanto ao narrador, “por não se eximir à expressão de juízos de valor, protagoniza uma mais ou menos patente relação dialógica com as personagens” (*ibid.*:323). Não menos curioso é verificar que na bibliografia já aparecem os nomes de três grandes

estudiosos do monólogo interior, que antes tinham sido omitidos: Butor (1969), van Rossum-Guyon (1970) e Cohn (1981).

Mais recente é a leitura de Abel Barros Baptista (2003:73-89), que se encontra num ensaio fino e penetrante, onde os enunciados são atribuídos, como em João Camilo, a uma entidade transcendente, uma espécie de hipóstase que o segundo designa por "a voz do diabo" e o primeiro simplesmente por "a voz". A posição de Barros Baptista é, porém, ambígua; por um lado diz que não podemos atribuir o primeiro dos enunciados nem à personagem (sem explicar porquê), nem ao narrador (2003:83), embora admita como plausível a atribuição ao narrador (*ibid.*: 84), mas à custa de "uma infracção à ordem estabelecida" já admitida por João Camilo (1976:651) e por Carlos Reis (1981:90). Ele próprio se mostra plenamente consciente do labirinto a que conduz a interpretação adoptada, o que imprime à sua exposição uma certa prolixidade raciocinante. Quanto ao enunciado relativo à destruição dos retratos e atribuído, como acima foi dito, à instância narrativa, não se compreende "por que motivo o narrador não procedeu aqui como tinha vindo a proceder regularmente – e como continuará a proceder daí em diante -, isto é, inserindo no próprio discurso o discurso da personagem, expresso ou 'interior'" (Baptista, 2003:85). Portanto, o grande obstáculo reside na "excepcionalidade da voz" (Id, *ibid.*) Mas esta excepcionalidade e esta voz seriam evitadas, se tais enunciados fossem interpretados como casos de monólogo interior das personagens, ou seja, como a verbalização de estados mentais e psíquicos, em que à função dos deícticos, como os pronomes pessoais, as pessoas gramaticais e os verbos não tem sido dispensada a atenção que lhes dedicou Michel Butor.

Ousaria mesmo interrogar-me se a fortuna da interpretação até agora seguida não terá algo a ver com a sua consonância – à primeira vista mais visível - , relativamente à *doxa* neo-realista e ao então chamado Processo Revolucionário em Curso. Sem querer pôr em causa a pureza dos princípios éticos da cada leitor, nada me inibe de afirmar que, do ponto de vista pragmático, a obediência a tais padrões revelava-se naquele tempo altamente conveniente e não menos frutuosa. De resto, não devemos esquecer que Carlos de Oliveira foi um caso muito especial no Movimento Neo-realista: foi um dos raros escritores que jamais hipotecou a estética à ideologia e, em vez de se fechar, como outros, nos estreitos limites do jdanovismo soviético, mostrou abertura, tomando uma postura dialogante com outras correntes estéticas, incluindo a obra de Vergílio Ferreira (cf. Alves, 1988:287-312), um proscrito das hostes do Realismo socialista.

Em suma, aquelas interpretações que, quanto aos fragmentos narrativos referidos, admitem as intrusões do narrador ou de uma entidade transcendente a "instigar" as

personagens ou a interferir no comportamento delas não reúnem, a meu ver, condições de sustentabilidade. Tratar-se-á de juízos indiciadores de agramaticalidades e falhas estéticas que põem em causa a transparência da escrita, a coesão da obra, a regularidade comportamental do narrador e a consciência artística do escritor¹². Ora o problema não está na escrita, mas na leitura. E o texto suporta todas as leituras, menos aquelas que ele não pode suportar, como, por exemplo e em minha opinião, a que, nos enunciados em causa, denega a voz à personagem, para a atribuir ao narrador. É aqui que está o fulcro da questão e a resposta para ela.

5. Conclusão

Para terminar em síntese conclusiva, diga-se que há em *Uma Abelha na Chuva* três enunciados narrativos com características comuns, de harmonia com o princípio da unidade da acção e a coerência da narrativa: ocupam pontos culminantes, em associação com mais ou menos elementos de diálogo; traduzem uma situação psicológica particularmente tensa, transmitida por meio da técnica romanesca do monólogo interior seguido de ou alternando com a voz do narrador em terceira pessoa; implicam o desdobramento da consciência da personagem num *eu* e num *ele* em oposição a um *você* (primeiro), num *eu* e num *você* em oposição a um *ele* (segundo e terceiro) ; em todos eles, as personagens encontram-se numa grande solidão psicológica e até física (segundo e terceiro), que lhes torna difícil ou mesmo impossível a comunicação com o *outro* – "solitude de monologueur, dont le véritable interlocuteur reste 'le moi captif' " (Cohn, 1981:278). Ao mesmo tempo, revelam grande capacidade de introspecção, de associação de ideias e, no que diz respeito ao primeiro e segundo, ambos relativos a Álvaro Silvestre, um notável poder de transfigurar em imagens e símbolos os objectos exteriores reflectidos na consciência. As suas vivências interiores são verbalizadas numa linguagem que lhes é própria, cheia de conotações subjectivas, pertencente ao espaço em que se movem, à sua maneira de ser e de pensar, às motivações do seu agir, ao seu universo de valores e de crenças. Todas estas características concorrem para criar no leitor a sensação de entrar em contacto directo com a corrente da consciência, com a vida interior das personagens. À luz destes dados, não parece haver lugar para a focalização interventiva ou intromissões do narrador nos passos referidas de *Uma Abelha na Chuva*. Embora se

¹²– É o que se pode inferir de expressões como “modalidade rara” (Silva, ³1973), “embaciamento da escrita” (Seixo, 1976: 245 = 1986: 106); “ofuscação confusa” (*ibid.*: 247) “ambiguidade e indefinição” (*ibid.*:248), “infracções a uma ordem estabelecida” (Camilo, 1976:651, “insuficiência de ordem técnica” (*ibid.*), “aparição...surpreendente e nada lógica” (*ibid.*: 652), “perplexidade” (Reis, 1980:90), “estranheza” (*ibid.*), “des infractions apparentes à l’ordre du récit” (Santos, 1987:27-29), “perturbação imediata” (Baptista, 2003:83); “desgraça narratológica” (*ibid.*: 84), “a excepcionalidade desta voz” (*ibid.*: 85), “anomalia narratológica” (*ibid.*: 88 e 89) e outras.

encontrem misturados com um ou outro fragmento facilmente identificável e pertencente à instância narrativa, cada um desses enunciados é da total responsabilidade das personagens, eleitas pelo narrador como porta-vozes do seu código ideológico, muito mais eficazes e performativas do que a sua intervenção directa. Delas se pode dizer o mesmo que Valéry Larbaud escreveu a propósito do seu herói Lucas Letheil: “a sua palavra interior tem uma ressonância maior que todos os ruídos” (1970: 1245).

BIBLIOGRAFIA REMISSIVA

- AA. VV. *Textes et Sens*, Paris, Didier Érudition : 109-148.
1996
- ALBÉRÈS, R.-M.
1962 *Histoire du Roman Moderne*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Alves, Manuel dos Santos
1988 “Uma Abelha na Chuva da Mudança ou a Intersecção dos Paradigmas”, in *Biblos*, vol. LXIV, 1988:287-288.
- AMARAL Fernando Pinto de
2002 *Cem Livros Portugueses do Século XX. Uma Seleção de Obras Literárias*, Lisboa, Instituto Camões, 2002.
- BAPTISTA, Abel Barros
2003 “Instigações em Regime de Aguaceiros”, in *Serra* (2003:75-90)
- BENVENISTE, E.
1979 *Problèmes de Linguistique Générale*, vol 1, Paris, Gallimard, collection « Tel ».
- BERGSON, Henri
1970 *Oeuvres*, Textes annotés pôr André Robinet, Introduction de Henri Gouhier. Paris, Presses Universitaires de France.
- BOURNEUF, R. – OUELLET, R.
1975 *L'Univers du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BUTOR, Michel
1964 “L'Usage des Pronoms Personnels dans le Roman”, in *Répertoire II*. Paris, Éditions de Minuit: 61-72
- 1969 *Essais sur le Roman*, Paris, Gallimard, “Idées”, 1969: 73-88.
- BURUNAT, Silvia
1980 *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- CAMILO, João
1976 “Uma Abelha na Chuva (Alguns Aspectos da Técnica Narrativa)”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1976: 643-664.
- CARVALHO, Alfredo Coelho de
1981 *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência. Questões de Teoria Literária*, São Paulo, Livraria Pioneiro Editora
- COELHO, Jacinto do Prado
1976 “Variantes e Variações”, in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand:15-44
- COHN, Dorrit
1981 *La Transparece Intérieure: Modes de Représentation de la Vie Psychique dans le Roman*. Paris, Éditions du Seuil.
- CRESSOT,
1980 *Le Style et Ses Techniques. Précis d'Analyse Stylistique. Mise à jour par Laurence James*. Paris, Presses Universitaires de France (1^a ed.1947).
- CRUZ, Liberto
1974 “Reflexões sobre a Temática de *Uma Abelha na Chuva*”, in *Seara Nova*: 21-23.
- DUJARDIN, Édouard

- 1977 *Les Lauriers Sont Coupés* suivi de *Le Monologue Intérieur*, introduction por Carmen Lican, Roma, Bulzoni Editore, “Testi Francesi”.
- GENETTE, Gérard
1966 “Frontières du Récit”, in *Communications* 8: 152-163.

1972 *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

1983 *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- GILLE, Philippe
1996 “Archéologie et Contexte d’un Modèle Textuel: la Représentation du Discours Intérieur dans les Romans de Sartre et les Approches Théorique de l’Endophsie”, in AA. VV. *Textes et Sens*, Paris, Didier Érudition: 109-148.
- HAMON, Philippe,
1976 “Pour un statut sémiologique du personnage”, trad. Portuguesa, in Maria Alzira Seixo (ed), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia: 85-112.
- HUMPHREY, Robert
1962 *Stream of Consciousness in Modern Novel*, University of California Press.
- JACARD, Pierre
1978 *L’Inconscient, Les Rêves, Les Complexes*, Paris, Payot.
- JAKOBSON, Roman
1970 *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions du Minuit,
- JEAN, G.,
1971 *Le Roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- KUNDERA, Milan
²2002 *A Arte do Romance*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda.
- LARBAUD, Valéry
1970 *Oeuvres*. Préface par Marcel Arland. Édition établie et annotée par C. Jean Aubry et Robert Marlet. Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- MOIX, Gabrielle
1989 *Poésie et Monologue Intérieur. Problèmes de l’écriture dans l’oeuvre de Valéry Larbaud*, Éditions Universitaires, Fribourg, Suisse.
- OLIVEIRA, Carlos de
151979 *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa, Liv. Sá da Costa
- POZUELO YVANCOS, J.M.
1994 “Teoría de la Narración”, in AA.VV., *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Ediciones: 234-238.
- RAIMOND, Michel
1966 *La Crise du Roman des Lendemain du Naturalisme aux Années Vint*. Paris, José Corti.

⁶1978 *Le Roman depuis la Révolution*. Paris, Amand Colin.
- REIS, Carlos
1976 *Técnicas de Análise Narrativa*, Coimbra, Almedina.

1981 *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*, Coimbra, Livraria Almedina
- REIS, Carlos – LOPES, Ana Cristina M. Lopes
1987 “Intrusão do Narrador”, in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria

Almedina: 200-202.

22\

ROSSUM-GUYON, Françoise van

1970 “Point de Vue ou Perspective Narrative”, in *Poétique*, nº 4. Tradução. Portuguesa in Maria Alzira Seixo (Org.), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia.

1975 *Critique du Roman*, Paris, Éditions Gallimard. Bibliothèque des Idées.

SALLENAVE, Danièle,

1975 “A Propos du 'monologue intérieur': lecture d'une théorie”, trad. Portuguesa, in Maria Alzira Seixo (ed), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia :112-137.

SANTOS, João Camilo dos

1987 *Carlos de Oliveira et le Roman*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

SEIXO, Maria Alzira

1976 “Uma Abelha na Chuva: do Mel às Cinzas”, posf. a *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira, Porto, Inova. Ed. ilustrada por Júlio Pomar: 223-257 (= *A Palavra do Romance, Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte Universitário:1986: 93-114)

SERRA, Pedro (org.)

2003 *Carlos de Oliveira, Uma Abelha na Chuva, Uma Revisão*, Coimbra, Angellus Novus, “Revisões”.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

³1973 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel

2003 “Equívoco e Reticência, Uma Abelha na Chuva de 1953 a 1954”, in Serra (2003:13-58).

Tomachevski, Boris

1982 *Teoría de la Literatura*. Prólogo: Fernando Lázaro Carreter. Madrid, Akal Editor.

TUMANOV, Vladimir

1997 *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*. Amsterdam-Atlanta, GA, Editions Rodopi BV.

ZÉRAFFA, Michel

1972 *Révolution Romanesque*, Paris, U.G. d'Éditions.

© Projecto Vercial, 2009

<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/index.html>
