

VOZES DO BRASIL: A PRESENÇA DA LITERATURA BRASILEIRA NA NARRATIVA HIPERCONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

VOICES OF BRAZIL: THE PRESENCE OF BRAZILIAN LITERATURE IN PORTUGUESE HYPER-CONTEMPORARY NARRATIVE

Paulo Ricardo Kralik Angelini

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RESUMO

A confirmar o que diz Eduardo Lourenço em muitos de seus textos, a presença do Brasil em Portugal é marcante. O filósofo afirma que Portugal pensa mais sobre o Brasil do que o contrário, até mesmo numa perspectiva mítica, a querer registrar a paternidade de uma Nação que se autoproclama sem pai. Este artigo pretende debater um pouco deste diálogo, tendo como foco a maneira como a literatura brasileira é referenciada na nova literatura portuguesa (romances publicados a partir de 2000). Desta forma, pretende-se discutir a intertextualidade, a partir de autores como Compagnon, Genette, Samoyault, Allen, entre outros, e trazer um recorte de obras e autores brasileiros que visitam as narrativas portuguesas hipercontemporâneas.

Palavras-chave: intertextualidade, narrativa portuguesa hipercontemporânea, literatura brasileira

ABSTRACT

Regarding what Eduardo Lourenço states in several of his articles, the presence of Brazil in Portugal is remarkable. The philosopher claims that Portugal thinks more about Brazil than the other way around, even in a

more mythical perspective, trying to portrait the fatherhood of a nation that is self-proclaimed without a father. The aim of the present article is to discuss some of these issues, focusing on the way Brazilian literature is referenced in the new Portuguese literature (for instance, novels published from 2000 on). Furthermore, we intend to discuss the intertextuality, from authors such as Compagnon, Genette, Samoyault and Allen, among others, as well as bring a variety of renowned Brazilians authors and books that address the Portuguese hyper-contemporary narratives.

Keywords: intertextuality, Portuguese hyper-contemporary narrative, Brazilian literature

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O BRASIL DE PORTUGAL

*Quem sou quem fui quem me não sei
aqui sentado nesta rocha
aqui sentado
eu próprio fragmentado repartido
no tempo dividido e uno e múltiplo*

Manuel Alegre

É com certa recorrência que Eduardo Lourenço exercita o argumento de que o Brasil é um gigante que ignora sua “matriz portuguesa”. Na obra *A nau de Ícaro*, o pensador dedica uma seção a artigos, num espaço temporal entre os anos 80 e 90, que exploram as (não) relações entre Brasil e Portugal. Recentemente, foi lançada outra obra que reúne textos do autor sobre o Brasil. Chamada *Do Brasil, fascínio e miragem*, a antologia traz artigos do final dos anos 1950 até os dias de hoje, nos quais o autor sublinha a existência de um *não-laço* entre Brasil e Portugal, além de afirmar, mais de uma vez, que a comunidade

luso-brasileira é um mito inventado pelos portugueses¹. O filósofo é enfático ao ressaltar a dificuldade de aproximação entre duas nações tão diversas, uma vez que se desenham de naturezas e concepções distintas. Lourenço ainda chama a atenção para uma *dissimetria* entre as duas nações: a grandeza do Brasil frente à pequenez de Portugal. Diz ele:

Que relação pode existir entre o imaginário de um povo de 10 milhões de habitantes, como Portugal, prisioneiro de mitos obsoletos – o Brasil é um deles –, e o de um país de 150 milhões de almas, entre as quais se contam pessoas vindas de Itália, Espanha, Alemanha, Europa central, Oriente Médio, Rússia ou Japão? (Lourenço, 2001: 159)²

A própria miscigenação em (complexo) processo no Brasil deixaria o país cada vez mais distante de sua ‘matriz’. Assim, o argumento de Lourenço é o de que o Brasil reciclou o seu fundo originário, cometendo um parricídio: nesta “grande nação complexa e simples vive-se, no cotidiano, nos sonhos, nas legítimas ambições planetárias, como uma nação sem pai” (Lourenço, 2001: 147).

Eduardo Lourenço, ainda que não veja no Brasil uma nação voltada à outra em busca de modelos, sublinhando diferentes vezes uma ausência de paternidade exemplar, ressalta que, se tivéssemos de nominar um espaço de grande influência cultural, os Estados Unidos encabeçariam esta relação, pois seriam, de certo modo, “seu único modelo ideológico-político” (Lourenço, 2001: 159). O pensador

1 É possível encontrar esse raciocínio em textos como “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”, de 1986, da obra *A nau de Ícaro*, e também no artigo “O mito da comunidade Luso-Brasileira”, provavelmente de 1959 e incluído em *Do Brasil: fascínio e miragem*.

2 207 milhões de habitantes, em 2017, segundo o IBGE.

afirma, então, que a nação norte-americana seria a mais forte referência ideológica, política e cultural do Brasil, desde há algumas décadas.

A recepção de autores portugueses resume-se a um pequeno número de eleitos junto a um público restrito, em geral acadêmico. Lourenço reforça que alguns desses autores gozavam (em décadas passadas) de um certo *favor* junto da elite brasileira, mas nada que se comparasse ao fascínio que gerações de leitores portugueses já tiveram por escritores brasileiros, como “Jorge Amado, Graciliano Ramos, Drummond de Andrade, Guimarães Rosa ou Clarice Lispector” (Lourenço, 2001: 160).

O Brasil pouco vê Portugal, e não se imagina vinculado a uma matriz concebida como portuguesa. Hoje, na literatura brasileira contemporânea, neste início de século XXI, por exemplo, é pouco comum que Portugal apareça como referência, seja na idealização de um espaço mítico, de uma rota de fuga, seja na construção de personagens. Há, evidentemente, alguns escritores que exercitam (ou já exercitaram), de alguma forma, esta presença lusitana em textos brasileiros, como Luiz Ruffato, Tatiana Salem Levy, Francisco Azevedo. Contudo, longe de podermos afirmar que Portugal faça parte de um imaginário recorrente na criação literária.

Em contrapartida, Portugal ainda carrega um interesse pelo Brasil. Lourenço afirma ser inequívoco o fato de os portugueses conhecerem mais o Brasil (do que o contrário). Todavia, a imagem que possuem do país é, em geral, *extravagante* (Lourenço, 2001: 149). Esta é também a opinião de Valter Hugo Mãe. Quando perguntado sobre a forma como Portugal vê a ex-colônia, por um jornalista de uma revista de grande circulação no Brasil, o escritor respondeu: “O Brasil é visto como um país de sol, um paraíso tropical. Tem comida boa e um povo criativo, capaz de sobreviver mesmo com suas dificuldades” (Fontes, 2011). Nas respostas de Mãe, provavelmente hoje o português mais lido no Brasil, percebe-se uma série de

imagens-clichê que vão ao encontro desta extravagância assinalada por Lourenço. No texto “O mito da comunidade Luso-Brasileira”, afirma o filósofo que há uma espécie de *paternalismo ressentido* na relação de Portugal com o Brasil. Haveria, portanto, uma forte admiração *retórica, beata*, pela cultura brasileira, de modo a justificar a presença portuguesa nela. Uma espécie de reforço mítico, a sustentar um passado que já não é. Para Lourenço, Portugal julga-se merecedor de uma deferência que o Brasil ignora. Ele afirma: “Os portugueses insinuam que a realidade brasileira é antes mais a sua própria contribuição e realidade” (Lourenço, 2015: 89).

Neste artigo, porém, não pretendo resgatar razões reais ou simbólicas para a presença constante do Brasil em textos portugueses, muito menos negar ou reforçar estereótipos construídos de parte a parte. Pretendo, sim, trazer alguns resultados de um Projeto de investigação que conduzo, e que estuda as referências do Brasil na narrativa portuguesa hipercontemporânea. Uma análise minuciosa em romances publicados a partir dos anos 2000 mostra que a presença do país sul-americano é uma constante³, identificada desde pequenas referências que quase passam despercebidas, a obras em que o Brasil é a espinha estrutural e simbólica da narrativa. Este é um dos pontos centrais de investigação do Projeto de pesquisa “O Brasil dos outros: representações de Brasil nas narrativas portuguesas do século XXI”⁴.

Como Projeto amplo que é, mostra-se possível a análise destes dados em diferentes perspectivas. Por exemplo, a forma como o imigrante brasileiro surge na narrativa, as referências culturais ao

3 Há referência ao Brasil em mais de 130 obras já fichadas.

4 Projeto desenvolvido por mim, há três anos, que culminou com concessão de bolsa para estágio pós-doutoral fornecido pela CAPES/MEC. O estágio foi realizado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, na Universidade de Lisboa, sob a supervisão da professora doutora Helena Carvalhão Buescu, de julho a dezembro de 2016.

Brasil, a questão da língua, entre outras possibilidades de leitura. Neste artigo, contudo, interessam-me as menções à literatura brasileira nestas narrativas hipercontemporâneas. Antes, porém, de apresentar este repertório, julgo ser oportuno discutir, com certa brevidade, um tema já bastante debatido nos estudos literários, mas que se mostra sempre profícuo: a intertextualidade.

A LITERATURA DE SEGUNDA MÃO

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade

Gérard Genette utilizou a imagem do palimpsesto para apontar os traços de textos outros existentes num texto novo, o que reforça essa perspectiva múltipla e plural da literatura. Num mergulho espelhado, diz o crítico que um texto pode trazer outro, num processo de encadeamento, “até o fim dos textos” (Genette, 2010: 7). Graham Allen, na obra *Intertextuality*, diz exatamente o mesmo: “Works of literature, after all, are built from systems, codes and traditions established by previous works of literature” (Allen, 2011: 1). Allen constrói, em seu trabalho, um interessante resgate diacrônico de teóricos fundamentais para os estudos da intertextualidade, buscando Saussure, Bakhtin, Kristeva, Barthes, Genette, Bloom, entre outros. O teórico sublinha que, quando leio uma obra, mergulho numa rede de relações textuais, e por isso, a leitura pressupõe um processo de deslocamento entre textos.

Este movimento entre textos predecessores é a *literatura de segunda mão* de Genette que, em *Palimpsestos*, procura estabelecer algumas categorias sobre essas diferentes referências, todo aquele material que está em relação, explícita ou implícita, com outros

textos. Para Genette, a intertextualidade seria “toda uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2010: 14). O crítico francês assinala que a técnica mais *explícita*, mais *literal* desse processo é a citação, e a menos explícita é a alusão.

Tiphaine Samoyault tem se dedicado a uma proficiente pesquisa nos estudos da intertextualidade. A professora de literatura comparada na Sorbonne Nouvelle Paris 3, na obra *L’intertextualité: mémoire de la littérature*, aponta para uma ambiguidade no vocábulo intertextualidade, fruto de um uso recorrente e, frequentemente, por demais amplo. É por isso que Samoyault afirma que se tem preferido a utilização de termos menos técnicos e mais metafóricos como *tessitura*, *biblioteca*, *entrelace*, *diálogo*, entre outros. A vantagem deste uso seria uma aparente neutralidade “de pouvoir regrouper plusieurs manifestations des textes littéraires, de leur entrecroisement, de leur dépendance réciproque” (Samoyault, 2001: 5). A maneira como um texto é fisgado por outro obedece a uma lógica que a própria narrativa vai exigir. Samoyault enumera algumas destas práticas intertextuais: “Citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes, les pratiques de l’intertextualité se répertorient aisément et se laissent décrire” (Samoyault, 2001: 5).

Lembro, também, Compagnon, que no texto *O trabalho da citação*, ao recordar Stefan Morawski e as funções intertextuais fundamentais da citação, aponta duas que particularmente interessam-me aqui: a função de erudição e a invocação de autoridade.

De modo geral, são variadas as formas como as narrativas portuguesas estudadas trabalham com as referências literárias brasileiras. Entretanto, em algumas das obras, autores e livros brasileiros surgem sem uma verdadeira costura narrativa. Parecem,

por vezes, elementos de um repertório de erudição, tentativa de impressionar o leitor, citados por narradores cultos, não raramente verborrágicos, oriundos de uma classe social alta. Bem-nascidos, bem-educados, acabam por empilhar referências culturais, como a sublinhar sua própria erudição.

Samoyault, contudo, amplia a categorização das técnicas da intertextualidade, diferenciando, sutilmente, a citação da referência pura. A primeira (*citation*) usaria sinais tipográficos específicos, como aspas, itálicos, uma quebra qualquer que mostre o texto outro. Portanto, para a crítica, a citação precisa trazer excertos deste texto. Já a segunda (*référéce*), “n’expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d’auteur, de personnage ou l’exposé d’une situation spécifique (Samoyault, 2001: 35). Assim, numa possível gradação de um trabalho intertextual que realmente se aproprie de um texto anterior, a mera referência a um autor ou ao nome de uma obra seria um dos mais básicos níveis de intertextualidade. Porque se pensarmos na intertextualidade enquanto incorporação de textos outros, que se mesclam e formam um novo, veremos que em geral essa deglutição não se confirma nas narrativas estudadas. Robert Stam, em *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*, revisita justamente esta noção de antropofagia, utilizada pelos modernistas brasileiros, na impossibilidade de um artista não ter já ingerido, digamos, outras referências que vieram antes dele. O teórico ressalta a tarefa ideal: o artista não pode ignorar a presença estrangeira, “é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle” (Stam, 2000: 55).

Engolir e reciclar é apropriar-se de um texto e, de certa forma, individualizá-lo. É trazer essas referências que estão soltas num mundo de palavras e torná-las únicas, necessárias neste novo texto a ser escrito. Compagnon corrobora esse argumento ao afirmar: “Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo” (Compagnon, 2007: 13). Espera-se, portanto, que essas referências fora do seu contexto

original acoplem-se de modo orgânico ao novo material narrado. Assim, há todo um trabalho a ser elaborado na construção, na reapropriação destes textos outros.

Por razões práticas, não pretendo me adensar ainda mais na teorização sobre a intertextualidade, a citação, a referência, especificamente, porque minha intenção é apresentar uma espécie de cartografia de obras e autores brasileiros citados, ou melhor, a assumir a categoria de Samoyault, referenciados, a partir destas novas narrativas portuguesas. Outra consideração prévia que julgo pertinente trazer é que esta minha pesquisa não tem uma intenção estatística. Como toda a investigação acadêmica, é apenas um recorte possível. Ainda que o número elevado de obras percorridas em que o Brasil apareça possa sugerir alguns indicativos, evidentemente este trabalho não possui pretensões de generalizar, universalizar esses dados. São apenas, e como não poderia ser diferente, percursos de um olhar investigativo, do meu olhar investigativo. Entre o total de obras estudadas em que o Brasil se faz presente, e eu repito que esta presença pode ser contundente ou discreta, há alguma referência à literatura brasileira em aproximadamente cinquenta delas.

LETRAS DO BRASIL NAS LETRAS PORTUGUESAS

Palavras são apenas a muda magra boca

Morre a pátria no corpo

Osso

De não ouvir tão rouco

Gastão Cruz

Uma primeira leitura faz perceber que, predominantemente, aqueles autores clássicos, curiosamente já referidos por Eduardo Lourenço

como escritores que habitavam o imaginário do português na metade final do século XX, são ainda os mais revividos pelos contemporâneos, à exceção de Graciliano Ramos, que aparece, mas em menor recorrência do que os outros quatro: Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. Há, entretanto, um quinto nome, quase óbvio, de forte presença, antecessor a esses: Machado de Assis. Apresento, num primeiro momento, portanto, algumas das referências a este quinteto exemplar.

Por alusão, – como nos afirma Genette, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (Genette, 2010: 14) – e numa concepção intertextual menos explícita, a exigir um maior esforço do leitor, Valter Hugo Mãe, na obra *A desumanização*, retrabalha um famoso verso de Carlos Drummond de Andrade, do poema “No meio do caminho”: “Eu disse-lhe que o meu pai também punha versos no lugar de cada coisa. Ao invés das pedras, ele tinha versos. Tinha versos no caminho” (Mãe, 2013: 68). Outra pequena alteração levando em consideração um poema muito conhecido é elaborada em *A definição do amor*, de Jorge Reis-Sá, pelo narrador autodiegético: “E agora, Francisco?, como no poema” (Reis-Sá, 2015: 86). Também no texto de Helder Macedo, *Sem Nome*, é pela alusão que podemos perceber a presença do “Poema de sete faces” de Drummond. O poeta brasileiro traz o *gauche* num sentido de inadequação, um sentimento de não pertencimento. No texto do escritor português, o narrador caracteriza a sua personagem Carlos Ventura como um “homem tímido, um pouco gauche, vulnerável na sua excessiva magreza” (Macedo, 2004: 57). Atentemos, aqui, para o nome da personagem (Carlos) e para outra piscadela do autor para o poeta brasileiro, desta vez como referência paratextual, na epígrafe (uma das três presentes): “Não morres satisfeito, morres desinformado”, versos resgatados do poema “Tu? Eu?”.

A importância de Drummond dentro da poesia brasileira é também referenciada por Diogo, personagem da obra *Rio das Flores*, de Miguel Sousa Tavares. Numa carta para a esposa, o português que está a viver no Brasil afirma: “Carlos Drummond de Andrade, o maior poeta vivo do Brasil” (Tavares, 2008: 536). Igualmente, no romance autobiográfico *Casas contadas*, de Leonor Xavier, ao referir-se ao enredo de uma telenovela de sucesso no Brasil, *Pecado Capital*, a narradora compara a trama a um poema de Drummond, provavelmente “Quadrilha”: “quase na toada existencial do poema do Drummond sobre os desencontros e rodadas de amor frustrado” (Xavier, 2009: 176). Todas as citações referentes a Drummond parecem estar articuladas com uma *alusão respeitosa* ao poeta brasileiro, referido por António Lobo Antunes, em entrevista nos anos 1990, como o único escritor de língua portuguesa do século xx merecedor de um Prémio Nobel⁵ (Antunes, 1996). Ainda que Lobo Antunes não esteja aqui nos exemplos, sua declaração expõe o tamanho simbólico de Drummond para os autores portugueses, de distintas gerações. Tal como lembra Lourenço, escritores nascidos nos anos 1930-1940, como Macedo e Xavier, carregam desde o Liceu o contato com nomes da literatura brasileira, dentre os quais Drummond é um dos mais célebres. Contudo, também os nascidos nos 1950, nos 1970, prestam uma espécie de homenagem ao poeta, a confirmar que Drummond parece ser uma referência perene na

5 Cabe ressaltar que a entrevista ao Jornal brasileiro *Folha de S. Paulo* é de 1996, portanto dois anos antes de José Saramago ter sido galardoado com o Prémio Nobel de Literatura. Ainda assim, Lobo Antunes manteria o mesmo tom do discurso em algumas entrevistas posteriores. A respeito de Drummond, o autor de *As naus* diz que por culpa das traduções a premiação nunca veio: “O único escritor deste século que mereceria é o Drummond, mas simplesmente as traduções do Drummond são uma merda. A carga simbólica nas outras línguas é completamente diferente. As traduções são péssimas. Você lê aquilo, e parece que são maus poetas” (Antunes, 1996).

literatura portuguesa. Entretanto, é preciso ressaltar que, quando a poesia do autor brasileiro é recuperada, os narradores trabalham com poemas bastante óbvios, mais conhecidos do grande público, talvez para que a referência seja mais clara.

Lembrar as palavras escritas – ou parafraseá-las – também é ação recorrente quando outro nome da literatura brasileira é mencionado, o de Clarice Lispector. De forma comparativa, desta feita com uma personagem não tão conhecida, Lori, de *O livro dos prazeres*, o narrador de Antonio Tavares, em *As palavras que me deverão guiar um dia*, vai um pouco mais a fundo no universo do escritor referenciado, e constantemente, na obra, relaciona suas personagens à de Lispector. Primeiramente, oferece uma leitura da personagem lispectoriana, a partir de uma citação retirada da obra: “‘O que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano’, reflectia Lori, a protagonista de Clarisse (sic) Lispector n’*O Livro dos Prazeres*” (Tavares, 2014: 127), para em seguida aplicá-la à sua própria narrativa: “Assim, tal como Lori, não sabiam o que fazer da sua felicidade, e ela surgia como uma paz estranha e aguda que mais cedo ou mais tarde iria começar a doer-lhe como uma angústia, como um grande silêncio” (Tavares, 2014: 128). Já Frederico Lourenço parece entranhar-se ainda mais em Clarice, não apenas no título e na epígrafe de *Amar não acaba*, mas em toda a sua concepção: “Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera” (Lourenço, 2005: 11). A escritora brasileira revisita o texto de Lourenço em diferentes momentos e por distintas abordagens. O narrador procura, por vezes, associar certas passagens a leituras possíveis de Lispector. No trecho a seguir, faz referência à transformação sofrida no ballet, que teria incorporado técnicas quase de acrobacia, uma “forma de patinagem artística sem patins”, repleto de “piruetas e outras habilidades olímpicas”, perdendo o sentido clássico, que era o de “transmitir com toda a

beleza possível aquilo a que Clarice Lispector em *A Paixão segundo G.H.* chamou ‘a montagem humana’” (Lourenço, 2005: 83-84). Em outra passagem, o narrador procura explicar o que entende por essa *montagem humana*, e discorre sobre a transitoriedade das coisas: “O sentido da montagem humana só vem se fizermos como Clarice Lispector e formos ao encontro do que nos espera, na certeza de que tudo na vida tem o estigma da caducidade. Só amar não acaba” (Lourenço, 2005: 115). Estes dois exemplos aqui apontados parecem encaminhar-se para um tipo de referência mais atrelada ao próprio mundo diegético. A autora existe na obra porque a obra dialoga com ela – e isso é diferente dos casos expostos de Drummond, meramente lembrado, num aceno erudito e simpático. Claro, há inúmeras outras abordagens, algumas mais passageiras, ou ainda relacionadas à imagem misteriosa da autora empírica, consagrada em raras entrevistas televisivas. É o caso da narradora de Isabela Figueiredo, em *A gorda*, que estabelece uma comparação com uma de suas personagens, amiga da protagonista, que teria “o ar frio e distante de uma perturbada Lispector angolana” (Figueiredo, 2016: 31).

Os exemplos até aqui apresentados indicam, sobretudo, um certo conhecimento, em menor ou maior grau, do autor brasileiro ou do texto trabalhado, ainda que, exceto na obra de Frederico Lourenço e talvez na de Antonio Tavares, a referência seja pontual e não englobe o todo da narrativa. Mais comum é apenas a referência a títulos, autores, personagens de escritores brasileiros. Hugo Santos, por exemplo, em *A mulher de Neruda*, cria uma cena em que um homem entra numa livraria e reencontra, depois de doze anos, uma antiga namorada. A passagem, de imediato, muito nos fala sobre quem são esses dois, e mais ainda quando se percebe o repertório de leitura das personagens, que inclui Duras, Camus, Sartre, Garcia Marquez, Carpentier. Porém, na cena específica, o homem vê a ex-namorada com um livro de “Clarisse (sic) Lispector vagamente sustido na mão

esquerda” (Santos, 2006: 10). Além de outra vez aparecer uma grafia incorreta do nome de Clarice – o que sutilmente aponta para uma falta de intimidade com a autora ‘homenageada’ – chama a atenção que a cena apenas desenha um perfil cultural das personagens, e Lispector não é trabalhada no texto.

Guimarães Rosa é outro nome recuperado com frequência, especialmente em referência a sua mais conhecida obra. Em *Não se pode morar nos olhos de um gato*, de Ana Margarida de Carvalho, há uma personagem masculina que, mais para o final do texto, revela-se mulher, à Diadorim. A referência pode passar despercebida, porque a autora, diferentemente de outros escritores, não explicita o que faz. Em outra passagem, aí sim uma pista um pouco mais concreta, que dialoga com o narrador rosiano Riobaldo: “Viver é um negócio perigoso, viu, seu capataz?” (Carvalho, 2016: 329). Algo similar faz Maria Velho da Costa em *Myra*. Quando a personagem diz “Olhe, mire e veja” (Costa, 2008: 214) e traz, junto disso, e apenas para o leitor acostumado de Guimarães Rosa, “o senhor... mire, veja” (Rosa, 1976: 20), ou ainda quando outra personagem, na mesma obra, associa sua velha carrinha a um famoso personagem rosiano: “Anda, burrinho pedrês” (Costa, 2008: 74), o que aparecem são alusões que não entregam o nome do homenageado, e por isso exigem um leitor cúmplice.

Diferentemente disso, em *Debaixo de algum céu*, o narrador de Nuno Camarneiro relaciona uma lista de livros que uma de suas personagens, o padre Daniel, possui em sua estante. Entre Santo Agostinho, Cervantes, Kafka, Dante, está *Grande Sertão: Veredas*. Uma maneira de compor a caracterização de uma personagem reside nesta técnica exibicionista de um passeio pela sua coleção literária, algo que ocorre igualmente nas obras *Aonde o vento me levar*, de Manuel Jorge Marmelo, e *Casas Contadas*, de Leonor Xavier – “As estantes de livros iam crescendo lá em casa, e o Sítio do Picapau amarelo de

Monteiro Lobato foi um tempo bom” (Xavier, 2009: 189). E também em *Longe de Manaus*, quando o narrador de Francisco José Viegas apresenta um personagem e sua estante de livros, na qual constam autores brasileiros como Vinicius de Moraes e Erico Verissimo. É certo que essas construções auxiliam na composição das personagens, pois o mundo literário que elas possuem em suas estantes também fala quem elas são. Entretanto, essas artimanhas narrativas parecem um atalho, um facilitador na composição desses seres de papel, porque têm uma função decorativa na diegese.

Por exemplo, o texto de Marmelo traz uma personagem nominada apenas como M., homem com sonhos de escritor. Ele parece colecionar citações para provar-se erudito – mesmo o narrador o trata com ironia, chamando-o de *tolo* –, como recupera Compagnon do texto *The basic functions of quotation*, de Morawski, que estabelece ser uma das funções da citação a invocação de autoridade, ou ainda a erudição. Em geral, a personagem faz pequenas incursões críticas a obras e autores brasileiros, mas sem grandes aprofundamentos. Trago algumas:

Riobaldo Tatarana, herói do romance *Grande Sertão Veredas*, do brasileiro João Guimarães Rosa, refere-se à narrativa da saga com Reinaldo Diadorim como algo ‘sobrefalseado’, ‘sem o razoável comum’. Creio, em boa verdade, que são assim escritos todos ou alguns dos melhores livros que li: histórias com asas e que só escassamente contatam a realidade. (Marmelo, 2007: 29)

Em outro trecho, é Machado de Assis que ele traz: “Brás Cubas, a personagem de Machado de Assis, sonhou ficar célebre” (Marmelo, 2007: 74). No repertório desta personagem, são trazidos ainda escritores como Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Rubem Braga, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, Fernando Sabino, num

desfile constante de pequenas evidências de uma suposta cultura ‘elevada’.

Machado de Assis também aparece em *Que importa a fúria do mar*, de Ana Margarida de Carvalho, a partir de características de uma de suas mais populares personagens: “Sabe-se lá se, na intimidade, alguma sedução menos óbvia, machadiana talvez, uns olhos de ressaca, de cigana oblíquo e dissimulada” (Carvalho, 2013: 199). Aliás, Capitu aparece em textos variados. É, possivelmente, junto de Gabriela, de Jorge Amado, uma das personagens mais lembradas. Ela surge também em obras de Francisco José Viegas, de Helder Macedo, de Alexandra Lucas Coelho, de Julio Conrado, de Inês Pedrosa, de Mónica Marques. Nesta última, na obra *Transa Atlântica*, a velha questão da fidelidade da personagem é retomada: “Capitu, Capitu, Capitu traidora. Três vezes Capitu. Ele conhece Machado de Assis, pobre Capitu, pobre Machado. Capitu traiu? Capitu não traiu?” (Marques, 2008: 16). Ou seja, no geral são referências passageiras, que outra vez decoram a narrativa e impõem um certo nível intelectual superior de quem as fala, já que conhecer Machado de Assis consta na cartilha de um repertório minimamente erudito.

É na obra *O meu amante de domingo*, de Alexandra Lucas Coelho, entretanto, que Machado de Assis aparece num processo de deglutição, de apropriação, além da simples homenagem da referência. Machado surge numa técnica de paródia, ainda que Tiphaine Samoyault reforce, em sua tipologia, que a paródia não exige a citação direta do texto anterior. Para a crítica literária, a paródia “transforme une oeuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu’elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante” (Samoyault, 2001: 38). Machado está totalmente presente no texto – embora seja Nelson Rodrigues a maior das fontes literárias, de quem falaremos mais além –, com citações ou na apropriação de

um narrador intruso, que conversa com seus – poucos – leitores, em passagens como “e eu sou uma otimista que julga falar a dois leitores, é já a vós que me dirijo, assim no plural” (Coelho, 2014: 94) ou “De modos que vou-me a ele e fico com o que me dá jeito, ser a narradora que pode dizer o que lhe aprouver da própria vida” (Coelho, 2014: 97). A narradora de *O meu amante de domingo* dá nome e sobrenome à referência: “Ok. Esta ideia de me fazer de morta teve um empurrãozinho de Brás Cubas” (Coelho, 2014: 94).

A completar o quinteto de escritores muito lembrados na nova narrativa contemporânea, Jorge Amado⁶. Gabriela, especialmente. “Rosa rubra com cheiro de cravo”, a moça com “ancas de dança” (Amado, 1999: 156) habita as páginas de obras de José Luís Peixoto, Leonor Xavier, Maria Velho da Costa, José Magalhães. No romance *Irene ou o contrato social*, a personagem chega a dar nome à cadela da protagonista, embora a referência pareça sair da telenovela da Rede Globo⁷, estrelada por Sonia Braga (a música tema, inclusive, ecoa na narrativa em diferentes momentos). A presença de Jorge

6 Uma excelente fonte de estudo para mergulhar na representação deste Brasil de Jorge Amado é a obra *O Brasil best seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional*, de Ilana Seltzer Goldstein. No texto, Goldstein lembra que o autor baiano exalta um Brasil imaginado, e trabalha com temas que habitarão o imaginário estrangeiro, como “a epifania sensorial, o otimismo, o amor à festa, a predominância da amizade nas relações sociais, o ‘jeitinho’ brasileiro como estratégia de sociabilidade, a ginga ‘nata’ na cama e na dança, a ausência de preconceito, a força da cultura popular, a resistência do povo à miséria e ao sofrimento” (Goldstein, 2003: 293).

7 Penso que, em muitos sentidos, é Sonia Braga e não a personagem de papel de Amado que habita o imaginário dos portugueses nos romances hipercontemporâneos, nesta espécie de *gabrielização* da mulher brasileira. Para além da referência direta, o desenho da mulher brasileira parece quase sempre coincidir com o perfil sensual-indomável da Gabriela global. A esse respeito, a historiadora Ana Silvia Scott chama a atenção para o sucesso televisivo da obra, que “acabou por modificar comportamentos e rotinas dos portugueses” (Scott, 2010: 17).

Amado, evidentemente, não se restringe a sua mais famosa criação. Contudo, a referência às belas personagens mestiças amadianas aparece com constância, como em *Casas contadas*, de Leonor Xavier: “Baiana, 19 anos, chamada Marlene, tenho-a guardada numa fotografia com o meu filho ao colo, ele vestido de Batman, ela sorridente. Morena clara, podia ter sido personagem de Jorge Amado, por bonita e expressiva que era” (Xavier, 2009: 151). Outro tipo comum lembrado, além da mulher sensual, divulgado neste Brasil imaginado no mundo amadiano, é o malandro alegre, que em *Longe de Manaus*, de Francisco José Viegas, assim aparece: “Ele que fora leitor de Jorge Amado e que pensava no Brasil como uma galeria de malandros simpáticos com quem não queria viver para não lhes aturar a alegria excessiva” (Viegas, 2006: 362). Algumas outras obras de Amado são referenciadas, como *Capitães da Areia* (Maria João Lopo de Carvalho), *Tereza Batista cansada de guerra* (Bruno Vieira do Amaral), *Tenda dos milagres* (Inês Pedrosa). Uma última observação relevante é a referência recorrente à posição ideológica marxista do autor, especialmente em obras portuguesas que revivem os tempos da ditadura.

É claro, há muitos outros autores brasileiros consagrados que constam nas obras hipercontemporâneas portuguesas. De Cecília a Bilac, de Vinicius a Veríssimo, de João Cabral a Bandeira. Muitos são, aliás, trazidos assim, só nome ou só sobrenome, numa piscadela de intimidade de narradores bem versados.

Eduardo Lourenço, no texto “Cultura e lusofonia ou os três anéis”, já dos anos 1990, alertava que havia bastado meio século para que as novas gerações de portugueses perdessem o interesse em autores do calibre de um Guimarães Rosa ou de um Machado de Assis. Num processo de desinteresse progressivo, Lourenço igualmente via um possível apagamento da literatura brasileira mais recente no seio da cultura portuguesa. O filósofo afirmava então: “É o presente cultural

brasileiro que nos falta, o de um Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Rubem Fonseca e outros” (Lourenço, 2001: 168-169).

No século XXI, que já apresenta quase duas décadas, novos autores brasileiros aparecem também nas páginas das narrativas hipercontemporâneas lusitanas. O processo é que se mostra um bocado mais impessoal, quase sempre por meio de referência do nome de um autor ou de uma obra. Por curiosidade, dos recentes nomes citados por Lourenço, nos anos 90, Scliar, Rubião e Fonseca, o último é bastante recorrente. O escritor mais famoso por seus textos policiais aparece em *As sereias do Mindelo* e *Aonde o vento me levar*, ambos de Manuel Jorge Marmelo, em *Enquanto Lisboa arde o Rio de Janeiro pega fogo*, de Hugo Gonçalves, além de surgir nas páginas de Mónica Marques, Francisco José Viegas e José Magalhães. Já Scliar e Rubião aparecem, mas sem muitas recorrências.

Com relação a nomes mais atuais da literatura brasileira, sublinha-se a presença de Chico Buarque, bastante revisitado. Claro, muito em função de sua trajetória como músico. O cancionista buarquiano surge em obras como *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, que cita um trecho de “A banda”, e *A instalação do medo*, de Rui Zink, quando as personagens dizem “No dia em que for vítima, siôra, o melhor que tem a fazer é fazer como seu Chico e beber em silêncio o seu cálice” (Zink, 2013: 140). “Cálice”, aliás, uma das mais emblemáticas canções brasileiras, que retrata tempos de repressão, igualmente aparece em *Que importa a fúria do mar*, de Ana Margarida de Carvalho, numa passagem em que apresenta uma pequena alteração em uma palavra de um verso – *aceso* em vez de *atento*: “Tanto faz. Atordoado eu permaneço aceso” (Carvalho, 2013: 188). A identificação torna-se facilitada porque o mesmo verso já havia sido citado na epígrafe do capítulo nono, desta vez na forma original.

Para finalizar a composição deste pequeno inventário, há um nome bastante recorrente, mas que entra sempre com uma nota de

escárnio: Paulo Coelho. O escritor brasileiro acaba sendo motivo de forte ironia e críticas à sua obra mística, em textos como *Ambulância*, de Manuel da Silva Ramos e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho. Neste último, o narrador brinca que poucos eleitos conhecem os planos de Deus: alguns astrofísicos, um ou outro sábio tibetano, e “escritores místicos brasileiros” (Carvalho, 2003: 43). Em *A casa quieta*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, diz o narrador: “folheia também as revistas de onde o olha um brasileiro com tranquila expressão de sábio, que garante à revista Acredite nos seus sonhos” (Carvalho, 2006: 23). Em *Transa Atlântica*, de Mónica Marques, a zombaria repete-se: “Pensa na mão de Deus, no destino, só mesmo merdas dessas. Porque é por aí. Exactamente pelo caminho trilhado pelo Paulo Coelho, vestidinho de preto e de rabicho, a falar sobre o Universo, qual é o problema?” (Marques, 2011: 106).

ENCAMINHAMENTOS FINAIS

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões

Gosto de ser e de estar

E quero me dedicar a criar confusões de prosódias

E uma profusão de paródias

Que encurtem dores

E furem cores como camaleões

Caetano Veloso

Vamos comer Caetano

Vamos devorá-lo

Degluti-lo, mastigá-lo

Vamos lamber a língua

Adriana Calcanhoto

Um último exemplo, digno de destaque, é a apropriação que Alexandra Lucas Coelho faz de Nelson Rodrigues. No texto *O meu*

amante de domingo, a autora potencializa o processo intertextual, pois o escritor é a coluna vertebral da obra. A história folhetinesca de uma mulher, aos cinquenta anos, infeliz emocionalmente e decepcionada com seu último parceiro, a ponto de pensar em matá-lo, é toda ela costurada como um drama rodriguiano. Como a própria narradora o denomina, afeita aos jargões futebolísticos, Nelson Rodrigues, *meu ponta de lança do além*.

As obsessões das personagens rodriguianas, envoltas em tramas de sangue, vingança, sexo culpado e culposos, aparecem todas em *O meu amante de domingo* – já mesmo a partir do título piroso e triste. A personagem de Coelho mergulha numa zona negra em que fantasia as mais cruéis situações com o ser amado, porque, citando Rodrigues, “experimenta uma feroz e obtusa necessidade de vingança, de compensação” (Rodrigues, 1994: 157), mas nunca abandona o humor ácido: “Assim entrei na vida de Nelson Rodrigues quando a vingança acabava de se tornar o meu cão, dia e noite, forte, fiel. Alguém com uma vingança nunca está sozinho” (Coelho, 2014: 22).

A personagem reconhece uma espécie de força compulsiva na sua obsessão, mas não acata contemporizações. Seus pensamentos não são nobres, mas isso vem a calhar para Nelson Rodrigues, que na voz de suas personagens já trouxe máximas do tipo *a virtude é triste, azeda e neurastênica* (Rodrigues, 1994: 27). Ou ainda *uma pessoa que só tenha do mundo uma visão unilateral e rósea, e que ignore a face negra da vida, é uma pessoa mutilada* (apud Amaral, 2016).

Mesmo admirando o autor, a narradora percebe que seu mergulho na escuridão nunca será tão profundo como aquele projetado por Rodrigues: “Nelson Rodrigues é a pungência da canalhice. Que redenção a nossa vida não ser tão canalha. Ele dá a vida por nós, até à esponja de fel da Cruz” (Coelho, 2014: 21). Sua sede de vingança beira o patético, o absurdo e é sempre uma manifestação da mais profunda solidão: “Nada mais excitante do que sexo com um desconhecido, e

esse desconhecido sermos ambos” (Coelho, 2014: 56). A personagem usa o decote como elemento de sedução, à Rodrigues: “Fui decotada. Sim, talvez só o ser amado possa ver a linha nítida que separa os peitos (perdão se o trair, Nelson Rodrigues, cito de cor)” (Coelho, 2014: 22). Nelson Rodrigues, portanto, entra de corpo inteiro no texto de Alexandra Lucas Coelho. Sua obra, sua vida pessoal são engrenagens da narrativa:

Choro ao ler Nelson Rodrigues, chorei ao ler a biografia de Nelson Rodrigues, chorei ao ler que ele liga à mulher de hora à hora, chorei ao ler que ele escreve que se o amor acaba não era amor, chorei ao ler que ninguém o abraçou na noite da estreia de *Vestido de Noiva*, chorei pelo pai, pelos irmãos, pela mãe grávida catorze vezes, pela fome que passaram, pelas namoradas que ele não teve, pela tuberculose que lhe roubou anos, pelos dentes todos arrancados, pelo menino no muro a espionar a louca nua, na descoberta de que as mulheres querem é foder, são a garota de biquíni e o umbigo da adúltera, esse buraco de onde os homens saem e para onde toda a vida são sugados, porque o destino das mulheres é pecar. (Coelho, 2014: 81)

Finalizo esse estudo com Alexandra Lucas Coelho e *O meu amante de domingo*, porque a autora parece verdadeiramente absorver, deglutir, resignificar o texto rodriguiano, seguindo a receita da antropofagia, e também as referências de Machado de Assis, transformando-as em parte nuclear de seu romance. Aproveita-se, portanto, do material do outro, este outro que talvez habite suas afinidades eletivas, para reciclá-lo, transformá-lo em seu. Parece claro que *O meu amante de domingo* existe porque remonta Nelson Rodrigues, ou seja, o autor brasileiro não é um mero acessório à obra. A grande maioria dos outros títulos analisados, como pretendi apontar, trazem lampejos críticos, algumas alusões, uma certa

autoridade de narrador que se diz entendedor de toda a literatura universal, mas em geral são passagens acopladas à narrativa, enfeites, quase penduricalhos. Ou apenas a simples citação: livros na estante, livros na mão da personagem, livros em cima da cama a gritarem uma certa erudição dos envolvidos.

Ao compor este artigo, como já indicado em seu início, não tive a intenção de analisar mais profundamente o manejo do material intertextual nas obras indicadas. Evidentemente, esta outra abordagem possível parece-me interessantíssima, mas exigiria uma redução significativa nos exemplos apresentados e um mergulho mais detalhado em alguns poucos textos eleitos, o que acabaria por apagar o objetivo primeiro deste estudo: mostrar a repetição. Eu preciso mostrar essa repetição – a repetição dos autores brasileiros escolhidos, por vezes a repetição de textos (ou personagens mais famosas) desses autores escolhidos, e até mesmo a repetição da forma como eles aparecem. É a recorrência que me permitiria compor essa espécie de inventário, que tentou não apenas demonstrar que a literatura brasileira segue presente na narrativa hipercontemporânea portuguesa, mas especialmente descortinar os nomes que ela traz. E, uma vez que este artigo faz parte de um manancial de dados muito maior, recolhido a partir da leitura atenta de mais de uma centena de romances que trazem o Brasil como referência, penso que também seja significativa uma exposição quantitativa da pesquisa, e que essa visualização de nomes e obras da literatura brasileira dentro da portuguesa, ainda que por vezes panorâmica, seja uma contribuição importante para que novos estudos, a partir daí, venham a aprofundar a discussão.

Quando Eduardo Lourenço aponta para nomes consagrados da literatura brasileira, autores que eram exaustivamente estudados nos liceus e que compunham um acervo simbólico e afetivo, cinquenta, sessenta anos atrás, quer com isso também dizer, de forma contrastiva,

que nos dias de hoje esse fascínio pela literatura do Brasil está a morrer. Entretanto, creio ser significativo perceber que os mesmos nomes levantados por Lourenço ainda sejam os mais citados, e que há, portanto, uma nova geração de autores portugueses que parece possuir familiaridade com esses nomes, talvez despertando, por sua vez, numa nova geração de leitores, o interesse por esses escritores brasileiros. Logo, julgo ser inegável que a literatura portuguesa hipercontemporânea traz, de modo frequente, os ecos de uma literatura brasileira que ainda se mantém viva na biblioteca simbólica de seus autores. Esse fato chama a atenção por, de certa forma, apresentar uma pequena inversão: os (novos) autores do país *velho* voltam-se para a tradição do país *novo*.

Engolido, deglutido, refigurado, reciclado, desconstruído, citado, referenciado, o texto literário do outro é trabalhado, retrabalhado, exposto. E neste caso aqui estudado, o outro, ainda que intimamente relacionado a uma história passada, está numa outra margem geograficamente distante do Atlântico, mas afetivamente próximo.

*Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço a sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio os seus versos devagar*

Sophia de Mello Breyner Andresem

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham (2011). *Intertextuality*. 2 ed., Abingdon: Routledge.
- AMADO, Jorge (1999). *Gabriela*. 80 ed., São Paulo: Record.
- AMARAL, Bruno Vieira (2013). *As primeiras coisas*. Lisboa: Quetzal.
- AMARAL, Bruno Vieira (2016). *Nelson Rodrigues: o reacionário de estimação*. Observador.pt. Disponível em <http://observador.pt/especiais/>

- nelson-rodrigues-o-reacionario-de-estimacao/ [consultado em 12/10/2017].
- ANTUNES, António Lobo (1996). “Lobo Antunes glorifica Drummond”. Entrevista a Jair Rattner. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. Outubro. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/10/ilustrada/9.html> [consultado em 9/07/2018].
- CAMARNEIRO, Nuno (2013). *Debaixo de algum céu*. Rio de Janeiro: Leya.
- CARDOSO, Dulce (2012). *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- CARVALHO, Ana Margarida (2013). *Que importa a fúria do mar*. Alfragide: Teorema.
- CARVALHO, Ana Margarida (2016). *Não se pode morar nos olhos de um gato*. Alfragide: Teorema.
- CARVALHO, Maria João L. (2004) *Adopta-me*. Alfragide: Oficina do Livro.
- CARVALHO, Mário (2003). *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa: Caminho.
- CARVALHO, Rodrigo Guedes (2006). *A casa quieta*. 7 ed., Lisboa: Dom Quixote.
- COELHO, Alexandra Lucas (2014). *O meu amante de domingo*. Lisboa: Tinta da China.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG.
- COSTA, Maria Velho da (2000). *Irene ou o contrato social*. Lisboa: D. Quixote.
- COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FIGUEIREDO, Isabela (2016). *A gorda*. Alfragide: Caminho.
- FONTES, Lilian (2011). Valter Hugo Mãe: “O Brasil é uma lição para os portugueses”. *Revista Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/valter-hugo-mae-8216-o-brasil-e-uma-licao-para-os-portugueses-8217/> [consultado em 2/9/2017].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz [2010]. Edição online.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (2003). *O Brasil best seller de Jorge Amado: Literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac.

- GONÇALVES, Hugo (2013). *Enquanto Lisboa arde, o Rio de Janeiro pega fogo*. Alfragide: Casa das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2001). *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2015). *Do Brasil: Fascínio e Miragem*. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Frederico (2005). *Amar não acaba*. 4 ed., Lisboa: Cotovia.
- MACEDO, Helder (2004). *Sem nome*. Lisboa: Presença.
- MAGALHÃES, José (2014). *Homem de leis perdido nos trópicos procura senhora honesta*. Lisboa: Ideia-fixa.
- MÃE, Valter Hugo (2013). *A desumanização*. Porto: Porto Editora.
- MARMELO, Manuel Jorge (2007). *Aonde o vento me levar*. Porto: Campo das Letras.
- MARMELO, Manuel Jorge (2008). *As sereias do Mindelo*. Lisboa: Quetzal.
- MARQUES, Mónica (2011). *Transa Atlântica*. 2 ed., Lisboa: Quetzal.
- PEDROSA, Inês (2008). *A eternidade e o desejo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- PEIXOTO, José Luis (2014). *Galveias*. Lisboa: Quetzal.
- RAMOS, Manuel S (2006). *Ambulância*. Lisboa: D. Quixote.
- REIS-SÁ, Jorge (2015). *A definição do amor*. Lisboa: Guerra e Paz.
- RODRIGUES, Nelson (1994). *A vida como ela é*. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROSA, João Guimarães (1976). *Grande Sertão: Veredas*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001). *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Nathan/Her.
- SANTOS, Hugo (2006). *A mulher de Neruda*. Lisboa: Dom Quixote.
- SCOTT, Ana Sílvia (2010). *Os portugueses*. São Paulo: Contexto.
- STAM, Robert (2000). *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática.
- TAVARES, António (2014). *As palavras que me deverão guiar um dia*. Alfragide: Teorema.

TAVARES, Miguel Sousa (2008). *Rio das Flores*. 3 ed., São Paulo: Companhia das Letras.

VIEGAS, Francisco José (2006). *Longe de Manaus*. 5 ed., Lisboa: ASA.

XAVIER, Leonor (2009). *Casas contadas*. 2 ed., Alfragide: ASA.

ZINK, Rui (2013). *A instalação do medo*. 2 ed., Santa Maria da Feira: teodolito.

