

## EM BUSCA DA FORMA PERDIDA: OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES, DE TEOLINDA GERSÃO.

Lucilene Soares da Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** O ensaio debruça-se sobre a construção de *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), de Teolinda Gersão, obra de natureza híbrida na qual vemos desdobramentos de um pseudo-diário íntimo e/ou de um quase romance. Por meio desta forma inusitada, várias questões acerca da crise das formas no século XX podem ser abordadas como o estatuto do autor/ a autoria, a verdade/ a verossimilhança, a ficção e a autobiografia. Pela singularidade e inventividade deste texto, podemos considerá-lo um dos grandes expoentes da nova literatura portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativa portuguesa contemporânea; formas híbridas; Teolinda Gersão.

**RESUME:** À la recherche de la forme perdue: *Les parapluies scintillants*, de Teolinda Gersão. L'essai se penche sur la construction d'*Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), de Teolinda Gersão, oeuvre de nature hybride dans laquelle nous voyons des dédoublements d'un pseudo-journal intime et/ou d'un presque roman. Par l'intermédiaire de cette forme inusitée, plusieurs questions sur la crise des formes au vingtième siècle peuvent être abordées comme le statut de l'auteur/la condition d'auteur/ la vérité/ la vraisemblance, la fiction et l'autobiographie. Par la singularité et l'inventivité de ce texte, nous pouvons le considérer comme l'un des grands représentants de la nouvelle littérature portugaise.

**MOTS-CLES:** récit portugais contemporain; formes hybrides; Teolinda Gersão.

No meu *Diário* creio que há muita ficção, também (...) um diário não é necessariamente um perpétuo *mea culpa*. Pode ser um simples *memento*, um exercício espiritual, um caderno de apontamentos, tudo o que se queira. Que nele haja um derrame de pecados e maceração, parece-me absurdo.

*Diário IV*, Miguel Torga.

### 1. Dissolução do romance na modernidade.

Pensar uma obra híbrida como *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão, faz-nos pensar, por extensão, em vários elementos acerca da crise das formas no século XX os quais não será possível aqui detalhar em toda a sua amplitude, mas apenas lembrar alguns dos seus aspectos mais significativos a fim de iluminar o processo de tessitura do texto português em análise.

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa da UEMS; Doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

Nos primeiros decênios do século XX, diversos críticos, ao se depararem com obras produzidas no limiar daquele século, já apontavam uma ruptura em relação ao modelo consagrado no século XIX, a saber, o romance lapidado com perfeição pelos grandes realistas franceses. Nas mãos de Balzac, Stendhal e, sobretudo, Flaubert o romance havia chegado ao seu maior nível de apuro técnico, mas ao mesmo tempo, começaria um caminho inverso, em que abriria mão, progressivamente, de sua forma final, acabada, das novas técnicas de captar e retratar a realidade exterior, para adentrar-se cada vez mais na constituição psicológica das personagens. Pode-se circunscrever a essa fase, para fins práticos, a gênese da crise das formas que se concretizaria no século XX. Nesse sentido, vale a pena mencionar três teóricos que se debruçaram sobre esta questão.

Erich Auerbach, em sua obra fundamental *Mimesis*, ao analisar o romance moderno, no capítulo “A meia marrom”, acerca da obra *Ao farol* (1927), de Virgínia Woolf, a certa altura indaga “Quem é que fala neste parágrafo?” uma das personagens, o narrador, o escritor? Impossível dizer, pois naquele romance dos anos de 1920:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. (...) nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao menos são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. (AUERBACH, 2001, p. 481-482).

O filólogo alemão, neste ensaio, enfatiza o papel do ponto de vista múltiplo na complexidade do romance moderno, pois

Não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas muitos sujeitos, amiúdes cambiantes... A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando (AUERBACH, 2001, p. 483).

Outro grande especialista em literatura moderna, Anatol Rosenfeld, por sua vez, em “Reflexões sobre o romance moderno” analisa a complexidade que o romance adquire com o embaralhamento da categoria do tempo. Segundo o autor, as especulações sobre a relatividade do tempo sempre existiram, Goethe, por exemplo,

constatou que “a vivência subjetiva do tempo nada tem que ver com o tempo dos relógios” (1996, p. 82), mas foi com os grandes romancistas do início do século XX (Virgínia Woolf, Marcel Proust) que essas indagações passaram do plano temático dos romances para se refletirem na própria construção do texto literário. De tal forma essas sondagens sobre a natureza do tempo se acentuaram no romance que ao leitor do século XX já não causavam mais estranheza reflexões como as que comparecem com frequência em *Os guarda-chuvas cintilantes*. Extraíndo um breve exemplo: “Foi um dia que durou seis meses. O tempo voltava a enrolar-se para trás, e ela desesperava-se a empurrá-lo, até que desistia de o fazer correr. Uma bola de tempo na garganta”. (GERSÃO, 1984, p. 57)

Significativas também, neste período, são as transformações na posição do narrador. Como atestam as melhores obras dessa fase, a confiança na condução firme da diegese pelo narrador onisciente havia malogrado. O mundo representado de um lado, o narrador no outro extremo como instâncias autônomas havia se desvanecido. Este vai pouco a pouco abdicando de seu papel épico enquanto donatário de um saber irrestrito sobre os eventos narrados e cedendo espaço cada vez mais para a subjetividade das personagens, que se desvelam a si mesmas, de forma oblíqua, através de seus fluxos de consciência. Nas palavras de Rosenfeld, no século XX haverá uma “radicalização do romance psicológico e realista do século passado” (ROSENFELD, 1996, p. 84), o que implica dizer que o romance mais radical do período quase que abolirá o narrador cedendo espaço direto aos monólogos interiores e fluxo da consciência das personagens.

Por sua vez, Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, menciona que constitui um paradoxo de nossa época que não se possa mais narrar, embora a forma do romance exija a narração, identificando a “subliteratura biográfica” de sua época como uma consequência da desagregação da forma do romance (2003, p. 57). A certa altura, o crítico pondera:

A nova reflexão [da literatura moderna] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos corrigir sua inevitável perspectiva. **A violação da forma é inerente a seu próprio sentido.** (ADORNO, 2003, p. 60 gn)

Considerações como estas acerca do romance nos interessam particularmente como ponte para a analogia que queremos estabelecer entre a dissolução do romance tradicional, o advento do romance moderno e a abertura para outros processos de escrita nos séculos XX e XXI, pois se a crise da forma romanesca, nas palavras de Walter Benjamin (2008, p. 56), a levou, entre outras consequências, a incorporar procedimentos aparentemente estranhos à esfera da narrativa, como o discurso ensaístico, a montagem, a matéria histórica, propiciou ainda o advento de outras formas literárias relegadas pela tradição, e até mesmo sua incorporação na estrutura do próprio romance. Sobre a natureza dessas novas formas, e a apropriação que Teolinda Gersão delas realiza, deter-nos-emos no item a seguir.

## 2. A escolha da forma em Teolinda Gersão: intencionalidades

Na ficção portuguesa contemporânea há fortes evidências de que a questão temática projeta-se sobre o plano da forma (no caso, sobre o romance) que beira a sua dissolução. (BRIDI, 2007, p. 76).

Em consonância com as transformações do romance moderno, e favorecida pela explosão romanesca desencadeada a partir da Revolução de Abril de 74 em Portugal, a escritora de *Os guarda-chuvas cintilantes* fará eco a vários dilemas da literatura na modernidade apontados acima.

Sensível às retumbantes transformações que o gênero romance passara ao longo do século, sua prosa já nasce sob o signo da originalidade e inventividade próprias aqueles que não têm medo de se arriscar e de reinventar. Seria ainda possível escrever romance nos anos de 1980? E como seria abrir mão de escrevê-lo visto que o contexto de então estava mais carregado de incertezas do que propício às verdades absolutas às quais o romance se ligara em sua origem?

Podemos perceber que a busca pela forma menos reificada é uma preocupação presente nessa fase. Em *Os guarda-chuvas cintilantes* existe um movimento permanente de reflexão sobre o fazer literário que se configura quase como uma busca pelo sentido ético da escrita e pela discussão do papel social do escritor. Como apontou acertadamente Maria Heloisa Dias:

... um procedimento caro ao projeto estético de Teolinda Gersão é a metalinguagem (...) que se realiza no espaço da escrita narrativa para

articular as relações entre escrita/leitura, ficção/realidade, verossimilhança/inverossimilhança, instância autoral e seu apagamento. Atendendo a motivação do funcionamento poético de sua narrativa, as reflexões metalingüísticas vêm operando com táticas engenhosas desde *Os guarda-chuvas cintilantes* (DIAS, 2007, p. 180).

Face ao imperativo de recusar as formas cristalizadas, e por isso mesmo insatisfatórias da narrativa convencional, a estrutura do diário se insinua na constituição do texto de Teolinda Gersão como possibilidade de abrigar a matéria efêmera e fragmentária que tinha em mãos bem como pela intenção de realizar uma subversão, por meio de fina ironia, dos cânones de gêneros preservados pela tradição.

Nesse sentido, *Os guarda-chuvas...* são ordenados por meio de extratos ou notas, que se apresentam com alguma dimensão referencial (dia da semana e possível dia do mês) seguindo o modelo e a exigência de Blanchot, para quem: “O diário íntimo que parece tão livre de forma (...) é submetido a uma cláusula rigorosa: deve respeitar o calendário” (2005, p. 271). Outro índice que remete à forma confessional pode ser encontrado na capa do livro, abaixo do título, onde aparece a esperada definição: diário. Tradicionalmente, esses elementos são os mais característicos do diário íntimo, como verificamos na definição em verbete a seguir:

O diário distingui-se dos outros gêneros autobiográficos em virtude de características técnico-compositivas próprias, com conseqüências ao nível da narração, da constituição de uma imagem do *eu*, da temporalidade do discurso e até do estilo. Num diário encontramos geralmente uma sucessão de notas datadas, que correspondem a uma narração dita intercalada, ou seja, em que o registo dos factos narrados alterna com a ocorrência desses mesmos factos. O D. resulta de uma escrita reatada diariamente (ou periodicamente), fragmentária portanto, em que o *eu* se vai constituindo por acréscimo ou sobreposição, surgindo-nos assim disperso ao sabor dos dias e dos momentos. (...). **A observância da ordem cronológica está, pois, implícita no gênero diarístico, em que o recomeço da escrita acompanha a sucessão dos dias...**(BIBLOS, p. 99-100 gn)

Esses elementos mencionados acima proporcionam alguma segurança para a leitura que virá em seguida. Porém, é forçoso notar, poucas páginas à frente, que a filiação ao gênero confessional pode ser estratégia de despistamento. Se tivermos presentes as proposições de Philippe Lejeune acerca da escrita autobiográfica, poderíamos consentir que se trata de um texto pessoal, pois a autora estabelece um contrato implícito com o leitor por meio do paratexto da obra, que aponta para o gênero

diário. Porém, as primeiras páginas da obra já põem em questão esse parentesco, pois elas têm início por meio de um discurso em terceira pessoa, no qual nos defrontamos não com o esperado registro de fatos cotidianos próprios ao diário, mas com uma narrativa em terceira pessoa de um processo onírico. O olhar se fixa sobre as coordenadas temporais das notas. Embora exista menção aos dias da semana, e a um possível dia do mês, a ordenação não segue uma lógica linear, ao contrário, parece propositadamente arbitrária.

Como entender tal registro desordenado em um texto que propõe um laço com a referencialidade? Notamos a partir desse instante que a narradora/ personagem em primeira pessoa, presumida identidade com a autora, aparecerá muito espaçadamente no texto, sendo mais constante a intercalação dessa voz em primeira pessoa, que possui ressonâncias autobiográficas, com narrativas ficcionais e discursos de dimensão estética e sociológica que projetam na narrativa os pontos de vista múltiplos das várias personagens que transitam ao longo da obra. Tais elementos, por si sós, já serviriam para pôr em questão o estatuto de diário firmado pelo paratexto da obra.

Porém, esse nó sutilmente atado pela autora está ainda um pouco distante de se desfazer, pois há um elemento muito presente no romance do século XX que será incorporado aos diários do mesmo período: trata-se do texto híbrido, em que os diversos gêneros do discurso se mesclam. A narrativa ficcional, a prosa poética, o discurso ensaístico, os relatos de viagem e as anotações corriqueiras comparecem em inúmeros diários e romances a partir dos anos 20 do século anterior, todos orquestrados pela engenharia hábil do escritor moderno. Nesse sentido, ao aproximar a escritura do romance à do diário, buscando elementos que lhe são comuns, evitando propositadamente as conotações de gênero puro, a autora situa sua narrativa num entre-lugar no qual não se submete a nenhuma regra *a priori* e pode, por assim dizer, mobilizar livremente variegados recursos que a arte lhe concede. Como reflexiona em dado momento a personagem/escritora da obra:

Apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance, e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum (GERSÃO, 1984, p. 90-91)

Aproximando-nos um pouco mais da estrutura da obra, vemos, de modo geral, dois níveis de construção: aqueles extratos que trazem narrativas ou microcontos nos quais se identifica visivelmente uma intenção ficcional; muitas delas histórias curiosas, fantásticas, dramáticas, cômicas, protagonizadas, na maior parte das vezes, por mulheres (narrativa de Elza, história de Ana Maria, história de Marieta, história de Wanda etc.), oriundas, provavelmente, do mecanismo criativo da autora; e aqueles registros em que podemos identificar na personagem central semelhanças com a narradora/autora, uma vez que esta personagem, embora anônima, apresenta-se como escritora. Esse segundo nível de articulação do texto, supostamente mais nítido e referencial, no entanto, apresentará ainda maior dificuldade de interpretação. Se por um lado existem indícios que remetem à figura real da autora (condição de escritora, viagens internacionais, referência a filhos, estadia em São Paulo), podemos perceber que esse segundo nível é composto por gêneros variados (narrativa, fábula, ensaio, pensamentos etc.) no qual o elemento ficcional também está presente.

Dessa forma, a construção de *Os guarda-chuvas cintilantes* mantém distância da estrutura fixa do romance ao mesmo tempo em que se nega a seguir as exigências de proximidade com o real do diário tradicional. A obra organiza-se, sobretudo, como um questionamento da dificuldade do processo de escrita à medida que essa mesma escrita arduamente ganha corpo.

a dificuldade de ligar as coisas, o pé e a relva, o telhado e o muro, o sol e a casa, o autocarro e a árvore (sic), a máquina e a sombra, o homem e o cão, qual era a relação entre coisas que olhava, e por que razão fariam parte de um conjunto, era ela que se afadigava, correndo atrás das coisas, atando-as com fios em volta, dando-lhes sentidos que não tinham- e que elas de novo deixavam cair, recusavam sempre (GERSÃO, 1984, p. 90)

No trecho acima alude à (quase) impossibilidade de escrever um romance, da qual falava Adorno. Não bastassem as próprias dificuldades do processo, a narradora-personagem tem de se defrontar também com outras vozes que problematizam seu ofício de escritora. Ora essas vozes estabelecem uma censura no que tange aos paradigmas formais, como vemos no extrato da voz de um crítico anônimo, ora estabelecem uma admoestação de conotação ética ou ideológica, que coloca em

xeque o sentido do ato de escrever, como lemos no enxerto no qual aparece a voz da personagem Pip, transcritos abaixo, respectivamente:

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um gênero ou subgênero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (GERSÃO, 1984, p. 20).

- As pessoas julgam a literatura um campo adicional de experiência, diz Pip, mas esquecem que é uma experiência apenas virtual, que não pode ser utilizada de modo efetivo. Um autor põe em cena personagens que travam as lutas a que ele próprio se esquivava, fica tranquilamente sentado enquanto as personagens se debatem, em sua vez, uma parte dela expõe-se, enquanto a outra parte fica resguardada em casa, atrás do vidro, com os pés bem quentes diante da lareira (GERSÃO, 1984, p. 63).

São frequentes a projeção dessas vozes incômodas, cínicas ou agudas. Poderíamos entrever na personagem Pip, por exemplo, em suas ácidas considerações sobre a autoria, a má-consciência do artista, funcionando como um desdobramento das próprias inquietações da escritora. Pip, como um dos virulentos heterônimos de Fernando Pessoa, parece não acreditar em nenhuma função terapêutica da arte e denuncia o artista ensimesmado, alheio ao mundo e às distorções que o cercam, assim como o faz um dos interlocutores mais interessantes do romance, o(s) cachorro(s) com o(s) qual(is) a narradora se defronta em várias passagens. Saltando em frente da escritora, em determinada passagem, o cão vocifera:

Mas esse maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga exaspera-me, o carrossel mágico e vocês girando nele até entontecerem e vogarem, imponderáveis, sobre as coisas, uma volta a mais e estão boiando nas nuvens e sonhando que a matéria dos céus e da terra é uma e a mesma- mas eu garanto que não é (...) – A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras, rosna o cão enfurecido, cravando-lhes os dentes na canela, porque é que não assumes até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que não têm? (GERSÃO, 1984, p. 131-132)

No entanto, como não sentir perplexidade quando nas últimas páginas do livro a personagem Wanda, dona-de-casa de alta sociedade, reivindica justamente o oposto: o direito à apatia, à alienação, às benesses que a sociedade de consumo e a vida burguesa lhe propiciam? Diz a personagem:

Você e os seus amigos, e os livros estúpidos que vocês me passam, e essa ideia de que as coisas podem ser de outro modo (...) entrarei em desespero e começarei a deitar pela janela a minha vida, as minhas jóias, as minhas piscinas, os meus diamantes (...) mas isso liquida-me porque essas coisas sou eu, e sem elas não existo, por isso vocês podem ter razão mas eu não quero saber nem tomar consciência. (GERSÃO, 1984, p. 129)

A intensidade dos processos dialógicos presentes no texto leva a acreditar que avessa a verdades definitivas, a narrativa propõe a abertura de um espaço para o confronto desses diversos pontos de vista, no qual dificilmente se constituirá uma voz central ou que se sobreponha como verdade sobre as outras.

Embora pareça reconhecer o acerto das denúncias de Pip e do cachorro, que a acusam de pactuar com uma lógica burguesa terrível, a autora tentará se afastar do conformismo da dona-de-casa e buscar argumentos que justifiquem sua escritura. Sua perspectiva é incerta e cambiante, muitas vezes abalada pelas falas contrárias, mas em certas circunstâncias sua voz ganha mais ênfase como se fosse um último bramido de resistência e de procura por um sentido ético para sua escritura. Nessa perspectiva, a escrita das notas na forma fragmentada e movediça do diário parece mais autêntica, pois intenciona a construção e afirmação do *eu*. Em determinado momento, ela menciona as razões de escrever um diário:

A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva - segunda, terça, quinta, dois, cinco, sete, vinte e quatro, essa obrigação, ou evasão, minuciosa, essa contabilidade estática, passiva, aplicada, metódica, monótona, escolar - oh céus, tive sempre tão pouco a ver com isso, errei sempre na vida as contas todas - mas de onde vem esta íntima convicção de acertar, apesar de tudo, o problema? (GERSÃO, 1984, p. 23)

Notamos que a escrita do diário em primeira pessoa se apresenta como uma possibilidade de preservar o tempo, para que os dias, na sua monotonia, não se apaguem da memória. É também um artifício para adiar a morte, assinalada pelo fim da escrita, espécie de morte figurada, como veremos no trecho a seguir. Significativa também no trecho é a passagem da primeira para a terceira pessoa do discurso, mais frequente no romance, embora a nota seja tão subjetiva quanto a citada acima:

Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipótese

(sic) de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só. E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas. (GERSÃO, 1984, p. 28)

Segundo a perspectiva da personagem, o simples ato de escrever o seu momento, suas notas pessoais, não se liga àquela pretensão absoluta da arte como forma de conhecer e desvelar a realidade, mas constitui um esforço possível no sentido de construir sua própria subjetividade, seus muitos “eus”, deixando rastros que permanecerão após seu desaparecimento físico. É com extrema lucidez que pondera:

Os livros não mudam talvez nada no mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever? (GERSÃO, 1984, p. 120)

Não deixa de ser revelador o encontro com uma obra tão peculiar como estes *Guarda-chuvas cintilantes*. Estabelecendo um intrigante jogo com o leitor e com a crítica literária, Teolinda Gersão mostra quão fluidas são as categorias a partir das quais tentamos entender a literatura e a arte. Na forma dissolvente de um (quase) romance ou de um (pseudo) diário a autora deu vida a uma constelação de personagens singularíssimas, que na sua aparente imaterialidade acompanharão o imaginário dos leitores por longo tempo.

### 3. Referências

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 55-63.
- AUERBACH, Erich. “A meia marron”. In: *Mimesis*. Trad. George Sperber e Suzy Frank Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp.471- 498.
- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance: sobre Alexanderplatz, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008, pp. 54-60.

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 270-278.

BRIDI, Marlise Vaz. “Romance: forma e dissolução na década de 80”. In: *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectiva* (org. Aparecida Bueno, Annie Fernandes, Hélder Garmes, Paulo Oliveira). São Paulo: Alameda, 2007, pp. 75-83.

DIAS, Maria Heloisa Martins. “Histórias de ouvir e encantar o leitor: a nova poética narrativa de Teolinda Gersão”. In: BUENO, Aparecida; FERNANDES, Annie; GARMES, Garmes; OLIVEIRA, Paulo (Orgs). *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 173-182.

\_\_\_\_\_. O pacto primordial entre mulher e escrita na obra ficcional de Teolinda Gersão. (Tese de Doutorado/ FFLCH/USP).

GERÇÃO, Teolinda. *Os guarda-chuvas cintilantes*. Lisboa: O jornal, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Noronha. Belo Horizonte: Humanistas/Editora UFMG, 2008.

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

\_\_\_\_\_. “Verbete ‘Diário’”. In: *Biblos: Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1998, pp. 99-108.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp.75-97.

Artigo recebido em 16 de Março de 2012 e aprovado em 14 de Maio de 2012