

A LEITURA: ENTRE EXPECTATIVA E MEMÓRIA

*Annabela Carvalho Rita**

Universidade de Lisboa

Resumo: Neste texto, percorrendo um itinerário reflexivo sinalizado pelas legendas que percorrem a obra de alguns destacados autores portugueses, analisa-se a forma diversificada como a leitura de um texto se desenvolve, dissolvendo a voz do autor/poeta no âmago do leitor. Desde a imagem estampada na capa, passando pelo título e pela(s) epígrafe(s), o texto se anuncia e se antecipa ao leitor, gerando uma expectativa que só se consumará através da sua leitura integral.

A experiência estética do autor, que se faz representar/reconhecer através do diálogo intertextual, numa progressiva evidência da sua memória metamórfica, sobrepõe imagens que desencadeia um efeito de hesitação e suspensão no leitor.

Dessa forma, o mundo ficcional, sinédoque e símbolo de um real envolvente, torna-se comum ao escritor e ao leitor, enredando-os num jogo de percepções e reconhecimentos, onde as suas memórias e os seus fantasmas, revelados através de uma objetiva panorâmica, afloram, o que pode tornar a ambos cúmplices ou promover o seu afastamento.

Palavras-chave: Leitura. Memória. Expectativa. Literatura

Muito frequentemente, a leitura é condicionada de um modo que impõe o reconhecimento da dimensão artística da obra, limitando o espaço da sua recepção. Diversos processos servem essa estratégia e esse objetivo.

Um deles é a *evocação intertextual*. Seletiva, reflexiva, responsável pela (dis)semelhança inerente à vida e morte da imagem estética, às metamorfoses que Dalí consagra em *Persistência da Memória* (1931), com imagens em liquefação e escorrência mnésica. Ela clama por reconhecimento e, portanto, pelo leitor capaz de o fazer. Mas também cria e mantém um segundo plano onde o evocado vibra, repercutindo-se na superfície do primeiro. Pode sugerir uma “linhagem” estética, mesmo inesperada. Ou apenas evidenciar a semelhança ou a diferença, ou, mesmo, o diálogo entre textos. Ou compendiar sinais para a leitura do texto onde ocorre. Quando a letra evoca um texto das artes plásticas, a imagem



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Diretora/Licenciatura em Estudos Portugueses e Coordenadora/do Grupo de Investigação 4 do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Diretora da Revista & Tertúlia “Letras com(n) Vida”; Presidente do Instituto Fernando Pessoa – Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da SHIP (Sociedade Histórica da Independência de Portugal); Vice-Presidente/MAG do OLP (Observatório da Língua Portuguesa).

fantasmiza o discurso, incontornável. E tudo se complexifica quando esse fantasma se conjuga e/ou interfere com outro: o efeito de sobreposição de planos e de imagens cria uma nova e imaginária perspectiva e gera, assim, tensão na leitura, provocando um movimento de alternância e de hesitação entre eles, vertigem de suspensão ou indecidibilidade. A ficção torna-se, então, *multicêntrica*, semanticamente instável, mantendo-nos em permanente suspeita de outros fantasmas.

Passo a observar o fenômeno em diferentes exemplos, privilegiando o limiar textual, os primeiros e mais óbvios lugares da conquista do leitor e da criação de expectativas de leitura, com consequências naturais no regime de leitura: a capa, o título e a epígrafe. Nesse lugar incerto e heterogêneo, *fronteiriço* entre real e textual, geram-se protocolos de leitura, criam-se laços entre o autor e o leitor imaginado ou entre o leitor real e o autor fantasmaticamente convocado pelo signo textual. Essa é a moldura que nos conduz o olhar para o interior do livro, condicionando a atitude de leitura, provocando expectativas, atraindo a curiosidade, elegendo a obra como *objeto estético* (ou não...). Concluirei com a perscrutação de algumas modalidades da *citação*, das mais assumidas às mais dissimuladas.

Do lugar:

A capa

As capas são os lugares mais óbvios da obra. Quando a citação neles ocorre, dá-se no título ou na imagem.

Começo por me ocupar da imagem.

Normalmente, as capas tomam na sua imagem a totalidade ou um fragmento de uma obra, em geral, alheia e pictórica (mas também fotográfica, escultórica, etc.), procurando captar a atenção e criar e orientar expectativas de leitura.

Vejam os casos de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, de Rui Nunes (1995)¹. A gravura de Francis Bacon reproduzida na capa inscreve o literário em problemáticas que o excedem e que atravessam a modernidade estética:

- a figura humana e as suas sombras colocam a questão da reflexividade;
- a obsessão autorretratista baconiana torna incontornável o problema do autorretratismo e do autoconhecimento;
- o desenho baconiano impõe a distorção compositiva.

¹ Sobre este assunto, refleti mais longamente em “*Este apagar-se intensamente luminoso* de Rui Nunes”, *Colóquio-Letras* (143/144), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Junho de 1997, pp. 237-243, ensaio que integra o vol. II de *No Fundo dos Espelhos* (Rita, 2007, 191-205).

A imagem promove, pois, as expectativas de leitura correspondentes: a reflexão (no duplo sentido do termo), o autorretrato e a distorção.

A capa ostenta, assim, uma imagem que sinaliza, através da problemática da representação e da representação problemática, os domínios da estética e da epistemologia onde a escrita se informa, remetendo-nos para eles.

O título

O segundo lugar mais óbvio para a citação é, naturalmente, o título, anúncio do texto.

Continuando com a mesma obra, o título *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, como outros de Rui Nunes, é de uma estranheza que promove em nós uma busca na memória do literário, busca que nos conduz à epígrafe, verso traduzido de Wilfred Owen. Esta inscrição literária ilumina um pouco o enigmatismo do título lembrando o autor do tempo da guerra e de um *Requiem* (referido no texto), sinalizando uma escrita atravessada por uma componente de ritual e atmosfera fúnebres, pranto pela morte da visão em que radica e seu diário. E é com esta expectativa que inicio a leitura e acompanhamento, em marcha lenta, cindida entre um diário de escrita e uma polifonia dramática, outro *requiem*, desta vez, pela morte da visão.

Ainda outro exemplo: *Ode & Ceia (Poesia 1955-1984)*, de Casimiro de Brito (1985). Nele, grafia e fonética criam uma ambivalência que a escrita explora. A grafia evidencia o trabalho de *incorporação* que subjaz à escrita e à leitura, atividades que realizam o ritual de inscrição numa comunidade, num templo: a literatura, o cânone. A sonoridade da expressão evoca o modelo clássico desse cânone ocidental como referência em ponto de fuga, memória e genealogia: a *Odisseia*.²

A epígrafe

Do exterior, a capa e o título anunciam a ficção. No interior, a epígrafe poderá orientar de modo mais rigoroso o texto que a exhibe no seu limiar.

E a epígrafe pode ser única, singular. Nas *Viagens na Minha Terra*, Almeida Garrett (2004) cita em epígrafe X. de Maistre, anunciando-as como texto sob o signo da originalidade, surpreendente para o leitor, tanto “comme une comète inattendue [que] étincelle dans l’espace!” (Garrett, 2004, p. 71), justificando o gesto inovador sob o signo do citado e no quadro de uma tradição em que o outro também se inscreve: a literatura de viagens no seu sentido mais lato, que vai dos antigos e clássicos *espelhos da natureza* até à moderna

² Sobre este aspecto e outros com ele relacionados da obra deste autor, remeto para Brito e Rita (2003, 19-183).

literatura que assume a viagem como tema. O capítulo I abre, aliás, com a justificação legitimadora do novo modelo, da proposta garrettiana:

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como Sampetersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal. Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões: pois tinham muito que ver! Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei-de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica. (GARRETT, 2004, p. 73-74)

Mas a epígrafe pode também multiplicar-se, elegendo diferentes obras, tradições, autores, cada uma com a sua função.

Por exemplo, no limiar de *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio (1980), as epígrafes detêm-me. Da primeira (de uma obra técnica) à última (de uma obra literária), como que traçam um itinerário de esteticização sinalizando o próprio trabalho da escrita ficcionalizadora do real: a elaboração transfiguradora.

A primeira epígrafe, citada de *Charts of the Anchorage and Breakwater of Horta and Fayal Channel*, enuncia “Instructions to Captains of Steamers calling for coal, provision or repairs” (NEMÉSIO, 1980, p. 41), instruções necessárias aos *barcos* do sujeito de escrita e do leitor a que Vitorino Nemésio dedica a obra na página anterior (Mário de Castro), leitor que nos representa ou em que me projeto durante a leitura, em cumplicidade e *companhia*: a *acostagem* a um mundo, ficção do real. O que implica *aproximar-me* dele conduzida por quem o conhece bem, vê-lo *crescer* para mim, *definindo-se*, *volumetrizando-se*, *pormenorizando-se*, *temporalizando-se* e, por fim, *absorvendo-me* na sua vivência. Neste sentido, a escrita revela-se *apresentacional*. Como nos relatos de viagens semelhantes à *Carta de Pero Vaz de Caminha*, tradição aqui convocada de um modo que denuncia como ela contamina muita ficção moderna com os seus mecanismos retóricos de orientação da leitura.

A escrita assume, assim, uma dimensão representativa: o mundo ficcional é *sinédoque* e *símbolo* de um real envolvente comum ao romancista e ao leitor a que ele é dedicado (por extensão, aos leitores), real onde ambos *se deslocam em direção ao* espaço insular. Mas também sugere a leitura como uma *travessia guiada* de um (real abrangente) ao outro (sua representação ficcional), através de um meio instável como o mar, o que denuncia um projeto pedagógico: de um romance social e culturalmente (re)formador e de um modo de escrita orientador da leitura.

Além disso, as instruções de navegação indicam um *ponto de ancoragem* no espaço e no tempo: o microcosmos açoreano do primeiro quarto do séc. XX (no rescaldo da 1ª guerra mundial) e, por extensão concêntrica, Portugal e a Europa em revolução industrial e mudança sócio-cultural.³

A CITAÇÃO: ENTRE CLAREZA E DISSIMULAÇÃO

Em todos os casos que tenho observado, está em causa a citação, procedimento evocativo que pode verificar-se diversamente: da mais clara e rigorosa à mais subtil. Passo a ponderar algumas das modalidades do seu funcionamento (e seus efeitos) através de casos exemplares.

Caso 1.

Quando clara, assumida, a citação recorta um fragmento que descontextualiza e recontextualiza, num trânsito de repetição e de variação semântica: mantendo, embora, um núcleo duro expresso na sua letra, deixa esfumar o sentido que lhe vinha da relação com o contexto original, dissolução que atrai o da nova inscrição. Em torno desse núcleo semântico vincado, o sombreado da sua história desenvolve uma teatro de sombras, tanto mais reconhecíveis quanto mais presentes forem para os leitores. Por vezes, no entanto, o *recorte* esbate-se até à quase imperceptibilidade, constituindo o *citado* em *evocado* ou *aludido*.

N' *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós (1972), essas diferentes modalidades de *citação* conferem-lhe uma arquitetura móvel, com motivos instáveis e de diferente natureza, cada um interferindo na leitura e na visibilidade dos outros e tornando, assim, *estranho* esse mundo que parecia anunciado pela cronística queirosiana, em jeito de *fait divers* ou de hipótese argumentativa⁴, e que emerge do encantamento de ardente penumbra sob o meu olhar.

O discurso queirosiano metonimiza a heterogeneidade, integrando-a: diferentes práticas artísticas (literatura, pintura, música, canto), diferentes cânones estéticos (em especial, o romântico), diferentes materiais (desde as referências que vinculam o romanesco ao real comum da Lisboa de então, até às que lhe denunciam a ficcionalidade).

³ Sobre este e outros aspectos da obra, cf. meu ensaio “Vitorino Nemésio: nocturno, ou romance com instruções de navegação”, *Islenha* (31), Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Julho-Dezembro de 2002, pp. 168/172, que integra o vol. II de *No Fundo dos Espelhos* (Rita, 2007, p. 109-120).

⁴ Em crônicas de Março e de Outubro de 1872, ambas coligidas na recolha de *Uma Campanha Alegre* (Lisboa, Livros do Brasil, [19--], p. 322-342 e 387-405).

Tudo começa com a cena de Luísa *a ler*, denunciando a pregnância da interioridade da leitura feminina emergindo no séc. XIX, motivo de tantos quadros como o contemporâneo *Mulher a ler* (*Lydia Cassatt*) (1878-79), de Mary Cassatt⁵, que mantém a figura feminina oscilante entre protagonismo (pelo exercício de uma atividade culturalmente prestigiada) e objetividade (pela observação que sobre ela incide).

Depois, *A Dama das Camélias* povoa-lhe as sombras iniciais ritmadas pela *Traviata*: Luísa convive com ambas as protagonistas, a literária e a operática, e estiliza-se entre elas.

Mas é com a abertura das janelas (emoldurando um suposto real, parecendo citá-lo) que a luz evidencia outras citações: do Dante de G. Doré (1832-1883)⁶, da *Medeia* de Delacroix (1798-1863) e da *Mártir* de Delaroche (1797-1856). Dante evoca os temas do amor e da morte recortados sobre o da viagem para o além, e as pinturas apresentam dois possíveis femininos entre os quais vai definir Luísa. O napolitano de *biscuit*, refletido, evoca o amor mais terreno e banal, vivido na dança e na vida, na dança da vida, antecipa Basílio, também anunciado no título, no jornal, no comentário e nas recordações de Luísa, sinais que nos intensificam a curiosidade e nos insinuam um desenvolvimento leviano como o *bibelot*.

As molduras douradas, que os impressionistas rejeitaram pela ostensiva delimitação dos quadros, dirigem o nosso olhar para os quadros *A Medeia*, de Delacroix, e *Mártir*, de Delaroche, de meados do séc. XIX, e insinuam cromaticamente o simbólico e o onírico. *A Medeia* e a *Mártir* dicotomizam, simbolicamente, as possibilidades do universo feminino: a mulher perversa, assassina dos seus filhos por despeito e ódio ao ex-amante, e a mulher-vítima, abnegada por fé ou amor. Entre elas, cria-se todo um espaço de possibilidades ficcionais, numa sugestão algo vertiginosa para o leitor que deseja defini-las e encontrar a do romance: o universo romanesco consegue, assim, integrar fantasmaticamente uma multiplicidade de outros, paralelos e alternativos, que só vai neutralizando à medida que se concretiza. No entanto, ambas as figuras são informadas de ambiguidade: na primeira composição, o modo de empunhar a adaga permite interpretá-la como a mitologia a propõe, mas também como a mãe que defende os seus filhos de uma ameaça; quanto à *Mártir*, oscila entre aquela que se voluntariza para o sacrifício e a que o sofre passivamente. A nitidez de ambas as figuras, dependendo também da sua interpretação, esbate-se na minha memória, onde já não estavam fielmente reproduzidas.

⁵ Que inspira ainda hoje a ficção, como o prova o romance *Lydia Cassatt lisant le journal du matin*, 2002, de Harriett Scott-Cheesman e Mirèse Akar.

⁶ Gustave Doré realizou a ilustração de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, entre 1861-68.

As referências multiplicam-se ao longo do texto, obrigando-me a um movimento de memória e de associação progressivamente acelerado. Bastará lembrar o caso da música oitocentista que ritma e semantiza o universo de Luísa: além de *La Traviatta* (duplicando e amplificando a versão literária que a absorve e faz devanear), ou das suas congêneres amorosas *Luccia di Lammermoor* (também ouvida com emoção por Ema Bovary), *Norma* e *A Filha do Pescador*, os casos d'*O Barbeiro de Sevilha*, do *Barba-Azul*, de *Don Juan* e do *Fausto*, ou a sensualidade de *Medjé*, a dolência de *Sonâmbula*, da *Oração de uma virgem* ou dos *Nocturnos* de Chopin, o pessimismo do fado, etc. Tudo culmina no lutuoso e antecipador *Requiem* de Mozart. Texto, personagem e história emergem reforçados esteticamente e semanticamente pela redundância e pela dimensão simbólica.

Literatura e pintura combinam-se na citação, representando o feminino delimitado entre as duas extremadas possibilidades efabulatórias já referidas, entre as quais Luísa, Leopoldina e Juliana se definirão.

Caso 2.

Mas a citação pode surgir muito mais dissimuladamente, como em Sophia, no conto *Silêncio*⁷, que evoca e/ou me faz evocar o *Grito* (1893), de Munch, até pela semelhança da sua descrição por ambos os autores⁸.

O grito domina o conto de Sophia, monopolizando a minha atenção desde a escuta da personagem. A narração vai dando conta da história da sua sucessão e das suas modulações, da origem e da escuta, inicialmente indefinidas: *uma voz torna-se a voz*, adquire “o rosto torcido e desfigurado” (Sophia, 1994, p. 52) e a escuta (“se ouviu o grito”, (Sophia, 1994, p. 51)) é a de Joana. O grito e a sua história chegam-me através de Joana (focalização interna), e tudo acaba quando ela deixa de ver e de ouvir a mulher do grito e o seu companheiro, após “virara[e]m a esquina” (Sophia, 1994, p. 54): essa percepção é, em simultâneo, fator de doseamento informativo e de intensificação da curiosidade relativamente a ele.

O grito e os seus protagonistas surpreendem, conquistam enigmatismo e dimensão existencial pelo anonimato que a sua focalização externa implica: o par em sofrimento adquire

⁷ Incluso em *Histórias da Terra e do Mar*, p. 45-55.

⁸ No seu diário, Munch descreve assim a experiência que o levou a pintar o quadro: “Eu estava a passear cá fora com dois amigos e o Sol começava a pôr-se - de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue -. Eu parei, sentia-me exausto a apoiei-me a uma cerca - havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade - os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, em pé, a tremer de medo - e senti *um grito infindável a atravessar a Natureza*.” (cit. por Ulrich Bischoff. *Munch*, Lisboa, Taschen, [1988], p. 53, sublinhados meus).

A descrição de Sophia assemelha-se-lhe de modo incontornável: “Um longo grito agudo, desmedido. Um grito que atravessava as paredes, as portas, a sala, os ramos do cedro.” (p.51) faz ecoar o que Munch refere.

estranheza, gera interesse de leitura e impõe-se como representação da dor humana. É também por isso que o procedimento comparativo ensaia a caracterização do grito, buscando rigor descritivo e a comunicação a mim (“Gritava como se... Erguia a sua voz como se...como quem...”, (Sophia, 1994, p. 53)), mas também denunciando o esforço de compreensão da sua (nossa) realidade.

Assim sendo, oscilo entre um movimento mental *sequencial*, sintagmático, e outro *lateralizante*, de descontinuidade, paradigmático. No primeiro caso, acompanho a *história* do grito. No segundo caso, deixo que outra *história* se efabule em mim, evocando outros *gritos* que as artes me oferecem, os literários, os pictóricos, mas igualmente os cinemamatográficos, onde estão potenciados pelo suspense e pelo terror (o de *Scream*, 1996, de Wes Caven e as suas sequelas, ou *Silent Scream*, 1990, de David Hayman, ou, ainda, *Ancient Evil: Scream of the Mummy*, 2000, de David DeCoteau, etc.). Interrompo, assim, a cada passo a primeira *história* para ponderar e/ou seguir especulativamente as sugestões das múltiplas comparações através das quais o texto se abre em hipóteses ficcionais. Entre ambos os movimentos, a leitura torna-se sincopada e sinuosa, além de se prolongar, de se expandir para além dos limites materiais da obra e de exigir uma flexibilidade mental maior pelo modo como me obriga a conjugar a memória com a imaginação.

O discurso dirige, pois, o meu olhar, simulando acompanhar o da personagem, que institui como ponto de vista organizador da experiência perceptiva, responsável por destacar e hierarquizar o perceptível em função do par “figura” e “fundo” (portanto, de *criar* o seu próprio *objeto representando-o* como *uma parte* de uma suposta realidade), oferecendo-mo, *emoldurando-mo*. Por um lado, confere-lhe “saliência cognitiva” (Gil, [1998], p. 198), legitimando a atenção a ele. Por outro lado, realiza um movimento *aproximativo* relativamente ao fato, da *compreensão*, enfim, revelando a descrição como “germe de um sistema de variações” (GIL, [1998], p. 211), como esforço cognitivo: a aproximação vai-se descrevendo nas sucessivas imagens do *grito*, imagens que lhe vão construindo *uma história*, ao mesmo tempo que exprimem *a história* das hipóteses interpretativas comparativamente colocadas.

Colocado, assim, *em perspectiva*, o quadro de Munch torna-se *acontecimento* (até pela deformação dessa imagem original) e capta mais eficazmente a minha atenção, pois “a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva” (ARNHEIM, 1984, p. 409). E o conto afirma uma *relação cognoscente* com o quadro, denunciando essa relação como uma força exercida no seu próprio desenvolvimento. Aliás, o conto encena essa cognoscência,

colocando-o *em perspectiva* no interior do mundo ficcional face ao olhar da personagem, em que se projetam o da autora e o meu, como que numa *mise en abîme* simbólica e arquitecnônica.

Caso 3.

Outras vezes, um texto não *cita* nem *alude*, em rigor, a outro, mas certos elementos estruturais são suficientemente vinculados para nos fazerem recordar um texto modelar desses mesmos elementos, uma referência incontornável. É uma semelhança (simetria, paralelismo, etc.) que os aproxima, uma relação *implicada*.

Parece-me poder observar isso mesmo em *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo (1988).

As referências estéticas de *Gente Feliz com Lágrimas* redimensionam as referenciais e esfumam os contornos das personagens e das suas histórias, ecos da História comum, adensando fantasmas estéticos e esteticizando ainda mais o discurso. A consonância reforça as linhas de sentido nucleares da ficção, discurso definido de alteridade, inclusivamente artística.

Por exemplo, a múltipla referência aos domingos lisboetas evoca, irresistivelmente a pincelada cesária e a sua Lisboa entre a luz (“Num Bairro Moderno”) e as sombras (“O Sentimento dum Ocidental”), sombras por onde Gomes Leal arrastou a fome e o choro de um Camões doente, cidade que António Boto afadista com *velas da desgraça* (*Canções*, 1921) e que Almada Negreiros torna trepidante de vida nas *fotografias com a imaginação* (*Nome de Guerra*, 1938) ou geometriza, vincando a emigração (*Domingos em Lisboa*, 1946-49), tema também de Malhoa e de António José Patrício (*A despedida*, 1858), domingos que O’Neill considera terríveis de passar pelos rituais do quotidiano (*No Reino da Dinamarca*, 1958), etc. A íntima solidão, melancólica e fascinada de um autor movimenta-se nessa sinédoque do país em busca de alguém que o compreenda: o leitor, Portugal. Vulto habitado de outros.

O drama da *gente feliz com lágrimas* vertido em canto-pranto literário *de frente para o mar* parece elevar-se de um solo de vozes sucessivas em lenta elaboração simbólica e sinedóquica: o de um *eu poético* que vai esboçando uma intermitente vocalização de timbre agônico (Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Camões, Cesário Verde, António Nobre, Raúl Brandão, Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, Sophia de Mello Breyner, Vergílio Ferreira, Casimiro de Brito, etc.) e de reivindicada identidade ocidental que, desde Homero, *à beira d’água, à beira mágoa*, se vai pensando e transformando.

Caso 4.

Também há obras que induzem o leitor a assumir uma *distância perspectivante* e que a modulam *esteticamente*. *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), de Teolinda Gersão, é um título que sugere uma maior distância de observação e, com ela, uma perspectiva intertextualmente mais abrangente, como procurarei demonstrar num estudo em preparação⁹, além de remeter de forma incontornável para a pintura e o gênero da paisagem, no caso, a impressionista.

Caso 5.

A relação implicada na citação dissimulada pode ser arquitetônica, seja no que à estrutura da obra respeita, seja referente a um processo em função do qual ela se desenvolve.

Ainda no caso de *Gente Feliz com Lágrimas*, constato que, por vezes, apesar de não serem enunciadas, certas evocações e imagens me assaltam pelo paralelismo, em especial, a d’*O Quarteto de Alexandria*, tal como Durrell o apresenta, explicando a sua arquitetura, espelho fumado que me ajuda a compreender a arquitetura textual da obra de João de Melo, canto-pranto a diferentes vozes divergindo a partir de um par inicial e temporalizando a história através do paralelismo e das (as)simetrias:

[...] tentei realizar um romance em quatro dimensões cuja forma assenta no princípio da relatividade.

[...] Os quatro romances obedecem a este plano.

Contudo, as três primeiras partes devem desenrolar-se no espaço (daqui utilizar o conceito de ‘sósia’ onde se podia esperar continuação) e não se encadeiam numa série. Sobrepõem-se, entrecruzam-se, mas as relações entre elas são puramente especiais. O tempo fica em suspenso. Somente a quarta parte representa o tempo e constitui verdadeiramente uma continuação.

A relação sujeito-objecto é tão essencial à relatividade que tentei conduzir o romance simultaneamente na forma subjectiva e objectiva. A terceira parte, *Mountolive*, é um romance [...], no qual o narrador de Justine e Baltasar se torna num objecto, i. é, numa personagem. (DURRELL, 1991, p. 5-6)

Mas, tradicionalmente, a janela tem sido imagem da citação. No início, da citação do mundo, do real. Leon Battista Alberti (*Da Pintura*, 1435-1436) assumiu-a como recorte ou moldura enquadrando o mundo, favorecendo o seu transporte representativo para a tela e Albrecht Dürer apresentou vários instrumentos através dos quais o artista podia *cientificamente* pintar o real. Outros implicaram-na metaforicamente no conceito de *Perspectiva*, *metáfora cognitiva*, como Claudio Guillen, em *Literature as system*, E. Panofsky e tantos outros.

⁹ Refiro-me a um ensaio meu que, a convite de Teolinda Gersão, integra o volume dedicado à obra da autora na coleção “FACES DE PENÉLOPE”, 2006.

No *Silêncio* de Sophia, como vimos, essa janela é evocação sutil que a ficção usa literalmente para enquadrar a evocação de *O Grito* (1893), de Munch, tornando-a, assim, metáfora do procedimento citacional, equivalente iconográfico das aspas.

Enfim, refletir sobre esta problemática como uma das modalidades de *esteticização* do discurso artístico entendido como discurso de segundo nível, que se apropria de matéria estética e a (re)elabora, habitado pela memória de si e pelo fantasma da tradição, como a modernidade tem afirmado, é assunto inesgotável e que continuarei a ponderar.

Por agora, suspendo-me nos limites aconselhados pelo convite para homenagear um professor com lugar cativo na galeria das figuras tutelares da minha geração acadêmica na Faculdade de Letras de Lisboa: Fernando Cristóvão. Figura sujeita às metamorfoses da nossa memória, mas sempre modalizada pelo afeto e pelo respeito.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O Silêncio. In: _____. *Histórias da Terra e do Mar*. 7. ed. Lisboa: Texto Editora, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1984.

BRITO, Casimiro de. *Ode & Ceia (Poesia 1955-1984)*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

BRITO, Casimiro de; RITA, Annabela. *Labirinto Sensível*. Lisboa: Roma Editora, 2003.

DURREL, Laurence. *Baltasar*. Lisboa: Ulisseia, 1991.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Porto: Edições Caixotim, 2004. (Coleção Obras de Almeida Garrett).

GERSÃO, Teolinda; MARINHO, Fátima; RITA, Annabela. *Retratos Provisórios*. Lisboa: Roma Editora, 2006. (Coleção Faces de Penélope, nº 2).

GIL, Fernando. *Modos de Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1998].

GUILLEN, Claudio. On the Concept and Metaphor of Perspective. In: _____. *Literature as system*. Princeton: Princeton University Presse, 1971.

MELO, João de. *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

NEMÉSIO, Vitorino. *Mau Tempo no Canal*. 6. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

NUNES, Rui. *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

PANOFSKY, E. *La Perspective comme Forme Symbolique*. Paris: Minuit, 1975.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, 1972.

RITA, Annabela. *No Fundo dos Espelhos: em visita*. Porto: Edições Caixotim, 2007.

[Recebido em outubro de 2013 e aceito para publicação em dezembro de 2013]

Reading: between expectation and memory

Abstract: In this paper, covering a reflective journey signalled by the indications running through the work of some prominent Portuguese authors, analyses the diverse ways of how the act of reading a text develops, by dissolving the voice of the author/poet within the experience of the reader. From the picture on the cover, until the title and the epigraph(s), the text announces and anticipates itself to the reader, creating an expectation that it will be consummated only through its full reading.

The aesthetic experience of the author, which is represented/recognized through the intertextual dialogue, in a progressive manifestation of its metamorphic memory, superimposes images which trigger an effect of hesitation and suspense on the reader.

Thus, the fictional world, synecdoche and symbol of a real environment, becomes a common ground to the writer and the reader, tangling them in a game of perceptions and recognitions, where their memories and their ghosts, revealed through a panoramic lens, come to the surface, making them accomplices or promoting their separation.

Keywords: Reading. Memory. Expectation. Literature.

