

A COMPOSIÇÃO NARRATIVA TRIPARTITE EM *A NOITE E O RISO* DE NUNO BRAGANÇA

Eliane Cristina Perry
(PPG LETRAS/UFPR – Mestrado)

INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA
<p>Eliane Cristina Perry é graduada em Letras – Licenciatura Português e Italiano (dez/2017). Atuou na área de língua italiana como professora estagiária no CELIN (Centro de Línguas e Interculturalidades da UFPR), de agosto de 2016 a dezembro 2017, e como Professora Voluntária no Projeto de Extensão Universitária "Formação em Línguas para fins acadêmicos", de maio de 2015 a dezembro 2017. Atuou, ainda, como Professora Bolsista no Italiano sem fronteiras (MEC/UFPR), de outubro a dezembro de 2016. É integrante da Cooperativa de Educadores e Instrutores de Línguas (CEILIN), desde 2017. Lecionou língua italiana no CLIE: Centre for Languages and International Educations da FUNTEF- PR, de 2017 a 2018. Atualmente, é docente de língua italiana junto ao Centro de Línguas e Interculturalidades da Universidade Federal do Paraná- UFPR. Desenvolveu pesquisa na inter-relação história/memória/literatura na obra de Primo Levi. Em 2018, iniciou o Mestrado em Estudos Literários pela Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR) com o seguinte projeto de pesquisa: “Lampedusa e Saramago: Um percurso histórico identitário das nações portuguesa e italiana através dos romances ‘Il Gattopardo’ e ‘Memorial do Convento’”. E-mail: elianecristinaperry@gmail.com</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Este artigo evidencia e desdobra alguns aspectos vitais concernentes à instância narrativa da obra <i>A noite e o riso</i>, de Nuno Bragança (1929-1985): como se configura o narrador protagonista deste romance, suas atuações e interatuações, bem como seu deslocamento no decorrer do texto em direção às demais personagens. Como movimento preambular, algumas particularidades biográficas do autor foram vertidas a lume, além de uma breve contextualização acerca de suas obras e do panorama literário português dos anos 60 e 70 do século XX. Em um segundo momento, procedeu-se a análise aprofundada dos três painéis que compõem o romance, tendo como baliza alguns aspectos tais como a arquitetura organizacional, temáticas e narratividade. Ao final, constata-se no plano narrativo a busca por uma identidade de cunho próprio e consequentemente uma não subserviência à tradição.</p>	<p>En este artículo se evidencia y desarrolla algunos aspectos vitales concernientes a la instancia narrativa de la obra <i>La noche y la risa</i>, de Nuno Bragança (1929-1985): como se configura el narrador protagonista de esta novela, sus actuaciones e interatuaciones, así como su desplazamiento en el transcurso del texto hacia las demás personajes. Como movimiento del preámbulo, algunos datos biográficos del autor se vertieron a la luz, además de una breve reseña acerca de sus obras y la escena literaria portuguesa en los años 60 y 70 del siglo XX. En una segunda fase, se llevó a cabo un análisis en profundidad de los tres paneles que componen la novela, teniendo como baliza algunos aspectos tales como la estructura organizacional, temáticas y narratividade. Al final, se constata en el plano narrativo la búsqueda por una identidad de cuño propio y consecuentemente una no subordinación a la tradición.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Literatura portuguesa; Nuno Bragança; Técnica Narrativa.	Literatura Portuguesa; Nuno Bragança; Técnica Narrativa.

INTRODUÇÃO

Claudio Magris, no ensaio intitulado “Cidade e Melancolia”, que compõe a obra *Alfabetos: Ensaios de Literatura*, tece a seguinte reflexão:

Em uma célebre e fulminante parábola, Borges fala de um pintor que pinta paisagens: reinos, montanhas, ilhas, pessoas. No fim de sua vida descobre ter pintado, naquelas imagens, o próprio rosto. Descobre que aquela representação da realidade é o seu autorretrato. A nossa identidade é o nosso modo de ver e perceber o mundo: a nossa capacidade ou incapacidade de compreendê-lo, amá-lo, enfrentá-lo e modificá-lo. Atravessa-se o mundo. (MAGRIS, 2012, p. 223)

Tal como o pintor de Borges, eis Nuno Bragança a forjar os seus textos e a representar as suas miríades de personagens em um percurso ficcional, que caminha desde as suas peças radiofônicas, ensaios, roteiro de cinema, críticas cinematográficas até o ápice de seus romances. Oriundo da alta aristocracia¹, Nuno (1929-1985) é uma das vozes mais vibrantes da literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Bacharel em direito, participa do movimento católico progressista e exerce também forte militância política contra a Ditadura Salazarista². Portador de uma personalidade introvertida e reservada, seu sentido de humor seria um reflexo de sua timidez e os seus cinco romances – *A noite e o riso* (1969), *Directa* (1977), *Square Tolstoi* (1981), *Estação* (1984), *Do fim do mundo* (1990-póstumo) – são de natureza autobiográfica, pois Bragança³

[...] sendo um aristocrata envolve-se com uma espécie de submundo da noite em *A noite e o riso*. Mais tarde, envolveu-se com as brigadas revolucionárias em *Square Tolstoi*, fez sair gente do país (*Directa*) e assiste a morte da primeira esposa tendo o álcool e os barbitúricos como companheiros - esse processo de dependência está em *Directa*.

¹ Para compor os dados biográficos do autor utilizamos como referencial o documentário *Grande Plano de Nuno Bragança*, produzido pela RTP. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/grande-plano-de-nuno-braganca/>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

² António de Oliveira Salazar (1889-1970) foi um professor catedrático de Economia e Finanças na Universidade de Coimbra. Em 1928, o professor foi nomeado para a pasta das Finanças em Portugal e ascendeu rapidamente para Chefe de Governo – Presidente do Conselho – devido ao sucesso de suas políticas econômicas. Salazar governou Portugal até, praticamente, a sua morte em 1970. Portanto, de 1933 a 1970, Portugal viveu o que se designou “Estado Novo”. De inspiração Nacionalista-Fascista, Salazar apoiou-se na repressão violenta dos oponentes políticos e na promoção propagandista de sua figura pessoal, querendo sempre transmitir a ideia de um homem de hábitos simples e austeros, de um “pai da nação” muito religioso, que não se casou para viver para a pátria. O seu regime ditatorial, de cunho personalista, se fundamentou na promoção nacionalista que se deu por meio da música popular, com o fado e a promoção de Amália Rodrigues (1920-1999), do Catolicismo, apregoando as aparições de Fátima, datadas de 1917, e do futebol, com a figura de Eusébio Ferreira da Silva (1942-2014), mas Salazar também se embasou na isenção política perante os blocos da Segunda Grande Guerra (1939-1945), embora se afirmasse extremamente “anticomunista” e na promoção moralista contra os modismos e o progresso.

³ Novamente utilizamos o documentário já referido e produzido pela RTP.

A boemia, o ser clandestino, a infância católica, a forte atração pelo submundo da noite, a viagem para Paris: todos esses aspectos fazem parte de *A noite e o riso*.

Isto posto, convém por em relevo que esta pesquisa orienta-se na direção de um trabalho analítico específico: o foco basilar é a observação e a discussão da hermenêutica explicitada por meio de atuações e interatuações do narrador, bem como o movimento de interação existente entre o narrador protagonista e as demais personagens, que não apenas participam, mas estruturam esse universo orgânico de *A noite e o riso*. Assim, este artigo é mais reflexão ou autorreflexão do que índice esquemático. Desse processo, interessa-nos evidenciar a técnica narrativa utilizada nos três momentos que compõem este romance.

1 A FIOLOGIA ESTRUTURAL DA OBRA: BREVE EPÍTOME E CAMINHOS PARA ANÁLISE DO NARRADOR

Escrito entre os anos de 1966 e 1969 e publicado no ano de 1969, esta obra pode ser aproximada a uma linguagem estética pós-modernista, haja vista a fragmentação e a polifonia que a constituem, além do intercalar entre a ficção e a metaficção: a escrita textual como um processo, isto é, um artefato em construção e em progressão. Vale destacar que a ficção portuguesa dos anos 60 em diante, segundo aponta Carlos Reis (2005, p. 246, grifos do autor),

[...] não se resume à aceitação das fórmulas do *novo romance*, nem à mera evanescência do Neorrealismo e dos valores que ele representara. Assiste-se também a uma rearticulação da narrativa [...] a uma espécie de desagregação do romance [...] em combinação com o culto da dispersão discursiva [...] ao mesmo tempo a personagem perde a nitidez de contornos herdada do realismo crítico e remete, na sua fluidez, para um sujeito em crise social, moral e ideológica.

Ora, nesse espectro, Carlos Reis (2005, p. 247) ressalta que a produção de Nuno Bragança é

[...] capaz de representar as tensões, as expectativas e os anseios de uma geração política e social marcada pela ditadura, fazendo-o, no entanto, pelo recurso a uma linguagem narrativa pluralizada, por registros discursivos variados [...].

Seguindo por esse norte, Fernando Mendonça ao analisar os caminhos da produção ficcional portuguesa dos anos 60 e início dos anos 70 do século XX, assinala uma renovação a partir da linguagem:

Cada vez mais nos afastamos do *homem-como-linguagem* e cada vez mais nos aproximamos da *linguagem como homem*. [...] uma linguagem que seja a 'habitação

do ser' [...] e não mais um tapete tecido de significados sem surpresas. Ao código sem surpresas do homem e dos objetos devassados opõe-se um novo código, imprevisto, [...] uma linguagem criadora de objetos (e dos homens) que já existiam, mas que agora vemos talvez pelo lado do avesso. (MENDONÇA, 1973, p. 196, grifos do autor)

Dentre as obras sinalizadoras dessa inovação por intermédio da linguagem inclui-se o tríptico *A noite e o riso*. O vocábulo tríptico – subtítulo deste livro – é um termo de origem pictórica e, em linhas gerais, corresponde a uma obra formada por três painéis: um central fixo e dois laterais dobráveis que podem se movimentar encobrendo o painel central. De fato, no romance encontram-se três painéis, os quais representariam três fases de um processo de escrita e também de tomada de consciência. Por conseguinte, é plausível dizer que há um compromisso do narrador em não demarcar ou limitar a sua trajetória.

Nesta arquitetura, o primeiro e o terceiro painéis são compostos por capítulos numerados. Já o segundo painel tem seus capítulos nomeados e estes podem ser agrupados em 3 blocos⁴:

- a) Primeiro bloco: reúne os textos *O Impotente* e *Raul*, respectivamente primeiro e segundo textos. Aqui a narração é sobre a personagem Zana e para Zana.
- b) Segundo bloco: engloba os textos *Sanctus*, *Simão C.C.*, *Gaspar*, *Tomás*, *Luísa Estrela*. Zana já não é mencionada e o leitor adentra em um estado de pausa suspensiva até que ela surja novamente.
- c) Terceiro bloco: compõem-se pelos textos *Zana* e *Primeiro Assalto*, os quais são complementares. No primeiro texto, Zana ressurgue ativamente como um estrondo e, no segundo, com a sua morte, a personagem dá-se a ver através de seus escritos.

Logo, o plano narrativo do segundo painel orbita ao redor do eixo presença/ausência da personagem Zana.

Há que se ressaltar que, no tríptico de Nuno Bragança, o movimento se expressa em diversas vozes, por meio de uma dinâmica de independência das partes e ao mesmo tempo de relação entre elas. Partindo destas premissas é que ingressaremos na instância narrativa.

A voz que nos conta a história o faz utilizando-se de um narrador protagonista e, portanto, a história é narrada em primeira pessoa. No entanto, em alguns trechos do romance surge a terceira pessoa onisciente. Há, todavia, o predomínio de um EU: é o sujeito a se posicionar por meio de suas inquietações e parece que o subjetivismo fornece o tom da obra. Este EU central percorre a sua vida desde a infância até a idade adulta.

⁴ Ao propor esta classificação aderimos à divisão proposta por Manuel Gusmão no prefácio da obra.

Trata-se de um eu-personagem sem nome, isto é, um ser que apenas se identifica através da primeira pessoa. Cabe ressaltar que este tipo de técnica narrativa tem o efeito de cooptar o leitor para as discussões propostas no texto, como bem salienta Jean Yves Tadié (1990, p. 65): “É a identificação, a generalização que permite semelhante anonimato: todo leitor é como este desconhecido que diz eu, transforma-se nesse eu. É aspirado pelo vazio da ausência nominal”. Esse grau de despersonalização representa alguém que se define pela sua história pessoal. E, para além disso, a sua história pessoal se amalgama ao contexto português do final dos anos 50 – infância – e anos 60 – juventude – do século XX.

Insta esclarecer que este EU encontra-se em permanente conflito com o meio circundante, o que causa certo descompasso entre o ser que narra e a conjuntura na qual está inserido, não havendo neutralidade nas diversas situações retratadas, pois o narrador se posiciona claramente contra o sistema vigente e instiga variegados questionamentos em seus leitores. De mais a mais, em diversos pontos da narrativa há comentários acerca do estatuto da literatura e da consolidação da escrita e, nessa linha, a composição narrativa advém do exercício da escritura – o ato de escrever – com a escrita consolidada, ou seja, a escrita em si: “Tento deter em mim a mão que escreve.” (BRAGANÇA, 1978, p. 107).

Já aludimos que a técnica narrativa apresenta alguns trechos em terceira pessoa. Um destes trechos, bastante significativo, encontra-se no capítulo *Luísa Estrela*: após as ponderações relacionadas ao nome e à identidade, o percurso narrativo autodiegético⁵ – em uma espécie de analepse – cede lugar ao heterodiegético e, então, é-nos apresentada a história da personagem Luísa Estrela: a miséria, fome, os abusos e a prostituição entram em cena. Para retratá-la, a opção foi a de alterar a disposição gráfica, além de promover uma mescla de cenas dramáticas com passagens narrativas. São diversos *zooms* a enquadrar a personagem. Outro trecho significativo é o capítulo *Primeiro Assalto*: aqui a perspectiva também é em terceira pessoa, pois o narrador protagonista afasta-se: não sou mais eu e sim “o homem”. É como se precisasse desse afastamento para relatar as duas situações limítrofes: vida de Luísa e morte da personagem Zana. Contudo, narrador e Zana aproximam-se pela escrita, como veremos mais adiante na descrição do segundo painel. Engendradas estas considerações iniciais em que apresentamos e situamos a obra e sua arquitetura, vejamos como se configura narrativamente cada painel e quais são as temáticas veiculadas pela voz que nos conta a história.

⁵ Utilizamos os termos autodiegético e heterodiegético em consonância com a terminologia proposta por Gérard Genette.

2 OS TRÊS PAINÉIS DO TRÍPTICO

2.1 O PRIMEIRO PAINEL DO TRÍPTICO

A primeira etapa do processo é centrada na infância e adolescência do narrador-protagonista. Percorrem o texto as contradições e críticas acirradas concernentes à esfera do poder constituído: o autoritarismo da família, do colégio interno e do meio social, contra a lógica e a razão. Os cenários familiar, escolar e das ruas são desvelados ao leitor em suas diversas nuances e situações, as quais são carregadas de ironia e humor. Logo no início do capítulo 1, o narrador-personagem se assume como tendo pouca força física: “[...] a debilidade era o meu forte.” (BRAGANÇA, 1978, p. 45). No entanto, em trecho seguinte, mostra a sua altivez moral:

E porque o meu renome começava a aborrecer ou inquietar certos sectores, não só da família como do próprio fogo, foi novamente reunido o Conselho, no qual participou como presidente o tio Augusto, a quem a sífilis hereditária e reforçada já só tornava apto para tal função. (BRAGANÇA, 1978, p. 46).

Deste trecho surge a seguinte indagação: qual a moral do tio para presidir o que quer que seja? Veja-se na construção textual dois polos disjuntivos que são retratados pela oposição do comportamento devasso do tio/presidente do conselho familiar. Em todo o painel, a exposição deste tipo de contrassenso é uma constante e, é exatamente isso, que é confrontado pelo narrador, que ao se ver reprimido pelo sistema, procura uma via de escape pela transgressão. Por outro lado, vê-se um ultrapasse dessa via de escape, uma vez que a transgressão não é apenas um ato isolado, mas condiz com um indivíduo bem consciente de seu papel.

Um exemplo disso surge com o tragicômico da resposta à questão formulada pelo Professor de Hábitos Suíços⁶: *“Quando um pobre nos quer lambe as botas, devemos ou não untá-las previamente?”* (BRAGANÇA, 1978, p. 68). Transcrevemos um excerto da resposta do melhor aluno da sala: *“[...] ora, não se deve matar pobres, porque cada um deles representa esmolas possíveis, quer dizer Boas Acções. [...] ‘os pobres são os degraus da escada que conduz os ricos ao Céu’”* (BRAGANÇA, 1978, p. 69). Destas linhas candentes exsurge clara e insofismável a indagação de que sem os pobres, como os ricos praticarão as boas ações? Em outras palavras, o narrador nos alerta que a sociedade é imutável. Desse modo, é preciso dar a ver, mostrar e expor para se contrapor; o que pode causar no leitor a sensação de estar defronte a uma responsividade. Associa-se a isto o fato de que essas imagens ficcionalmente construídas simbolizam um estrato social coletivo.

O ápice deste painel dá-se com a fuga do colégio: “A fuga consiste na recusa de algo.

⁶ Em itálico no original. Todos os trechos da obra serão transcritos conforme constam na edição por nós utilizada.

[...] Uma das raras certezas no existir humano é a de que, depois de uma situação, outra inevitavelmente nos enquadrará.” (BRAGANÇA, 1978, p. 76). Não há solução, pois sempre seremos enquadrados e, nessa toada, a fuga é um modo de resistência e de não ser partícipe do *status quo*. Outrossim, fugir propicia ao narrador protagonista o contato com um grupo de moradores de rua, com a pobreza e o populacho. Esse contato com a realidade nua e crua das ruas lisboetas promove a descoberta do *outro* em modo mais profundo e serve como um preparo para aquilo que advirá no segundo painel: o intensificar da relação *eu-outro*.

2.2 O SEGUNDO PAINEL DO TRÍPTICO

Este painel consiste em vários textos os quais retratam a marginalidade do submundo lisboeta e as suas personagens: a cidade de Lisboa dos bares e *dancings*, dos ambientes noturnos e das prostitutas. Ademais, ainda que implicitamente, surge o contexto de oposição ao Regime Salazarista. Transitam nestes textos as reflexões relacionadas ao exercício da criação literária e da escrita, além de haver um embate do narrador consigo mesmo, tal como se abstrai do seguinte trecho extraído do capítulo *O impotente*:

Mais do que morrermos todos, custa-me a dificuldade em dar forma escrita ao que acabei uma vez mais de rabiscar: que sentado no bar e novamente ao lado de Sancho, comecei então a desesperada carreira de impotência que tem sido a minha. Assinalada por revoadas de páginas escritas mentalmente [...]. Mas entrar *escrevendo*. Nada mais. (BRAGANÇA, 1978, p. 87, grifo do autor)

Atente-se para a insatisfação total com a escrita e, mesmo assim, a mensagem é a da persistência. É preciso escrever. Na sequência, neste mesmo capítulo, e em carta dirigida à personagem Zana, o narrador aprofunda suas ponderações sobre a escrita: “[...] o sorriso de que aqui tão imperfeitamente me ocupo. Jurei a mim mesmo acabar este trecho antes de me levantar daqui, exactamente porque estou com medo de sentir a caneta encolher-se numa nega, uma vez mais” (BRAGANÇA, 1978, p. 88). O advérbio de modo “imperfeitamente” marca certa insatisfação com a escrita, no entanto, a escrita é emergência, é explosão conforme verificamos no seguinte trecho do capítulo *Sanctus*: “[...] o acto de escrever vira *buldozzer* de súbito irrompido num solar burguês. Dias e noites falsamente reunidos em meses e anos de sonambulismo são pulverizados. O *buldozzer* atacou” (BRAGANÇA, 1978, p. 109). Antes que o escritor se dê conta, a escrita irrompe e vem com tudo: é a força do discurso que cede lugar ao novo, visto que, em trecho mais adiante, o narrador expressa o seu repúdio às ideias pré-concebidas e questiona-se acerca do quão inovador é, de fato, o universo ficcional.

E o ato de escrever não é fortuito, mas sim fruto de um planejamento: “Meter palavras em papel metido em canto: não sei como isso possa ser sem que o escrito saia talhado, leite lanche de vermes” (BRAGANÇA, 1978, p. 113). Desponta dessas linhas a advertência do narrador de que as palavras a esmo talham e nada dizem; logo sua escrita não é arbitrária. É um tipo de escritura que fornece sentido à vida, como observamos na fala da personagem Zana, retirada do capítulo *Primeiro Assalto*: “Descobri que a única coisa que me interessa a fundo é escrever, o resto é vivido por causa disso.” (BRAGANÇA, 1978, p. 241). Assim, viver e escrever se imbricam. Neste cenário, a literatura é uma forma de resistência e denúncia e isso é vertido a lume com a história da Luísa Estrela:

E então, Luísa Estrela (hoje, onde e como e para quem ou que?) abeira-se da mão que caneteia e poisa nela sua temperatura, [...]. E como a encontrei: nos sucessivos desafios a bêbados e astros em que tropeçava [...]. Solta, largada, cadáver de astronauta cão atirado às valetas do chamado éter. Apesar disso viva, uma teima. Nos tempos em que a contactei de carne a carne: eram no meu miolo umas tonturas, e eu não sabia o seu catalogar, de indecifrável que era para o que então eu era. Étourdissement a que hoje aponho nome, solene quase pareça: responsabilidade. Não do destino da Luísa Estrela (inflectível, esse, por mãos destituídas de poder supra-individual); mas do registo duradouro dele. (BRAGANÇA, 1978, p. 185)

Escoa deste fragmento a aproximação entre personagem e a voz narrativa. O narrador é partícipe e se declarara responsável pelo registro da história da personagem. Em que pese todo o caos em que ela está inserida, a vida subsiste e resiste e a história de Luísa Estrela desemboca na hipocrisia das classes dominantes. Indubitavelmente no desenho pictural da cena, a conduta de responsabilidade da voz narrativa não poderia ser expressa em modo diferente, uma vez que o adentrar ao sofrimento do outro também produz na personagem-narrador uma remodelação de si, concomitante aos estágios de compenetração e deslocamento. Esse processo dinâmico é conjuntivo à transpercepção: ao mesmo tempo o narrador percebe e sente o sofrimento de Luísa, o que lhe causa um grande impacto.

De mais a mais, a escrita é para um *tu*: seja de, sobre e para Zana; seja para o leitor; seja para incorporar a voz da Luísa; seja para descrever as personagens que estão à margem. Ora, o leitor encontra-se diante de um eu em relação ao outro e, à medida que isso progride, altera-se também a elocução narrativa, de tal forma a culminar com a personagem Zana a mostrar-se por meio de seus escritos. Nestes escritos, o narrador retoma alguns itens e os discute: o quebrar paradigmas e ultrapassar quaisquer padrões, a escrita como forma de reação, o insurgir-se contra as convenções, a fuga do superficial, o indivíduo e o coletivo. Impende, neste momento, dissecar alguns pontos:

Relacionei-me com os meus amigos de hoje por razões existenciais. Posso dizer que nada aprendi (daquilo que na arte me interessa) com quem andei até a data. Mas é a maneira de

eles sobreviverem o que me faz sentir em casa quando na companhia dos vadios a fundo [...]. Falo da parte mais séria dessas pessoas, porque não há nenhuma que não revele pequenas fraquezas domésticas – sejam pintores, escritores, jogadores, copofônicos ou outra coisa. [...] O Francisco, por exemplo, é um puritano virado do avesso; o Giuseppe não passa dum mero comerciante de retalho, despistado; o Truta é a alma penada dum industrial médio (ou vice-versa).

Etc.Contudo,
Ces nymphes, je veux les perpetuer.

Amais-je un rêve?

Bernard: tenho a certeza de que só se tornou pessoa por reação a todos nós. [...] Cada pessoa tende para determinados aspectos da luta pela libertação humana. Isso é como uma pequena e muito séria voz que nos solicita para certas relações, certa atividade, (profissional ou não), todos os amigos desse nome. (BRAGANÇA, 1978, p. 252-253)

Extrai-se daí que é na reação ao outro que nos constituímos enquanto pessoas. Para Zana, era inviável qualquer solipsismo, pois ela adentra em um *continuum* interativo. No tecido/teia das relações humanas, o tráfego é do individual para o coletivo. Aqui não há como deixarmos de fora as concepções de Guareschi consoantes à alteridade:

[...] o outro homem que está no mundo além de meu mundo'. [...] ao reconhecer o 'outro' como 'dis-tinto', estabelecendo relações de diálogo, construtivas, é nisso que consiste toda eticidade da existência. (GUARESCHI *apud* ARRUDA, 2002, p. 157)

Nesta perspectiva, reconhecer o outro como um ser “dis-tinto” é sair de si e olhá-lo de fora, com o escopo de colocar-se no lugar dele, compreendê-lo em suas singularidades e particularidades e, em um segundo momento, retornar a si. Todavia, este retorno se acresce da experiência do outro e, ao mesmo tempo, acrescenta ao outro aquilo que ele não vê, pois é a forma como o outro é visto ao final do percurso que lhe propiciará uma visão que ele de si não a tem. Nesta seara, observe-se que nos encontramos ante aos conceitos bakhtinianos de *exotopia* e *empatia*. Bakhtin orienta-nos que:

O sofrimento do outro, que vivencio empaticamente, é por princípio diferente [...] do sofrimento dele para si próprio e do meu próprio sofrimento em mim; [...] o sofrimento do outro, vivenciável empaticamente, é uma formação do existir inteiramente nova, só realizável por mim de meu lugar único inteiramente fora do outro. (BAKHTIN, 2003, p. 94)

Vista por este ângulo, ao transformar o humano em ser de papel e ao dar vez e voz a esse ser, a criação literária nos une ao outro, como discute Zana no seguinte excerto:

Mas sou arrastada para a criação literária por duas razões fundamentais: a infungibilidade da forma estável que poderei dar à parte da vida humana que conheço e o meu desejo de me unir ao Outro. Nenhum contacto humano directo vai tão longe (para mim) como sinto que pode ir o acto de escrever. (BRAGANÇA, 1978, p. 259)

Zana e o narrador entrecruzam-se, uma vez que para ambos a escrita é um processo a percorrer desde o sentimento até a configuração e a veiculação da ideia. Isto é, o discurso é fragmentário, mas é uma possibilidade de ir ao encontro do outro. De resto, os respectivos textos não dispensam uma tradição alimentadora: tio Torga e tio Tolstoi para o narrador; mãe Florbela para Zana. Neste painel e, sobretudo nos escritos da personagem, parece haver, por parte do narrador, uma tomada de consciência em relação àquilo que se é na essência, na origem. Na narrativa, este movimento serve como um preparo para a escritura do terceiro painel.

2.3 O TERCEIRO PAINEL DO TRÍPTICO: TEMÁTICAS E NARRATIVIDADE

Eis o exercício livre de escrita em pequenas histórias ou minicontos. Entra em cena o contador de histórias que se mostra em 16 fragmentos: são diversas situações e imagens recolhidas ao acaso, encontros e experiências. A escrita já não é mais urgência e se torna o prazer de construir, narrar e operar criativamente a linguagem, utilizando-se de um refinamento poético e delicado. Não há ordenação temporal ou quaisquer traços de linearidade entre os episódios: são desconexos entre si e o ser desconexo viabiliza a tônica deste painel. Contudo, estes fios aparentemente desconexos se atam pelo EU narrativo. Trata-se de um EU a ouvir um velho no capítulo 1 - “Sentado em frente duma tarde de trigo foi uma vez um **velho**.” (BRAGANÇA, 1978, p. 274, grifo nosso) – e que se continua no último capítulo: “Estou sentado ao pé do **velho** Ferregial [...]” (BRAGANÇA, 1978, p. 287, grifo nosso). É necessário acrescentar que o leitor pode ter a impressão de que as diversas histórias intercaladas entre o capítulo inicial e o final são, enfim, narradas pela personagem velho. O interstício entre o primeiro e o último capítulo é preenchido por personagens oriundos dos submundos lisboetas.

No que concerne ao percurso narrativo deste painel, compartimos das percepções de Manuel Gusmão em prefácio à obra:

[...] saído de casa e do colégio, navegante da cidade, sentindo o cheiro da rua com sol forte e outra gente, ao fim do primeiro assalto e de ir acabar de escrever o livro, ou já ele terminado, a personagem narrador tivesse alcançado, com a sua escrita, a “referida mansidão de quem possui a terra” – e a mansidão não precisa de se explicar, mas tão-só de se dizer assim, por vezes até inquietamente (textos 10 e 12, por exemplo). (1978, p. 27)

Destarte, após a travessia narrativa da infância e da juventude, a imagem que se nos é apresentada pelo narrador condiz com alguém que, em seu exercício de escrita, parece ter encontrado uma dicção própria, pois aqui já não é necessário procurar o tom certo, tal

como insistentemente o procurara na segunda etapa do tríptico. Entretanto, permanece o refletir acerca da escrita: “No espanto desenhado das palavras azuis, há ocasiões em que paro, a meio de escrever, e me apavoro. Eu: que escrevi, porque escrevi” (BRAGANÇA, 1978, p. 281).

3 O NARRADOR E SUA DESVINCULAÇÃO DE ENQUADRES NARRATIVOS

A práxis narrativa deste romance é expressa pelo encadeamento de experiências e perspectivas, além da obsessão por uma prosa, que tenha uma identidade própria, mas que, igualmente, seja reveladora do percurso do narrador, bem como do modo com que ele se posiciona em relação aos outros. Narrar é também caminhar pelas veredas da memória: uma memória que é o produto da confluência entre as personagens e o espaço circundante. Ademais, a estrutura é multifacetada e a voz principal absorve outras vozes: Luísa e Zana.

Isto nos leva a afirmar que este narrador se encontra acima de quaisquer esquemas classificativos, razão pela qual não adentraremos em nenhum tipo de classificação, como por exemplo, a díade contar *vs* mostrar ou a questão da fidedignidade do narrador tais como propostas por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*⁷. Não há como analisar este romance sob o prisma da presença ou falta do fidedigno, pois a qualidade do texto não se atrela à veracidade de uma voz narrativa e a escrita de Nuno Bragança adentra em outra área que é a do sujeito tentar promover uma integração entre si e os demais.

Sendo assim, a técnica de narração deste romance prescinde de quaisquer questões de cunho classificatório e/ou esquemáticos e, ao optar por não ser subserviente à tradição, o que o autor faz não é o voltar-se contra ela, mas desvelar ao seu leitor que existem outros fatores que são importantes para a sua narrativa. Nuno expõe questões de ordem literária, ou seja: importa-lhe como desenvolver uma liberdade narrativa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma linguagem estéril do primeiro painel até o atingir um prenúncio de vivacidade no encontro com os diferentes, de um incorporar de outras vozes na sua e o ampliar a vivacidade no segundo conjunto de textos até o alcance de uma escrita plena no tríptico final, estes são os pontos chave deste romance. Entretanto, não se trata de um

⁷ Em *A retórica da ficção*, Booth esmiúça e analisa os aspectos consoantes à retórica narrativa: o *contar* e o *mostrar*, a incontornabilidade da figura do narrador, o princípio da fidedignidade e, enfim, as estratégias que o texto apresenta para manter-se em pé e como se configuram no circuito interno da escritura. Booth nos alerta que a crítica literária deve ultrapassar a superficialidade em benefício de uma maior complexidade da estrutura do texto literário. Nesse sentido, haveria um compromisso do autor em fornecer os elementos para que o leitor se mobilize, extraia sentidos e tire as suas próprias conclusões. Ademais, o autor posiciona-se claramente contra quaisquer esquematismos.

mero amadurecimento, pois não é a completude que se vê ao final desta trajetória e, sim, um investimento por parte do narrador no processo da escrita de seu tríptico. E como tão bem nos recorda o narrador de Almeida Faria em *O Conquistador* (1990, p. 130):

Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. E não me refiro só à geografia; o percurso por dentro de mim ainda avançou menos. Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei.

Tal como nessa passagem de Faria, o percurso narrativo de *A noite e o riso* é pautado pelo *autoencontro*, isto é, por um caminho que leve à procura de si. E o si de Nuno Bragança é descoberta, é encontro e se constitui pelo entrecruzamento com o outro. Neste *theatrum mundi*, múltiplas são as variáveis a compor esta narrativa de encontros e desencontros, encantamentos e desencantamentos e não há motivos para que sejam desconsideradas. Outrossim, nesta dinâmica estrutural, parece-nos ser impossível que o observador/leitor esteja imerso em um mar de passividade, pois é solicitado pelo autor e se torna partícipe das discussões presentes no texto: “Leitor: se percebeste notícias subterrâneas, cartas em mesa, na brusquidão desencontrada com que te solto às pernas este improvisado necessário, [...]. Pessoa que soletras: não és leitor, desculpa.” (BRAGANÇA, 1978, p. 186). Assim, o leitor encontra-se não mais em uma postura passiva, mas ativa e que analisa o circuito desta narrativa, associando-o a uma rede de práticas sociais e significados.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3 ed. Lisboa: Moraes Editora, 1978. [Publicado originalmente em 1969].
- FARIA, Almeida. **O conquistador**. Lisboa: Caminho, 1990.
- GUARESCHI, Pedrinho. Alteridade e relação: uma perspectiva crítica. [ensaio]. In: ARRUDA, Angela. **Representando a alteridade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.
- GUSMÃO, Manuel. Prefácio. [ensaio]. In: BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. 3 ed. Lisboa: Moraes Editora, 1978.
- MAGRIS, Claudio. **Alfabetos. Ensaios de Literatura**. Tradução de Maria Célia Martirani. Curitiba:

Editora UFPR, 2012.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.

REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. [Do neorrealismo ao post- modernismo]. v. IX. Lisboa: VERBO Editorial, 2005.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Tradução de Miguel Serras Pereira Lisboa. Lisboa: D. Quixote, 1992. [Publicado originalmente em 1990].

Título em espanhol:

LA COMPOSICIÓN NARRATIVA TRIPARTITE EN *LA NOCHE Y EL RISO* DE NUNO BRAGANÇA