

O NARRADOR EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE, DE JOSÉ SARAMAGO
THE NARRATOR IN “AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE” BY JOSÉ SARAMAGO

Paula Collares Ramis¹
Doutora em Letras
Universidade Federal de Pelotas
(paulacollares123@hotmail.com)

RESUMO: O presente artigo pretende analisar como se constrói o narrador saramaguiano no romance **As intermitências da morte**. A análise da narrativa está ancorada nos pressupostos pós-estruturalistas e pós-modernos que entendem o sujeito inserido no discurso como linguagem, construção estética pensada em sua essencialidade. E que a ficção jamais conseguirá refletir ou reproduzir a realidade, em vez disso, ela é apresentada como mais um entre os discursos.

Palavras-chave: José Saramago. Narrador. Linguagem.

ABSTRACT: This paper aims to study how the Saramago's narrator is constructed in the novel **As Intermitências da morte**. The analysis of the narrative is based on poststructuralist and postmodern assumptions. The subject, then, is understood as inserted in discourse as language, an aesthetic construction in its essentiality. Thus, fiction does not reflect or reproduce reality, but is presented as one among the many discourses.

Keywords: José Saramago. Narrator. Language.

Walter Benjamin, em “O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov”, parte da ideia de um narrador clássico para falar da crise na forma de narrar que torna cada vez mais rara “a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento” (1975, p.63). Para o autor, “[...] é como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas [...]” (1975, p.62). Essa incapacidade de contar acontece porque “as experiências perderam muito o seu valor” (1975, p.62). A arte de narrar estaria estritamente vinculada à experiência vivida. Dessa forma, diferentemente da narrativa, que se originou da tradição oral, o romance trata da solidão do indivíduo “que já não sabe discutir, de forma exemplar, os assuntos mais prementes, que precisaria de ajuda, sem tê-la, e que ele próprio não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza” (1975, p. 66).

¹Bolsista de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPel).

Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, mostra que a posição do narrador sofre de um paradoxo, pois “não se pode mais narrar, embora a forma exija a narração” (2003, p. 55). O romance perdeu parte das suas principais funções, principalmente no que se refere “à matéria comunicada e a forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice [...]” (2003, p. 55).

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e casa de máquina (2003, p.61).

Cada vez mais as novas narrativas têm refletido a respeito da construção da manufatura textual, tornado manifesto o espaço preponderante da linguagem, capaz de criar e/ou recriar realidades. A ênfase está no processo de contar histórias ao invés da história narrada. O leitor torna-se um participante ativo, sentindo-se parte de um jogo paródico, autorreflexivo e intertextual.

Para Silviano Santiago (1989), o narrador pós-moderno sabe muito bem que o real e o autêntico são construções de linguagem. E a literatura na pós-modernidade fala da pobreza da experiência, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Os textos pós-modernos nos fazem voltar a atenção para quem tem o controle da narrativa.

Käte Hamburger, em **A lógica da criação literária**, salienta a importância de analisarmos um texto literário a partir dos seus aspectos linguísticos, em outras palavras, “[...] o lugar da criação literária dentro do sistema da Arte é condicionado pelo seu lugar dentro do sistema linguístico, por conseguinte, do pensamento” (XI). Analisando a linguagem “como um material configurativo da criação literária é ao mesmo tempo o veículo através do qual se realiza a vida humana propriamente dita” (VIII).

Nesse livro, Hamburger pretende tratar da “tensão conceitual entre a criação literária e a realidade” (1975, p.8). A autora parte do pressuposto de que “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária. Pois é aparente

esta contradição, já que a ficção só é de espécie diversa da realidade porque esta é o material daquela [...]” (1975, p. 8). Ela reconhece a importância do contexto para a criação literária. Mas, o “real” não pode ser meramente indicado “por um rótulo arbitrário” (1975, p. 9) e sim a partir da “observação exata das funções linguísticas” (1975, p. 9).

Dessa forma, partindo de teorias linguísticas, Kate analisa a função do sujeito-de-enunciação e do receptor. Considerando que “toda enunciação é uma expressão da realidade” (1975, p. 22), o sujeito-de-enunciação é decisivo para se compreender o narrado, visto que toda “a enunciação é sempre real, porque o sujeito da enunciação é real” (1975, p. 27). Kate traz as palavras de Theodor Fontane, “um mundo da ficção deve parecer por alguns instantes como um mundo da realidade” (1975, p. 41), para ressaltar que, em primeiro lugar, precisamos acreditar na história que o romance está nos contando. A essência da ficção reside no fato de “parecer com a realidade” (1975, p. 41) a partir de “uma estrutura do como”. Quer dizer, é através da linguagem que os personagens em um romance podem produzir uma ilusão da vida como se realmente tivessem existência no mundo empírico.

Tais questões também se fazem presente na literatura portuguesa contemporânea. Maria Luiza Ritzel Remédios, em **O romance português contemporâneo**, percebe uma mudança que começou a se operar na narrativa portuguesa a partir da década de sessenta em que, apesar de manter raízes ainda neorrealistas, começa a caminhar para um novo estilo romanesco “[...] que se questiona e perscruta ininterruptamente. É a tentativa de realizar uma literatura consciente em que o leitor se transporta ao interior do texto, tornando-se partícipe da manufatura do romance” (1986, p. 204-205). Nesse momento se evidencia o surgimento de uma narrativa polifônica, em que tal pluralidade de vozes manifesta um universo dominado por diversos narradores. Corroborando com esse pensamento, Álvaro Cardoso Gomes, em **A voz itinerante**, ao analisar a narrativa portuguesa contemporânea, percebe uma bipolaridade que, por um lado, tem como temática a realidade, o contexto sociopolítico-econômico e, por outro, o próprio universo do romance, “os mecanismos da ficção” (1993, p. 84).

Ana Paula Arnaut, em **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**, também observou a renovação no romance português, instaurando um novo momento literário em que cada vez mais o leitor vai ganhando espaço.

Delfim (1968), de Cardoso Pires e **Bolor** (1968), de Augusto Abelaira, marcam o início de uma literatura com característica pós-modernista em Portugal. Nessas narrativas há o entrecruzamento do mundo real e do ficcional, chamando cada vez mais a atenção para a ficcionalidade da obra e há também “[...] uma crescente exposição-dramatização do controle exercido por quem cria sobre quem relata” (2002, p. 122), estabelecendo “[...] novas relações dialógicas em torno de conceitos como autor e narrador” (2002, p. 122).

A literatura pós-moderna ainda está preocupada com a representação dos fatos, mas entende que “a mimese literária, pelo contrário, deve ser assumida como um jogo retórico de linguagem que visa criar no leitor a impressão ou o feito de semelhança com o mundo verdadeiro [...]” (ARNAUT, 2002, p. 243). Sendo assim, mimese deve ser compreendida “como metáfora de fronteiras fluidas, na medida em que, como é sabido, toda e qualquer tentativa de reproduzir a realidade (física e social) passa, obrigatoriamente, pelo filtro subjetivo dos sujeitos cognoscentes [...]” (2002, p. 232).

Dentro do cenário português e, pode-se dizer, mundial, José Saramago dispensa grandes apresentações. Dono de um estilo único e com um narrador muito particular, como nos diz Teresa Cristina Cerdeira, em “O quinto evangelista ou da tigela ao Graal”, é o narrador saramaguiano que

parafraseia, parodia, se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-lo no tecido novo do seu discurso onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele que ousa transformar a citação nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de «segunda mão». Por isso mesmo os romances adquirem essa forma complexa do trabalho que faz por dentro, do *labor intus*, do labirinto onde o narrador é um deus. O *deus do labirinto* de Saramago adquirem mais que uma força de alusão, são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual* [...] (2000, p. 231-232, grifos da autor).

Os romances de Saramago dialogam com uma tradição do romance português contemporâneo, principalmente, a partir da “sua consciência metaficcional” e da “sua autorreflexividade constitutiva” (CERDEIRA, 2000, p. 230). Cerdeira, em “Na crise do histórico, a aura da História”, denota uma “certa tradição do gosto de narrar”, concernente com os últimos decênios do século XX e que também estabelece “com o

leitor um pacto de leitura que oscila entre a sedução da estória e a necessidade da história [...]” (2000, p.197). Essa relação parte de uma

reflexão sobre a linguagem, na sua dinâmica relação com o referente - neste caso, a História -, no seu poder de dizer sempre diferentemente o real, porque apreende sob a forma discursiva, na sua falência em repeti-lo idêntico num plano outro que é o plano da linguagem [...] (2000, p. 198).

De acordo com Cerdeira, a ficção se constrói a partir da “impossibilidade de a linguagem dizer de forma idêntica o referente. Tece-se, justamente, deste logro e desta criação, faz explodir as fronteiras do imaginário e afasta-se - consciente e voluntariamente - do objecto, para se construir como a imagem dele [...]” (2000, p. 201). Sem assim, “[...] estamos num domínio onde é preciso perder o mundo para recriá-lo em outra dimensão [...]” (2000, p. 203).

Em **As intermitências da morte**, José Saramago trata de uma temática universal que, em um primeiro momento, foge um pouco do que era comum aos seus romances anteriores: o diálogo explícito com a história política, social e cultural de Portugal. Alegoricamente, a narrativa trata da história de um país, de nome desconhecido, onde a morte decide ausentar-se por sete meses. O romance inicia com a seguinte frase “No dia seguinte ninguém morreu” (2005, p. 10). A partir dessa sentença, o leitor sente-se transportado para um terreno regido por regras incompatíveis ao “mundo real”. O romance traz a postura da Igreja, do Governo, dos jornalistas, dos filósofos, das famílias, dos hospitais, dos economistas, das funerárias, etc. e por tratar de uma temática mais global, pode ser lido como uma representação do humano frente à morte.

Depois de uma série de medidas das instituições particulares e sociais, que se sentiram prejudicadas pela imortalidade da população, a morte decide voltar, mas passa a avisar as suas vítimas com antecedência de uma semana, através de cartas de cor violeta. Contudo, a morte é surpreendida quando não consegue enviar uma carta para um violoncelista. Com intuito de entender tal situação, a morte metamorfoseia-se na figura de uma mulher que acaba apaixonada pelo músico.

O romance está a falar de um assunto que mexe com o nosso imaginário. Afinal o que é a morte? Sem dúvida, Saramago parte de um inconsciente coletivo e todos os discursos que surgem no texto representam a visão humana da morte.

Jameson, em “A interpretação: A literatura como ato socialmente simbólico”, afirma que as narrativas mestras alegóricas continuam sendo atrativas, pois elas

inscreveram-se tanto nos textos quando em nossa maneira de pensá-los; as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos quanto em nossa maneira de pensá-los; as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem uma dimensão fundamental de nosso pensamento coletivo e de nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade (1992, p. 30-31).

Oscar Tacca, em **As vozes do romance**, afirma que “a voz do narrador é o eixo central do romance. Sem ele não há romance”. Mas, o mais importante é a forma que utiliza para contar a história. É a partir do ponto de vista do narrador que tomamos conhecimento do narrado. Remédios retoma Tacca ao afirmar que

a descrição da narrativa ficcional como um “*relato assumido por um narrador, em determinada forma ou pessoa (gramatical) que alude a um tempo dado e nos põe em contato com alguns personagens*” comprova a assertiva de que, na obra literária, as entidades só existem no plano do discurso, isto é, no plano da enunciação [...].

Evidencia essa descrição a tensão conceitual entre literatura e realidade, comprovando que literatura não é realidade, mesmo que essa realidade consista no seu material. O romance, é portanto, uma criação mimética, porque é uma forma ativa criadora de seres fictícios vivendo no modo da mimesis, porque a imitação do real se constitui de falas, discursos emitidos pelas personagens: Trata-se de um jogo de relações cujo o sentido é alcançado apenas através da linguagem, vale dizer, através das formas que o constituem (1986, p. 24-25, grifos do autor).

Em **As intermitências da morte** há a presença de um narrador onisciente intruso que tem consciência do seu papel de detentor da diegese, que se auto-analisa e dialoga com o leitor. Entretanto, o seu discurso é permeado por outros discursos. Em alguns momentos, o leitor não sabe se quem está falando, se é um personagem ou o narrador. Como podemos perceber no seguinte trecho:

[...] pelos vistos ninguém parecia estar disposto a morrer no primeiro dia do ano, ou de um hospital, Aquele tipo de cama vinte e sete não ata nem desata, ou do porta-voz da polícia de trânsito, É um autêntico mistério que, tendo havido tantos acidentes na estrada, não haja ao menos um morto para exemplo. O boato, cuja fonte primigénia nunca foi descoberta, sem que, por outro lado, à luz do que viria a suceder depois, isso importasse muito, não tardou a chegar aos jornais, à televisão, e fez espreitar imediatamente as orelhas a directores, adjuntos e chefes de redacção, pessoas não só preparadas para farejar à distâncias os grandes acontecimentos da história do mundo

como treinadas no sentido de os tornar ainda maiores sempre que tal convenha [...] (2005, p. 13).

No romance em estudo a atenção do leitor se desloca para as artimanhas do narrador que autorreflexivamente rearticula a relação entre os fatos e a ficção, entre o verídico e a verossímil, explorando os limites da linguagem. Aqui importa o tempo do narrado, quer dizer, os fatos só acontecem porque assim foram enunciados. Fatos que só adquirem função no texto. O tempo verbal é importantíssimo para analisarmos a posição adotada pelo narrador. Para Kate Hamburger “a subjetividade do narrador aparece através da manifestação verbal” (1975, p. 27). Não importa se o que está sendo narrado de fato aconteceu ou pode vir acontecer, o que interessa é a “forma da narração” (1975, p. 53). É a partir dos verbos que a história passa a acontecer. Kate traz o seguinte exemplo: “O senhor X estava viajando”. Tal sentença não significa que ele estava viajando em determinada época, mas que está (1975, p. 61). Quer dizer, que “o enredo do romance se desenrola “aqui e agora”, deixando entender assim que não é vivenciado no passado [...]” (1975, p. 68).

Porque a experiência do real não é determinada só pela coisa em si, mas também pelo sujeito que a experimenta. E se este é fictício, qualquer realidade geográfica e histórica conhecida é incluída no campo ficcional, é transformada em ilusão. Nem o autor nem o leitor se devem preocupar se a realidade que lhes é conhecida é dotada de características, que lhes ultrapassam a imaginação [...] (1975, p. 94).

O narrador é o condutor da ação, seleciona os fatos e antecede os acontecimentos. Como podemos ver no seguinte trecho: “nenhuma dessas pessoas morreria no caminho e todas iriam desmentir os mais pessimistas prognósticos médicos [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 12). O narrador, ao longo do romance, analisa e retoma os eventos narrados “[...] Já tínhamos passado o dia seguinte, e nele, como se informou logo no princípio do relato, ninguém iria morrer” (2005, p. 12).

Em alguns momentos, o narrador coloca-se claramente como o sujeito-de-enunciação, dono do seu dizer. Os acontecimentos se realizam na escrita e a partir dela passam a ter existência. Assim foi porque assim está sendo narrado.

[...] Mas as coisas não ficarão por aqui. Uma vez que as pessoas, sem que para tal tenham de cometer qualquer esforço perceptível, irão continuar a não morrer, um outro movimento popular de massas, dotado de uma visão prospectiva mais ambiciosa, proclamará que o

maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos [...] (2005, p. 15).

Bem, mas para que o enredo se desenvolva, é preciso contar com a presença de personagens. É importante pensar que os personagens não são nomeados e, na maioria das vezes, representam uma instituição pública ou privada. A atitude tomada pelas instituições não difere daquilo que seria esperado se realmente esse fato acontecesse. Obviamente, como foi relatado no romance, a Igreja estaria preocupada que o fim da morte acabasse com a esperança da ressurreição. Como podemos observar: “A igreja, como não poderia deixar de ser, saiu à arena do debate montada no cavalo-de-batalha do costume, isto é os desígnios de deus são os que sempre foram [...]” (2005, p. 75) Já, as empresas funerárias preocupar-se-iam com a possível falência, e assim cada instituição tomaria uma medida mais ou menos prevista. O próprio narrador utiliza o discurso no plural como se representasse uma voz social.

Em poucas situações o narrador confessa não ter tanta convicção dos fatos. Como podemos perceber pelo seguinte trecho: “Também se diz que a proposta da máfia foi acolhida de braços abertos pelas agências, já cansadas de malgastar o seu saber de milênios [...]” (2005, p. 69). Afinal, quem está dizendo? Em outro momento: “Não o havia decidido, mas foi-se sentar ali, naquele canto, talvez por se ter lembrado do frio que esta hora fazia na sala subterrânea dos arquivos” (2005, p. 153).

Contudo, na maioria das situações, o narrador coloca-se em posição onisciente em relação aos personagens. Sabe tudo o que irá acontecer: “O outro genro, marido da filha que saiu a chorar, está a viver num país distante, emigrou para ganhar a vida e amanhã saberá que perdeu de uma só vez o único filho que tinha e o sonho que estimava [...]” (2005, p. 40). No seguinte trecho:

A partir daí encontra-se em terreno conhecido, não há uma só casa destas e de todas quantas se estendem diante dos seus olhos até aos limites da cidade e do país em que não tenha estado alguma vez, e até mesmo naquela obra em construção terá de entrar daqui duas semanas para empurrar de um andaime um pedreiro distraído [...] (2005, p.1 83).

Mistura o seu discurso com o dos personagens e, mais do que isso, corrige a atitude dos personagens: “[...] Levamos, sim, esteja descansado, e logo a mãe da

criança subiu, tomou-a no colo, disse Adeus meu filho não te torno a ver, e isto não era verdade, porque ela também iria na carroça [...]" (2005, p. 41).

Se o leitor não entendeu, o narrador torna manifesto

[...] já sabemos que tudo isto são cousas de um passado que não voltará, mas alguém do governo terá de pensar na nossa sorte, nós, patrão, gerente e empregados dos lares feliz acaso, o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos que baixar os braços, reparai que nem sequer somos senhores daquilo que de alguma maneira também havia sido nosso, ao menos pelo trabalho que nos deu durante anos e anos, aqui deverá perceber-se que os empregados tomaram a palavra, o que queremos dizer é que não haverá sítio para estes que somos nos lares do feliz ocaso [...] (2005, p. 31).

O narrador adianta os possíveis questionamentos dos leitores mais perspicazes. E faz questão de explicar: “[...] Talvez algum espírito curioso se esteja perguntando como foi que conseguimos apurar aquela precisa quantidade de sessenta e duas mil quinhentas e oitenta pessoas” (2005, p. 107). E, logo em seguida, arremata: “[...] Outro espírito curioso, dos que sempre interrompem o narrador, estará perguntando como podiam os médicos saber a que moradas se deveriam dirigir [...]” (2005, p. 108).

O narrador questiona o seu próprio relato quando narra a história de uma família de camponeses que decide levar o avô e uma criança pequena para outro lado da fronteira, pois só assim conseguiriam morrer. Logo após relatar esse acontecimento, o narrador retifica-se

Os actores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos factos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente rectificado. Uma família camponesa pobre, das realmente pobres, nunca chegaria a ser proprietária de uma carroça nem teria posses para sustentar um animal de tanto alimento como é a mula [...] (2005, p. 45).

Alguns acontecimentos não adquirem tanta importância, servem como pano de fundo, pois o que realmente importa é a visão do narrador e o que ele considera importante: “[...] Mencionado este elucidativo pormenor sobre o funcionamento da administração maphiosa, passemos ao que importa [...]” (2005, p. 62). Confessa que

alguns fatos não têm a menor importância dentro do narrado, mas não era possível deixá-los à escuridão do tinteiro (2005, p. 64). Desmarcara o processo de composição do romance, mostrando as suas escolhas.

Mudemos de assunto. Falando das desconfianças dos sargentos e dos seus aliados alferes e capitães sobre uma responsabilidade directa da máfia do transporte dos doentes para a fronteira, havíamos adiantado que essas desconfianças se viram reforçadas por uns quantos subsequentes sucessos. É o momento de revelar quais eles foram e como se desenrolaram [...] (2005, p. 64).

Ocupados a explicar o que depois da hora fatídica havia sucedido às sessenta e duas mil e quinhentas e oitenta pessoas que se encontravam em estado de vida suspensa, adiámos para um momento mais oportuno, que veio a ser este, as indispensáveis reflexões sobre a maneira como reagiram à mudança de situação os lares do feliz ocaso [...] (2005, p. 114).

Retoma acontecimentos já relatados: “[...] Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e três, os mortos tinham querido morrer, portanto seriam registrados como suicidas na certidão de óbito [...]” (2005, p. 70). Faz julgamentos, deixando claro o seu posicionamento: “[...] Infelizmente as manifestações verbais de cívico entusiasmo dos novos aderentes a este republicanismo prospectivo e profético, nos dias em que se seguiram, nem sempre foram tão respeitadas como a boa educação e a sã convivência democrática o exigem” (2005, p. 83).

Tem o poder de observar todos os fatos e conhecer todos os pensamentos, até mesmo os da morte:

Aquilo é alguma coisa que vem na carta, não tem outra explicação, pensou enquanto procurava um lenço para enxugar as lágrimas. Não se enganava. Se se atrevesse a entrar outra vez no gabinete veria o diretor-geral a andar rapidamente de um lado para outro [...] (2005, p. 88).

O leitor pode continuar a pedir explicações, reclamar da inveracidade dos fatos, o narrador reconhece que

têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congênita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade, porém, nada disto significa, repetimos, nada disto significa que a carta

de cor violeta a que nos referimos não tenha sido efectivamente devolvida ao remetente. Factos são factos, e este, que se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis [...] (2005, p. 135-136).

Estamos diante de mais uma história e, como ele mesmo adverte, “[...] de deus e da morte não têm contado senão histórias, e esta é mais uma delas” (2005, p. 148). Uma história que se constrói pela enunciação, que segue as vontades de um narrador aguçado que exercita os prazeres da criação, colocando a escrita em primeiro plano.

Referências

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.55-63.

ARNAUT, A. P. dos S. D. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedima, 2002.

BENJAMIN, W. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores). p.63-81.

CERDEIRA, T. C. Na crise do histórico, a aura da História. In: _____. **O Averso do Bordado: Ensaios de Literatura**. Lisboa, Editora Caminho, 2000. p.197-213.

_____. O quinto evangelista ou a tigela ao graal. In: _____. **O Averso do Bordado: Ensaios de Literatura**. Lisboa, Editora Caminho, 2000. p.230-239.

GOMES, Á. C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAMESON, F. A interpretação: A literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p.15-93.

REMÉDIOS, M. L. R. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

SARAMAGO, J. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

Recebido em 09 de novembro de 2017
Aprovado em 11 de março de 2018

