

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
Instituto de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Mestrado em História da Literatura

PAULA RENATA LUCAS COLLARES

**A PÓS-MODERNIDADE E OS JOGOS DE LINGUAGEM: O AUTOR-  
NARRADOR EM *PEDRO E PAULA* E *VÍCIOS E VIRTUDES*, DE  
HELDER MACEDO**

Rio Grande  
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

PAULA RENATA LUCAS COLLARES

A PÓS-MODERNIDADE E OS JOGOS DE LINGUAGEM: O AUTOR-NARRADOR EM  
*PEDRO E PAULA E VÍCIOS E VIRTUDES*, DE HELDER MACEDO

Dissertação apresentada como requisito parcial e  
último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.  
Área de concentração: História da Literatura.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rubelise da Cunha

Data da defesa: 04 de março de 2011

Instituição depositária:  
SIB – Sistema de Bibliotecas  
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, março de 2011

## DEDICATÓRIA

Ao meu namorado Thiago que, nos meus momentos de angústia e nervosismo durante a escrita deste trabalho, foi meu ponto de equilíbrio. A ele que tem a palavra certa, o abraço mais carinhoso e me incentiva a seguir em frente.

Aos meus pais que, na simplicidade de suas vidas, não mediram esforços para tornar este sonho possível. E que acima de tudo, suportam que eu viva outras vidas, em primeiro lugar.

Ao meu irmão e amigo, Maurício Collares que, mesmo estando longe, sempre esteve disposto a estender a mão apoiando-me neste caminho.

Aos meus amigos queridos, Aline Galho e Rodrigo Coutinho, pelo carinho e compreensão e por saberem valorizar cada passo dado.

Ao Helder Macedo, verdadeiro “culpado” pela existência deste trabalho. A ele que sempre se mostrou disposto a ouvir esta leitora fiel, retribuindo-me com palavras cordiais que me incentivaram a seguir em frente. A ele que me despertou para a literatura portuguesa, descobrindo e redescobrando autores e teorias.

As minhas colegas e amigas, Daiane Bulsing e Rosa Cristina Hood, pelas conversas profícuas e prazerosas em torno de assuntos íntimos e acadêmicos. Pela amizade e a cumplicidade sempre presente.

## **AGRADECIMENTOS**

**Agradeço a todas as pessoas que me incentivavam nesta caminhada, mas em especial:**

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rubelise da Cunha que muito contribuiu na minha formação acadêmica, sempre me dando liberdade para fazer as minhas escolhas como pesquisadora.

Ao meu namorado Thiago por dar sentido a minha vida e sempre tornar as coisas mais fáceis.

Aos meus pais e irmão pelo amor incondicional e compreensão em todos os momentos.

A todos os professores que fazem parte do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg, especialmente, aqueles de quem fui aluna.

Aos meus colegas de mestrado pelo aprendizado partilhado.

Aos meus tios, Miguel Collares e Mirian Collares, que me receberam de coração aberto em sua casa durante o período das disciplinas.

Aos meus demais familiares que, direta ou indiretamente, me apoiaram.

A todos os meus amigos, especialmente, os da época de Grupo Jovem - pela nossa amizade firmada no companheirismo e no respeito às diferenças.

Aos meus sogros, Lea e José Ramis, pelo incentivo sempre demonstrado.

E, acima de tudo, agradeço a Deus por sempre estar presente na minha vida.

## RESUMO

Esta dissertação pretende avançar nos estudos referentes à pós-modernidade, preponderantemente analisando a metaficcionalidade como característica marcante desse período. Dessa forma, deseja-se investigar a construção ficcional do autor-narrador nas narrativas *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo. A intenção é mostrar uma articulação entre a nova literatura portuguesa que ainda preserva certas particularidades, mas, por outro lado, dialoga com características marcantes da pós-modernidade. Sendo assim, tentaremos encontrar sentido nas marcas intertextuais, nos deslizamentos da voz do autor, na desconstrução da história oficial, no contato entre o discurso histórico e o literário. A análise das narrativas está ancorada nos pressupostos pós-estruturalistas e pós-modernos que entendem o sujeito inserido no discurso como linguagem, construção estética pensada em sua essencialidade.

**Palavras-chave:** pós-modernidade; autor-narrador; linguagem; Helder Macedo.

## ABSTRACT

This dissertation aims to conduct further studies related to postmodernity, preponderantly analyzing metafictionality as its hallmark. This study investigates the fictional construction of the author-narrator in the narratives *Pedro e Paula* and *Vícios e Virtudes*, by Helder Macedo. The intention is to show a link between the new Portuguese literature which still preserves certain particularities, but on the other hand, speaks to the remarkable characteristics of postmodernity. Therefore, we will try to find meaning in the intertextual marks, in the author's voice slips, in the deconstruction of the official history, in the contact between literary and historical discourses. The analysis of the narrative is anchored in poststructuralist and postmodern assumptions which understand the subject inserted in discourse as language, aesthetic construction thought in its essentiality.

**Key words:** postmodernity; author-narrator; language; Helder Macedo.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	8
 <b>CAPÍTULO I: A RELAÇÃO AUTOR E OBRA</b>	
1.1. Da ênfase à morte do autor .....	20
 <b>CAPÍTULO II: A ESCRITA COMO CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES</b>	
2.1. O autor pós-moderno e a constituição de múltiplas identidades.....	51
2.2. O romance na pós-modernidade: A Metaficção Historiográfica.....	59
 <b>CAPÍTULO III: O AUTOR-NARRADOR DE <i>PEDRO E PAULA E VÍCIOS E VIRTUDES</i></b>	
3.1. Quem são os portugueses?.....	72
3.2. A questão do autor, o autor-ficcional e o narrador em <i>Pedro e Paula e Vícios e Virtudes</i> .....	79
3.2.1. <i>Pedro e Paula</i> .....	84
3.2.2. <i>Vícios e Virtudes</i> .....	113
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	 154
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	 165

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos - tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (Clarice Lispector, *Água Viva*).

O que chamamos «literatura» não tem outra essência nem outra finalidade do que antepor entre nós e o chamado real, obstáculo ou ameaça, a teia sem começo nem fim da ficção, o único estratagema positivo que concebemos, que somos, para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria (Eduardo Lourenço, *O canto do signo*).

E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranquilamente imóvel (José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*).

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste momento, em que as fronteiras se desvanecem e se tocam ao mesmo tempo, em que se defende o multiculturalismo e a globalização, surgem indagações referentes ao local e ao universal. Será que é possível ainda falarmos de uma literatura com características nacionais? Como pensar em nação em uma era de globalização? A literatura ainda permanece sendo um dos espaços, senão o melhor, para exprimir quem realmente somos, como no dizer de Sartre (1989): a literatura é um descobrimento do homem e do seu mundo. Por outro lado, a literatura permite a troca de experiências entre diferentes culturas que se reconhecem na partilha, descobrindo-se iguais e ao mesmo tempo dessemelhantes.

E se pensarmos em Portugal, país com forte caráter saudosista de um passado heróico e que, a partir de 1986, torna-se membro da União Européia - tendo que tentar se enquadrar ao resto da Europa. Como os portugueses se adaptam a esse momento globalizado? Quem são os portugueses em um momento em que as fronteiras estão diluídas? O que os diferencia dos outros povos? Tentaremos encontrar respostas para essas e outras questões na escrita de Helder Macedo, em que se percebe que a identidade portuguesa está constantemente sendo revisitada e repensada através da desconstrução de sua história oficial e de seus mitos fundadores.

A partir de Helder Macedo, mais especificamente, nas narrativas *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*, estudadas nesta dissertação, é possível pensarmos no homem português que tenta descobrir, ou melhor, redescobrir a sua identidade. Contudo, na impossibilidade de atingir tal resposta, a revisitação do passado pela memória se torna proeminente na construção discursiva, o passado agora visto como ficção. Ao invés de pensarmos em história é melhor pensarmos em memória. Portugal vive numa via de mão dupla, enquanto alguns defendem que há um desaparecimento da situação de pertencimento, visto que estamos todos em um momento global, a nostalgia e a saudade impedem que o país encare o presente. Portugal pós-74 não só deixou de ser um grande império, mas enfrenta e tenta se articular ao presente.

Estamos em um momento que, mesmo com a ressalva de alguns críticos, se cunhou chamar de pós-moderno. Teóricos pós-modernos são contrários a qualquer garantia de sentido totalizante. Há uma nova percepção do real onde os limites entre a ficção e a realidade se diluíram. Os textos ficcionais são altamente autoreflexivos, o autor desmascara o processo de constituição da história, entra no romance sem nenhum pudor, mas está ali como texto, pura e simplesmente linguagem. A partir de um discurso metaficcional discute-se o poder que a escrita tem de se curvar sobre si mesma e refletir. O retorno ao passado é uma característica dos textos pós-modernos, contudo é através da desarticulação do conceito maniqueísta de verdade histórica. Os textos de Helder apresentam muitas características que são recorrentes na pós-modernidade, não só as que foram supracitadas, mas outras que serão analisadas ao longo do trabalho, principalmente aquelas concernentes à construção da manufatura textual.

Filho de mãe e pai portugueses, Helder Macedo nasceu em 1935, muito por acaso em Krugersdorp, África do Sul, já que seus pais estavam lá de passagem, sendo seu pai funcionário do império colonialista em Moçambique. Passou a infância em Moçambique até 1948 e dos 12 aos 25 anos em Lisboa. Visitou durante a adolescência Guiné-Bissau, São Tomé, Angola e Cabo Verde. Frequentou a faculdade de Direito em Lisboa, mas não concluiu o curso. Começou a escrever na década de 50, juntamente com seus amigos do Grupo do Café Gelo em Lisboa. Estreia com o volume *Vesperal* em 1957, aos 22 anos, manifestando uma marca que perpassará toda a sua escrita, um escritor que habita as fronteiras e reflete a partir desse lugar: “E defini-me,/Conheço-me as fronteiras/ Quero o resto”<sup>1</sup>. Jorge de Sena, na época, considerou o livro *Vesperal*, “um dos mais perfeitos que por esse tempo [1957] se publicaram”<sup>2</sup>. Mais ou menos na mesma época de *Vesperal* começou a escrever alguns contos, um romance e uma peça de teatro que não puderam ser publicados em Portugal naquele período pelas questões impostas pela ditadura.

Em 1960 instala-se em Londres, por convicções antifascistas e por ter sido perseguido pela PIDE, porém não só por essas razões, como podemos observar pelas palavras do próprio

---

<sup>1</sup> Poema intitulado: “Meus poetas do coração”. Publicado em: MACEDO, Helder. **Vesperal**. Lisboa: Folhas de Poesia, 1957.

<sup>2</sup> Conforme palavras da professora Cleonice Berardinelli no ensaio intitulado “Uma família recuperada na teoria do mosaico: partes de África” in: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.) **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS,1999.p.47-58.

autor, em uma conferência realizada na UFRGS, em 1997, intitulada “A partir de mim”, “[...] havia razões políticas, insalubre curiosidade da polícia secreta, mas também o desejo de quebrar as formas impostas dos destinos preestabelecidos [...]” (1999:148). Lá licencia-se em História e Estudos Portugueses e Brasileiros. Em 1962, surge *Das fronteiras* e entre 1969 e 1979 publica os volumes de *Poesia*, que reúnem poemas escritos entre 1957-1968.

Em 1971, torna-se doutor em Estudos Portugueses, na mesma universidade, no Camões King’s College, com a tese intitulada *Nós, uma leitura de Cesário Verde*. Poeta, ensaísta, professor e ficcionista, veio a estreitar, publicamente, na ficção nos anos 90 com o aclamado romance *Partes de África* (1991). Alguns anos após publica *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2000), *Sem Nome* (2005) e, mais recentemente, *Natália* (2009).

Depois de 1974, pós 25 de Abril, volta a Portugal em dois momentos para ocupar cargos políticos, primeiramente, como Diretor-Geral dos Espetáculos e, em 1979, como Secretário do Estado da Cultura no governo de Maria de Lourdes Pintassilgo. Entretanto, retorna a Londres em 1980 como professor titular no King’s College. Atualmente, mesmo aposentado, ainda leciona no College como professor benemérito e é constantemente convidado a administrar cursos e palestras em universidades brasileiras, portuguesas, francesas e norte-americanas. Seu último livro de poesia foi lançado em 1995 e intitula-se *Viagem de inverno*.

Helder orienta-se por vários tipos de discursos. Tendo se ocupado por muito tempo da vida acadêmica, o escritor tem uma vasta pesquisa que congrega grandes autores de língua portuguesa, como: Camões, Bernardim Ribeiro, Almeida Garrett, Cesário Verde, Eça de Queirós e Machado de Assis. Publicou uma série de livros que analisam as obras de alguns desses autores como: *Viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no renascimento português* (1998); *Camões e a viagem iniciática* (1980); *Do significado oculto da menina e moça* (1977); *Do cancionário de Amigo* (1976); *Nós, uma leitura de Cesário Verde* (1975); *Cesário Verde: O romântico e o feroz* (1988); *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* (1990).

Pode-se perceber que Helder Macedo é um sujeito entre fronteiras tanto aquelas intercontinentais quanto as culturais e artísticas, estabelecendo um diálogo não só entre diferentes gêneros literários, mas também com outras artes e discursos, como a música, a pintura, o cinema e a história. Teresa Cristina Cerdeira analisa, no ensaio intitulado “Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo Cosme Velho” uma relação

entre a ensaística e a ficção de Helder, uma vez que, como a autora salienta, “[...] uma mesma mão as escreve [...]” (2002:150).

Helder Macedo é um escritor de renome, que ultrapassa as fronteiras da língua portuguesa. No Brasil ele vem sendo muito estudado por grandes mestres, como a professora Vilma Arêas (UNICAMP), Maria Lucia Dal Farra (UNESP), Marisa Corrêa e Silva (UFRJ), Cleonice Berandinelli (UFRJ), Teresa Cristina Cerdeira (UFRJ), entre outros. A leitura de suas obras também se realiza fora dos limites da língua portuguesa, como pode ser percebido no livro *A primavera toda para ti* (2004), que reúne uma antologia de pesquisadores, professores, poetas, diplomatas, ex-primeiros-ministros, pintores e, sobretudo, grandes amigos e admiradores do escritor, em um âmbito que compreende Brasil, Inglaterra, Roma, Portugal, Estados Unidos e França. O livro surgiu com o intuito de homenagear o autor no momento em que ele aposentava-se da Cátedra Camões.

Ainda que Helder Macedo, em seus ensaios teóricos, privilegie as análises de autores portugueses de tradição clássica, o autor, nas obras ficcionais, mesmo não deixando de iluminar muitos dos seus autores preferidos, criticamente, coloca-se ao lado da ficção portuguesa contemporânea, pós 25 de Abril de 1974, que, maciçamente, tem refletido, depois de um extenso período antidemocrático, a respeito da identidade nacional. Em suas obras e de diversos autores portugueses surgem indagações referentes a o que é ser português após um período de extrema ditadura. Afinal, será possível redefinir a identidade portuguesa? Como conviver com as ambivalências de um país que vive de um passado idealizado, mas, por outro lado, se vê forçado a incluir-se em novo sistema global? Como Portugal convive com essas dicotomias? Helder Macedo estabelece um diálogo com a história de Portugal e com as contradições da passagem do século XX para o XXI.

Helder Macedo teve que aprender a habitar mais de uma cultura, a dialogar em diferentes línguas e registros. Na mesma conferência na UFRGS em 1997, o escritor reflete a respeito do fato de viver em um país inglês e escrever romances em língua portuguesa. Muitos poderiam dizer que ele poderia ter adotado a língua inglesa nas obras literárias, mas para isso seria preciso se “reinventar diferente” (MACEDO, 1999:150), conforme diz o próprio autor. Em outro momento, em uma entrevista realizada pelas professoras Vilma Arêas e Haquira Osakabe em 2001, intitulada “Partes de si e dos outros”, o escritor confessa: “[...] o uso da minha língua tornou-se num modo de preservar a minha identidade como parte das minhas

circunstâncias e, enquanto foi necessário, independente das circunstâncias do meu país [...]” (2002:339). O processo escolhido foi o oposto, o escritor optou por ensinar o maior número de ingleses a ler a sua língua. Essa decisão o impulsionou na sua formação acadêmica e, ao buscar falar de seus compatriotas portugueses, Bernardim, Cesário, Camões, etc., estava também a falar de si, já “[...] que há críticos que também escrevem sobre si quando estão a escrever sobre os outros [...]” (1999:150).

Depois que o exílio acabou, viver em Londres passou a ser uma escolha. Helder afirma que a sua pátria não é a língua portuguesa, ela é a sua língua,

que acontece ser também a de Portugal, e do Brasil e de várias partes de África. A minha pátria é Portugal mas passei a infância em Moçambique, a adolescência em Lisboa, estive na Guiné, em São Tomé e em Angola, descobri o amor na África do Sul, vivo e trabalho na Inglaterra, de vez em quando vou dar umas aulas noutros países, gosto vir ao Brasil, tenho partes de mim por toda parte. E, nos intervalos, escrevo. Na minha língua, que dá para tudo isso (1999: 151-2).

Os organizadores da obra *A primavera toda para ti*, Margarida Calafete Ribeiro, Teresa Cristina Cerdeira, Juliet Perkins e Phillip Rothell, mostram que Helder “percebeu bem que para compreender e representar a literatura e a cultura de um país teria que viajar até ao Outro [...]” (2004:25). Dessa forma, a viagem torna-se um imperativo em seus textos. Tânia Franco Carvalhal afirma que nas obras de Helder a memória surge como percurso que possibilita o diálogo entre a realidade e a ficção (1999:133),

são todas formas distintas de viajar, atravessando espaços, deixando para trás não só lugares mas origens, a infância, recordações que só podem ser recuperadas pela memória. Vistas de longe, as terras deixadas ganham outra dimensão: perdem a natureza utópica de que se revestiam antes e tomam a forma da realidade mais crua e menos sonhada (1999:132).

Um dos aspectos mais significativos na obra ficcional de Helder Macedo encontra-se na construção de seu narrador, nada confiável, que se dramatiza na trama através dos registros biográficos do autor. Esta figura ficcional será chamada no presente trabalho de autor-narrador, já que por vezes a voz do autor se intercala à do narrador. Sendo assim, o interesse é analisar os diferentes graus em que essa voz vai se exercendo nos romances. Ora esse autor ocupa o mesmo espaço do narrador, ora se metamorfoseia em personagem, ora sabe mais que os personagens e ora sabe bem menos. Tal estratégia ficcional é manifestada da mesma forma,

mesmo que em graus por vezes maiores ou menores, em três obras: *Partes de África*, *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*. Parodicamente, esse autor ficcional joga com a relação estabelecida entre a verdade e a verossimilhança, abolindo as fronteiras entre o factual e o fictício, afirmando, ironicamente, que a narrativa sempre tratará de fatos prováveis ou incertos, nunca verídicos. Como é afirmado em *Partes de África* (1991): “[...] A questão é que não basta tornar a verdade inverossímil, como fez o Medeiros, ou transformar uma inverossimilhança noutra, como eu teria tentado fazer no romance que não escrevi. O que é preciso é misturar tudo [...] (1991:249). Melhor dizendo, em Helder Macedo o que não aconteceu também é verdade ficcional. Seu primeiro romance já adiantava o que seria uma marca em suas narrativas, a fragmentação dos discursos e a desmistificação da história, ou seja, um texto construído como “um mosaico incrustado de espelhos”,

[...] quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e que por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. [...] Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dentes, orelhas, bocas. [...] E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver (PA<sup>3</sup>, 1991:40).

O autor-narrador que se intitula nas obras de Helder Macedo não deve ser confundido com o autor empírico, mas ambos são poetas, acadêmicos e catedráticos no King’s College. O autor-narrador é uma categoria interna ao texto ficcional. Tal figura põe em xeque seu próprio estatuto de autor ao mesclar dados da biografia do autor empírico ao lado de outros acontecimentos de teor apenas ficcional. Um autor-narrador que, filiado a uma tradição de narradores autoconscientes e nada confiáveis, como seus amigos literatos Machado e Garrett, investe no poder da linguagem, visto que personagens e autor tornam-se figuras de papel. Para adentrar nesse jogo completamente ambíguo, dissimulado e autoreferencial é preciso apostar nas “metáforas de segunda mão”. Entretanto, se tratado de Helder Macedo, é sempre preciso uma dose de cautela, pois como o próprio autor adverte: “não se deve ter demasiada confiança nas metáforas em segunda mão” (PA, 1991:10). Talvez essa seja uma das possíveis chaves para a leitura de suas narrativas.

---

<sup>3</sup> PA: Refere-se à narrativa **Partes de África**.

Em entrevista concedida à Revista *Icarahy* intitulada, “Escrita e memória: o eu e o outro na palavra de Helder Macedo”<sup>4</sup>, realizada por Jane Rodrigues dos Santos e Maria Cristina Chaves de Carvalho, o escritor, ao ser questionado se o seu romance *Partes de África* poderia ser considerado uma autoficção, responde que seria uma maneira correta de classificá-lo, já que ele recorre as suas memórias, mas por outro lado, é uma ficção já que nem todos fatos irão coincidir com o que de fato aconteceu, sendo até mesmo a verdade autoral transformada em favor da funcionalidade literária. Em “A partir de mim”, Helder havia confessado que o essencial em *Partes de África* não são os dados biográficos, o mais interessante é que a autobiografia foi utilizada para falar de outras coisas, sendo o livro não sobre ele, mas a partir dele, e o seu propósito, “[...] talvez desde sempre - o de significar a semelhança dentro da diferença e a diferença dentro da semelhança” (MACEDO, 1999:152).

Helder Macedo conhece com profundidade a teoria literária e não esconde esse saber dos seus leitores. Marisa Corrêa da Silva, em “Helder Macedo, construtor do imaginário” (2002:297), dá ênfase ao fato de que os textos literários de Helder abordam “[...] constantemente, e de forma aberta, a questão da ficcionalidade ou, mais especificamente, das fronteiras que limitariam o mundo real, empírico, e os infinitos mundos possíveis criados pela obra de arte [...]”. Prossegue afirmando que o autor tem como matéria literária “a interpenetração de real e imaginário, dando ênfase à questão da memória como ponte entre ambos” (2002:297).

Na entrevista concedida às professoras Vilma Arêas e Haquira Osakabe em 2001, Helder Macedo salienta que toda memória é ficção e quase toda a ficção é uma transformação da memória. “Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes” e a ficção realiza “o encontro entre a imaginação e a memória” (2002:332). A grande graça de escrever ficção é poder misturar acontecimentos factuais e fictícios.

Mas o que o romancista de facto usa são pedaços, fragmentos de si, dos outros e de quem não há, fragmentos do que inventou e do que observou. Misturar tudo isso é um jogo de transformações parciais que torna tudo diferente, que modifica ficticiamente todos os elementos envolvidos na ficção. Ora, ironizar é precisamente transformar, deslocar perspectivas. Creio assim que escrever ficção é sempre, de algum modo, ironizar [...] (2002:334).

---

<sup>4</sup> In: [http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/2/entrevista/Entrevista\\_Helder\\_Macedo.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/2/entrevista/Entrevista_Helder_Macedo.pdf)

Em um primeiro momento, *Partes de África* parece ser o romance mais autobiográfico de Helder, ledado engano para os incautos leitores, pois conforme o autor, ele pôs tanto de si em *Partes de África* quanto em *Pedro e Paula*, apesar de utilizar no primeiro romance mais o memorialismo. Entretanto, “[...] o gozo, em *Pedro e Paula*, é que o eu autobiográfico não coincide apenas com o eu autoral, está dividido por várias personagens” (2002:335).

Digamos que a consequência é que, mesmo quando me estou usando, como qualquer escritor, o que eu quero mesmo é conhecer os outros, entender mecanismos diferentes dos meus, inventar gente que não sou para ficar a conhecer essa gente. Por vezes, até nos pormenores físicos mais íntimos que só um amante pode conhecer, chega a ser imoral. Bom, mas depois o grande desafio literário é articular isso tudo, perspectivas, tons, texturas, comportamentos, situações que têm de ser plausíveis mesmo quando inesperadas, fazer descrições tão sucintas quanto possível, diálogos que ao mesmo tempo sirvam para caracterizar as personagens e contribuir para a narrativa para avançar a acção [...] (2002:335-6).

Ao rebaixar seu estatuto de autor-criador, Helder Macedo confere grande espaço para suas personagens, especialmente, Paula e Joana, de *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*, que serão analisadas no presente trabalho, tratando-as como se fossem gente capaz de controlar o seu destino e dar as coordenadas da narrativa. De acordo com o autor,

[...] A grande vantagem de escolher as personagens como se fossem gente é que depois basta um gesto, um modo de falar, um olhar. Se as personagens estão certas, o resto fica implícito, a personagem cresce sozinha. E talvez seja essa a principal diferença em relação ao folhetim ou ao romance realista – do século XIX. A matéria é semelhante, as pessoas e o mundo, personagens significativas em situações que as manifestem, como nos tais romances realistas. Mas enquanto nesses romances a tendência, a ambição era dizer tudo, eu prefiro dizer menos e deixar o leitor pôr lá o resto. Ou seja, os silêncios também são modos de dizer, as censuras e as omissões também são técnicas narrativas. Creio que aprendi isso com a poesia. E, na poesia, com a música [...] (2002:336).

Maria Luiza Ritzel Remédios, em *O romance português contemporâneo* (1986), percebe uma mudança que começou a se operar na narrativa portuguesa a partir da década de sessenta em que, apesar de manter raízes ainda neorealistas, começa a caminhar “[...] para uma nova forma romanesca 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” (1986:204-5). Nesse momento se evidencia o surgimento de uma narrativa polifônica, em que tal pluralidade de vozes manifesta um universo dominado por diversos narradores.

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” (1993:84). Em relação à forma que o romance português contemporâneo mantém com a realidade, Cardoso Gomes percebe outra espécie de bipolaridade. Enquanto há alguns romances que se colam “[...] ao real exterior, num fingimento de crônica de costumes ou do fazer histórico [...]” (1994:84), há aqueles que subvertem a história, o que para nós seria o caso de Helder Macedo. Cardoso Gomes observa que atualmente o romance português reflete, basicamente, a respeito dos seguintes problemas: a opressão ditatorial, o peso da tradição, a descaracterização de um povo, as gerações sem causa, as castas e hierarquias do sistema, a condição feminina, a guerra colonial, a tragédia dos retornados e a Revolução dos Cravos. Muitas dessas questões perpassam a obra de Helder Macedo, conforme veremos adiante.

Gregório Foganholi Dantas, na tese intitulada *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo* (2009), traz importantes contribuições para entendermos a narrativa portuguesa na contemporaneidade. Dantas traz à tona as palavras da teórica Ana Paula Arnaut, em *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002), ao descrever três procedimentos que se fazem presentes na ficção portuguesa das últimas décadas. Tais procedimentos perpassam as narrativas estudadas, em que há um “entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes ‘gêneros’ de prosa ou de formulações romanescas” e, por último, uma obsessão pela história.

O presente trabalho não pretende e nem tem como dar conta da vasta obra e de todas as performances desse autor tão múltiplo. Dessa forma, tendo em vista as características acima expostas desse autor-narrador, a partir de sua criação metaficcional, pretendemos analisar os procedimentos utilizados em *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*. A dissertação irá deter-se na figura do autor-narrador e a partir dela irá buscar nos dois romances a intertextualidade com outras narrativas realistas, a paródia, o diálogo com a história e, sobretudo, o papel preponderante que a linguagem ocupa nessas narrativas e na pós-modernidade. Sendo assim, poderemos enriquecer o estudo das narrativas metafissionais na pós-modernidade e delinear características próprias desse período.

A presente dissertação igualmente tem a intenção de observar as interferências sócio-históricas expostas nas narrativas, pensando, especialmente, nesse autor que não nega a sua pátria portuguesa, entretanto pode-se considerar, e ele mesmo define, que *as fronteiras* são uma temática muito recorrente em toda a sua escrita. Por isso, acreditamos que ao abordar a construção desse autor-narrador tão peculiar, estaremos também discutindo questões preponderantes na construção do imaginário português. O interesse está em pensar como a intertextualidade com a história está colocada no romance, não como verdade absoluta, mas uma versão, uma possibilidade, uma construção discursiva.

A escolha das narrativas deve-se ao fato de que nelas o autor torna-se personagem e questiona o processo de criação das personagens, já que Paula e Joana são “donas do seu discurso”. Por outro lado, a figura do autor-narrador, mesmo fazendo-se presente em três dos seus livros, ainda não recebeu grande atenção da crítica. Alguns estudos observam apenas a figura do narrador em diálogo com a tradição de narradores dramatizados e outros buscam nas narrativas os aspectos da sociedade portuguesa contemporânea.

Em algumas entrevistas e artigos, Helder Macedo manifestou-se contrário ao fato de denominarem as suas narrativas de pós-modernas, pois para o autor as características evidenciadas pela pós-modernidade como a intertextualidade e a metaficção, não seriam nenhuma novidade. Ele defende que as narrativas contemporâneas têm cada vez mais refletido a respeito da linha tênue entre a memória, a autobiografia e a ficção.

Concordamos com Helder Macedo, certamente muito do que é realizado no que veio a se chamar de pós-modernidade, pode ser encontrado em diferentes narrativas em momentos distintos. Nem acreditamos que a metaficção é apenas uma característica da pós-modernidade, como veremos no decorrer do trabalho. Consideramos que a paródia, a metaliteratura, a intertextualidade, a fragmentação, o entrecruzamento entre os gêneros e a desmistificação da história, já foram utilizadas anteriormente em momentos específicos; entretanto, atualmente, tais estratégias ocorrem quase que em exaustão, não só na literatura portuguesa, mas em outras literaturas. Sendo assim, Helder Macedo não só estabelece uma relação com alguns autores que propuseram uma narrativa autorreferencial em momentos anteriores como Cervantes, Sterne, Garrett, Machado, entre outros, mas também está dialogando com um tipo de narrativa muito presente em nossos dias.

Antes de investigarmos a figura do autor na pós-modernidade e trazer para dentro do texto as contribuições da obra do escritor Helder Macedo, que dialoga muito bem com esse período através de um discurso metaficcional, marca da pós-modernidade, decidimos realizar, primeiramente, um mapeamento histórico dessa figura na intenção de poder verificar mais amplamente uma mudança histórica e cultural que está se efetuando. No entanto, é preciso ressaltar que a delimitação será uma análise pós-moderna e metaficcional das duas narrativas de Helder Macedo, mas mesmo assim há uma breve reflexão sobre a forma como o artista compreendia a relação entre a literatura e a realidade em momentos precedentes.

A posição ocupada pelo autor nos estudos literários sofreu diferentes abordagens ao longo dos séculos. De uma forma ou de outra, sempre houve um esforço em tentar entender a relação entre a tríade autor-obra-leitor, cada uma das partes ocupando um lugar mais ou menos proeminente, dependendo do momento histórico-social. Sendo assim, este estudo aspira investigar a figura do autor, mas sem isolá-lo das outras partes, visto que se compõem em interconexão. Pretende-se mostrar que a relação do autor com a obra e com o leitor foi se alterando em momentos dessemelhantes da nossa história.

Preponderantemente, a pesquisa pretende compreender como o autor pós-moderno interpreta a composição de uma obra literária, analisando a forma como ele entende a relação que a literatura estabelece com a “realidade”, como cópia ou reinvenção. Tal questão, apesar de ser tão antiga nos estudos literários, permanece sempre atual, visto que a relação fato x ficção depende do momento da escrita e recepção do texto. Mesmo que o estudo aspire, mais especificamente, investigar a figura do autor atrelada a um momento sócio-histórico específico, a pós-modernidade, a pesquisa não quer isolá-lo e explorá-lo em uma única e determinada circunstância histórica, mas observar a sua configuração ao longo do tempo, porque só assim poderemos entendê-lo na pós-modernidade. Dependendo do momento histórico, o autor manteve relações diferentes com o texto literário e é inegável que determinadas correntes, ao longo dos anos, tentaram entender tal posicionamento, procurando responder às seguintes indagações: Qual a sua compreensão da obra literária? Qual a autonomia da obra de arte? Ela depende de elementos exteriores? Ou pode resultar da subjetividade de seu autor? Quais são as relações entre ficção e autobiografia? A escrita pode reconstruir o passado? Quais as fronteiras entre a verdade e a imaginação? As questões permanecem as mesmas, entretanto as respostas ressoaram de diferentes maneiras.

Sendo assim, o primeiro capítulo desta dissertação pretende fazer uma breve reflexão sobre alguns momentos ímpares nos estudos literários no intuito de trazer à tona a figura do autor, que durante tanto tempo foi analisada de forma distinta, tendo sempre como ponto de partida para a análise a relação entre a verdade e a verossimilhança. Muitas vezes, ele foi visto como o cerne para a leitura de uma obra, o ser supremo da instância textual e, em outros contextos, ele foi quase apagado, alguns até profetizaram a respeito da sua “morte”. No entanto, na pós-modernidade, ele ganha novas formas, convertendo-se em um dos eixos do discurso. Dessa forma, o segundo capítulo tratará do autor e a sua identidade na pós-modernidade. O referido capítulo será subdividido em dois subcapítulos: o primeiro analisará o autor na pós-modernidade e as suas múltiplas identidades; o segundo tratará das contribuições de Linda Hutcheon para a teoria pós-moderna e, principalmente, a metaficção historiográfica.

No terceiro capítulo deste trabalho, faremos, a partir dos pressupostos da pós-modernidade, uma análise de *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*. O estudo das narrativas, conforme já foi mencionado, buscará delinear a criação ficcional do autor-narrador que discute o processo de escrita do romance e coloca em dúvida a sua posição de autor-criador. A intenção é também delinear as marcas intertextuais colocadas nas narrativas, preponderantemente, o diálogo com a história de Portugal. Por isso, para que possamos ter um maior embasamento teórico das peculiaridades da cultura portuguesa, será realizada uma reflexão a respeito das características preponderantes no imaginário desse povo. Este capítulo também será dividido em três subcapítulos: no primeiro serão levantadas questões referentes a Portugal; no segundo será realizado um estudo de *Pedro e Paula* e, no terceiro, de *Vícios e Virtudes*.

## I. A RELAÇÃO AUTOR E OBRA

### 1.1 Da ênfase à morte do autor

Ao longo do tempo sempre houve um interesse em saber até que ponto a literatura pode representar a vida. Durante vários séculos, a literatura foi vista como imitação do real, mera reprodução dos acontecimentos e o autor e toda a sua autoridade eram o cerne da obra. Entretanto, uma mudança começou a se efetivar a partir do século XX, em que os escritores passam a não mais conceber o texto literário como simples imitação da vida. Era tácito que a literatura não significava representação do real, visto que há uma enorme defasagem entre as intenções do autor e o objeto textual. A literatura na modernidade começa a buscar, como nos diz Roland Barthes,

[...] uma posição nova do agente da escritura na própria escritura. O sentido ou, se preferirem, o escopo dessa busca é substituir a instância da realidade (ou a instância do referente) [...] pela própria instância do discurso: o campo do escritor é apenas a própria escritura [...] (1988:24).

A literatura começa a se deter nos problemas da linguagem. A partir desse momento, evidencia-se um processo dialógico entre produção – obra – recepção. A linguagem torna-se figura essencial tanto para o autor quanto para o leitor inseridos historicamente. A ênfase está no papel ocupado pela linguagem, não mais no autor e toda a sua subjetividade, mas no processo de escrita e recepção da obra. Como afirma Compagnon, o autor cede lugar à escritura “[...] ou ainda, ao ‘escriptor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou lingüístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste a sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora” (2001:50-1). Essa mudança é de importância crucial na configuração da figura do autor dentro dos estudos literários, principalmente se lembrarmos da forma como durante tanto tempo foi entendida a relação fato x ficção.

Platão foi um dos precursores a tratar dessa questão. Em *A República*, o filósofo defende que há duas espécies de literatura: uma verdadeira e outra falsa. As fábulas, por exemplo, embora apresentassem algumas verdades, apresentavam muito mais mentiras. Dessa forma, era preciso vigiar e selecionar as fábulas boas e proscrever as más. O artista que expressa uma inverdade é “[...] como um pintor cujas pinturas não têm semelhança alguma com os objetos que pretendia reproduzir em sua obra” (2006:75). Platão entendia que as histórias deviam orientar para a virtude, sendo o artista um reproduzidor de acontecimentos existentes, ou seja, “reais”. Preocupado com a formação das crianças e dos jovens da sua cidade, defendia que os filósofos deviam vigiar os criadores de mitos, devendo não excluí-los, mas colocá-los em uma seleção e que muitos poemas líricos e épicos, como, por exemplo, os de Hesíodo e de Homero, que criavam mitos mentirosos falando de deuses e heróis, não podiam ser aceitos na cidade, mesmo que possam ter sido criados como alegorias.

Platão fez uma distinção entre a “narrativa simples” (aquela em que o próprio poeta fala) e a “imitação” (quando fala como se fosse outro). O filósofo critica o poeta que imita por acreditar que é impossível fazer mais de uma imitação ao mesmo tempo e nem mesmo um ator imitar ora uma tragédia ora uma comédia. Tal pensamento pode ser percebido no seguinte trecho de *A República*: “[...] Lá, longe da verdade, está a arte de imitar, e, ao que parece, ele é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane [...]” (2006:386).

Platão foi um dos primeiros a abordar o conceito de *mimesis*, entretanto, o filósofo julgava que “[...] vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso imitar, no seu conteúdo, a realidade das formas e das idéias primigênicas [...]” (COSTA, 1992:5). Contudo, como isso não acontecia na maioria das vezes,

a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem à verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo. Distante das mais altas exigências pedagógicas e morais e limitada a representar, num terceiro nível, as formas originárias, a mimese foi depreciada por Platão. Privilegiando a verdade, o filósofo considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original (COSTA, 1992: 5-6).

Roberto Bolzani Filho faz uma bela leitura de *A República* (2006), na introdução do livro da Martins Fontes, expondo que Platão censurava a imitação, por acreditá-la “maléfica à educação do guardião, que não deve imitar caracteres inferiores. A cidade, portanto, não pode aceitar a presença desses imitadores de tudo” [...] (XXXI). Platão afirmava que “a imitação, por lidar com o que é mera aparência, torna o poeta um enganador que não tem conhecimento do que faz e que prejudica, com sua poesia, a alma dos ouvintes. E mais uma vez, é preciso expulsá-lo da cidade” (XXXI). De acordo com o filósofo, a imitação era problemática porque estava em três graus de afastamento da verdade.

Já Aristóteles utilizou o conceito de *mimesis* de Platão, mas deu uma nova acepção ao termo que, anteriormente, significava pura imitação. O que para Platão era mentir, para Aristóteles era iludir, ou seja, de acordo com Aristóteles, o poeta não tinha obrigação de fazer uma cópia do real, porém devia fazer com que a sua criação obedecesse a uma verossimilhança interna à obra. A partir de Aristóteles houve uma separação da arte com intuito moral e a *mimesis*, passando a arte a ter um valor estético. Na *Poética*, o Estagirita rejeita “a dialética da essência e da aparência, que estruturara o conceito platônico de imitação” (ARISTÓTELES, 1966:59). Segundo Aristóteles, a imitação faz parte da natureza humana e os acontecimentos retratados pelo poeta passam para um plano artificial decorrido de valores apanhados da realidade. Mimese para Aristóteles não significa pura imitação da realidade, entretanto é uma “representação que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando a determinados efeitos” (COSTA, 1992:53).

Aristóteles transformou o conceito de verossimilhança que, antes dele, manifestava a uma relação direta com a realidade. Para Aristóteles, a verossimilhança estava ligada a uma lógica interna da obra que deveria corresponder ao encadeamento dos fatos. Aristóteles considerava uma boa tragédia aquela que mantinha a verossimilhança interna da obra. O poeta tinha a tarefa de representar o que poderia acontecer e não o que aconteceu de fato. Por isso, para Aristóteles, a poesia trabalha com a universalidade, por falar de verdades possíveis ou desejáveis enquanto a história trataria de verdades particulares, não universais.

Aristóteles deu um grande passo em relação ao conceito de verossimilhança, todavia, depois dele muitos ainda tentaram encontrar nos textos literários uma equivalência direta com o real, traduzindo verossimilhança como verdade. Em *História social da arte e da literatura*

(1998), Arnold Hauser realiza um estudo que mapeia com precisão a figura do autor em momentos ímpares da história ocidental, mostrando, principalmente, o modo que esse refletia a respeito da obra de arte e como a sociedade entendia a sua posição. Alguns períodos serão revisitados com a intenção de fazermos uma contraposição à forma como esta figura está constituída e entende a relação que a literatura mantém com os fatos na pós-modernidade.

Hauser relembra que, no período paleolítico, o artista ao pintar um animal em uma rocha, acreditava estar reproduzindo um animal real. Para esse artista,

o mundo da ficção e da representação pictórica, a esfera da arte e mera imitação, ainda não era um domínio especial autônomo, diferente e separado da realidade empírica; não colocava ainda em confronto as duas esferas distintas, vendo numa a continuação direta e indiferenciada da outra [...] (1998:5).

A concepção naturalista predominou até o final do período paleolítico, mas com o início do período neolítico ocorre a primeira mudança de estilo na arte. Nesse momento, o artista se vê mais inclinado a “fechar-se para a riqueza da realidade empírica. E [...] no lugar de uma concretização da experiência cotidiana de vida, a arte procura agora deter-se na idéia, no conceito, na substância íntima da coisa – mais para criar símbolos do que semelhanças do objeto” (1998:9).

O fim do período neolítico trouxe uma transformação na economia e na sociedade e, sobretudo, no papel do artista, antes visto como o “criador de espíritos, de deuses e de homens” e que agora se tornou um “especialista que faz da profissão seu modo de subsistência” (1998:26). Anteriormente, “a poesia dos primeiros gregos, como a de todos os outros povos primitivos” (1998:55) jamais era vista como uma criação individual, sendo considerada anônima, destinada a toda a comunidade. Entretanto, agora a poesia torna-se “expressão de sentimentos pessoais, propaganda política e filosofia moral, e os poetas não são artistas para o divertimento, mas guias espirituais da nobreza e da nação” (1998:69). É nessa época que se dá o passo decisivo para a padronização do profissionalismo literário.

No século VI, começa a surgir um tipo de artista com uma personalidade individual. A arte deixa de ser “um meio em direção a um fim para tornar-se agora um fim em si mesma” (1998:77). Prevalece na época o ideal de arte clássica como representação de um mundo melhor, “de seres superiores” (1998:84). Hauser mostra que a noção de gênio formulada na

idade moderna seria completamente estranha ao mundo antigo, já que o poeta era um “mero instrumento de um designo divino” [...] (1998:97).

O mundo antigo, preocupado em “eliminar a contradição e o desprezo do trabalho manual e o alto preço da arte como veículo de religião e propaganda, encontra a solução numa separação conceptual entre a obra de arte, por um lado, e a personalidade do artista por outro; venera a criação, mas despreza o criador” (1998:115). Hauser compara essa antiga visão com a veneração da aura do artista na modernidade. Uma opinião corrente nos primeiros anos da Idade Média era que “a arte seria supérflua se todos pudessem ler e acompanhar” (1998:129), prevalecia o seu caráter didático. O poeta culto, altamente especializado foi ocupado pelo “homem de sete ofícios, que deixou de ser apenas poeta e cantor para tornar-se também músico e dançarino, dramaturgo e ator, palhaço e acrobata, malabarista e domador, ou seja, o bufão universal e *maitrê du plaisir* da época [...]”(1998:168).

Todavia, a Renascença descobre a figura do gênio criador “[...] como um Dom de Deus, como força criativa e inata e estritamente individual, doutrina da lei pessoal e excepcional que o gênio não é só obrigado a seguir mas tem a obrigação de fazê-lo [...]” (1998:338). De acordo com Hauser, o desenvolvimento do conceito de gênio está atrelado à ideia de propriedade intelectual. No século XIX, “a arte é um instrumento de conhecimento do mundo externo, uma forma de experiência da vida e de análise da interpretação do homem” (1998:346). Essa forma de pensamento tem origem no século XV, “quando a arte passou pelo seu primeiro curso de treinamento científico” (1998:346).

No final do século XVI, realmente, a “arte e a literatura perdem suas relações com a vida real” (1998:462), o naturalismo torna-se um tabu porque prevalece o desejo de ver o “retrato de um mundo arbitrariamente construído e compulsoriamente conservado no lugar da própria realidade” (1998:462). A partir do século XVII, começa efetivamente a lograr os princípios próprios da burguesia. Gradativamente, ela foi se apoderando de todos os instrumentos culturais:

não só escrevia livros, mas também os lia, não só pintava quadros, mas também os adquiria. No século precedente, ela ainda formava apenas um segmento comparativamente modesto do público leitor e apreciador da arte, mas agora é a classe culta por excelência e converte-se no verdadeiro sustentáculo da cultura (1998:506).

Paralelo com o advento do romance surge um novo público leitor que lê e compra livros com regularidade. Dessa forma, os escritores encontram-se cada vez mais livres das obrigações pessoais. Esse público está bem longe dos antigos mecenas, contudo ainda garante a venda dos livros. Por outro lado, o papel outrora ocupado pelos patronos da literatura é substituído pelos partidos políticos, fazendo com que muitos escritores se sintam forçados a empreender campanhas políticas: “[...] Agora, pela primeira vez, os escritores se configuram como fenômeno social regular, fazendo de suas penas armas *ad hoc* e colocando-as a serviço de quem oferece a melhor paga” (1998:542-3).

Após um longo período, considerado um homem meramente comum, “[...] pela primeira vez, o escritor goza, como tal, do respeito devido ao representante de uma esfera superior da vida. [...] Pela primeira vez, surge o ideal da personalidade criativa, do gênio artístico com sua originalidade e subjetividade [...]” (1998:549). Conseqüentemente, desponta a forma moderna de romance autobiográfico em que há uma mudança na relação entre o autor, o herói e o leitor: “[...] O autor trata o leitor como um amigo íntimo e dirige-se-lhe num estilo direto, por assim dizer, vocativo [...]” (1998:566). De acordo com Hauser, era incomum, antes de Rousseau, um escritor falar diretamente com seu público, isso só acontecia em certas líricas, mas a partir dele, os escritores não falavam de outra coisa. Nesse momento, começa a surgir uma literatura de experiência e confissão (1998:572).

Como pôde ser observado anteriormente, Hauser mostrou que na passagem do século XVI para o XVII houve uma ruptura entre a forma de conceber a literatura, tornando-se a arte manifestação de um mundo construído e não a própria realidade. Em *As palavras e as coisas*, Foucault também analisa duas das grandes discontinuidades que ocorreram na episteme ocidental: aquela que inaugura a idade clássica (meados do século XVII) e a que marca o limiar da nossa modernidade (século XIX). O autor trata do paradigma da similaridade, investigando, primeiramente, a transição que ocorreu na passagem da Renascença para o século XVII. Observa que no século XVI, a semelhança ocupava um papel preponderante no saber universal, sendo ela quem

organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a

representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo [...] (2007:23).

A linguagem era “opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma [...]” (2007:46), sendo assim, devia ser estudada como um elemento da natureza, estando depositada no mundo e dele fazendo parte, fora de um sistema binário. A ideia central era que “[...] as línguas estão no mundo numa relação mais de analogia que de significação” (2007:50). Pressupunha-se que “os signos tinham sido depositados sobre as coisas para que os homens pudessem desvendar os seus segredos [...]” (2007:80). Havia quatro figuras que estabeleciam o conceito de semelhança: *convenientia*, *emulatio*, *analogia* e *simpatia*. Todas elas mostravam que o mundo devia dobrar-se sobre si mesmo, se duplicar, se auto-refletir para que as coisas pudessem se assemelhar. Os signos surgiam como reflexos do mundo.

Quando a linguagem passa para o sistema binário, com o fim do Renascimento, surge um novo problema: como reconhecer que um signo designa realmente aquilo que ele significa (2007:58). A questão, na idade clássica, foi respondida pela representação e o pensamento moderno responderá a partir do sentido e da significação. Nos séculos XVII e XVIII há uma preocupação com o carácter representativo da linguagem, então válida como discurso - as palavras e as coisas não podiam mais ser encaradas em perfeita analogia. A partir do século XVII, não é mais possível haver signo desconhecido, quer dizer, o signo só se constitui por um ato de conhecimento. O semelhante, outrora considerado conteúdo de conhecimento, passa a ser analisado em termos de identidade e diferença.

De acordo com Foucault, e para muitos estudiosos, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é a primeira obra moderna, porque é nesse momento que “a linguagem rompe o seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária, donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação” (2007:66). O filósofo examina a relação harmônica que existiu durante toda a idade clássica entre a teoria da representação e a da linguagem. Essa relação sofre uma quebra no século XIX, em que “a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis [...]” (2007: XX) e a linguagem não ocupa mais um lugar indispensável entre a representação e as coisas.

Ao mostrar o rompimento, que ocorreu nos últimos anos do século XVIII e início do XIX, por uma grande descontinuidade simétrica, Foucault considera essa mudança de

fundamental importância, sendo uma das mais radicais que ocorreram na cultura ocidental. Na primeira fase não houve uma mudança tão profunda, “[...] as palavras de que as línguas são povoadas permaneceram ainda o que eram na idade clássica: representações duplicadas [...]” (2007:302). Entretanto, é na segunda fase “que as palavras, as classes e as riquezas adquirirão um modo de ser que não é mais compatível com o da representação [...]” (2007:302).

Uma das transformações mais importantes e inesperadas é o aparecimento da literatura. A literatura “rompe com toda definição de ‘gêneros’ como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar — contra todos os outros discursos — sua existência abrupta [...]” (2007:415). O limiar do classicismo para a modernidade marca o rompimento entre a ligação das palavras e as coisas, já que a linguagem passa a “surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio” (2007:419). Passa-se a questionar o “que é a linguagem, como contorná-la para fazê-la aparecer em si mesma e em sua plenitude?” (2007:421).

Contudo, é inegável que a pós-modernidade buscou aporte em teóricos pós-estruturalistas e desconstrutivistas, como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Michel Foucault e Jacques Derrida, entre outros, que levantaram indagações a respeito da “morte” e descentramento da figura autoral, evidenciado o papel da linguagem. Eles observaram que

no novo romance, a personagem tradicional desapareceu, despojou-se da sua individualidade e se diluiu, a intriga se desagregou, descronologizou e fragmentou, a arte revolucionária, o romance de tese e de compromisso foram substituídos pela consciência dos problemas da linguagem, trabalhada pelo autor. Assim, o que faz o romance não é o seu conteúdo, o que nele acontece, mas o estilo, a *écriture*, o modo de escrever e construir a narrativa, que é sempre único e específico, e ao qual está indissolivelmente ligado o conteúdo – o que tudo decide é a maneira de dizer [...] (JUNKES, 1997:175).

Esses teóricos perceberam que, nas novas narrativas, há uma espécie de “apagamento” da figura autoral que se “esconde” atrás de outros processos, principalmente, aqueles ligados à construção do discurso literário. Barthes, em um discurso inaugural proferido no Colégio de França em 1977, já antecipa o que viria ser uma recorrência em seus ensaios – um estudo centrado nas armadilhas da linguagem. O teórico analisa, em *Aula*, três forças da literatura articuladas através de três conceitos gregos: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*.

A primeira delas mostra que a literatura “assume muitos saberes” (2007:17), podendo conter em um romance elementos sociais, históricos, geográficos, técnicos, etc. Por isso, todas as outras disciplinas poderiam muito bem ser eliminadas do ensino, menos a literatura, pois todas as outras ciências estão presentes no discurso literário; sendo assim pode-se dizer que a literatura “[...] é absolutamente, categoricamente realista: ela é realidade, isto é, o próprio fulgor do real” (2007:18). Mas o saber que a literatura mobiliza “nunca é inteiro nem derradeiro” (2007:18), ela busca elaborar “uma linguagem-limite, que seria o seu grau zero”. Visto que “encena a linguagem”, a literatura coloca o saber em um processo de reflexividade infinita: “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático”(2007:19). A enunciação visando o próprio real da linguagem,

[...] reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de feitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes, ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (2007:20).

A segunda força da literatura é a *mimesis* – é a representação, força pela qual a literatura desde os tempos mais remotos sempre se deteve. Barthes questiona: representação de quê? E logo em seguida, ele responde: representação do real. Para o teórico é a essa impossibilidade de representar o real que a literatura não quer render-se. “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura” (2007:20-1). A terceira força da literatura está na semiótica, que “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (2007:27-8).

Roland Barthes refutou, em seus textos, as noções de autor como fonte original e centralizadora, dando ênfase ao contexto discursivo. Barthes (1988) proclama que o autor, a obra seriam o ponto de partida para uma análise cujo horizonte é a linguagem. No ensaio intitulado “A morte do autor”, Barthes acredita que é impossível descobrir de quem é a voz de uma narrativa. Tal impossibilidade resulta do fato de que “a escritura é a destruição de toda

voz, de toda origem”. Nela “se perde toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve” (1988:57).

Sempre foi assim: desde que um fato é contado para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (1988:58).

Roland Barthes, em outro ensaio intitulado “Da ciência à literatura”, observa que para a literatura, a linguagem já não pode ser mero “cenário luxuoso de uma realidade social [...]” que “preexistiria a ela”, entretanto “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever [...]” (1988:5) Posteriormente, ele prossegue afirmando que é somente através da linguagem que a literatura abala os “conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real. Politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de linguagem integral que a literatura é revolucionária” (1988:5). Em *S/Z* (1992) Barthes, ao analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac, nos mostra que o real não é operável, pois o

discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real: no romance mais realista, o referente não tem “realidade”: imaginemos a desordem provocada pela mais sábia das narrativas, se as descrições fossem tomadas ao pé da letra, convertidas em programas de operações, e simplesmente *executadas*. Em suma (é o segundo postulado), o que se chama “real” (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução: *o real romanesco não é o operável*. Identificar – o que seria, no fundo, uma atitude “realista” – o real e o operável, seria subverter o romance ao limite de seu gênero [...] (1992:109).

Para o teórico, literatura se faz na construção da linguagem. Dessa forma, o texto literário sempre será independente da realidade objetiva, já que a literatura não recria a realidade, mas constrói realidades. É preciso considerar que a mediação entre estes sujeitos (o que escreve e o que lê), em sua relação com a realidade, o mundo objetivo, só se dá por meio de linguagem. Em *O grau zero da escrita* (2004), Barthes observa que a linguagem sempre está aquém da literatura. Para o autor, a linguagem ergue-se “a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora da sua responsabilidade” (2004:11). De acordo com Barthes, seria como se cada palavra fosse um “signo de pé”, ou seja, uma caixa de Pandora de onde saíam voando todas as virtualidades da linguagem.

Os pressupostos de Barthes nos mostram o quão perigoso e infértil é buscar uma relação exata entre o autor empírico e o autor textual, devido à heterogeneidade do ser que escreve:

[...] o trajeto do *eu* não é homogêneo; quando eu libero o signo *eu*, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito; mas ao chegar ao seu destino, esse *eu* é recebido por meu interlocutor como um signo estável, provido de um código pleno, cujos conteúdos são recorrentes. Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo *eu* que é lido por *tu* (BARTHES, 1988:20-1).

A linguagem nunca é inocente, já que “as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio de significações novas” (2004:15). Para o autor, a escrita está sempre compromissada entre uma liberdade e uma lembrança. De acordo com Barthes, não há texto com um sentido único, “mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos de cultura” (1988:62). Ao conceder uma maior relevância à linguagem, Barthes não descarta a importância do papel do autor e do leitor, mas ambos são sempre tomados pela linguagem. Entretanto, essas múltiplas escrituras se reúnem não no autor, como tantas teorias defenderam por muito tempo, mas no leitor, sendo assim, “[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988:63). Retomando Nietzsche, o autor afirma que “não há fato em si. O que acontece é um grupo de fenômenos, escolhidos e agrupados por um ser que os interpreta [...]. A linguagem precede o fato infinitamente” (1988:250).

De acordo com Barthes, o autor é sempre prisioneiro das palavras de outrem e das suas próprias palavras (2004:16), estando sempre acometido pela sua escrita: “[...] escrever é fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura (1988:22)”. O escritor efetua-se e se afeta pela escrita, isto acontece, pois não é possível enxergar o homem separado da linguagem.

A língua não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: a linguagem, que ensina a definição do homem, não o contrário (1988:15).

Maurice Blanchot, em *O livro do por vir*, a partir de uma leitura de Proust, de Artaud, de Broch, de Musil, de Henry James e de Mallarmé, mostra-nos a força da linguagem literária. Blanchot relembra o esforço que houve desde o renascimento até o romantismo em, através de uma leitura dita simbólica, tentar “reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa [...]” (2005:42). Essa forma de ler um texto literário, de acordo com o filósofo, é o pior modo, que acontece sempre quando somos tomados por uma palavra que nos desestabiliza, então dizemos que é um símbolo e que ele traduz o real, porém

[...] se as palavras proféticas chegassem até nós, o que elas nos fariam sentir é que não contêm nem alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta do vocábulo, elas desnudam as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que não vemos e que, como um rosto, é luz, o absoluto da luz, assustadora e encantadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estrangeira, sempre por vir, sempre por descobrir e mesmo por provocar, embora tão legível quanto pode ser a nudez do rosto humano: nesse sentido somente, figura [...] (2005:122).

Ao escrever uma obra, o escritor encontra-se bem distante daquilo que a palavra designa. No símbolo, muito mais que o intento de evidenciar o real, há algo que resiste, que protesta e quer saltar a mera aparência (2005:125). O símbolo quer saltar para fora da linguagem, ele nos coloca em um trampolim que nos remete para “[...] uma região a que falta todo o acesso [...]” (2005:167-8). Por isso não há possibilidade de pura correspondência, pois o símbolo não é nada exprimível, ele presentifica uma realidade que nos escapa a qualquer momento, “[...] todo símbolo é uma experiência, uma mudança radical que deve ser vivida, um salto que deve ser dado. Não há, portanto, símbolo, mas uma experiência simbólica [...]” (2005:128). A experiência simbólica só existe para o leitor que no ato de ler toma o livro para si. Sendo assim, a leitura é uma atividade que “exige mais inocência e liberdade do que consideração” (2005:129). É pela possibilidade da leitura que a obra se “destrói”, passa por uma espécie de peneira que a transforma e a ressignifica conforme o olhar e o conhecimento de quem a lê.

Foucault, em *Qu'est-ce un auteur?*, examina como a figura do autor foi conceituada em nossa sociedade ocidental, especialmente, fazendo um paralelo com o momento em que o autor sofreu uma individualização em nossa cultura e se instaurou na crítica a categoria “o homem e a obra” até chegarmos à noção de morte do autor. Foucault faz uma analogia entre

escritura e morte, mostrando que essa ligação remete-nos a um tema milenar na literatura. A epopéia era destinada a perpetuar a imortalidade do herói e se ele aceitava morrer era para que a sua vida fosse consagrada pela morte. Já as histórias de Sherazade intentavam manter a morte fora do círculo da existência. A nossa cultura metamorfoseou o tema da narração e da escritura. Atualmente, a escritura está ligada ao sacrifício, a uma morte que não está exibida nos livros, mas tem relação direta com a própria existência do escritor. A obra que outrora tinha a tarefa de trazer a imortalidade, agora assassina o seu próprio autor.

A relação entre escritura e morte está também no desaparecimento das características individuais do escritor. A noção de morte do autor, expõe Foucault, já é bem conhecida pela crítica e pela filosofia, mas nem todas as consequências dessa constatação foram devidamente percebidas. Há alguns conceitos que são recorrentes em nossos dias e precisam ser revistos; primeiramente, aquele que defende que o mais importante é analisar a obra em sua estrutura sem considerar as relações dela com seu autor. Para esse tipo de pensamento recorrente, Foucault pergunta: O que é uma obra? De que elementos ela é composta? Essas e outras indagações mostram que a noção de obra é tão problemática quanto a da individualidade do autor.

Um outro conceito conserva ainda de certa forma a existência do autor, mas trata da noção de escritura, manifestando um esforço supremo em pensar a condição geral de todo o texto sem levar em conta o gesto de escrever. Foucault se questiona se esse pensamento não coloca em um anonimato transcendental as características empíricas do autor. O uso total da noção de escritura corre o risco de manter os privilégios do autor abaixo do *a priori*. Sendo assim, não basta repetir como uma afirmação vazia que o autor desapareceu, mas sim observar o espaço que a desapareição do autor deixa vazio e espreitar as funções que essa desapareição faz aparecer.

O nome do autor funciona para caracterizar certo modo de ser do discurso, com isso a “função-autor” é característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Foucault analisa a forma como essa “função-autor” está relacionada em nossa sociedade a partir de quatro sentidos diferentes: um sistema jurídico e institucional que determina o universo dos discursos; não se exerce da mesma forma em todos os discursos e épocas; não se define por atribuição espontânea, mas

por operações específicas e complexas; não se remete pura e simplesmente a um indivíduo real.

Os autores são objetos de apropriação desde o final do século XVIII e princípio do XIX – quando se instaurou o regime de propriedade dos textos. Contudo, a “função-autor” nem sempre se exerceu de maneira universal em nossos discursos, houve um tempo em que os textos chamados literários eram anônimos. A “função-autor” é resultado de uma operação complexa que tem a intenção de dar um estatuto realista a esse ser, considerando-o um indivíduo, uma instância profunda, um poder criador. Todas essas operações variam segundo as épocas e os tipos de discurso. A “função-autor” não é uma reconstrução simples já que traz consigo alguns signos que remetem ao autor, mas esses signos não remetem nunca exatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, mas sim a um *alter ego* cuja distância do escritor pode ser maior ou menor.

Foucault mostra que a posição autoral já começa a receber uma mudança no século XIX, em que surgiram autores singulares que poderiam ser considerados como “iniciadores de práticas discursivas”. Tais autores como, por exemplo, Sigmund Freud e Karl Marx, possibilitaram a formação de outros textos, estabelecendo a possibilidade indefinida do discurso. A partir de um tipo de escrita centrada não no sujeito, mas no discurso, perguntas como: De que forma o sujeito adentra a densidade das coisas e lhe atribui significado? Quem é o verdadeiro autor? Nós temos provas da sua autenticidade e originalidade? Poderiam ser substituídas pelas seguintes: Em que condições pode uma entidade como o sujeito aparecer na ordem do discurso? Quais são os modos de existência desse discurso? De onde provêm? Como se faz circular?

Já em *Arqueologia do saber*, publicado em 1968, Foucault desloca a legitimação do discurso das grandes continuidades do pensamento, que se colocaram durante tanto tempo como “manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva [...]” (1997:4) para estudar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série e de transformação. O grande problema que se coloca não é mais saber o caminho das continuidades e como um projeto se manteve e se constituiu, “[...] o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos [...]” (1997:6).

O primeiro passo é nos libertamos das noções que envolvem os temas: continuidade, tradição, influência, desenvolvimento e evolução. Quanto ao conceito de obra, os problemas tornam-se ainda mais complicados, já que, a princípio, ela denotaria uma soma de textos que são assinados pelo signo do nome próprio. Entretanto, o nome do autor pode denotar “da mesma maneira um texto que ele próprio publicou com o seu nome, um texto que apresentou sob pseudônimo, um outro que será descoberto após a sua morte [...]” (1997:26). Com isso, a constituição de uma obra supõe algumas escolhas complicadas: “Será preciso incluir, também, tudo o que é rascunho, primeiro projeto, correções e rasuras dos livros? Será preciso reunir esboços abandonados? [...]” (1997:26). Dessa forma, “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (1997:27). Isso decorre do fato de que um enunciado, para Foucault, é sempre um acontecimento que não pode ser esgotado inteiramente nem pela língua nem pelo sentido, porque que todo acontecimento depende de um ato de escrever que está interligado ao campo da memória e ao contexto em que está sendo inscrito; o que o tornaria único, mas é preciso considerar que o enunciado é aberto à repetição e está ligado a outros que o precederam.

Não podemos esquecer a importância do pensamento de Jacques Derrida a respeito do poder na escritura. Em “Força e significação”, o referido autor mostra que a escritura, por ser inaugural, é perigosa e angustiante. Ela nos leva para um caminho que não se sabe bem para onde vai e para o escritor é uma navegação primeira e sem graça (1971:24-5). A escrita abre espaço para o surgimento do Outro, pois “é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo [...]” (1971:52), metáfora em que o ser que escreve deve ocultar-se para que o Outro apareça. Para Derrida, a escrita é uma espécie de retiro em que o escritor deve retirar-se “[...] da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo [...]” (1971:61). A palavra pronunciada ou escrita é letra sempre roubada, quer dizer, “[...] sempre roubada porque sempre aberta [...]” (1971:121). Não pertence ao autor ou ao destinatário, tal assertiva reconhece “a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, *como passivo* [...]” (1971:121).

Os pós-estruturalistas e os filósofos da diferença fundamentaram seus pensamentos em reação à doutrina clássica de representação. Isso porque concebiam “a linguagem – e, por extensão, todo o sistema de significação – como uma estrutura instável e indeterminada [...]” (SILVA, 2000:90). A representação passa a ser concebida “como um sistema de significação, mas descartam-se os pressupostos realistas e miméticos associados com sua concepção filosófica clássica”. Esses teóricos rejeitam “quaisquer conotações mentalistas ou qualquer associação com uma suposta interioridade psicológica. No registro pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material [...]” (SILVA, 2000:90).

Para os pós-estruturalistas, a representação do real não é transparência de um referente, mas, antes disso, a representação é uma possibilidade de atribuir significação, como “[...] um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder [...]” (SILVA, 2000:91). A representação está ligada à identidade e diferença, que são completamente dependentes dela e só existem a partir dela, melhor dizendo, “[...] representar significa, neste caso, dizer: ‘essa é a identidade’, ‘a identidade é isso’” (SILVA, 2000:91).

Os questionamentos fundamentados por esses autores estão ecoados na contemporaneidade, muitos conceitos foram recuperados e revisados, principalmente aqueles que refletem a identidade e a representação como instância discursiva, tanto pela teoria pós-moderna quanto pelos estudos culturais. O mais importante é pensarmos que tanto o pós-estruturalismo, quanto o desconstrutivismo e, mais recentemente, a pós-modernidade colocam-se contrários a um mimetismo que entende a obra de arte como representação da realidade exterior. Mas, principalmente, esses novos pressupostos vieram em contraposição a um período que valorizou acima de tudo o autor e sua individualidade, enxergando-o como uma extensão da obra.

No século XIX a modernidade<sup>5</sup> atinge o seu apogeu. Seus principais pressupostos teóricos como: o progresso, a evolução, a liberdade, a ciência tornam-se a base desse século,

---

<sup>5</sup> Há muitas controvérsias quanto ao início da modernidade. Para alguns ela iniciou com o Renascimento, a Reforma e o descobrimento da América; outros dizem que foi com a formação dos Estados nacionais, com a instituição bancária, o nascimento do capitalismo mercantil e o surgimento da burguesia; outros afirmam que a revolução científica e filosófica no século XVIII foi extremamente importante para o seu surgimento. Octávio Paz, em **A outra voz** (1993), afirma que todas essas ideias são aceitas, mas isoladas são

basicamente constituído por um enorme esforço em atingir o cientificismo em todas as áreas do saber. Os estudos literários enquadram-se nessa tendência epistemológica e a figura do autor ganha novos contornos. Tanto a literatura quanto a arte de forma geral tornam-se agora objetos de conhecimento, analisadas por uma série de correntes, tendências e escolas. Desde o romantismo começava-se a articular uma preocupação histórica entre os artistas que pediam “[...] à história a confirmação de uma certa independência nacional: o gosto pelas fontes primitivas, pelas origens é, no século XIX, uma das expressões literárias do despertar das nacionalidades [...]” (PICON:1969:149-150).

Roberto Acízelo de Souza, em *Formação da teoria da literatura* (1987), menciona três motivos que explicam o *boom* de um estudo de base historiográfica nesse período, que influenciou diretamente a literatura. De acordo com o autor, há, primeiramente, com a expansão do capitalismo burguês uma crescente desigualdade entre as classes sociais, exigindo uma melhor reflexão sobre a sociedade. O segundo motivo é de ordem científica, já que o conhecimento físico-matemático dominava todas as áreas do saber e, com a configuração do positivismo e o evolucionismo, as ciências humanas tendem a espelhar-se nas ciências naturais. E o terceiro advém do romantismo que inaugura uma nova concepção de passado dessemelhante do humanismo renascentista e do iluminismo, em que outrora,

o passado, é simplesmente desconsiderado, como uma época de selvageria e superstições, ou – quando esse passado é particularmente a antiguidade greco-latina – algumas de suas realizações, especialmente artísticas-filosóficas, são destacadas e erigidas em perfeições intemporais; no Romantismo, ao contrário, o passado é admirado na sua integridade, não no que ele tem de identidade com o presente, mas precisamente por sua diferença irreduzível, de acordo, com uma concepção simpatizante para com todas as épocas históricas, tidas como estações, válidas por si mesmas, na marcha do progresso da humanidade (1987:63).

A partir do romantismo há uma preocupação exclusiva com o autor atrelado a sua dimensão biográfico-psicológica na intenção de desvendar toda a sua subjetividade. A modernidade individualizou a figura do autor vendo-o apenas sob um caráter biográfico e/ou

---

insuficientes e unidas dão uma coerente explicação. E talvez a maioria se incline pelo século XVIII, já que “não só é o herdeiro dessas mudanças e inovações como é o ponto em que se percebem já muitos dos traços que seriam nossos”.

Hegel foi um dos primeiros a utilizar o termo modernidade para caracterizar um conceito de época: “os novos tempos’ são os ‘tempos modernos’. Isso corresponde ao uso contemporâneo do termo em inglês e francês: por volta de 1880, *modern times*, *temps modernes* designam os três séculos precedentes. A descoberta do “Novo Mundo” assim como o Renascimento e a Reforma, os três grandes acontecimentos por volta de 1500, constituem o limiar histórico entre a época moderna e a medieval (apud HABERMAS, 2000:9).

social, atrelando obra e vida. Foi nesse século que o reconhecimento do autor e toda a sua autoridade assumem maiores proporções, “convertendo-se ele num dos eixos do discurso sobre a literatura. Em torno da figura do autor formou-se uma constelação de noções ou imagens: foi ele concebido como artista criador, como centro expressivo irreduzível e causa eficiente da obra e seu sentido” (JUNKES, 1997:67).

Surge uma série de teóricos que visualizam o autor em posições dessemelhantes: Sainte-Beuve (1804-1869) traçava o estudo literário subordinado à biografia. Hyppolyte Taine (1828-1893) acredita que a raça, o ambiente exterior e o momento histórico são determinados na configuração do autor e de sua obra. Para o historiador, o estudo da literatura devia tentar desvendar suas causas determinantes, já que a produção literária é resultado de uma disposição moral. Lanson (1857-1934) valorizou a obra literária ao invés da biografia. É o defensor de uma história literária com características positivistas. E para Anatole France (1844-1924), a subjetividade do leitor era de grande importância, desprezando assim a obra. Basicamente, a figura do autor foi concebida de duas formas distintas nesse momento; entretanto, ambas tinham a intenção de descortinar suas características pessoais e subjetivas. Há por um lado uma preocupação em desvendar a intuição estética do autor através de um estudo de ordem biográfico-psicológica e, por outro, uma preocupação sociológica de base marxista (SOUZA, 1987).

A tendência biográfico-psicológica ocupa-se em tentar revelar a personalidade do gênio criador, “as psicologias de estilo”, referindo-se aos estudos de ideário romântico que pretendiam apreender a personalidade do gênio criador. Tal pensamento romântico acreditava que o criador é a principal instância literária. Dessa forma, generaliza-se o interesse em “[...] compor o retrato dos autores, mediante o levantamento de suas biografias, estudo cujo exercício tornou modelares os *portraits* de Sainte-Beuve. Com isso, se afirmavam e concluía, nessa modalidade de investigação, as ideias-chave do romantismo, pois biografia é *história do indivíduo* (SOUZA, 1987:65).

O movimento romântico “não mais perseguia uma reprodução do mundo real, apenas espelhando-o, como a anterior tendência mimética, mas fazia com que a tendência expressiva do mundo interior do artista-gênio envolvesse e transformasse o objeto exterior, iluminando-o” (JUNKES, 1997: 20). Com o ressurgimento do ideal do artista gênio, começa-se a enfatizar a individualidade do criador, libertando-o das amarras diretas com a realidade exterior. Sendo

assim, entende-se que a obra era o testemunho da personalidade do criador, sendo condicionada por elementos sócio-históricos que se refletiam no texto.

O artista “liberta-se do princípio aristotélico secular de mimese” (JUNKES, 1997:65) e seu objeto de estudo é a sua própria personalidade, sendo a obra também resultante da sua relação com a natureza. Junkes, ao analisar a obra de M. H. Abrams, *O espelho e a lâmpada* (1972), sintetiza que os poetas românticos superaram a “teoria mimética do sentido de que o poeta era um agente que sustentava um espelho frente à natureza, refletindo ou copiando objetivamente a realidade”. Agora, o poeta sentia-se “a própria lâmpada, iluminando a sua personalidade criadora, a invenção artística como interpretação subjetiva da realidade [...]” (JUNKES, 1997:66). O artista romântico ocasionou uma revolução na arte e, conseqüentemente, concebeu a forma de pensar do homem moderno. Principalmente, modificando, de certa maneira, a antiga percepção que os clássicos tinham da unidade do tempo e do espaço, como foi observado por Victor Hugo, em *Do grotesco ao sublime*, que defende a capacidade do gênio criador em articular tempo e espaço através do ato criativo, tornado manifesto que a arte pode transcender a realidade (apud CITELLI, 1993:39).

Já os estudos sociológicos, muito presentes ao longo dos tempos, ganham mais terreno no século XIX, devido aos estudos de Comte e Spencer. Ambos concebiam o autor a partir de uma “preocupação sistemática com a experiência comunitária dos grupos humanos” (SOUZA, 1987:70). Os autores da linha sociológica receberam influência direta do positivismo que considerava a ciência como a única forma de conhecimento válida. Para Comte, a observação dos fatos seria a única forma do conhecimento humano (apud GUTFREIND, 1994). O que importava para estes autores não era o valor que uma obra poderia ter e sim o momento em que ela foi escrita, “a realidade com a qual a obra está relacionada: seu conteúdo, seu contexto ou sua causalidade” (PICON, 1969:131).

Karl Marx via a arte “[...] como uma compensação à fraqueza humana: o terreno será tanto mais favorável para ela quanto menos evoluída for a sociedade [...]” (PICON:1969:112). Considerava que os acontecimentos históricos estavam alicerçados em fatores econômico-sociais (as relações de trabalho e de produção). O materialismo histórico funda-se “na perspectiva antropológica marxista, que concebe a natureza humana como sendo intrinsecamente constituída por relações de trabalho e de produção que os homens estabelecem entre si com vistas à satisfação de suas necessidades” (BARBOSA, 1969:173).

Por isso, o autor é visto a partir das condições históricas de produção da obra. A consciência do autor não adviria de uma suposta “aura”, mas estaria diretamente relacionada à atividade de escrever e ao comércio da obra. É preciso ver o autor exercendo essa atividade, já que para Marx e Engels, é o ser social que determina a consciência e não o contrário.

A crítica marxista é muitas vezes associada à sociologia da literatura que, com diferentes adeptos e definições, preocupa-se tanto com a produção, distribuição e troca de uma obra na sociedade, quanto com a publicação e formação dos autores e leitores. Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica literária*, menciona que associar a crítica marxista a uma simples sociologia da literatura é esquecer o seu objetivo principal que é “uma explicação mais cabal da obra literária, o que implica uma atenção inteligente às formas, estilos e sentidos desta, mas implica também uma concepção dessas formas, estilos e sentidos como produtos de uma história determinada” (EAGLETON, 1976:15). Na literatura, essa corrente examinava a interação entre o escritor e o mercado, evidenciando a participação do escritor na sociedade. O drama burguês concebia “o homem como parte e função do seu meio: [...] O meio deixa de ser simplesmente o pano de fundo e o quadro externo de referência para assumir agora um papel ativo na formulação do destino humano” (HAUSER, 1998:580). O drama naturalista<sup>6</sup> fundamentou-se na necessidade do leitor em enquadrar-se em determinados pares sociais, observando a obra de arte e comparando-a a uma janela em que é possível ver a vida. Por essa analogia, “a obra de arte é um mero veículo de observação e conhecimento, ou seja, uma vidraça ou uma luneta sem importância própria e servindo apenas como um meio para um fim [...]” (1998:747).

O movimento realista trouxe o escritor mais perto da realidade social do seu tempo. Os escritores dos séculos XVIII e XIX, mesmo quando não utilizavam o termo realismo, viam-no como

representação fiel do real, do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se; assim, qualquer revolução literária acontecia em nome de uma representação ainda mais fiel da vida (TODOROV, 1984:11).

---

<sup>6</sup> Hauser opta por tratar do naturalismo e do realismo de forma analógica, já que considera que as fronteiras entre ambos são extremamente fluidas, dessa forma seria inútil separá-los. Para o autor, todo o movimento artístico corresponde ao naturalismo. E o conceito de realismo estaria atrelado à filosofia oposta ao romantismo e ao idealismo.

Contudo, muito mais do que esse ideal de representação, o movimento escondia outras facetas. Não era apenas um discurso específico e cheio de regras, entretanto, como foi colocado por Todovov, na apresentação do livro *Literatura e realidade (o que é o realismo?)*:

uma das suas regras tem um estatuto bastante singular: tem como função dissimular qualquer regra e dar-nos a impressão de que o discurso é em si mesmo perfeitamente transparente (quase seria possível dizer inexistente) e de que estamos perante o vivido – um fragmento de vida. O realismo é um tipo de discurso que pretende fazer-se passar por outro; um discurso em que o ser e o parecer não coincidem. Daí que existam duas séries de definições de literatura realista, consoante se descreva a sua intenção explícita (um discurso sem regras, que se contenta com a transmissão do real) ou o seu funcionamento efectivo (um discurso baseado na particularização e na coerência, que de realista só tem o nome) [...] (1984:11).

Dessa forma, a literatura realista está estabelecida na opacidade entre o representar a realidade e a ilusão de representar. O grande jogo não está na fiel representação do real, mas na forma como ele foi descrito. Para Leo Bersani, em “O realismo e o medo do desejo”, os romancistas do século XIX concordavam que o principal objetivo de um escritor é o de “preservar a ilusão da realidade” (1984:64).

Roland Barthes, no ensaio intitulado “O efeito de real” (1984), observa que “o «real» esteve, desde a Antiguidade, do lado da História; mas era para melhor se opor ao verossímil, ou seja, à própria ordem da narrativa (da imitação ou «poesia»”. A cultura clássica manteve o pensamento que o real não podia contaminar o verossímil, pois, para eles, o verossímil era apenas o opinável. Na época moderna, “[...] se efectua uma ruptura entre o verossímil e o realismo moderno; mas também é assim que nasce um novo verossímil, que é precisamente o realismo (entenda-se, neste caso, qualquer discurso que aceite enunciações creditadas apenas pelo referente)”. De acordo com Barthes, o realismo na literatura realista é “parcelar, errático, confinado aos «pormenores» [...]” e mesmo a narrativa mais realista se desenvolve por “vias irrealistas” – é o que o teórico chama de “ilusão referencial”. Isso acontece quando pensamos que determinado signo denota o real diretamente, mas ele é a “categoria do real (e não seus conteúdos contingentes)”, ou seja, “a própria carência do significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real [...]” (1984:95-6).

Gustave Flaubert acreditava que a atividade artística era eminentemente um trabalho artesanal – “*art pour l’art*”. Queixava-se, Flaubert, que a vida era tão horrível, sendo possível

suportá-la somente no mundo da arte (HAUSER, 1998:807). Madame Bovary deu expressão à ideia de que “dispomos apenas de uma versão deformada da realidade [...]” (1998:809), com isso proporcionando uma nova consciência da realidade literária.

Gaëtan Picon, em *O escritor e sua sombra* (1969), manifesta que “no fim do século XIX e início do XX a filosofia da arte – de Marx a Taine a Maurras e Durkheim, de Volkelt a Croce e a Bergson – oscila tão somente entre o sociologismo e a *Einfühlung*” (1969:98-99). A arte não podia mais conceber os objetos a partir dos ideais platônicos onde “ao Olimpo, aos corpos dos deuses seguem-se tanto um real esqualido (o do naturalismo), quanto certos absolutos que não mais se endereçam ao olhar: a sociedade, a história, a psicologia, o eu [...]” (1969:100). Dessa forma, a história não mais podia se restringir

às ilustrações de uma crônica, à imagística de uma tapeçaria de Versalhes; a sociedade não é mais um afresco de personagens protocolares, a rodear as grandes personagens de primeiro plano: além da imagística da superfície, trata-se de alcançar uma realidade profunda feita de condições, de movimentos coletivos: a história e a sociologia passam desde agora pela compreensão psicológica [...] (1969:100).

Nesse momento, “[...] a realidade perdeu a sua consistência e sua rigidez: tornou-se virtualidade, plasticidade pura; o mundo permanece objeto de nosso conhecimento, mas já agora surge como resultado de nossa ação e não mais como uma coisa que lhe preexiste” (1969:102). As estéticas metafísicas instituíram durante séculos uma ligação entre a obra de arte e “a intuição de uma realidade figurada; as estéticas modernas ligam-na ao subjetivismo, ao social, ao histórico: elas são psicológicas, psicanalíticas, biológicas, sociológicas [...]” (1969:103).

A partir da década de oitenta do século XIX, se articula em vários âmbitos da sociedade uma forte reação contra essa tendência cientificista; tanto o positivismo quanto o historicismo entram em crise. Surge uma série de teóricos que postulam, mesmo que de forma indireta, novos questionamentos apontando uma possível falência do projeto moderno<sup>7</sup>. O

---

<sup>7</sup> Octávio Paz previu, em 1964, uma possível falência do projeto moderno. Entre as causas desse acontecimento, Paz detectou os seguintes problemas: o não cumprimento de várias profecias de Marx; o acirramento dos particularismos raciais, religiosos e linguísticos; a adoção de formas estereotipadas de comportamento; a elevação do nível de vida e queda do nível de vida; a prevalência do objeto sobre o usuário; a prevalência da massa sobre o indivíduo; o domínio dos sistemas de comunicação sobre os receptores e o triunfo do signo sobre o significado (PERRONE-MOISÉS, 1998:175). Mesmo que Paz seja contrário ao termo “pós-moderno” muito utilizado em nossos dias, ele acredita que estamos vivendo um outro tempo, “alguma coisa que já tem seus traços próprios ainda que em formação [...]” (*A outra voz*, 1993:6).

século XIX esteve preocupado com a formação dos Estados nacionais, em certo sentido, marcado por uma característica romântica que defendia que cada nação deveria se distinguir através de particularidades físicas, geográficas e culturais. A literatura foi buscar no passado elementos que pudessem reconstruir a identidade dessas nações iminentes. Os conceitos de origem e nação são produtos da modernidade que se sustentava na defesa de identidades fixas, homogêneas e unificadas.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, retoma o pensamento de alguns estudiosos da sociologia no intuito de descobrir em que momento emergiu pela primeira vez o conceito de sujeito na idade moderna e como ele se tornou “centrado”. Mapear a história do sujeito moderno é uma tarefa bastante difícil, afirma Hall, visto que sua conceitualização sofreu algumas mudanças no decorrer dos séculos. O nascimento do indivíduo soberano ocorre entre o humanismo renascentista do século XVI e o iluminismo do século XVIII, representando uma importante ruptura com o passado. Descartes, como pai da filosofia moderna, foi de importância crucial ao refocalizar o dualismo entre a mente e a matéria, colocando no centro da mente o sujeito individual e racional – cartesiano. Já John Locke definiu o sujeito em sua “mesmicidade de um ser racional” – o sujeito soberano. Com a complexidade da vida moderna, o “sujeito-da-razão” adquire uma forma mais coletiva e social, muito influenciado pelas teorias darwinistas e sociais. Por outro lado, aparece no mesmo período um indivíduo isolado e alienado, muito bem descrito pelo poeta Baudelaire.

Após mostrar como esse sujeito moderno, soberano e coerente constitui-se, Hall analisa cinco acontecimentos que ocasionaram o seu descentramento. O primeiro descentramento refere-se ao marxismo, embora os trabalhos de Marx tenham sido escritos no século XIX, seus pressupostos foram reinterpretados na década de 70 do século XX. Marx mostrou que há no homem uma essência universal e que ela é atributo de cada indivíduo singular. O segundo adveio da descoberta do inconsciente por Freud. O terceiro estaria ligado aos trabalhos de Saussure, principalmente, ao considerar a língua como um fator social e não individual. O quarto ocorre a partir dos trabalhos de Michel Foucault ao produzir uma genealogia do sujeito moderno. E o quinto descentramento vem do impacto do feminismo como crítica teórica e como movimento social.

Os novos discursos refutam os conceitos-chave da modernidade, como o sujeito coerente e o referente histórico acessível. A crise do naturalismo e a crise do positivismo

geram uma nova espécie de “escapismo romântico”. Os artistas se refugiam na vida artificial e fictícia, já que a realidade jamais conseguirá “ser tão bela quanto a ilusão e porque todo o contato com a realidade, todas as tentativas de concretização de sonhos e desejos levam, necessariamente, à corrupção destes [...]”(HAUSER, 1998:912). O movimento impressionista produz duas formas díspares do “artista moderno alienado da sociedade: os novos boêmios e aqueles que se refugiam da civilização ocidental em terras distantes e exóticas. Uns e outros são produtos do mesmo sentimento, do mesmo ‘mal-estar com a cultura’[...]” (1998:918). Os artistas impressionistas não estão de acordo com o normativismo do século XIX, defendem, acima de tudo, a leitura desinteressada do texto literário, sobretudo, a fruição subjetiva.

No início do século XX, a sociedade é afetada por uma série de problemas, crise do capitalismo, o fracasso da economia livre, a iminência de uma catástrofe e a ameaça de revolução (HAUSER, 1998). Através da crítica social e do ativismo político, torna-se consenso “de que somente uma solução radical pode proporcionar algum remédio [...]” (HAUSER, 1998:980). Na literatura, após um período extremamente marcado pela pesquisa biográfico-psicológica e histórico-positivista, surge, no início desse século, uma preocupação quase excessiva com o texto literário. O autor antes era considerado uma espécie de gênio criador e fonte original do texto, mas, ao longo do século XX, cada vez mais teóricos questionaram ou propuseram uma nova articulação para sua figura. Depois de um século em que predominava o método científico, os estudos literários agora concentravam seus esforços na pesquisa do próprio objeto literário, deixando de lado a chamada intenção do autor.

Nos estudos literários desenvolvem-se, em parte da Europa e na América do Norte, correntes apresentando pensamentos similares que valorizam o texto literário. A diferença entre elas e o modelo cientificista do século XIX é que o modelo anterior ajustava a investigação literária aos métodos de outras disciplinas (história, sociologia, psicologia, etc.), já as correntes do século XX procuraram instituir seus próprios métodos de análise, dando conta da especificidade do literário (SOUZA, 2000:37). As correntes que estudam a instância textual são chamadas pela crítica literária de textualistas. Algumas delas serão brevemente retomadas no trabalho a fim de mostrarmos que nelas a figura do autor sofreu uma espécie de “apagamento”. São elas: o *new criticism*, a *estilística*, o *formalismo russo* e o *estruturalismo*.

O *New Criticism*, movimento que surgiu nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, intencionava a separação entre a figura do autor e o texto literário. Sobressaia a

ideia que o texto é um objeto autônomo em si mesmo. Por consequência, seus idealizadores eram contrários à “falácia da intenção autoral”<sup>8</sup>. Esse movimento recebeu o título de uma obra de John Crowe Ransom, *The new criticism*, em que o poeta analisa a obra crítica de T.S.Elliot, I.A.Richards e Yvor Winter. O movimento propunha que os textos literários “eram organismos autônomos e autosuficientes, pelo que a produção do seu sentido decorria automaticamente do funcionamento impessoal de um sistema de signos” (JUNKES, 1997:146). Sendo assim, a intenção que precedia o texto não era importante e devia ser ignorada, assim como a maneira como o texto era interpretado por seus leitores. O “importante era o livro, sua estrutura interna de signos, obnubilando-se as figuras do autor e do leitor [...]” (JUNKES, 1997:146).

A *estilística* tem como principal teórico o suíço Charles Bally que, como discípulo de Saussure, propõe um estudo baseado na linguística a partir da relação entre a *langue* e a *parole*. Acredita que a *langue* apresenta traços afetivos próprios e, com isso, a língua constituiria uma criação individual. Para Bally (apud Aguiar e Silva, 1973), a linguagem exteriorizaria a parte intelectual do nosso ser e a estilística teria a tarefa de estudar os fatos de expressão da linguagem.

Entre os anos de 1914-1915, alguns estudantes de Moscou fundaram o Círculo Linguístico de Moscou, com o intuito de estudar a linguística e a poética. Em 1916, em São Petersburgo, um grupo de intelectuais funda o Opajaz (Sociedade para o estudo da linguagem poética). Há uma relação estreita entre o movimento russo e o Círculo Linguístico de Moscou. Dessa forma nasceu o *formalismo russo*, que floresceu durante a década de 20, mas sofreu muitas oposições stalinistas, vindo a extinguir-se em 1930. Os formalistas eram contrários às interpretações psicológicas e manifestavam uma recusa pelos fatores extra-literários. A pergunta principal era: *O que faz da literatura um texto literário?* Quer dizer, era preciso estudar a literariedade do texto, tomando todos os fatores como artísticos e só operando enquanto tais. Com um método extremamente prático e científico, voltaram a atenção para a realidade material do texto, fazendo uma distinção entre a linguagem literária e a linguagem cotidiana. Para Tynianov, e outros formalistas, a teoria da literatura devia buscar a

---

<sup>8</sup> Crítica literária que defendia a análise de uma obra de arte a partir das intenções do autor. A expressão foi primeiramente utilizada por W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley (The Intentional Fallacy, 1946, in **The Verbal Icon**: Studies in the Meaning of Poetry. New York, Noonday Press, 1964).

autenticidade, caso desejasse tornar-se uma ciência, ou seja, manifestar o “processo” do texto. Eles queriam fazer da literatura uma ciência autônoma a partir das qualidades intrínsecas do texto literário.

O *estruturalismo* na literatura está diretamente ligado aos pressupostos de Ferdinand de Saussure e também recebeu influência do gestaltismo. Desse modo, a obra é entendida como uma estrutura formada de elementos solitários e distintos onde um depende dos outros. O estruturalismo apresentou as seguintes linhas: 1º) o grupo Tel Quel que combina as teses formalistas com as estruturalistas; 2º) um grupo que recebeu influência da antropologia estrutural, principalmente, em função das análises de narrativa mítica de Claude Lévi-Strauss; 3º) e uma linha oriunda da psicanálise a partir do pensamento de Lacan (SOUZA, 2000:58). Basicamente, para o estruturalismo, o texto literário é formado de elementos que se relacionam e é possível, a partir de um modelo pré-estabelecido, verificar esta relação. Com um estudo descritivo e normativo, acreditavam alcançar os limites mais profundos do texto literário e esgotar as possibilidades de interpretação.

Outros estudiosos foram contrários às análises epistemológicas e normativas das correntes textualistas. Eles constroem seus fundamentos com base na filosofia fenomenológica e, em grande parte, no pensamento de Martin Heidegger e Husserl. Suas análises não ignoram totalmente o autor, mas se opõem completamente ao biografismo, acreditando que a partir da interpretação do texto é possível uma reflexão sobre a essência humana. O estudo fenomenológico busca uma leitura imanente do texto literário, “[...] reduzido a uma pura materialização da consciência do autor: todos os seus aspectos estilísticos e semânticos são percebidos como partes orgânicas de um todo complexo, do qual a essência unificadora é a mente do autor [...]” (EAGLETON, 2006: 90).

Roman Ingarden, fundador da teoria dos estratos e discípulo de Husserl, manifesta, em *A obra de arte literária* (1930), que a fenomenologia “se propõe a investigar a estrutura e o modo de ser do texto verbal artístico, partindo do pressuposto de que, tradicionalmente este foi compreendido ou como representação plástica do mundo ou como entidade linguística, quando ambos os aspectos deveriam ser considerados” (BORDINI, 1990:91). Ingarden investiga a essência da obra literária sem subordiná-la à história. A obra de arte tem um lado ideal (não passível a transformações no espaço-temporal) e real (o que é autônomo em relação

à consciência cognoscitiva). Para Ingarden, a obra de arte é uma produção da consciência formada por estratos.

A figura do autor não foi completamente excluída dos estudos literários no século XX, contudo não foi mais analisada somente a partir de uma base biográfica, levando em consideração as intenções subjetivas. Valoriza-se agora o processo de criação dentro de um contexto sócio-cultural. A sociologia continua tendo espaço nesse século e os teóricos foram buscar em Marx uma explicação para o fenômeno literário tentando encontrar uma conexão do texto com a realidade (teoria do reflexo). Aqui a figura do autor ainda mantém o seu espaço garantido, já que a obra de arte é um produto sócio-histórico. Os teóricos da sociologia são heterogêneos e a teoria se mantém com muita força até os nossos dias, passando desde uma análise simplista de uma literatura dita engajada, até análises que dão conta das relações ideológicas entre o processo e a recepção literária.

Georg Lukács, um dos teóricos de linha sociológica, publicou, em 1920, *A teoria do romance*, um livro alicerçado nos ensinamentos de Hegel, Dilthey e Max Weber. O filósofo analisa a relação da “evolução literária com a evolução social, uma estrutura literária com um momento de uma dialética histórico-filosófica” (apud TADIÉ, 1992:164). Comparando-o à epopéia grega, Lukács faz um estudo do romance moderno como fruto de uma sociedade em que já não há mais espaço para heroização do coletivo, mas para a aventura de uma procura humana essencialmente individual. A epopéia e o romance não diferem por suas intenções configuradoras, “mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (LUKÁCS, 2000:55). A epopéia que, segundo Lukács, “corresponde a um tempo anterior ao da consciência individual e, portanto, voltado para o destino de uma coletividade, não se manteve em nossa época, que se caracteriza, sobretudo, pelo individualismo e pelo investimento nos domínios do inconsciente humano” (SOARES, 2006:42).

A figura do autor recebeu destaque mais elevado, ao longo do século XX, através da crítica genética que, ao valorizar o autor real e histórico, tenta retratar o processo de criação – a gênese da obra. Teóricos dessa linha preocupam-se em analisar o sujeito que escreve, dividindo-o em *escritor*, *scriptor* e *autor*, como fez Philippe Willemart ao analisar Honoré Balzac

O escritor é, por exemplo, Honoré Balzac, filho de x e y, que estudou em Tours e fez direito em Paris, que defendia o poder aristocrático, etc. O scriptor é Honoré Balzac que, se submetendo ao processo escritural, sofreu transformações inicialmente não previstas no decorrer da escritura, coagido pela linguagem, pelo mundo inventado e pela tradição. O autor é a instância que decide não mais rasurar tal parágrafo ou palavra, que aceita e confirma o texto definitivo e assina Honoré Balzac antes de entregá-lo ao editor (apud JUNKES, 1997:31).

De acordo com Aguiar e Silva, que analisa a posição do autor inserido na narrativa literária, essa figura sempre será um *sujeito empírico e histórico*, entretanto quando ele aparece no texto, receberá o nome de *autor textual* (apud JUNKES, 1997:32). Como uma forma de analisar a figura do autor como uma entidade textual, Wayne Clayson Booth, crítico literário estadunidense, defende que em um texto, há o autor real, o indivíduo de carne e osso, o narrador que é responsável pelo discurso e o terceiro elemento é o autor implícito. O autor implícito seria a imagem do autor imanente ao texto como uma espécie de *alter ego* do autor, que dirige os acontecimentos, os movimentos do narrador e dos personagens (apud LEITE, 1991:19). Já Gérard Genette, em *Nouveau discours du récit* (1983), também monta um esquema dividido em três partes onde o autor real corresponde ao leitor real; o autor implícito equivaleria ao leitor implícito, e a mensagem corporificada em narrativa que existe a partir do ato enunciativo do narrador tem como correspondente o narratário (apud JUNKES, 1997:23).

Para a crítica psicanalítica, como Freud mostrou, uma obra literária pode revelar assim como os sonhos a “psicologia do seu criador”, ou seja, ela defende que o “[...] mesmo mecanismo que, nos sonhos e pesadelos, governa a maneira em que nossos mais fortes, embora mais ocultos desejos são elaborados, desejos que muitas vezes são os mais repugnantes para a consciência, também governa a elaboração duma obra de arte” (JUNKES, 1997:132-3).

A partir de 1950 e 60, desponta uma série de críticas contrárias às ideias da fenomenologia, da hermenêutica, das correntes textualistas e da sociologia. Os novos aportes teóricos levam em consideração o receptor do texto literário, que mesmo sendo visado no processo criativo, já que o autor não esquece o leitor no momento da escrita, era ignorado até então pelas teorias literárias. Pode-se dizer que durante o século XIX houve uma preocupação exclusiva com o autor; no início do século XX, surge uma preocupação com o texto literário e a partir da década de 60, desse mesmo século, a atenção se volta para o leitor, principalmente, a partir de uma corrente denominada *estética da recepção e dos efeitos*. Para a teoria da

recepção, a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Porém, o texto é atualizado a partir de cada leitura, prevalecendo o caráter dialógico do texto que está sempre sendo renovado.

Hans Robert Jauss, um dos seus fundadores, considera que a qualidade da obra resulta em critérios de recepção, ou seja, nos efeitos que ele poderá produzir em determinado leitor. Para a *estética da recepção e dos efeitos*, o problema dos métodos formalistas e marxistas é que eles compreendem o fato literário encerrado no círculo de uma estética de produção (formalismo) e representação (marxismo). Ambos privam a literatura da dimensão de sua recepção e seu efeito. Tanto o marxismo quanto o formalismo não consideram o poder ativo do leitor no momento da leitura. O marxismo não trata o leitor, busca apenas a produção social do autor ou procura reconhecê-lo na sua estratificação social. Já o formalismo precisa dele apenas como sujeito da percepção, como alguém que deve distinguir a forma ou desvendar o procedimento. Jauss aproveita os pressupostos marxistas e formalistas, já que a relação entre literatura e leitor possui implicações estéticas (a recepção de um leitor encerra um juízo estético) e históricas (a leitura se enriquece de geração em geração). No entanto, considera que também é imprescindível considerar o texto como uma cadeia dialógica, como um processo de comunicação.

Outro teórico da recepção, Wolfgang Iser, defende que o ato de ler projeta no texto uma interpretação após a outra e que cada interpretação é modificada por elementos imprescindíveis no texto. Essas projeções revelam que o texto é sempre indeterminado, permeado de lacunas (*gaps*) as quais precisam ser preenchidas pela imaginação do leitor, que projeta e responde perguntas ainda nem formuladas. Iser considera que o autor está em um tempo e o leitor em outro (apud JUNKES, 1997:150). Wolfgang Iser, em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, demonstra que todo ato de seleção de um autor é um ato de fingir. Dessa forma, não é possível conhecer a intenção autoral, pois “[...] a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto [...]” (2002:962-3). O autor conclui que certamente há no texto ficcional fragmentos identificáveis da realidade, mas estão no texto sob o signo do fingimento, o mundo do texto não é o “mundo dado”, mas deve ser entendido como se fosse (2002:972-3).

Teórico da hermenêutica, Paul Ricoeur examina com precisão a relação autor-texto-leitor e inaugura uma teoria centrada na autonomia semântica do texto. De acordo com o filósofo, a instância do discurso é autoreferencial e o termo autor pertence à estilística – o estilo como um trabalho individual. O que importa em um texto literário é a criação de uma “*proposição de mundo*, de um mundo tal que possa habitá-lo para nele projetar um de seus possíveis mais próprios”. É isso que Ricoeur chama de “o mundo do texto” (1983:56) que “[...] pode fazer explodir o mundo do *autor*” (1983:53). Porém, a obra de arte não seria só o resultado do mundo do autor, mas deveria transcender suas

condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é justamente o que faz o ato de ler (1983:53).

Mikhail Bakhtin foi outro teórico de extrema importância no século XX, predominantemente, no que concerne seus estudos sobre o dialogismo, o plurilinguismo, a polifonia e a heteroglossia. Bakhtin estudou o caráter sócio-ideológico da linguagem ao afirmar que por detrás de todo discurso literário estão refratadas as intenções do seu autor, que é, em primeiro lugar, “um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’” (1999:135). Entretanto, muito mais que trazer à tona somente a voz do seu autor, o romance encena “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (1999:74). Por seu plurilinguismo, o romance traz as palavras do autor, do narrador, de vários gêneros que se correlacionam em uma relação sempre dialogizada em maior ou menor grau (1999:74-5).

Teórico da semiótica, Umberto Eco, em *Opera aberta*, publicado em 1962, mostra-nos que é sempre arriscado o pressuposto que uma metáfora poética pode constituir-se como um elemento de conhecimento profundo do real, visto que, “a arte mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos de mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal [...]” (1991:54). Nenhuma obra de arte pode ser considerada “‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinitude de ‘leituras’ possíveis” (1991:67). Uma obra aberta oferece “uma imagem de descontinuidade: não a descreve, ela é a própria *descontinuidade*” (1991:158).

Eco manifesta em vários dos seus textos uma preocupação com a recepção da obra literária ao examinar a relação autor-texto-leitor. Entretanto, coloca em posição de destaque o objeto textual. Já que é muito difícil e quase impossível descortinar a intenção autoral, podemos apenas nos deter na *intenção do texto* (ECO, 1993:29), como um universo aberto de múltiplas interconexões, “uma cadeia ininterrupta de transferências” (ECO, 1993:45). O leitor precisa desconfiar de cada linha no texto, tentando desvendar os seus significados secretos, os não-ditos. Um texto pode dizer tudo, mesmo “o que o seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos certeza de que não é verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante [...]” (1993:46).

Foi-nos de extrema importância observar como a figura do autor foi se delineando em momentos anteriores, principalmente, para melhor entendermos a sua composição na pós-modernidade. O interessante é poder fazer a leitura dos próximos capítulos, tendo sempre em mente as diferenças de sentido e como vem sendo desarticulada a relação que a literatura estabelece com o real. Vejamos como está ancorada esta figura na pós-modernidade.

## II. A ESCRITA COMO CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES

### 2.1 O autor pós-moderno e a constituição de múltiplas identidades

Ao falarmos de pós-modernidade é preciso antes realizar uma breve distinção entre o termo pós-modernismo e o termo pós-modernidade. O primeiro refere-se a um determinado estilo artístico, mais especificamente, depois das vanguardas do século XX, enquanto o segundo, como nos orienta Adolfo Sánches Vázquez (apud BOLAÑOS, 2002), alude a uma categoria histórica com um conjunto de proposições, valores ou atitudes que, independentemente do grau de validade teórica, não se pode negar que funcionam como parte da cultura e da situação espiritual de nosso tempo.

Vivemos em um período marcado por aprimoradas tecnologias eletrônicas – a “sociedade da mídia”, “do consumo” e “do espetáculo”. Esse momento, denominado por alguns teóricos de “pós-moderno” ou “pós-industrial”, assinala o fim de uma tradição e o desvanecimento entre as fronteiras nacionais e culturais. O termo *pós-moderno*<sup>9</sup> é bastante

---

<sup>9</sup> De uma forma geral no campo da crítica e da produção cultural, como afirma Ann Kaplan, em **O mal-estar no pós-modernismo** (1993), “[...] nenhum termo tem sido mais rigorosamente contestado do que o ‘pós-modernismo’. Desafiando uma definição clara, mas persistindo como uma categoria indispensável, ele se tornou um dos temas centrais da teoria e da prática da cultura contemporâneas”. A obra **O mal-estar no pós-modernismo** traz os pressupostos de diversos teóricos e até do próprio Jameson, no intuito de não apresentar apenas uma postura monolítica do conceito, mas discuti-lo e mostrar as suas mais diferentes definições. Muitos problemas em relação ao termo ocorrem porque, muitas vezes, as estéticas pós-modernas são rotuladas de resistentes e transgressoras, o que, para alguns, confunde o pós-modernismo com o próprio modernismo, já que a transgressão pode ser encontrada em períodos anteriores, mas especialmente, no modernismo. Há também, para alguns estudiosos, uma diferença entre um pós-modernismo “utópico” (que segue uma direção derrideana) e um pós-modernismo “comercial ou cooptado” (que segue uma direção baudrillardiana) (KAPLAN, 1993:13). Além disso, a crítica contrária ao termo afirma que é preciso fazer uma distinção entre os contextos de produção, exibição e consumo das obras, pois elas circulam em diversos âmbitos diferentes. Uma das principais confusões resulta da diminuição das fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular, uma característica da pós-modernidade. Outro problema decorre do fato de o termo estar sendo utilizado de maneira diversa tanto por estudiosos da literatura, da sociologia e pela crítica muticulturalista.

A análise deste trabalho será constituída, sobrepujante, pelas conjecturas de Linda Hutcheon ao considerar o pós-moderno como “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e político” (1991:20). E, principalmente, devido ao fato que Hutcheon considera que as experiências políticas e intelectuais

amplo e, conseqüentemente, vem sendo teorizado por uma série de intelectuais das mais diversas áreas; entretanto, é consenso entre a maioria que a pós-modernidade engloba uma condição sócio-cultural e estética do capitalismo contemporâneo ou *capitalismo tardio*, também denominado *pós-industrial* e *financeiro* (JAMESON, 1991). Segundo Frederic Jameson, o pós-moderno estaria ligado a alterações objetivas na ordem econômica do próprio capital, com isso, sendo uma marca do “capitalismo multinacional”.

Perry Anderson, em *As origens da pós-modernidade* (1999), nos fornece um relato histórico das origens desse período. O teórico aponta que o termo foi utilizado pela primeira vez no mundo hispânico em 1930, uma geração anterior às manifestações na Inglaterra e nos Estados Unidos. Foi Frederico de Onís que o utilizou “para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo [...]” (ANDERSON, 1999:10). Alguns anos após, mais especificamente, em 1954, o inglês Arnold Toynbee reconhece que “a idade pós-moderna era marcada por duas evoluções: a ascensão de uma classe operária industrial no Ocidente e o convite de sucessivas *intelligentsias* fora do Ocidente a dominar os segredos da modernidade e voltá-los contra o mundo ocidental” (ANDERSON, 1999:11).

Ihab Hassan, em 1971, incluiu, na noção de pós-modernismo, as artes visuais, a música, a tecnologia e a sensibilidade em geral (ANDERSON, 1999:25). Hassan agrega, ao pós-modernismo, uma série de motivos pós-estruturalistas “a uma elaborada taxonomia da diferença entre os paradigmas modernos e pós-modernos [...]” (ANDERSON, 1999:26). Também traz à tona as indagações referentes ao termo pós-moderno: “o pós-modernismo, perguntava, é apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social? E, neste caso, como se juntam e separam os vários aspectos desse fenômeno – psicológicos, filosóficos, políticos?” (ANDERSON, 1999:26).

Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna*, publicado em 1979, foi o primeiro a conceber uma concepção mais filosófica ao termo. Além disso, Lyotard foi um dos precedentes a tratar a pós-modernidade como uma mudança geral na concepção humana. Seus pressupostos teorizavam a respeito da “morte das metanarrativas” – as narrativas grandiosas.

---

dos anos 60 permitiram que “o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de ‘escrita-como-experiência-dos-limites’: os limites da linguagem [...]” (1991:25). De acordo com Hutcheon, o pós-modernismo contesta a possibilidade de um dia conhecermos o nosso passado, já que a “realidade social, histórica, existencial é uma realidade discursiva” (1991:45).

Essa “morte” não era só do socialismo clássico, mas da “redenção cristã, do progresso iluminista, do espírito hegeliano, da unidade romântica, do racismo nazista, do equilíbrio Keynesiano [...]” (ANDERSON, 1999:39).

Um ano após Lyotard, Jürgen Habermas profere, em Frankfurt, um discurso intitulado “Modernidade – Um Projeto Incompleto”. Ele reconhece

que o espírito da modernidade estética, com seu novo sentido do tempo como um presente prenhe de um futuro heróico, que nasceu na época de Baudelaire e atingiu o clímax com o dadaísmo, tinha visivelmente declinado; as vanguardas tinham envelhecido. A idéia de pós-modernidade devia seu poder a essa incontestável mudança [...] (ANDERSON, 1999:44).

Em 1982, Frederic Jameson realiza a sua primeira conferência a respeito do pós-modernismo. O autor analisa o período a partir de uma relação com o modernismo e o realismo. Perry Anderson mostra que “a visão inicial que Jameson teve do pós-modernismo tendia assim a encará-lo como sinal de degenerescência interna do modernismo, para o qual o remédio era um novo realismo a ser ideado” (1999:60).

Aimée Bolaños, em *Hacia una transformación de la narrativa*, reflete a respeito da mudança de paradigma efetuada na transição da modernidade para a pós-modernidade. Esse novo estágio da sociedade marca um rompimento antimetafísico que abre espaço para uma nova concepção dialógica da totalidade; a história antes vista como oficial e consagrada deixa de ser entendida como um processo ascendente e retilíneo, e passa a ser um espaço desmistificado e dessacralizado.

A su vez, la historia es percibida en sus entrecruzamientos, en las relaciones de interculturalidad que los procedimientos intertextuales ponen de manifiesto con tanta eficacia artística, proyectándose la obra como un aportador diálogo de espacios, temporalidades, modos de ver, estilos y formaciones discursivas (BOLAÑOS, 2002:19).

A narrativa atual, como salienta Bolaños, se efetua a partir das fraturas e discontinuidades da história, instaurando novos modos de ver, recuperando o passado sem a intenção de ratificá-lo, mas no intuito de resignificá-lo, construindo novos discursos longe de uma pretensão simplista de apreender a verdade ou a totalidade dos acontecimentos. O texto literário já não pode mais ser lido a partir dos pressupostos defendidos na modernidade, percebe-se um desvanecimento entre as fronteiras da ficção e da realidade.

Pela auto-reflexividade, os textos escritos no paradigma pós-moderno contestam a relação estabelecida entre história/literatura, entre fato/ficção. Consequentemente, problematizam a história através de outro viés, entendendo-a como construção discursiva. Dessa forma, a linguagem torna-se proeminente, já que podemos conhecer nosso passado somente através dela - por nossos restos textualizados. A pós-modernidade contesta o ideal clássico de representação como cópia da realidade para explorar os limites da linguagem que é capaz de criar realidades.

Bolaños destaca que de uma forma ou de outra, a linguagem tornou-se a protagonista do processo tanto para o extravio quanto para abrir um horizonte de experiências possíveis. “[...] La novela se convierte en una aventura del lenguaje, con frecuencia de cadenas de significantes rotas que pone de manifiesto la tensión extrema entre palabra y referente, entre lo dicho y lo indecible, lo irrepresentable” (2002:22).

A pós-modernidade refuta todos os conceitos basilares da modernidade, predominantemente, aqueles referentes aos conceitos de nação, de memória e de identidade. Essa problemática tornou-se em nossos dias de

importância indiscutível para o debate relacionado às múltiplas questões que envolvem a linguagem, pois instiga uma série de reflexões sobre a formação e determinação histórica dos sujeitos e suas representações linguístico-ficcionais, representações essas que, acionadas pela memória emancipada, tornam consciente o que o esquecimento, na sua capacidade de impor um limite negativo ao conhecimento suprimiu da lembrança e relegou ao silêncio (INDURSKY;CAMPOS, 2000:9).

As teorias pós-modernas vêm deslocar a antiga concepção de identidade fixa e imutável. Fernando de Toro, em *Intersecciones II*, salienta que a identidade tornou-se uma problemática central em numerosos estudos. O autor sustenta que a noção de identidade já não pode ser mantida ou defendida baseada nas concepções de origem e de nação (2002:120). De acordo com Toro, a estratégia é abandonar a antiga construtividade essencialista por uma noção nomádica - sempre em processo. A pergunta identidade de quem? É uma pergunta errônea, já que implica a supremacia de uma identidade em proveito de outra. Hoje, em nosso habitat diaspórico, as identidades entram em diálogo e são constantemente confrontadas. A pergunta deveria ser: que identidade? E responderíamos: a identidade da diferença. Diferença esta que mais do que excluir, unifica (2002:122).

Toro salienta que a pós-modernidade exhibe o fracasso da modernidade, do humanismo, da verdade e do progresso. Questiona todas as bases de um pensamento que por mais de dois mil anos sequer contestou as suas epistemologias. A pós-modernidade é caracterizada pelo descentramento e contestação dos grandes relatos, pelo desmoronamento do sistema filosófico eurocêntrico e pela crise das identidades. Simultaneamente, desloca e desconstrói o sujeito moderno centrado e bem definido.

É preciso considerar que as narrativas pós-modernas são reflexos do sujeito organizador do discurso que, inserido numa nova lógica cultural e social, encontra-se extremamente descentrado e fragmentado. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002), faz uma análise do sujeito pós-moderno. O propósito do livro é avaliar se realmente existe uma “crise de identidade”. Para o autor, as identidades modernas estão “deslocadas”, ou seja, há a perda de um ‘sentido de si’ estável. A mudança nas sociedades modernas teve seu surgimento no final do século XX:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo, estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social [...] (HALL, 2002:7).

Na concepção de Hall, essa transformação estrutural na sociedade além de abalar os conceitos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, também alterou as “identidades pessoais, abalando a imagem que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (2002:9). O autor compara três concepções de identidade que se fizeram e fazem-se presente ao longo dos séculos: a primeira referente ao sujeito centrado e unificado do iluminismo; a segunda refere-se ao sujeito sociológico que defendia que o interior do sujeito era formado a partir da relação com outras pessoas e com a sociedade; a terceira refere-se ao sujeito pós-moderno, marcado não por uma única identidade, mas várias, algumas até contraditórias. Contrário à ideia de um “eu coerente”, o sujeito pós-moderno tem a sua identidade inter-relacionada ao contexto sócio-histórico. O conceito de identidade transforma-se de acordo com a forma que o sujeito é interpelado ou representado na sociedade. Segundo Hall, na pós-modernidade, a identidade está sempre em constante transformação em

decorrência das diferentes formas “[...] pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...]” (2002:13). Em consequência disso, o sujeito pode assumir identidades diferentes em momentos diferentes.

Aliada às concepções de Hall, Jane Tutikian analisa os acontecimentos histórico-sociais das últimas décadas do século XX, tais como: “a queda de barreiras econômicas ao Leste Europeu; a abertura da China ao capital estrangeiro; a queda do Muro de Berlim; o fim do Império Soviético; os Estados Unidos da América tornando-se a única grande potência; a configuração de uma Nova Ordem Mundial” (2006:12), que geraram uma mudança na representação da nossa sociedade. A partir desses acontecimentos há uma redefinição das fronteiras geográficas, históricas, políticas, ideológicas e culturais. Até mesmo o conceito de nação, produto do século XIX, entra em crise.

A literatura, através das chamadas “narrativas de nação”, desempenhou, na modernidade, um papel indispensável na consolidação das nacionalidades e, conseqüentemente, na construção identitária. Entedia-se a literatu’ra como uma espécie de registro fiel dos acontecimentos. Conforme pôde ser observado no capítulo anterior, por muito tempo foi bastante comum classificar os textos literários como reflexos da realidade social. Ainda em nossos dias é prevalente o pensamento que através da literatura podemos nos reconhecer enquanto nação, concepção que não está totalmente equivocada, já que é preciso escrever-se para reconhecer-se, porém, o pensamento positivista de arte extremamente atrelada à realidade social e até mesmo o conceito de nação estão sendo revisados e desconstruídos, os escritores não buscam reproduzir uma relação direta com o real, mas transfigurá-lo, recriá-lo. Mesmo que um acontecimento histórico esteja inserido no romance, ele está ali, não como verdade absoluta, mas uma versão, uma possibilidade, uma construção discursiva. A concepção de literatura como documento

[...] é no mínimo simplista. Simplista porque apresenta a obra como mero testemunho da sociedade, como uma espécie de documento destinado exclusivamente ao registro dos fatos. Perde-se, dessa forma, uma dimensão essencial da questão: a de que a sociedade é ao mesmo tempo uma realidade objetiva e subjetiva. Se o escritor exterioriza seu ser no mundo social, ele também interioriza como realidade objetiva. Não há, portanto, um mundo dos fatos pairando acima do indivíduo. Essa relação unilateral e objetiva entre os termos não existe. Existe, sim, uma profunda dinâmica entre indivíduo e sociedade feita de interação, deslocamentos e modificações (VELOSSO, 1998).

No decorrer da investigação, vimos que sempre houve um esforço em tentar articular e entender a relação entre a literatura e o real. Perrone-Moisés, para tentar entender esse diálogo, toma como ponto de partida o ensaio “O que é literatura?”, de Jean-Paul Sartre, publicado em 1948. Segundo a autora, Sartre registra nesse trabalho “algumas convicções sobre a literatura que era consensual naquele momento histórico” (2007:16). De acordo com Sartre, escrever é sempre transformar o real, pois a coisa nomeada já não é a mesma; a literatura é o desvendamento do real por meio da linguagem. O texto literário depois de separado do seu autor torna-se um objeto autônomo que propõe a liberdade do leitor, sendo a leitura um pacto de generosidade entre autor e leitor.

Roland Barthes estabeleceu um diálogo com Sartre em *O grau zero da escrita*, contudo a pergunta não era mais “O que é literatura?”, mas “O que é escrita?” (PERRONE-MOISÉS, 2007:19). O próprio Barthes e os teóricos pós-modernos nos mostram que a escrita ou o discurso é fundamental na formação de uma comunidade. Mesmo que as concepções de nação e identidade tenham sofrido uma mudança na pós-modernidade, a literatura ainda continua sendo um espaço privilegiado para reavaliar tais questionamentos. Todavia não mais através da busca de uma verdade absoluta, já que isso se torna problemático, sendo todo texto o resultado da seleção de um sujeito inserido em determinado contexto e intenção discursiva. Com isso, nas entrelinhas de qualquer obra está implicada a maneira que seu autor seleciona e entende os fatos e os textos já escritos a partir de seu lugar no presente.

Maria Luís Rovisco, em “Reavaliando as narrativas de nação - identidade nacional e diferença cultural”, retoma Chantal Mouffe ao afirmar que “a identidade não pode pertencer a uma única pessoa e ninguém, de facto, tem uma única identidade. Em última análise, não existem identidades naturais ou originais uma vez que toda e qualquer identidade é o resultado de um processo permanente de hibridização e nomadização” (2002:10). A autora avalia que no contexto atual, no espaço “homogêneo” do Estado-nação surge uma variedade de culturas e de formações identitárias que já não se enquadram em uma cultura uniforme.

Na pós-modernidade, a identidade tornou-se uma construção discursiva, um constructo humano que vai se alterando. Hall (2003) retoma Powell ao afirmar que “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação” (2003:51). Em consonância, Hall acredita que a cultura é um artefato construído socialmente, “a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma ‘arqueologia’: A

cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’” (2003:44).

Corroborando com Hall, José Manuel Oliveira Mendes recupera o conceito problematizado por alguns teóricos, especialmente Calhoun, de que a identidade é “socialmente distribuída, construída e reconstruída nas interações sociais. As identidades serão, assim, construções relativamente estáveis num processo contínuo de actividade social” (2002:504). Elas

emergem da narrativização do sujeito e das suas vivências sociais, e a natureza necessariamente ficcional deste processo não afecta a eficácia discursiva, material ou política das mesmas. As identidades constroem-se no e pelo discurso, em lugares históricos e institucionais específicos, em formações práctico-discursivas específicas e por estratégias enunciativas precisas [...] (2002:506).

Mendes também traz os pressupostos de Erving Goffman, estudioso das identidades, para ratificar que “a pessoa, o sujeito, é um constructo, construído não das propensões psíquicas internas, mas a partir das regras morais que lhe são inculcadas do exterior” (2002:507). A partir dessa concepção, Goffman não falava em subjetividade, mas em subjetividades que se alternam dependendo da situação (2002:508). Para Goffman, “o normal é a existência de sujeitos múltiplos, flutuantes e situacionais. O sujeito, a subjetividade enquanto tal é o arquétipo do mito moderno” (2002:508).

Mendes retoma Foucault e sua assertiva que “o sujeito não é a mesma substância, mas é uma forma que não é sempre idêntica a ela própria [...]” (2002:524). E a relação com os outros é proeminente na construção de cada indivíduo, esse diálogo que é “multivocal e que se produz na intersecção de forças centrípetas (necessidade de se ligar ao outro) e de forças centrífugas (necessidade de diferenciação do outro)” (2002:505).

A crise de identidade do antigo sujeito cartesiano é problematizada nas narrativas pós-modernas a partir de um questionamento que se realiza na ordem do discurso – um espaço privilegiado para o debate identitário, já que a identidade é fruto das relações que os sujeitos, inseridos em determinadas comunidades, estabelecem com o real. Sendo assim, como nos mostram Indursky e Campos, “[...] as identidades resultam de formas de subjetividade, cujas representações simbólicas são o lugar privilegiado de manifestação ideológica [...]”. A memória torna-se fundamental na constituição das identidades “[...] por meio de seus processos e efeitos, os quais podem ser tanto lembrança, de redefinição e transformação

quanto de esquecimento, de ruptura e de denegação do vivido e do já-dito” (2000:11-2). Sendo a memória “fator inerente à construção de identidade, o discurso é o espaço de conhecimento e interação através do qual o ser humano se faz sujeito, inscrevendo-se no campo da prática social, que é eminentemente histórica” (2000:12).

As autoras salientam que é preciso pensar no papel que a representação do sujeito exerce na construção discursiva e de que forma o imaginário do sujeito determina o seu discurso. Questões como: Qual a relação entre memória e identidade implicadas no discurso? Quais as suas implicações com a língua e com o discurso? Que correlações podem ser identificadas entre a memória individual e a memória coletiva, sob as modalidades da criação literária? (2000:13-4), tornam-se imperativas nas narrativas pós-modernas.

## 2.2 O romance na pós-modernidade: A Metaficção Historiográfica

Já de antemão, no início da obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon explicita que seu trabalho não tem a pretensão de realizar uma defesa ou depreciação da pós-modernidade, mas tentando evitar qualquer totalização<sup>10</sup>, a autora preocupa-se em estudar esse “fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates políticos e por isso merece uma atenção crítica” (1991:11), realizando uma análise que perpassa tanto a teoria quanto a prática estética. Hutcheon estabelece uma “poética” do pós-modernismo que se detém, preponderantemente, no estudo da ficção, ou melhor, da metaficção historiográfica que, segundo a autora, melhor caracteriza a pós-modernidade.

*Poética do Pós-Modernismo* revisa e amplia pressupostos teorizados pela autora em duas de suas obras anteriores - *Narcissistic Narrative* (A Narrativa Narcisista) e *A Theory of*

---

<sup>10</sup> Linda Hutcheon toma muito cuidado em sua análise a respeito do termo pós-moderno. Isto porque ela quer evitar ao máximo qualquer estudo mais totalizante. O pós-moderno seria um termo mais amplo que vem sendo extremamente “sobredefinido” e “subdefinido” na teoria cultural. Ao seu lado surge uma série de palavras negativas: descontinuidade, desmembramento, deslocamento, indeterminação, etc. Contudo, para Hutcheon, essas palavras acabam incorporando aquilo que o pós-moderno quer contestar, já que ele é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (1991:19). O pós-modernismo “não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos” (1991:36). Na verdade, o pós-modernismo contesta qualquer recuperação modernista e saudosista do passado à luz do presente (1991:39), o que não significa que ele não tenha uma relação com o modernismo (1991:60).

*Parody* (Uma Teoria da Paródia). Ao analisar com mais afinco a pós-modernidade, Hutcheon percebeu que a arte pós-moderna é, “[...] ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico [...]” (1991:12). Dessa forma, nas suas anteriores análises formalistas e pragmáticas precisavam ser incluídas “[...] as considerações históricas e ideológicas exigidas por essas irresolutas contradições pós-modernas [...]” (1991:12). Principalmente, detendo-se no discurso, ou seja, para a forma “como fabricamos ‘fatos’ históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signo proporcionam sentido a nossa experiência” (1991:13).

Hutcheon define o pós-moderno como fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e político. Na literatura, mais propriamente, a autora chama de pós-moderno o texto que “usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções [...]” (1991:79). Pode-se afirmar que cada época utiliza um gênero literário com maior intensidade, na pós-modernidade o romance é o gênero escolhido, especialmente, a metaficção historiográfica. O paradoxo metaficcional foi originalmente concebido como uma defesa de um tipo de ficção que começou a ocorrer desenfreadamente a partir dos anos 1960. A metaficção é a ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística.

Entretanto, muitos autores e a própria Linda Huntcheon consideram que o termo pós-moderno seria limitante para definir as narrativas metafissionais (HUTCHEON, 1991:13). Isto porque a metaficcionalidade não aporta apenas as narrativas pós-modernas, já que constitui uma longa tradição no romance. Trata-se de uma estética inaugurada por Cervantes em 1605 com o engenhoso fidalgo *Dom Quixote de la Mancha*. Igualmente, podemos encontrar uma relação entre o histórico e o auto-reflexivo em peças históricas de Shakespeare (1991:13). Contudo, tais discursos foram aumentando, consideravelmente, a partir dos anos 60 do século XX, momento em que começa a se articular uma contestação à visão humanista. A diferença é que, na pós-modernidade, paralelo a essa contradição entre o histórico e o auto-reflexivo, há, com grande destaque, a presença constante e repetitiva da ironia. Os adversários do pós-moderno consideram a ironia como “contrária à seriedade”, o que para Hutcheon seria

um grande equívoco, já que “talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje [...]”; é preciso retomar o que já foi dito, e isso “[...] só pode ser reconsiderado de forma irônica” (1991:62).

Hutcheon fundamenta parte do seu estudo a partir das opiniões contrárias ao termo pós-moderno que, para muitos teóricos, seria “anistórico” e “desistoricizado”. Entretanto, a autora defende que ele, sem ser nostálgico ou saudosista, através da metaficção historiográfica, faz uma subversão da história. Na metaficção historiográfica, a história deixa de ser um processo retilíneo, abre-se espaço para a busca de uma história desmistificada e dessacralizada. No passado, a história já foi diversas vezes utilizada como um modelo de representação realista, todavia “[...] a ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (1991:34).

As narrativas metaficcionais questionam a autonomia do sujeito autoral através da “auto-reflexão”, manifestando não mais a ideia de literatura como produto, mas como processo em que o leitor é participante ativo. Sendo assim, nesse momento, a atenção está deslocada para o momento da escrita. Hutcheon afirma que essa ampla indagação pós-moderna gera a seguinte consequência: “já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar” [...] (1991:29). A cultura pós-moderna contraditoriamente “usa e abusa das convenções do discurso” (1991:15) para problematizar os acontecimentos existentes de seu tempo. Não há como escapar do “envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e as ideológicas (humanismo liberal) [...]”. Ao contrário do que muitos pensam, o pós-moderno não marca uma ruptura radical “nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais [...]” (1991:16), ele desafia a cultura a partir do seu interior, questionando conceitos que por muito tempo fizeram parte do senso comum, como a noção de história, o eu individual e a relação da linguagem com seus referentes.

A maior parte da teoria pós-moderna ao contestar o indivíduo centrado e coerente, vincula-se a “um questionamento mais geral em relação a *qualquer* sistema totalizante ou homogeneizante” (1991:30), conforme pode ser examinado nos pressupostos de Richard Rorty, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, entre outros, que insinuaram que nenhum

conhecimento possibilita “qualquer pretensão à ‘verdade’, por mais provisória que esta seja (1991:31). Sendo assim, não existe nenhuma narrativa “mestra” ou natural, “[...] só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de ‘mestras’, sem necessariamente assumir esse *status* para si” (1991:31).

A metaficção historiográfica põe em xeque “qualquer sólida garantia de sentido” (1991:81) e parte da assertiva que a ficção não consegue refletir a realidade, nem a reproduz, ela não tem nenhuma “pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]” (1991:64). Para a metaficção historiográfica, o passado não é negado, mas é questionado, só podemos conhecê-lo por meio de seus restos textualizados, por meio de documentos, relatos, evidências, instituições, práticas sociais, etc. A pós-modernidade defende “[...] que a ‘realidade’ social, histórica, existencial do passado é uma realidade *discursiva* [...]” (1991:45). Há, nos discursos pós-modernos, uma “inserção e subversão das noções de objetividade e a transparência linguística que negam o ‘sujeito enunciador’” (1991:105).

Hutcheon retoma Roland Barthes, e seu conceito de autor, para mostrar-nos a mudança na concepção dessa figura. Barthes havia contestado, em seus textos, “a noção de autor original e originante, a fonte de sentido fixo do passado, e a substitui pela ideia de um Escrevente textual [...]” (1991:107), que Hutcheon prefere chamar de “‘produtor’, que só existe no tempo no texto e de sua leitura [...]” (1991:107). Barthes considerava o leitor como o ativador de uma rede contextual de múltiplas escrituras e culturas. E se o conceito de artista como fonte originalizante do texto está morto, podemos ainda afirmar que, na pós-modernidade, “essa posição de autoridade discursiva ainda sobrevive, pois está codificada no próprio ato enunciativo” (1991:107).

A pós-modernidade, ao enfatizar o papel do leitor, desloca também a atenção para o contexto de produção tanto para o autor quanto para o leitor – a “situação enunciativa”, considerando “os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem” (1991:64). Por isso não devemos voltar a nossa atenção apenas para os leitores e os textos, “[...] a enunciação exige mais do que somente o texto e o receptor. O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio de inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção [...]”

(1991:111). Importa na pós-modernidade a “maneira como falamos e escrevemos dentro de certas estruturas sociais, históricas e institucionais (e, portanto, políticas econômicas)” (1991:234). O discurso surge como instrumento e efeito de poder, por isso ele é tão importante.

É preciso considerar a “linguagem em uso” (1991:113), com isso o produtor do texto (para o leitor) “nunca é real ou sequer *implícito*, mas sim *inferido* pelo leitor” (1991:113). Hutcheon toma de Terry Eagleton a definição de intencionalidade para explicitar que quando formulamos a pergunta “O que você quer dizer?”, estamos querendo saber “[...] que efeitos minha linguagem está tentando provocar: é uma forma de compreender a situação em si, e não uma tentativa de sintonizar impulsos espectrais dentro do cérebro” (1991:113). Para Eagleton, conseguir compreender determinada intenção discursiva só será possível dentro de determinado contexto significante.

Os romances pós-modernos querem saber, assim como Foucault já questionava, “[...] quem está falando? A quem se dá o direito de usar a linguagem desta ou daquela maneira? A partir de que pontos institucionais construímos nossos discursos? De onde o discurso obtém sua autoridade de legitimação? De que posição falamos – como produtores ou como intérpretes?” (1991:116). Para Foucault, o sentido só poderia ser encontrado em contextos discursivos, não havendo jamais um conhecedor transcendental. Do mesmo modo, a metaficção historiográfica preocupa-se com a produção e recepção do texto, “e essas duas problematizantes estratégias de encenação atuam em conjunto no sentido de sugerir uma teoria do sentido como uma produção cultural contínua que não seja apenas suscetível à transformação ideológica, mas se baseie materialmente na mudança histórica [...]” (1991:117).

Ao questionar a forma como podemos conhecer o passado, não se está questionando se ele realmente existiu, mas como podemos conhecê-lo hoje? E o que podemos conhecer desse passado? (1991:125). A metaficção historiográfica aponta para a problemática relação entre a história e a narrativização, entre a história e a ficcionalização. Ao contestar os métodos naturais de conhecimento do passado (os documentos históricos e a própria história) como conhecedores da verdade, ela afirma “que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade [...]” (1991:127).

Considerando que o passado hoje nos é apenas acessível em forma textualizada, há uma “mudança da legitimação para a significação” (1991:131), que remete muito ao pensamento pós-estruturalista: “Como é que [um dado fenômeno histórico] entrou no sistema denominado história, e como o sistema da redação histórica obteve um autêntico poder discursivo?” (1991:131). Tanto Derrida quanto Foucault concebiam o passado como sendo “‘semiotizado’ ou codificado, ou seja, já inserido no discurso e, portanto, ‘sempre já’ interpretado (mesmo que apenas pela seleção daquilo que foi registrado e por sua inserção numa narrativa) [...]” (1991:131).

Há uma visão pluralista da historiografia sendo formada por diferentes práticas enunciativas, diferentes realidades do passado. A metaficção historiográfica nos mostra que por mais que os acontecimentos tenham “[...] ocorrido num passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e posicionamento do narrativo [...]” (1991:131). A relação entre a história e a literatura ganha novos contornos. Outrora, no século XIX, as duas eram consideradas partes de uma mesma árvore, entretanto, no século XX, elas se separaram estabelecendo disciplinas bem distintas. E é essa separação que veio a ser contestada na pós-modernidade. Os autores ficcionais centram seus estudos no que as duas têm em comum, principalmente no fato que as duas trabalham no campo da verossimilhança, mais do que buscando uma “realidade objetiva”; as duas são “construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem e de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (1991:141).

Igualmente, os termos verdade e falsidade não seriam os mais adequados quando se fala em ficção, isso por que

[...] só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias. A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (1991:46).

Os romances metaficcionalis, além de tornarem cada vez mais fluída e indefinida a linha entre os gêneros, abordam “[...] questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história [...]” (1991:156). Primeiramente, a referência depende do que John Searle (apud Hutcheon, 1991:158) chamava de “fingimento compartilhado” e também do que Stanley Fish considerava “[...] como sendo parte de um conjunto de ‘acordos discursivos que, de fato, são decisões em relação ao que se pode estipular como um ‘fato’. Em outras palavras, um ‘fato’ é definido em termos de discurso; um ‘acontecimento’, não” (1991:158). Por isso, a memória torna-se uma faculdade crucial para o nosso entender pós-moderno, visto que só através dela podemos dar sentido ao passado. Como lidar com esses “fatos”? Será possível uma narração com plena objetividade e neutralidade? Ou a interpretação está perpassada pela narrativização? É certo que a nossa capacidade de conhecer o passado é tremendamente limitada, “[...] pois somos ao mesmo tempo espectadores e atores do processo histórico [...]” (1991:161).

A metaficção historiográfica se define como discurso, o seu mundo é o da ficção, mas “[...] apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é a sua constituição no discurso e como discurso [...]” (1991:184). A crença pós-moderna está consubstanciada na assertiva de Barthes ao afirmar que tudo que acontece em uma narrativa é apenas linguagem (1991:187). O próprio sujeito pós-modernista, como afirma Victor Burgin, “deve viver com o fato de que não só suas linguagens são “arbitrárias”, mas de que *ele mesmo* é um “efeito da linguagem”, um precipitado da própria ordem simbólica [...]” (1991:242).

O passado realmente existiu, “[...] esse passado *foi* real, mas *está* perdido ou, ao menos, deslocado, apenas para ser restabelecido como referente da linguagem ou vestígio do real” (1991:188). Isso não quer dizer que a pós-modernidade negue o referente, ela quer problematizar a referência, preponderantemente, ao defender que estamos lidando com “fatos” em vez de “acontecimentos”. “A metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para as novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (1991:198). De acordo com o novo historicismo, “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes” (1991:122).

Considerando também que, por mais que a paródia não seja uma invenção recente, visto que existia na Grécia, em Roma e na Idade Média, muito presente nas peças dramáticas, ela é, como salienta Linda Hutcheon, “[...] uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que acredita”. Para a autora, “[...] além de serem indagações ‘fronteiriças’, a maior parte destas narrativas pós-modernas atuam no limite de uma relação paródica e intertextual com *tradições e convenções dos gêneros envolvidos*” (1991:28). Por ser excessivamente contraditório, o pós-modernismo utiliza determinada forma de arte e depois a desestabiliza de forma paródica. Quando contestam os conceitos preestabelecidos, os textos pós-modernos mostram “[...] um novo modelo para a demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo”(1991:43).

“A frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício da linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (HUTCHEON: 1991). Ela tornou-se um recurso muito utilizado na pós-modernidade, já que “provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com o mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico” (1991:42). Em *A teoria da paródia* (1985), a autora estuda um tipo de paródia que se define por ser provavelmente um gênero e não uma técnica, “pois possui a sua identidade estrutural própria e a sua função hermenêutica própria” (1985:30), sendo uma revisão, inversão e transcontextualização de obras anteriores (1985:22).

Hutcheon afirma que o mundo pós-moderno sofre de uma falta de fé e as artes, desconfiadas da crítica exterior, incorporam um comentário crítico dentro de suas próprias estruturas – “a questão da auto-referência tornou-se o centro da atenção”. A paródia até então vinha sendo descrita como parasitária e derivativa, inimiga da criatividade e da originalidade, um gênero menor (1985:14-5). Entretanto, ela é de importância crucial, já que

a auto-reflexividade das formas e arte modernas toma muitas vezes a forma de paródia e, quando o faz, fornece um novo modelo para os processos artísticos. Num esforço para desmistificar o «nome sacrossanto do autor» e para «dessacralizar a origem do texto», críticos e romancistas pós-modernistas como Raymond Federman (1977:161) defenderam a complementaridade dos actos da produção e recepção

textuais. O escritor deve «estar em pé de igualdade com o leitor/ouvinte num esforço para elaborar sentidos a partir de linguagem comum a ambos». Para alguns defensores do *playgiarism* ou jogo contextual livre, a originalidade torna-se o «duende dos egos rígidos»: «cada página é um campo em que se inscreve a marca de toda a paródia concebível registrada no passado ou antecipada no futuro» [...] (1985:16).

Falar de paródia não significa apenas mencionar a relação existente entre dois textos que se interrelacionam, mas mostrar qual a intenção de parodiar um conjunto de convenções existentes. A paródia envolve toda a cadeia comunicativa, como relembra Todorov, não trata “[...] apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso. Este acto enunciativo inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e se lhe seguem – em resumo, todo um contexto [...]” (apud Hutcheon, 1985:35).

O que chamamos de metaficção reside ainda no mesmo problema que intrigava os românticos alemães, “[...] o romance de hoje ainda continua a afirmar, frequentemente, ser um gênero com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico; e, todavia, a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade – isto é, como artifício” (1985:46). E o “espelho auto-refletor interno (*mise-em-abyme*)” assinala o “duplo *status* ontológico do leitor” (1985:46).

Há uma relação consubstanciada entre a ironia e a paródia, ambas atuam em dois níveis – um superficial e outro implícito (1985:51) e a paródia é

[...] na sua ironia «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenho do leitor no «vai-vém» intertextual para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (1985:48).

A paródia não é pura repetição, como salientam alguns, mas é repetição com diferença, a diferença deleuziana, “[...] é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (1985:53-4). Ela é “[...] ao mesmo tempo,

duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e «mundo»)” (1985: 128-9). Desloca a nossa atenção para a sua própria natureza, entretanto, mesmo que nos convide para uma leitura mais literária de um texto, “[...] não está de modo algum, desligada do que Edward Said (1983) designa por o «mundo», porque todo o ato de *énonciation* se encontra envolvido na activação da paródia” (1985:89). De acordo com Hutcheon, a metaficção através da ironia e da paródia, estabelece um diálogo com Bakhtin que acreditava

que o romance em prosa europeu tinha nascido e desenvolvera-se através de um processo de tradução livre e transformadora das obras de outros. Ele achava também que o romance era o único como gênero e na sua capacidade de interiorizar ou constituir uma autocrítica da sua própria forma [...] (1985:92-3).

Mas é claro que a metaficção extrapolou os limites, sendo “[...] simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explícito do que Bakhtin poderia ter reconhecido [...]” (1985:105). A paródia adverte que mesmo que o autor como fonte original esteja morto, “a *posição* do criador – uma posição de autoridade discursiva – mantêm-se e é, cada vez mais, o centro autoconsciente de grande parte da arte contemporânea”. Com isso, “[...] a paródia mostra-nos que há necessidade de voltar e olhar para os poderes interactivos envolvidos na produção e recepção de textos” (1985:109). Se a posição de autoridade se mantêm é “para subverter as noções de objetividade e naturalidade na arte [...]” (1985:109) e o leitor tem papel essencial nesse discurso, sendo o co-criador ativo do texto paródico. Por isso, deve reconhecer que o que está a ler é uma paródia, conhecer as convenções que estão sendo parodiadas (1985:118).

Como percebemos, a metaficção historiográfica desloca e torna ambígua a relação entre os gêneros literários. A ficção está muito próxima da biografia, da autobiografia e da história. Os discursos encontram-se tão imbricados sendo difícil delimitar as fronteiras. A indeterminação encontra-se na própria definição da metaficção que recebe diferentes nomes. Ciente das diferentes nomenclaturas que o gênero metaficcional recebe, Hutcheon traz à tona em seu texto outras terminologias dadas ao termo. Jerzy Kosinski chama de “autoficção” “essa maneira pós-moderna de escrever” (1991:28). O termo “ficção” seria utilizado “porque toda a lembrança é ficcionalizante” e “‘auto’ porque, para ele, tal maneira de escrever é um

gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional – e não o contrário [...]” (1991:28). Hutcheon afirma que apesar desse tipo de ficção já ter sido estudada pela crítica, a sua “natureza paradigmática não tem sido levada em consideração: normalmente ela é classificada em termos de outra coisa – por exemplo, como “meia-ficção” (A. Wilde 1981) ou como “paramodernista” (Malmgren 1985) [...]” (1991:22).

Antes de Hutcheon, Phillippe Lejeune, ao principiar o estudo das narrativas autobiográficas, deparou-se com uma série de discussões, que são sempre suscitadas, a respeito da linha tênue entre os gêneros biográfico, autobiográfico e ficcional. Em *Le pacte autobiographique* (1975), o teórico estabeleceu alguns limites desse gênero. Os discursos autobiográficos constituem um campo literário indeterminado e impreciso, em que o leitor é obrigado a fazer algum tipo de comprovação ou relação com a biografia do autor. Lejeune considera que em um discurso autobiográfico há uma relação entre o narrador, o personagem e o autor, possibilitada através do *pacto autobiográfico* plenamente estabelecido com o leitor. A afirmação do teórico já manifesta quão ambígua e sutil é a diferença entre os gêneros, isso acontece devido ao fato de que, na maioria dos discursos metaliterários, há também uma relação entre a identidade do narrador, do personagem e do autor. “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio [...]” (2008:33).

Vinte e cinco anos após a publicação de *Le pacte autobiographique*, Lejeune escreve um novo livro onde reformula a sua teoria e percebe que

[...] o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa questão é estimulante: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como ‘fictício’ ou ‘ambíguo’? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e a realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (2008:59).

A ambiguidade encontra-se ainda no fato de que, para Lejeune, uma autobiografia é uma narrativa retrospectiva que uma pessoa faz da sua própria existência. Entretanto, essa não poderia ser a definição de um romance metaficcional? Claro que a narrativa metaficcional não tem um compromisso com a história pessoal do sujeito que escreve, mesmo que ela esteja

manifesta, enquanto na autobiografia esta característica é obrigatória. Contudo, não se pode esquecer que na pós-modernidade considera-se que todo texto autobiográfico deve ser lido como ficcional. Lejeune conclui que “[...] certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana [...]” (2008:104). Dessa forma, a história da autobiografia seria a história do seu modo de leitura. “[...] Não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ele engendra, a crença que produz” (2008:47).

A linha tênue entre o romance e a autobiografia se faz presente desde o surgimento de ambos os gêneros, como pôde ser analisado por Verena Alberti que, em um artigo intitulado “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”, aponta o surgimento do gênero atrelado ao nascimento do “sujeito moderno”. Retoma Benjamin ao afirmar que o “romance também nasceu no contexto de separação do indivíduo da sociedade, sendo, portanto coetâneo à autobiografia.” Conforme Benjamin (1969), a autobiografia “dá notícia, como o romance dá profunda desorientação de quem vive” (apud ALBERTI, 1991).

Há também o termo autoficção, cunhado por Serge Doubrovski em 1977 para definir seu livro *Fils*. É uma denominação francesa “autofiction” que, na Espanha, Manuel Alberca traduziu como autonovela. Para certos escritores, a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta “autobiografia”. A narrativa autoficcional é um espaço sempre fronteiro e instável que parte de relatos aparentemente autobiográficos, mas que não se submetem ao pacto autobiográfico e tem um contrato de leitura ambíguo que supõe a alteração de ambos os gêneros – o ficcional e o autobiográfico.

Com cada vez mais recorrência, a pós-modernidade vai dar espaço para o surgimento de narrativas autoficcionais, autobiográficas e metaficcionais. Todas buscam dar um sentido diferente ao eu que se coloca nos textos, demandando sempre uma leitura vacilante que coloca em questionamento se essa identificação extratextual pode conferir ao texto um halo de verdade. Essa estratégia narrativa coloca em relevo que a relação entre a realidade e a ficção pode ser muito complexa, já que o biográfico e o fictício se intercambiam. Os textos metaliterários têm dois focos principais: primeiro na linguagem e segundo no papel do leitor, que é forçado a reconhecer o mundo do texto como ficcional. A leitura requer que o leitor entre nos jogos criados pelo autor, entendendo que quem diz “eu” no texto é e não é o autor.

A ênfase está no processo de contar histórias ao invés da história contada. A linguagem manifesta um mundo existente – referencial e outro inexistente – ficcional. A arte não somente reflete a realidade, mas cria realidades. O leitor agora é co-criador, sendo uma função implícita ao texto, um elemento da situação narrativa.

### III. O AUTOR-NARRADOR DE *PEDRO E PAULA E VÍCIOS E VIRTUDES*

#### 3.1 Quem são os portugueses?

Nenhuma barca européia é mais carregada de passado que a nossa. Talvez por ter sido a primeira a largar do cais europeu e a última a regressar [...]. Simbolicamente, nenhum povo vive do passado - em particular naquele que nós devemos o nosso perfil singular - como Portugal. Vamos acabar este milênio, que é quase o da nossa vida da nação autônoma, e entrar no próximo, revisitando e reanimando esse passado a bordo da mesma nau da Índia e dos mares que lá tivemos que atravessar para lá chegarmos (LOURENÇO: 1997).

Portugal é o país mais antigo na Europa em termos de fronteiras definidas. A sua fundação como país foi traumática e desse traumatismo, ele nunca se libertou. Portugal sempre teve dificuldade em adaptar-se aos modelos de desenvolvimento do resto da Europa. Sendo assim, vive no passado como melhor forma para entender o presente. Por isso, os mitos são tão importantes na construção do imaginário português, já que, para eles, o passado é um paradigma e deve ser recordado e questionado. Nas narrativas portuguesas, a memória é um espaço para construção identitária. Dessa forma, observaremos nas narrativas estudadas como a memória individual e coletiva está sendo construída e repensada.

As reflexões de Boaventura de Souza Santos, no ensaio intitulado “Entre o Próspero e o Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, serão de importância crucial para entendermos a consubstanciação do imaginário português e, conseqüentemente, melhor compreendermos não só a criação das personagens em *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*, mas a própria figura do autor ao dramatizar-se na trama. Santos pretende em seu estudo avançar nas reflexões a respeito dos processos identitários do povo português no “espaço-tempo da língua portuguesa” (SANTOS, 2006:227), que compreende uma vasta zona multissecular de contato com outros povos da América, Ásia e África.

Retomando antigos pensamentos de outros teóricos, Santos reafirma a condição de Portugal como um país, desde o século XVII, semiperiférico no sistema mundial capitalista moderno, situação que, apesar de ter evoluído, permanece mantendo os seus traços fundamentais: um desenvolvimento econômico intermédio e uma posição de intermediação

entre o centro e a periferia. Além disso, Portugal sempre se enquadrou mal nos binarismos cultura/natureza; civilizado/selvagem; moderno/tradicional - defendidos pela modernidade.

O colonialismo, que durou séculos em Portugal, impregnou as configurações de poder social, político e cultural no país. Assim sendo, o fim do colonialismo político não determinou o fim do colonialismo social. Fora toda essa problemática, o país tem uma grande dificuldade em diferenciar-se do território exterior e, por outro lado, promover uma homogeneidade interna dentro do seu próprio território. A integração de Portugal na União Européia gerou outro problema para o país que é considerado, para alguns, periférico e semiperiférico, para outros.

As culturas nacionais são uma criação do século XIX, sendo o produto histórico de uma tensão entre o universalismo e o particularismo gerido pelo Estado. O Estado teria o papel de diferenciar a cultura do território nacional do exterior e promover a homogeneização cultural no interior do território nacional. De acordo com Santos, em Portugal nunca foi desempenhado nenhum desses papéis. A cultura portuguesa mantém até hoje uma forte heterogeneidade interna. Por essas situações e pelo próprio processo da colonização portuguesa e do colonialismo nas colônias, o lugar ocupado pelos portugueses não era nem do Próspero nem do Caliban, restando-lhes a liminaridade e a fronteira, a interidentidade como identidade originária.

Quem são os portugueses? A que grupo racial eles pertencem? A constituição étnica dos portugueses sempre gerou muita polêmica tanto para o próprio povo quanto para os estudiosos estrangeiros. Aqueles que quiseram fazer dos portugueses um Próspero atribuíram-lhes a ancestralidade lusitana, romana e germânica. Já, aqueles que os vêem como um Caliban, inconsequente e calibanizado, atribuem-lhes ancestralidade judaica, moura e negra. Como um Caliban europeu pode ser Próspero além-mar? Será pelo fato de nunca ter assumido nenhuma dessas duas identidades, pode assumir as duas simultaneamente?

Algumas dessas questões já haviam sido retratadas pelo referido autor em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. No ensaio intitulado “Onze teses por ocasião de uma descoberta de Portugal”, Santos reflete a respeito do fato de Portugal ser considerado por estrangeiros e dentro do próprio país uma sociedade extremamente paradoxal. Por um lado, é um dos países menos desenvolvidos da Europa, por outro, é um país carregado de utopias (do sebastianismo à revolução de 25 de Abril de 1974) (2005:53).

Para os europeus, Portugal é um país quase que desconhecido, exótico e idiossincrático, pelo fato de ter vivido, desde o século XVII, em um período marcado “pela repressão ideológica, a estagnação científica e o obscurantismo cultural” (2005:54), devido à forte inquisição e aos cinquenta anos de ditadura de Salazar. Santos considera que o fato de ter perdido a liberdade “fez com que acabasse por dominar a crítica da razão geradora dos mitos e esquecimentos com que os portugueses teceram os seus desencontros com a história” (2005:54). O surgimento dos diversos mitos, como por exemplo, O Encoberto, nada mais é que um “défice de realidade” (2005:54) de um país sem tradição filosófica e científica.

Todas as práticas sociais têm uma dimensão simbólica, os mitos sobre a sociedade fazem parte da realidade social de Portugal e sendo assim não podem ser deixados de lado. Quando as ciências sociais começaram a surgir nos países desenvolvidos, na segunda metade do século XIX e início do XX, Salazar não deixou que esses estudos entrassem em Portugal. Quando terminou a ditadura abriu-se espaço para as ciências sociais, mais especificamente, a psicanálise de Freud. Portugal sendo ao mesmo tempo o analista e o analisado, marcianiza-se.

A contradição está na base do espírito português. Santos retoma alguns pensamentos a respeito da nação que foram desenvolvidos ao longo do tempo. Jorge Dias em 1950 afirmava que “o português é um misto de sonhador e homem de acção, ou, melhor, é um sonhador activo, a que não falta certo fundo prático e realista [...]” (2005:59). Dias também afirmava que o povo português é “[...] paradoxal e difícil de governar. Os seus defeitos podem ser as suas virtudes e as suas virtudes os seus defeitos, conforme a égide do momento” (2005:60).

Evidente que, como afirma Santos, esse pensamento poderia ter sido proferido por qualquer outro povo, mas tal caracterização tornou-se consenso nas elites culturais, criando uma espécie de senso comum que se alimenta de três tipos de *topoi*: o primeiro afirma que os portugueses seriam espanhóis diferentes; o segundo defende que no caráter português há um misto de contrastes. Natália Corrêa assegura que essa “plasticidade do homem português decorre de nele confluírem três grandes influências contraditórias, a mediterrânea, a atlântica e a continental” (apud SANTOS, 2005:61). O terceiro topos advém de uma “[...] oscilação entre visões positivas e visões negativas da condição do ‘homem português’ [...]” (2005:62).

Em “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, Santos retoma algumas questões referentes à construção da identidade portuguesa. Portugal sofre de um “excesso de interpretação mítica” (2005:151), sempre que o país se questionou quanto a sua identidade fez

“com um certo distanciamento e nunca como expressão de qualquer crise profunda que só os mitos desvendam [...]” (2005:151). Todos os questionamentos são identificáveis com o momento histórico que o país atravessa.

O problema de identificação que sofre o povo português criou, por um lado, um “vazio substantivo” (2005:152), mas por outro, “consolidou uma forma cultural muito específica, a fronteira ou a zona fronteira” (2005:152). Santos defende que não existe uma cultura portuguesa, mas uma forma cultural portuguesa - a fronteira, “[...] híbrida, babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco suscetíveis de globalização” (2005:153). Neste espaço fronteira “são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis [...]” (2005:153). Os portugueses foram colonizadores e emigrantes nas suas próprias colônias: “[...] Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho do Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles [...]” (2005:152).

Para Eduardo Lourenço, em “Tempo português”, a história retrata a maneira como um povo vive a sua relação consigo e com o resto do mundo. É comum aos povos viverem, de certa forma, “confinados no amor de si mesmos” (1999:10), entretanto, a forma como Portugal se compraz de si mesma é bastante singular: “Portugal vive-se ‘por dentro’ numa espécie de isolamento sublimado, e ‘por fora’ como o exemplo dos povos de vocação universal, indo a ponto de dispersar o seu corpo e a sua alma pelo mundo inteiro [...]” (1999:10-1).

Lourenço mostra que o caráter messiânico é comum aos povos que desempenharam um papel na história, contudo, Portugal ao expandir-se para o mundo, “[...] investiu-se totalmente numa cruzada, ao mesmo tempo imperial e messiânica [...]” (1999:10), tornando-se uma espécie de Israel católico. Assim como as palavras de Santos já elucidaram, para Lourenço, Portugal tem uma identidade mítica - “razão da sua estranheza e do seu mistério” (1999:11). Portugal não é a única nação que se sente desconhecida, mas o mais interessante e diferente é que eles decidiram “viver como cristãos nas catacumbas. Não porque pese sobre eles qualquer ameaça efetiva, mas porque não suportam serem olhados por quem ignore ou tenha esquecido a sua vida imaginária [...]” (1999:11).

Na verdade, os portugueses, emigrantes por natureza, nunca abandonaram a sua verdadeira pátria, um povo “[...] tão à vontade no mundo como se estivesse em casa [...]” (1999:12), eles não conhecem fronteiras, por não terem exterior, vivem como estivessem sozinhos, em uma ilha. Lourenço traz as palavras de Dom Francisco Manuel de Mello que supôs, antes de qualquer outro, que Portugal carrega certa nostalgia “[...] devido ao seu destino de povo marítimo, viajante, separado de si mesmo pelas águas do mar e do tempo [...]” (1999:12).

Conforme Lourenço, rememorar o passado “[...] não é nunca um ato neutro, mas essa regressão constitutiva da memória pode ser vivida apenas como simples alusão, mero sinal endereçado aos acontecimentos ou aos sentimentos que salpicam [...]” (1999:13). Porém “[...] os ‘regressos’ específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como uma ficção [...]” (1999:13). De acordo com Lourenço, Portugal não tem um povo trágico, nem nostálgico, nem melancólico, mas saudosista. Rememorar o passado está mais na “ordem do sonho do que do real” (1999:14), um “passado-presente”, um passado mítico, que Portugal não quer abandonar. Foi por essas razões que Portugal “converteu-se em ilha-saudade [...]” (1999:14). Através da saudade o passado não é só recuperado, mas também inventado. A saudade em Portugal é uma “espécie de enigma” (1999:31), transformada em mito.

É comum assimilarmos “o destino de um povo ao do indivíduo, com o seu nascimento, a sua adolescência, maturidade e declínio [...]” (1999:89). Tal crença confere a cada povo a sua identidade. Portugal quando se define “nos meados do século XII, como pequeno reino entre os diversos reinos cristãos de uma Ibéria dividida a meias com o Islão que a invade no século VIII, já nasce num quadro histórico com largo passado e, o que mais importa, com a leitura dele” (1999:90). Portugal foi o primeiro povo da península que se libertou do Islão e o primeiro a ocupar a beira do Atlântico, “a outra fronteira sem fim que mais tarde fará parte do seu espaço real e mítico do povo descobridor” (1999:90). Há em Portugal um forte sentimento de fragilidade, mas ao revés, eles encaram essa fragilidade como um dom de Deus. Sacralizar a “origem” de uma nação é uma atitude comum na maioria das nações, no entanto nenhum povo levou tão a sério como Portugal, “[...] essa inscrição, não apenas mítica, mas filial e já messiânica do seu destino, numa referência, ao mesmo tempo lendária e familiar num horizonte transcendente, a do próprio Cristo [...]” (1999:92).

O interesse de Lourenço é mostrar que o destino português “não só não é inseparável das ficções ativas com que os portugueses viveram ou vivem, como a sua leitura é impossível sem ter em conta essas mesmas ficções, quer dizer, a mitologia que elas configuram [...]”(1999:92)”. É a partir da “mitologia, na ficcionalização imanente à história vivida, que melhor podemos apreender. Adotando uma célebre fórmula de Kant podemos dizer que “a Mitologia sem História é vazia e a História sem Mitologia, cega” (1999:93).

Quando no século XIX, Portugal foi escrever a sua história, fez como se já não fizesse parte da Europa ou fosse uma outra Europa. A sua situação é singular - foi uma nação “que viveu e se viveu simbolicamente como uma ilha, sendo ao mesmo tempo um povo que desde os séculos XV e XVI se instalara no papel de descobridor e colonizador [...]” (1999:95). A condição de ilha está intimamente ligada ao destino imperial, Portugal converteu-se “na ilha histórica mítica por excelência da Europa” (1999:95). Os descobrimentos alteraram o estatuto de Portugal, que em sentido “figurado passou a ser dois, não apenas empiricamente mas espiritualmente [...]” (1999:95) .

Muitos escritores dedicaram páginas e páginas a recordar a origem da nação portuguesa, os seus momentos de vitória, a expansão por outros territórios, os heróis desbravadores, etc. A noção de ascensão, apogeu e declínio do império português, mesmo sendo muito estudada, sofreu diferentes versões. Há uma corrente que via, como fora advertido pelo Velho do Restelo em *Os lusíadas*, que a cobiça do povo português viria a causar efeitos negativos que derivariam na ruína do país. Por outro lado, outra corrente preferiu ver *Os lusíadas* como símbolo de um povo desbravador e guerreiro. Essa é a visão que mais permanece na memória da nação e sofreu ao longo dos tempos diferentes releituras, mas acima de tudo projetando a idealização de um povo que se expandiu para além das fronteiras. Tal pensamento foi preponderante no século XIX para a construção do nacionalismo em Portugal.

O país sempre teve uma predisposição para a criação de crenças míticas, como, por exemplo, o mito do sebastianismo, criado no imaginário do povo muito antes do nascimento de D. Sebastião. No artigo intitulado “Sebastianismo: Imagens e Miragens”, Lourenço mostra que quem desapareceu no areal “não era um adolescente imaturo, vítima de sonhos mal sonhados [...]” (1999:46), mas um rei frágil. Oliveira Martins transformou o que era uma

“aberração sem lugar no discurso histórico” (1999:47) em mito cultural de um povo que não só tinha perdido a sua independência política, mas a sua identidade.

Já em “Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa”, Lourenço faz a ressalva que a Espanha, outrora inimiga hereditária de Portugal, passa a ser sua parceira. Dessa forma, Portugal transforma-se de “ilha gloriosa em ilha perdida” (1999:97). O historiador Oliveira Martins transpôs D. Sebastião para o centro da mitologia portuguesa, “um rei que na vida e na morte converte o empírico e exaltado destino de um povo de configuração imperial num destino messiânico, esperando do futuro uma grandeza que não será mais universal que a enterrada numa só tarde nas areias ardentes de Alcácer Quibir [...]” (1999:131). Certamente, foi extremamente complicado para o país outrora tão imponente aceitar a morte de D. Sebastião. Para conseguir lidar com a nova situação, sob domínio espanhol, foi necessário se agarrar ao misticismo.

Entretanto, percebe-se nos novos discursos, sobretudo, aqueles escritos em meados do século XX e na contemporaneidade, uma desconstrução dos mitos fundacionais. Os mitos agora são entendidos como construção do imaginário. Conforme afirma Eduardo Lourenço, “Cada um só tem verdadeiramente a pátria que se inventa, quer dizer, a casa ideal onde o que é e o que faz se lhe volve transparente e fora do qual se sente, por assim dizer, perdido” (1999). Em outro texto, Lourenço nos diz que a universalidade não está ligada propriamente a um espaço, mas depende do olhar. A representação da identidade e da nação vai depender do olhar de quem conta a História ou a história. Eduardo Lourenço ao estudar a cultura portuguesa, não defende um universalismo, mas tenta compreendê-la a partir das suas mitologias que são o espelho desse povo. Para melhor entender a consubstanciação e auto-representação de um povo nada melhor do que compreender a construção de seu imaginário. Para tentar entender o imaginário português, Lourenço busca aporte na ficção, pois, já que não podemos descortinar a verdade de uma cultura, ela melhor representa a nação lusófona ao articular o imaginário, o ficcional e o histórico. Lourenço não exclui a possibilidade de existência de um imaginário lusófono, mas ele não pode ser criado por decisão política e sim a partir do imaginário coletivo.

### 3.2 A questão do autor, o autor-ficcional, o narrador e o autor-narrador em *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*

Conforme já referimos, é objeto de estudo deste trabalho um dos aspectos mais significativos na obra ficcional de Helder Macedo - a construção de seu autor-narrador<sup>11</sup>, manifestado da mesma forma em três obras do autor: *Partes de África, Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*. Oscar Tacca afirma, em seu livro *As vozes do romance* (1983), que todo romance, em última análise, é um *jogo de informação*, sendo a relação entre um narrador e um personagem estabelecida graças a esse jogo. *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes* nos salientam a importância de deslocarmos a nossa atenção para os *jogos de informação*, percebendo a relação que o autor-narrador estabelece com os personagens e, preponderantemente, observando a constituição dos diferentes graus. Há situações em que os personagens estão condicionados pela visão do autor-narrador e em outras adquirem voz própria. Há personagens que sabem mais do que dizem e por vezes o autor-narrador diz mais do que “supostamente” saberia. Todas essas estratégias literárias fazem parte da natureza do texto que permite uma maior ou menor variação do ato enunciativo segundo um ou outro ponto de vista.

Antes de nos aprofundarmos na análise das duas narrativas escolhidas, será realizada uma breve referência ao primeiro romance do autor, em que podemos encontrar algumas características fundamentais e recorrentes nas outras narrativas. *Partes de África* (1991) intertextualiza os discursos histórico, memorialístico, ensaístico e autobiográfico. O romance percorre a história de Portugal na tentativa de reexaminá-la. A revisão histórica acontece através das lembranças de um sujeito na tentativa de rememoração e reconstituição do seu passado. A narrativa está organizada em dezoito capítulos, estruturados de forma aleatória, como a teoria do mosaico de espelhos: onde as peças podem ser encaixadas em qualquer altura (1991:43). Temos uma narrativa em primeiro plano que contém elementos de um romance autobiográfico já que traz, através de retornos temporais, as imagens de Portugal, Londres e África, partindo das experiências do autor-narrador: infância, adolescência,

---

<sup>11</sup> Utilizaremos a nomenclatura autor-narrador quando o autor não só coloca-se como personagem na trama, como também desmascara os processos de composição do narrado a partir de um discurso metaficcional. Utilizaremos a nomenclatura autor quando ele coloca-se na narrativa como personagem.

juventude e fase adulta. As informações conferem com alguns elementos da vida de Helder Macedo.

Estou com cinquenta e tal anos e em férias sabáticas, coisas que nunca me tinham acontecido ao mesmo tempo. E foi assim que pude aceitar a hospitalidade do meu bom amigo Bartolomeu Cid dos Santos, na sua bela casa mais amada do que usada, entre serras não que mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas [...] Não se deve ter demasiada confiança nas metáforas em segunda mão. Em todo caso já se sabe que as férias vão chegar ao fim logo que comece a habituar-me a vida nem é bom pensar. Pobre Yorick. Tenho ao menos a consolação de ter trazido papel suficiente para durante alguns meses poder mandar Londres e a Cátedra Camões às urtigas (1991:9-10).

No trecho acima, retirado do primeiro capítulo, temos a história em primeiro plano no presente ficcional (em que a escrita está se efetuando), em que o autor-narrador encontra-se em Portugal de férias e em frente ao papel em branco começa a revisitar a “galeria de sombras” que foi a casa dos seus pais. Nesse espaço, repleto de fotografias, é possível reter “a história de uma boa parte do colonialismo português do último império” (1991:10). A lembrança do escritório, cheio de mapas de África rabiscados, desloca o autor-narrador na busca por uma cartografia desta história de Portugal em África. O autor-narrador termina o capítulo relembrando a doença e morte do seu pai. O primeiro capítulo já nos antecipa a forma como o seu texto está se organizando, a partir de um entrelaçamento entre fato e ficção, verdade e verossimilhança:

Bem sei que ninguém voltou a existir por escrever ou ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos. Os mapas já se mudaram, trocados por outros nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim (1991:10).

A partir desse momento, o leitor percebe que a narrativa não pode ser tomada como autobiográfica visto que o autor-narrador afirma que mudará o nome e algumas circunstâncias e, mais do que isso, escreverá sobre vidas reais e imaginadas. Percebe-se que Helder quer desconstruir a pureza dos gêneros, salientando o quão ambígua e sutil é a diferença entre eles. Trata-se de uma narrativa memorialística? Sim e não. Não, se pensarmos que a memória é uma capacidade que armazena e recupera perfeitamente todas as nossas recordações. Sim, se

pensarmos que a memória é atualizada discursivamente. Dessa forma, é preciso perceber de que modo o imaginário desse sujeito que se coloca como matéria narrativa pode determinar o seu discurso. Helder Macedo desarticula o ato de rememorar ao tratar das ambivalências entre o lembrar e o esquecer, entre a memória e a invenção. Fora as memórias “vivas” e “imaginadas” do próprio autor-narrador, há recortes de memórias distintas de personagens reais e simplesmente ficcionais.

O próprio autor-narrador adverte quanto à mistura de gêneros em seu texto que por isso não poderia ser tão ferrenhamente encaixado em autobiográfico, memorialístico e/ou literário: “[...] E assim se demonstra que nem todos os modelos do meu estilo narrativo são literários. O único problema é conseguir o necessário equilíbrio entre os vários pedacinhos do mosaico [...]” (1991:41). Muito mais que retratar as vivências pessoais e subjetivas do autor-narrador, *Partes de África* serve como uma espécie de mapa de Portugal contemporâneo. A obra organiza-se como um caleidoscópio de imagens e recortes textuais, apostando na mistura e intersecção de vários gêneros e subgêneros: narrativo, lírico, ensaístico, dramático e operístico. Por outro lado, a narrativa poderia ser tomada como uma narrativa de viagem, já que mostra os diferentes percursos de viagem, interiores e exteriores (Portugal, África, Inglaterra e Brasil) que Helder vivenciou.

A obra não apresenta uma estrutura linear, ela está ordenada segundo a apreensão da memória e por isso alguns acontecimentos são retomados em constante diálogo com o presente da escrita. Sendo assim, poderia ser considerado um romance aberto, já que o leitor tem a impressão de que o autor poderia ter acrescentado outros episódios. O final da narrativa também salienta a impossibilidade de fechamento, mostrando que há questões que jamais ficarão esgotadas, é preciso que o leitor macediano tire as suas próprias conclusões.

Uma perspectiva diferente de *Partes de África*, *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*, em relação à voz narrativa, é adotada em *Sem Nome* e *Natália*, devido à ausência do autor-narrador. *Sem Nome* é narrado em terceira pessoa, quase sem intervenções e interrupções do narrador. A narrativa conta a história de José Viana, Marta e Júlia de Sousa. José e Marta foram um casal revolucionário na ditadura Salazar, entretanto, Viana, negando ir para guerra, resolve fugir para Londres e nunca mais tem notícias de Marta. Até que um dia, Júlia, uma moça bem mais jovem, por um engano ocorrido no aeroporto é identificada como Marta. A partir dessa comparação, Júlia, que aspirava tornar-se escritora, começa a compor a vida de

Marta, imaginando-se muitas vezes na vida da outra. Júlia, nesse processo, mistura fato e ficção, fingindo ser quem não é, brincando de faz-de-conta.

Já *Natália* é uma espécie de diário íntimo escrito em primeira pessoa pela personagem principal. A personagem resolve escrever uma narrativa e para isso recebe conselhos de um escritor que havia entrevistado em um programa de televisão. O nome desse escritor não é citado no decorrer da obra, mas pelas sugestões e pelo tipo de diálogo estabelecido, poderia ser um *alter ego* de Helder Macedo. *Natália* é todo narrado pela perspectiva da personagem que, por vezes, acaba adotando um estilo muito próximo do autor como se, ficcionalmente, a aprendiz tivesse aproveitado muito bem as dicas do professor Helder.

A metaficcionalidade aparece em todos os romances; mesmo que em graus diferentes, todos eles refletem a respeito do processo de escrita de uma narrativa, que se torna matriz para a constituição da identidade. Nas obras de Helder Macedo, a linguagem torna-se o espaço privilegiado para composição de figuras de alteridade e para suplantar as barreiras entre um possível mundo existente e outro referencial. Retomando o que havia dito Lélia Parreira Duarte, no ensaio intitulado “Helder Macedo e a verdade poética”, a narrativa de Helder se encaixaria em um tipo de poética que vê o texto como uma “[...] trama, rede, teia, resultando da tessitura - torna-se algo a ser deslindado, espaço em que se cruzam escrita e construção retroativa da imagem e da figura autoral, observáveis através das marcas neles impressas [...]” (2004:81).

A autora reflete a respeito de *Partes de África*, mas suas palavras se encaixariam em uma análise que compreende toda a escrita de Helder, ao criar uma nova realidade, desmistificando as verdades e as certezas e colocando “[...] em questão a subordinação do significante ao significado, da linguagem à realidade; seu discurso lembra ao leitor que a linguagem é incapaz de dizer tudo, pois privilegia o dialogismo e o ponto de vista do outro, o que nunca se afirmou por não ter tido voz e reconhecimento” (2004:84). Conforme Parreira Duarte, a verdade da poética desse romance e, como já referimos, de toda a obra de Helder, nos indica “[...] que a literatura talvez possa ser pensada como uma aventura, o exercício e a astúcia diante da precariedade de sentido, sendo o que mais lhe vale exatamente a consciência de ser uma criação da escrita” (2004:84).

Como já foi referido logo acima, *Partes de África* parece ser o romance mais autobiográfico do autor, o que podemos comprovar que, assim como nos outros, não passa de

estratégia literária, jogos de linguagem. Entretanto, em todos eles, de uma forma mais ou menos latente, surge a intertextualidade com a crítica literária, com a história, com a autobiografia, a partir de um entrelaçamento entre a vida e a ficção, entre a memória e a imaginação. O próprio autor nos diz, naquela palestra realizada na UFRGS em 1997, que aprendeu a ver uma relação semelhante entre elas, já que a memória do acontecido e a imaginação do que poderia ter acontecido pertencem “[...] a processos mentais equivalentes. Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está a acontecer como aquilo que se imagina. E só passam a acontecer no ato criativo - palavras, imagens, escrita - que os transforma em significação [...]” (1999:37). Sendo assim, como afirma Helder falando de *Partes de África*, “tudo o que eu digo nesse romance - só é verdadeiro porque é fictício, mesmo quando me disfarço nas percepções de um eu autoral cujo disfarce é não disfarçar-se” (1999:45).

Contudo, em *Partes de África* há poucos momentos em que o autor-narrador abre mão do controle da narrativa. Isso acontece em duas situações, a primeira quando insere no texto um relatório escrito por seu pai, na década de 50, quando estava só e desarmado e mesmo assim conseguira controlar uma revolta e evitar um massacre na Guiné-Bissau. O autor-narrador muda os nomes dos protagonistas e dos lugares e decide colocar o relatório na íntegra em um dos capítulos. Em outro momento, o autor-narrador transcreve, mas com algumas interferências de um não-autor, uma espécie de narrativa, em intertexto explícito com a ópera de Mozart, intitulada *Um drama jocoso*, escrita por seu amigo Luís Garcia Medeiros, uma figura bastante misteriosa.

Já em *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes* com mais intensidade o autor-narrador vai perdendo o controle do narrado, ele não só ingressa no estatuto romanescos, como ocorrera no primeiro romance, mas coloca-se em igualdade e algumas vezes até de inferioridade em relação aos personagens, já que eles, como “seres de carne e osso”, são donos do seu próprio destino e tem o livre arbítrio para decidir a narrativa, o que coloca o autor-narrador em uma situação de onipotência diante deles. Passaremos agora para a análise das referidas obras, salientando o quão transgressor se mostra esse “rebaixamento” da figura do autor, tentando desvendar até que ponto este autor está inserido na obra? De que forma ocorrem as suas interferências dentro do narrado? Como esse autor ficcional, *alter ego* de Helder Macedo, dialoga com as personagens? Os romances serão analisados a partir de pressupostos da pós-

modernidade, mais especificamente, analisando a paródia e a intertextualidade com as narrativas realistas e com a história de Portugal.

### 3.2.1 *Pedro e Paula*

*Pedro e Paula* apresenta uma estrutura mais linear e tradicional que *Partes de África*, principalmente no que se refere à organização do enredo, que prende o leitor do início ao fim, cheio de personagens emblemáticos, mistérios, triângulos amorosos, possíveis traições, incestos e grandes acontecimentos históricos. No primeiro momento, como já havíamos referido, *Pedro e Paula*, diferentemente de *Partes de África*, parece não trazer tantas informações que remetam à biografia do autor, por isso não deixaria muita dúvida quanto ao gênero. Entrementes, assim como no romance anterior, estamos diante de uma narrativa metaficcional que, a partir da construção de seu autor-narrador, evidencia o espaço preponderante da linguagem. Em *Pedro e Paula*, o autor-narrador, que em *Partes de África* havia cedido pouco espaço para os personagens, sendo ele o condutor dos fatos narrados, não só dramatiza-se na trama como se coloca em posição de igualdade e até inferioridade em relação aos personagens, sabendo pouquíssimo do que de fato se passou, narrando acontecimentos plausíveis que podem ou não ter acontecido.

Há na obra, primeiramente, a presença de um narrador em terceira pessoa que, muitas vezes, ocupa o lugar do autor, um autor-narrador, como preferimos chamá-lo. Em outros momentos, o autor esconde-se na voz do narrador que por vezes ocupa uma posição onisciente tecendo comentários sobre os fatos narrados, muito semelhante a um narrador realista, estilo garrettiano ou machadiano; em outras se distancia dos acontecimentos, sendo um mero observador e algumas vezes apenas faz suposições. Esse narrador é quem atravessa as várias temporalidades e é quem conduz o fio narrativo que liga os diversos eventos. A relação do autor com os personagens alcança diferentes graus: há situações em que seus personagens estão condicionados pela sua visão e em outras adquirem voz própria. O autor, que na trama adquire o estatuto de personagem, pode ser confundido com um *alter ego* do próprio Helder Macedo. O nome do autor empírico não aparece na trama, porém há referência direta a acontecimentos de sua vida, como o trabalho no King's College. Todas as referências

trazidas para o corpo do trabalho são importantes para melhor entendermos as nuances desse autor-narrador e assim verificarmos os diferentes posicionamentos ou graus que essa figura adota no romance.

A estrutura da narrativa, devido principalmente às ambivalências em relação à linha tênue entre autor-narrador-personagens, exige um leitor ativo que constrói sentido a partir do que não foi dito, mas está implícito, e que coloque em xeque qualquer garantia de sentido, um leitor que procure indícios, desconfie das meras aparências e ultrapasse a dicotomia real/ficcional. A interação autor-narrador-leitor é essencial para a significação da narrativa.

O narrador macediano poderia ser analisado a partir da categoria de narradores dramatizados<sup>12</sup>, criada por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*. Narradores que não escondem a manufatura do próprio trabalho, são autoconscientes e pouco confiáveis. Interagem com os leitores ao colocar em dúvida o que de fato aconteceu. É possível afirmar que a ficção portuguesa possui uma forte tradição de narradores que se dramatizam na trama a começar por Bernardim Ribeiro em *Menina e moça*, tornando manifesta uma forma de narrar muito peculiar.

Como havia observado Maria Luiza Ritzel Remédios, a partir de 1960, na narrativa portuguesa, os narradores aproximam-se e afastam-se dos personagens. Os narradores passam a adotar os discursos dos personagens, alcançando “[...] uma onisciência relativa e chegam à desmistificação da ficção através da reorganização indefinida dos elementos narrativos e da importância dada ao leitor às informações veiculadas” (1986:228). Nesse momento, o narrador abandona a posição de demiurgo e passa a questionar-se, estabelecendo um diálogo com a história, com o leitor e com os personagens (1986:88).

*Pedro e Paula* permeia os anos de 1945 até 1982 e 1997. A narrativa é dividida em doze capítulos nomeados e enumerados, sendo que cada um contém uma indicação temporal. Em alguns capítulos são descritos dois tempos: o tempo da escrita contado pelo autor-narrador (enunciação) e o tempo dos acontecimentos (enunciado). A gênese do texto perpassa pela história de Portugal na segunda metade do século XX, na travessia do salazarismo para a democracia portuguesa. O primeiro capítulo intitulado “Entradas e Saídas” tem como data o

---

<sup>12</sup> Ver: ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

ano de 1945, que servirá como suporte para o início da diegese. A ambiguidade e a incerteza já estão colocadas na frase inicial “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (PP<sup>13</sup>, 1999:11), a qual é de importância crucial para entendermos toda a problemática do que será narrado: fatos sem existência. Tal assertiva vai sendo reafirmada e ao mesmo tempo questionada ao longo do romance. Já no decorrer desse capítulo, o autor-narrador explica como o romance foi surgindo: “[...] E que foi, cantando e rindo, a imagem dessa Lisboa de outras eras que me ia chegando às remotas partes de África. Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se”(PP, 1999:17). Ironicamente e parodiando as narrativas realistas, o autor-narrador filia-se a essa tradição, mas adverte para a incerteza dos acontecimentos.

Após a frase inicial, é descrita uma cena em que dois passageiros, referidos como “aqueles dois” (PP, 1999:11), como se fossem do conhecimento tanto do narrador quanto dos leitores, entram tardiamente em um avião. Os outros passageiros do mesmo vôo entreolham-se, a moça “ostentava um sorriso de lágrimas” (PP, 1999:11), enquanto ele sóbrio e solícito, prevê novos futuros. Neste momento, de forma mais indireta, o narrador tece algumas críticas ao comportamento do rapaz, trazendo para o corpo do romance informações que até então são desconhecidas dos leitores. O rapaz entrara no avião imaginando futuros heróicos, mas, ironicamente o narrador afirma que esses heroísmos eram possíveis em bares públicos com todos a aplaudir, entretanto em um avião que podia ser explodido ou interceptado a qualquer momento, esse tipo de atitude não era cabível, o melhor era adequar-se à situação no país de trânsito “[...] aonde em breve chegariam, se chegassem” (PP, 1999:11).

Estamos diante de um narrador com descaradas nuances de narrador realista que entra sem nenhum pudor na mente dos personagens, desvendando os seus mais íntimos pensamentos e descortinado as suas “verdades”. Em alguns momentos, a forma que o narrador utiliza para adentrar na consciência dos personagens é muito próxima de um fluxo de consciência. Ao brincar de se metamorfosear em narrador realista, o narrador macediano coloca-se ao lado dos pressupostos da metaficção historiográfica e da pós-modernidade que utilizam as convenções do realismo na intenção de contestar a transparência desse discurso.

---

<sup>13</sup> PP: refere-se à narrativa **Pedro e Paula**.

Contudo, o grande diferencial em *Pedro e Paula* é poder jogar com o controle da narrativa. O narrador em posição de criador supremo vai perdendo espaço e mostrando não ter tanta certeza do que de fato aconteceu. A história por si só não interessa, mas a forma como esse enredo está sendo construído entre o que de fato aconteceu e o que pode ter acontecido. Substituir o que foi pelo que poderia ter acontecido, cabe ao leitor tentar descobrir. Como podemos verificar no trecho a seguir em que o narrador não sabe muito bem dos fatos e utiliza advérbios e verbos que conotam incerteza: “Ou talvez no Estoril, o barman do cassino que uma vez o sondara sobre disponibilidades clandestinas, trabalhos de toupeira aérea, é certo que fingira estar mais bêbado do que estava, só assim podia ser de toda gente e de ninguém, tinha contatos, logo se veria” (PP, 1999:12). Até então o autor não apareceu na trama, ouvimos apenas a voz do narrador.

Descobrimos que esses personagens vão para Lisboa, mas quem são eles? Quem é a moça, o rapaz e o piloto? Misturados a eles, encontram-se no avião outros passageiros que, estando outrora num exílio, estavam agora tão perto daquilo que tanto desejavam. É mencionada a história de um casal austríaco com o sonho de ir para América, que pensava nos filhos e netos que havia deixado antes do exílio. Havia no vôo um jovem casal búlgaro do qual o narrador relata que a sorte no jogo os havia ajudado. As informações são trazidas como se fossem do conhecimento de todos os leitores, por isso, muitas vezes, parecem entrecortadas, o leitor precisa decifrá-las. Parece que o búlgaro jogava em uma sala de pôquer para tentar conseguir os vistos, mas ele era muito ingênuo, sendo assim, a esposa quase teve que sacrificar seu corpo, entretanto o dono do café deu uma ajuda e fez com que ele ganhasse no jogo. Agora o casal tinha um segredo que os separava. Quem seria esse dono do café que tão gentilmente prestou ajuda à moça fazendo com que ela não cedesse seu corpo para um policial em troca dos vistos?

Os passageiros aterrisam em Lisboa, cidade de trânsito em que foram recebidos com muitas boas-vindas por um senhor que lhes recomendou o Hotel Vitória, que era um centro da Gestapo. Só então é mencionado o nome do casal que entrara com atraso no avião e sabemos tratar-se de Victor Laszlo (Paul Henreid) e Ilsa (Ingrid Bergman), personagens do filme *Casablanca* dirigido por Michael Curtiz, em 1942. O filme, clássico do cinema, conta a história do casal Ilsa e Victor, que estavam em Casablanca, Marrocos, junto com outros refugiados.

Casablanca era o penúltimo lugar para alcançarem o Novo Mundo, de lá eles partem para Lisboa onde embarcariam em um navio.

As informações que não estavam tão claras começam a fazer sentido, principalmente, para o leitor que assistiu ao filme. Somente quem viu o filme sabe o porquê da moça ostentar “um sorriso de lágrimas”, já que tivera que deixar para trás seu antigo amor e dono do Rick’s Café American; e também porque o heroísmo do rapaz que a acompanha é mais da espécie dos “heroísmos de canto coral nos bares públicos onde todos podiam aplaudir” (PP, 1999:11), já que tal excerto refere-se à cena do filme em que as tropas alemãs estão cantando o hino de seu país e Victor começa a entoar o hino da França e é aplaudido. Os outros personagens acima retratados foram coadjuvantes no filme. O narrador introduz informações da película que são retomadas na narrativa. Ao lado delas, insere outros dados que não estão nem caberiam no filme, já que na narrativa há intervenção de um narrador que pode adentrar na consciência de seus personagens. Isso ocorre quando ele descreve o pensamento da velhinha austríaca, imaginando que os filhos agora recuperariam as despesas, venderiam algumas coisas e “[...] talvez na América conseguissem ajudá-los, compensá-los a dobrar pela sua generosidade, e eles já tão inúteis, um estorvo, ainda haveria tempo, não seria tarde demais” (PP, 1999:13).

O filme já havia terminado e sabemos que *Casablanca* deixa no ar uma aura de esperança quanto ao futuro, afinal eles conseguiram a fuga épica. A película termina com todos entrando no avião e o leitor imagina que agora poderiam alcançar cada um o seu sonho, mas a narrativa ironicamente adverte que a “vida real” (PP, 1999:15) não é tão fácil assim. Quem sabe aquele casal austríaco não tivesse conseguido ir para a América, escreveram para os filhos, mas não obtiveram respostas. O casal búlgaro pôde ou não diluir os seus remorsos? Não se sabe. Ilsa e Victor se separaram. Ela agora não vai mais para Itália, corta o cabelo para um novo filme “[...] e começou o escândalo com Rossellini, enquanto Victor Laszlo deve ter regressado a Hollywood, mas não sei se foi antes ou depois de tudo isso que ele andou na propaganda tabagista a acender dois cigarros de cada vez para Bette Davis” (PP, 1999:16). A história dos atores confunde-se com o casal que interpretaram, Ilsa com “saudades as time goes by” (PP, 1999:17), cai com as febres de África em Portugal, onde se podia sempre chamar um falso médico que “sabia de marchas populares e podia cantar-lhe um fado

terapêutico, que era o melhor que se podia arranjar num país onde já dizia o outro que a ocupação nacional é estar doente [...]” (PP, 1999:17).

O início da narrativa surge a partir das lembranças de um Portugal que, enquanto quase toda a Europa estava em guerra, era um lugar onde circulavam expatriados: judeus-alemães, alemães nazis, escritores franceses, levas de refugiados de todos os cantos. Foi “cantando e rindo” (PP, 1999:17) que essa imagem de Lisboa de outras épocas chegou até as suas “remotas partes de África” (PP, 1999:17). Os fatos narrados nesse primeiro capítulo seriam o pano de fundo para que pudesse começar “à maneira realista” (PP, 1999:17) esse romance “moderno e europeu” (PP, 1999:17).

A tônica do romance é a incerteza e a possibilidade entre o que pode ter acontecido e o que de fato aconteceu. Isto é colocado no primeiro capítulo já que, mesmo que o leitor saiba que os acontecimentos retratados referem-se ao ano de 1945, quem não viu o filme, pelas informações contidas no início do texto, não saberá de antemão quem são tais personagens. De onde saíram e para onde vão? Como já foi mencionado, no primeiro capítulo, o narrador não participa dos acontecimentos narrados, mas adentra na consciência dos personagens, sem tantas interferências diretas do autor implícito. Por vezes, esse narrador emite juízos a respeito dos personagens, tratando-os com ironia: “mas o pobre rapaz era tão ingênuo, estava na sala clandestina das traseiras a jogar o pouco que não tinha para tentar ganhar o custo inacessível dos vistos de saída, a perder tudo, é claro” (PP, 1999: 12-3).

A intertextualidade com as narrativas realistas do século XIX é marcada, sobretudo, pela presença desse narrador intruso e irônico à moda realista. Parodicamente, o autor manifesta um “rompimento” com o pacto realista do século XIX a partir do momento em que quer discutir a capacidade que um texto tem de captar a realidade. Contudo, tal rompimento não deprecia e nem nega a estética realista, pois Helder intertextualiza com Machado de Assis e Eça de Queirós: tanto no título da obra que nos remete a *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, quanto ao incesto que dialoga com a história de Maria Eduarda e Carlos, de *Os Maias*, como veremos adiante. O diálogo com os realistas já está posto na entrada do livro em que há epígrafes de Almeida Garrett, de Eça de Queirós, de Cesário Verde e de Machado de Assis. Fora eles, há a presença de Bernardim Ribeiro e Luís de Camões. São seis autores que sempre iluminam e são iluminados pela escrita de Helder. O autor constrói essa relação com as

narrativas realistas a partir de um discurso paródico que para a pós-modernidade está incorporando e desafiando as convenções desse gênero, mas nunca as negando.

Evidentemente, o narrador macediano dissimula ao afirmar que o romance surgirá baseado no que ele próprio viu. Mais uma vez joga com a verdade e a verossimilhança. Logo após ter afirmado que não cederá espaço ao mero “diz-se”, acontece o contrário, pois ele narra um fato que é contado pela boca do povo:

Porque, quanto ao diz-se, até se disse de Benfica a São Vicente que andou por lá o Duque de Windsor mais a amásia americana, porque divórcios era o que faltava, a hesitar imenso sobre se devia ou não deixar-se raptar para ir mas é ele fazer propagando na rádio alemã em vez de passar o resto da guerra a beber cachaça nas Bahamas (PP, 1999:17-8).

Um narrador que contará apenas o que presenciou não deveria ter certeza de todos os fatos? Entretanto, não é o que acontece: “Mas quando os alemães puseram um grande retrato do Hitler numa montra de propaganda parece que os escarros foram tantos que ao fim de poucas horas já não dava para ver e levou dois dias a lavar o vidro [...]” (PP, 1999:18).

O autor-narrador explica que o dia em que acabou a segunda guerra serviu de “pano de fundo” para que ele começasse o transcurso de sua narrativa - o nascimento dos gêmeos. Pois “foi deste modo, além dos mais que foi”, a guerra dos outros terminou e a dos portugueses iria começar só daí a dezesseis anos. Neste dia, todos foram para a rua comemorar “[...] com bandeiras inglesas, francesas, americanas e do Benfica [...]” (PP, 1999:190). Assim não se encontrava nenhum médico na cidade, “[...] de modo que o parto foi difícil e teria dado para o azar se não fosse a dentista alemã [...]” (PP, 1999:19). O autor dedica este livro a ela e a toda sua “nazi eficiência [...]” (PP, 1999:19), mas, como ele próprio diz, é melhor deixá-la em paz com os fantasmas que vieram um tempo depois a facilitar-lhe o suicídio. E, ironicamente, o autor-narrador conclui que sem o sucesso do parto, as suas personagens seriam “[...] outras mesmo se para significarem o mesmo, como quaisquer poderiam nas transpostas circunstâncias e parciais correspondências em que parecem significar outra coisa” (PP, 1999:120).

Mesmo sem esse “pano de fundo” seus personagens surgiram de qualquer maneira, se não fossem Pedro e Paula, seriam outros. No final desse capítulo é o primeiro momento no qual aparece mais diretamente a voz do autor, que discute o processo de escrita do livro, mas

ainda sem nenhuma ligação direta com o autor empírico Helder Macedo. Aqui, ele coloca-se em uma posição de autor “Deus-Pai-Todo-Poderoso”, aquele que sabe tudo, já que manifesta que a criação depende da sua decisão, a historinha da dentista foi só para dar mais emoção aos acontecimentos, porém Pedro e Paula poderiam ter nascido em outras circunstâncias.

O segundo capítulo, “Nomes e Temperamentos”, acontece em 1947, logo em seguida do nascimento dos gêmeos, é bem descritivo, no qual o autor-narrador traça a personalidade de Pedro e Paula, dos pais e do padrinho Gabriel. Algumas informações que são colocadas no capítulo são importantes para entendermos a posição do narrador em relação aos personagens. Há um momento ao longo do romance em que o autor-narrador afirmará que a sua preferência por Paula estava exposta desde a descrição da infância dos gêmeos, pois bem, pode-se voltar aos capítulos iniciais e perceber tal predileção. A diferença entre os dois é descrita de forma gritante, claro que, como observa o narrador, filhos gêmeos são sempre uma complicação, ainda mais quando biovulares e não idênticos, como o caso de Pedro e Paula. Um destoava do outro, ela olhos verdes e magrinha, ele, castanhos e gorducho. Ela mamava frugalmente no seio esquerdo e ele todo imperioso no direito. Era tudo dele, a menina teve que começar a mamar em “biberão clandestino” (PP, 1999:21). O menino sempre a mandar e ela sempre a aceitar - Diferenças de temperamento? O que em Helder, e o próprio narrador afirma, seria mais uma Metáfora da História. Em relação aos nomes, teriam que ser Pedro e Paula, sugestão do padrinho que, profético ou intertextual, seguiu o mesmo caminho do conselho dado pelo Conselheiro Aires aos pais de Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Ele sendo José Pedro e ela Ana Paula, os nomes preencheriam o “[...] coeficiente narcísico dos pais” (PP, 1999:22). Além disso, seriam “a pedra e o templo, a fundação e a invenção” (PP, 1999:22).

Em relação às “coisas futuras” que tanto tiraram o sono de Natividade, mãe de Pedro e Paulo, depois das profecias da cabocla do Castelo, nem afligiram Ana e José, mais ocupados nas trocas de fralda. Aqui há mais uma analogia que marca a diferença que produz sentido não só entre o romance do século XIX e a narrativa contemporânea, mas acentua a diferença social e histórica da mudança dos tempos. Ana não tinha a vida nem as empregadas que compunham a casa de Natividade, não tinha tempo nem dinheiro para pensar em “coisas futuras”.

Há um paralelo entre o padrinho Gabriel e o Conselheiro Aires, Gabriel assim como o Conselheiro tem um nome tradicional e, além disso, Gabriel carrega no próprio nome a presença do Conselheiro, já que seu nome é Gabriel Afonso Roriz de Ayres e Vasconcellos. Em *Esau e Jacó*, em alguns momentos, é deixado implícito que Aires mantivera uma paixão não correspondida por Natividade. Entretanto, em *Pedro e Paula*, Ana tivera que escolher entre José e Gabriel, os três eram colegas na faculdade de Direito. Diferentemente de Flora que, apaixonada por Pedro e Paulo, prefere a morte a ter que escolher entre os irmãos, Ana escolhera ou fora, dadas as circunstâncias, obrigada a escolher José, já que Gabriel nem se posicionou. Todavia, passa o restante da vida sofrendo por achar que tomou a decisão errada e alimentando um amor platônico pelo compadre. Em *Esau e Jacó*, o leitor não suspeita tanto de uma relação entre Natividade e Aires e muito menos que os gêmeos possam ser filhos dele, Aires fora apenas um apaixonado. Porém, em *Pedro e Paula* a dúvida permanece por toda a narrativa, Paula parece com o padrinho enquanto Pedro parece com o pai. Não se sabe ao certo se houve ou não uma relação extraconjugal entre Ana e Gabriel.

O autor conhece os gêmeos em 1974, quando eles já estavam com 29 anos. Encontro em uma data bem oportuna que marca o início da democracia portuguesa. Neste momento o autor-narrador, que havia se colocado em uma posição mais distante dos fatos, coloca-se no romance, é nesta data “[...] que foi quando direi que os conheci para se tornarem nos que neste livro haviam de ser [...]” (PP, 1999:22). Mas até lá, afirma o autor-narrador, terá que “[...] ir conjecturando nos próximos capítulos em que estado lá chegaram e para já dizer um pouco mais sobre a determinante amizade de Gabriel com José Pedro Montês e Ana Paula Freire, daqui em diante só José e Ana para não confundir o leitor” (PP, 1999:22). Até agora, os personagens apenas são guiados pela mão do narrador, sem escolha.

O narrador vai descrevendo um pouco do que acima já foi rapidamente referido: o período de faculdade dos três, de que forma Gabriel e José se conheceram e se uniram para proteger Ana. Escolheram a carreira diplomática, ela aceitou o pedido de casamento do primeiro que se pronunciou, logo que o curso acabou, pois era necessário pensar no futuro. Ana sempre achou Gabriel muito melhor que José em tudo, além do que o pai de Gabriel era bom advogado em Lisboa, enquanto o de José era funcionário em Santarém. O autor-narrador adota uma posição mais distante dos personagens como se tentasse explicar as suas escolhas:

quero quer, que, em suma, que Ana teria considerado que no filme certo o noivo que estaria bem para o papel de melhor amigo e não o outro. Mas terá acabado por concluir [...] que precisamente por isso poderia ser mais ela própria com José, mais segura, menos vulnerável, poderia ajudá-lo [...] (PP, 1999:23).

Ana, no primeiro momento, aceita o destino escolhido, ou melhor, “[...] à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida” (PP, 1999:24). Ana representa a mulher reprimida que acredita no casamento como promessa para um futuro e aceita todas as amarras que essa união podia gerar neste tempo, como desistir da própria carreira de advogada.

O autor-narrador, mais uma vez, em uma posição mais distante dos acontecimentos, vai fazendo conjecturas a respeito da personalidade dos três amigos, como, por exemplo, no seguinte trecho: “Julgo que uma das principais características de José é que precisava de ter de si próprio a imagem de lutador, de alguém que conseguira tudo sozinho, a despeito dos outros, em competição com os outros para quem tudo parecia ser mais fácil, imediato, quantas vezes imerecido [...]” (PP, 1999:25). O autor-narrador tenta desculpar as atitudes de José em relação ao amigo Gabriel. José tinha desvantagens, por isso tinha pressa; Gabriel, por outro lado, apesar de ter um pensamento um tanto diferente, sempre apoiou José em suas escolhas, mesmo quando o amigo decide estabelecer contato com os comunistas e aderir o MUD<sup>14</sup>. Entretanto, José logo se decepciona com seus amigos comunistas e desiste.

O autor-narrador suspeita que fora por causa dessas conversas sobre política que José ficou apaixonado pela noiva, órfã de pai e mãe, vendo-a como uma “noiva-menina” que, por detrás daquela imagem intransigente, precisava de proteção. O tempo passou, Ana e José casaram-se e Gabriel continuou sendo o amigo complacente do casal. Pedro e Paula nascem e Ana, como se estivera dizendo algo muito comum, afirma: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho [...]” (PP, 1999:29).

O leitor não sabe ao certo o que de fato aconteceu entre o triângulo José- Ana-Gabriel. Os personagens vão evoluindo, ganhando corpo e características próprias. Gabriel segue a carreira diplomática e José decide ir para uma colônia em África. Antes da partida, Gabriel encontra a menina Paula com uma boneca preta nos braços e o Pedro de capacete colonial.

<sup>14</sup> MUD (Movimento de Unidade Democrática) foi um movimento político de oposição ao regime fascista de Salazar, criado em 8 de Outubro de 1945, em Lisboa.

Mais uma vez, podemos perceber alguns traços que diversificavam os gêmeos e que justificam a atitude do autor-narrador. Ana marca um encontro com Gabriel e o autor-narrador tenta explicar a atitude dela quando, na verdade, o leitor sabe bem o que Ana queria. Entretanto, o autor-narrador disfarça: “Ela orientaria o encaixotar dos últimos bibelôs, arrumaria as malas, até era mais fácil sozinha, e depois também estaria mais disponível para os sogros quando trouxessem os gêmeos” (PP, 1999:33). Ana liga para Gabriel e eles marcam um jantar na casa dele. O segundo capítulo termina com a conversa ao telefone entre Gabriel e Ana marcando o encontro.

O leitor atento dessa trama recheada de possíveis traições espera que o capítulo seguinte possa sanar todas as curiosidades em relação ao encontro de Ana e Gabriel. Afinal, o que aconteceu naquele fatídico encontro? Porém, o próximo capítulo intitulado “A virtude e o muito imaginar” tem como pano de fundo o ano de 1968, vinte e um anos após a conversa ao telefone. E o encontro entre Ana e Gabriel nem sequer foi descrito. Surge Paula com 23 anos ao conversar com Gabriel a respeito do que acontecera naquela noite. Cria-se um espaço para dúvidas e incertezas no leitor referente ao que se sucedeu nesse intervalo de tempo. Todavia, nessa altura das circunstâncias, é possível que o leitor macediano já tenha começado a perceber que precisa muito imaginar, construir o sentido por sua conta e risco.

O capítulo é também descritivo na intenção de mostrar quem é a Paula e o que aconteceu com os outros personagens. O narrador explica que Paula havia chegado a Londres na véspera com uma fotografia de Gabriel, viera para estar com ele. Sabemos que ela é formada em pintura, estivera em Paris, participou do Maio de 68 e conheceu pintores, escritores e ex-foragidos, chegou até mesmo a lavar pratos em um restaurante. Decidiu sair de Paris após ter visto a polícia atacar alguns rapazes, deixando-os a sangrar. O pai exigia o seu regresso imediato para Lisboa, querendo que a filha casasse logo e fosse ensinar desenho no Liceu Salazar.

Gabriel sente-se perplexo e confuso diante daquela nova figura que de um momento para o outro invade a sua intimidade. Uma série de sentimentos diferentes são aguçados: ela podia significar a liberdade que ele tinha deixado de lado. Gabriel explica a sua situação de exilado, não vivia mal, recebia dinheiro regularmente de Portugal, fazia um programa semanal na BBC na esperança de manter a ilusão que está a contribuir com seu país mesmo de longe. Escreve livros que não podem ser publicados pelas editoras portuguesas e que os ingleses

também não querem por não terem nada a ver com eles. Autoanalisa-se como um espectador, vive tranquilamente, visitando teatros, concertos, óperas, museus, etc. Há na descrição de Gabriel fortes semelhanças com a vida de Helder Macedo. Ambos são expatriados e foram funcionários da BBC.

A onisciência do narrador atinge um alto grau, adentrando na consciência de Gabriel ao falar dos seus sonhos: “Não foram, nem felizes, porque mal dormiu, e quando finalmente adormeceu estava exausto demais para se lembrar dos que tivesse tido. Habitualmente recusava as insônias, preferia ir para o escritório ler” (PP, 1999:42). Pensa Gabriel, será que a Paula “[...] dormiria nua? Os mesmos laivos loiros no púbis? [...]” (PP, 1998:43). Como seria a vida dela se aceitasse ter um estúdio em Fulham, “[...] não era longe, dava-lhe a chave de casa, ela viria vê-lo quando quisesse, ele iria quando ela o convidasse. Os pais já saberiam que tinha vindo a Londres procurá-lo? Não, claro que não, viera num impulso, não teria havido tempo” (PP, 1999:43).

Todavia, estamos diante de suposições e mais suposições, muitas informações são omitidas e não se sabe ao certo como fora a noite de Gabriel. Afinal, estamos no terreno das plausibilidades, como diz o narrador: “[...] Ou assim terá sido a noite plausível de Gabriel. Quanto à de Paula, conjecturemos apenas o seu belo corpo jovem caiu logo num sono profundo de pensamentos adiados para os atos do dia seguinte” (PP, 1999:43). Há sempre incertezas quanto aos fatos narrados, e o narrador vai tecendo possibilidades: “[...] Presumo antes que cada um deles tenha querido fazer como achava que o outro queria, em excessos de dar e de aceitar que nas intenções estariam certos mas não nas ambiguidades dos atos em que desacertaram” (PP, 1998:44). Paula usava “sapatos vermelhos, roxos ou pretos?” (PP, 1999:44): “[...] Donde também umas minissaias particularmente excessivas e botas até os joelhos, flexíveis como luvas. [...] E ficavam mesmo bem com as botas? E o cabelo, queria também que o cortasse curto, com ângulos? Sim, tinha. Sim, ficavam. Mas o cabelo não, deixasse-o assim, à solta” (PP, 1999:44).

No quarto capítulo, “Intenções e projeções”, a presença do autor começa a se evidenciar com mais ênfase. Este capítulo tem dois focos, um no plano da enunciação (1997) que metafictionalmente discute o processo de escrita da história e outro no enunciado (1967-1968), a história narrada. Em relação ao enredo, são retratados os problemas que Pedro tivera fazendo com que Paula sáisse de Londres onde estava “em transubstanciado idílio com o

padrinho Gabriel” (PP, 1999:53). Contudo, o que realmente importa é que não é só o personagem que tem um problema, o próprio autor-narrador encontra-se em uma situação que aturde seu processo criativo e precisa pelo menos tentar resolvê-la. Acontece que ele confessa ter um favoritismo pela personagem Paula, critica a atitude de Gabriel, no lugar dele não teria tido tanto pudor, mas afinal não é padrinho nem amigo da família. Confessa que gostaria no fundo de passar o capítulo a construí-la em seus pormenores, colocar Gabriel a lhe render poemas, dar um destino que o mundo tanto lhe nega. Após divagar na forma que gostaria de dar a sua personagem, se auto-polícia, os amores de Paula não são do autor, “[...] o voyeur é o outro, o pai-padrinho que ainda não aprendeu a amar melhor” (PP, 1999:54).

Por outro lado, confessa que está “cheio de má vontade contra Pedro” [...] (PP, 1999:54). Na verdade, desde o início da narrativa, o autor-narrador colocou Pedro como o vilão da história a “[...] pô-lo de bochecha gorda e capacete colonial a chuchar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina [...]” (PP, 1999:54). Ironicamente, corrige-se, o leitor não pode permitir tais tentações narcísicas, o autor não é pago para isso. É preciso cautela, “[...] imaginem a má opinião se eu declarasse agora, intempestivo: não sou pai de pançudos, se o Gabriel quer brincar aos arcanjos, boa sorte, é lá com ele, com o Gabriel posso eu bem, não me inquieta o perigo vem de Pedro, Pedro que é o meu rival no destino de Paula [...]” (PP, 1999:53-4).

Pedro, quando bebê, queria sempre tudo para ele, a irmã seria a intrusa que mal lhe deu tempo e espaço para nascer à vontade. Seria provável que Pedro crescesse o oposto da irmã, grande e feio, um tirano e dominador. Porém, não era assim tão simples, se ele “tinha os seus momentos de saturninas exigências também tinha um riso fácil de boca inteira, inesperado, contagioso, com lágrimas nos grandes olhos castanhos de míope a embaciar-lhe os óculos [...]” (PP, 1999:56-7). Pedro era até generoso, gostava que Paula precisasse dele, gostava de protegê-la. Pedro quando foi estudar medicina em Lisboa, convenceu-a a ir com ele, seria uma boa ideia, ela sempre tivera talento para as artes. Na Lisboa universitária da década de 60 não havia muitos estudantes com casa própria e, dessa forma, a casa de Pedro tornou-se um lugar de encontro. Os jovens ficavam até altas horas ouvindo música, jogando e lendo. Pedro ia criando uma corte à sua volta e Paula, sentindo que a casa era mais dele do que dela, ia procurando o seu caminho fora de casa: “Pedro dera a Paula as fundações da sua liberdade” (PP, 1999:59). As descrições de Pedro trazem o personagem mais próximo da

“realidade”, não havia como descrevê-lo como um vilão, Pedro, assim como os seres humanos, podia ser bom em alguns momentos e em outros muito cruel.

Há na narrativa uma espécie de narratário<sup>15</sup>, um leitor imediato que interroga o narrador, na tentativa de preencher os espaços vazios, como podemos observar no seguinte trecho: “E os amores, Pedro não os tinha? Amores amores não teve[...]”(PP, 1999:59). Até que um dia envolve-se com uma moça tão bonitinha que Pedro teve vontade de protegê-la por uns tempos. E foi a partir daí que surgiu o primeiro problema na vida de Pedro que, como diz o autor-narrador: “[...] não sei se já deu para entender, ele sempre tinha tido certa dificuldade em reconciliar afetos simultâneos mesmo quando funcionassem em registros diferentes [...]” (PP, 1999:59).

É importante frisar que os personagens vão ganhando corpo ao longo do romance. Até chegar o momento em que, como veremos adiante, eles decidem o seu destino e o autor fica à mercê da decisão deles. Em um dos capítulos há algumas cartas que Pedro trocava com Ana e José. As cartas estão colocadas na narrativa como mais uma das formas de dar veracidade aos personagens, mostrando todas as suas frustrações, afinal, eles são complexos como os seres humanos. O autor-narrador confessa que uma das cartas nem sequer fora enviada, mas “[...] pode ter sido como vou dizer que foi [...]” (PP, 1999:60). A carta não enviada, de que o autor nem teria como ter conhecimento, é muito importante para justificar as estratégias utilizadas no texto. Quer dizer, um texto que se constrói nas fronteiras entre a verdade e a verossimilhança.

Na carta imaginada pelo autor-narrador, aparece um Pedro mais sincero que conta que a sua vida tem sido uma grande farsa, ele se tornou uma fabricação imposta pelos pais. Se essa fabricação continuasse, ele se formaria em medicina, encarnaria a mentira dos pais. Confessa que sempre que precisou dos pais, os encontrou a olhar para o lado, buscando outro que ele não é. Relata o término do namoro com Fernanda, conforme o conselho dos pais. Entretanto, ela ficou grávida e ele exigiu que ela fizesse um aborto, deu-lhe dinheiro. Escreveu uma carta para a moça, mentindo que era estéril e que por isso o filho nunca poderia ser dele. Ela mandou de volta o dinheiro. No final, afirma que está a escrever uma carta que

---

<sup>15</sup> De acordo com Carlos Reis, em **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários** (2003: 356), o narratário constitui uma espécie de destinatário imediato da narrativa, já o leitor real seria o destinatário mediato. Muitas vezes, o narratário é uma entidade não identificada e dificilmente visível.

sabe que não será enviada. A carta termina em suspenso quando ele chama a irmã de puta, mas não conclui o pensamento: “[...] não durmo a três dias a emborcar Pervitins e a imaginar como o meu filho, se seria uma filha, que até a puta da Paula decidiu ir dar uma curva que” (PP, 1999:63).

A próxima carta, a que fora enviada, tem um tom ameno e cordial. Pedro conta que estivera doente, nada de grave, quem sabe por excesso de trabalho. Dormiu durante três dias enquanto Paula tinha ido ao Porto para uma exposição coletiva. Comenta que a irmã começara a fazer progressos. Questiona-se o que fará depois que acabar o curso, mas sabe que na verdade só lhe resta a guerra, só não sabe para que colônia irá. Pode ser que o pai consiga que ele fique em Moçambique perto da família. Porém, não quer receber tratamento especial, está disposto a tudo, mesmo duvidando do mérito desta guerra. Fala que a irmã está cada vez mais subversiva, aconselhando-o a fazer um pós no exterior, quem sabe lá em Londres onde está o padrinho Gabriel. Mas ele sabia que precisava ir para guerra, era uma questão ética. Diz que está preocupado com a Paula que arranjou uma médica que faz tudo por ela. Paula mudou muito, diz Pedro que ela vive “a experiência” (PP, 1999:66), violando todas as regras e limites.

Há ainda uma carta de Ana para Pedro, em que a mãe se coloca ao lado do sofrimento do filho pelo término do namoro. Ana defende a filha, dizendo que ficou inquieta com as palavras agressivas do filho. Na verdade, para a mãe, no fundo, Paula sempre só quis ajudar o irmão até quando propôs sair de casa para que ele pudesse viver com Fernanda. Há também uma carta de José para Pedro. É uma carta totalmente fria em que o pai responde a carta do filho por ordem, como se fosse um questionário. Não parece mais aquele homem outrora sentimental e apaixonado pela futura esposa, o tempo e a vida tornaram-no um homem prático e insensível, leva em consideração os sentimentos do filho quanto ao término do namoro, “[...] nunca te esqueças que na vida de um homem há relações que só podem ser transitórias” (PP, 1999:71). Critica o comportamento de Paula, acusando-a de não se comportar como uma mulher honesta.

Os personagens são tão bem escritos, mas de forma bem diferente daquela narrativa preocupada em traçar apenas os aspectos físicos, interessa aqui as suas subjetividades. Mesmo que o autor-narrador tenha confessado ter preferência por Paula, não se pode dizer que Pedro é o vilão dessa história. Afinal, ele é só mais um pobre coitado que não sabe lutar contra as

amarras da família. Pedro não teve coragem de dizer para os pais que não tinha comparecido aos exames finais e ainda mente que tinha sido brilhante. Pedro era a metáfora nacional do falso médico a provar que a imagem vale mais que a identidade. Os pais sentem-se preocupados com a ausência das cartas de Pedro e por isso enviam até Portugal o inspetor Ricardo Vale - um membro da Pide.

O inspetor Ricardo Vale vem dar mais corpo à história, para tornar manifestas todas as crueldades praticadas na ditadura Salazar e nos anos de colonialismo em África. Paula conta para Gabriel da visita do inspetor, o homem falava para Pedro e olhava para ela, falando sempre para os dois. Fez com que ela sentisse que tinha que se justificar e empurrar a culpa toda para Pedro. Sentiu uma coisa estranha no olhar dele, não sabia se era algo sexual ou não, mas sentiu medo. Ela a sentir-se usada por ele. E o pior é que no final, o Pide fizera um acordo com Pedro, os pais nem saberiam. O que aconteceu seria um segredo entre os três, ele dizia tudo para o irmão olhando para ela, como se Pedro só existisse nela. Ela estava com medo do preço que o irmão teria que pagar por ter aceitado esse acordo.

O capítulo intitulado “Espíritos e corpos” transcorre entre os anos de 1969 a 1974. Nele o autor-narrador relaciona a sua narrativa a um jogo de cartas, ele apenas deu as cartas, criou um pano de fundo, mas agora cabe aos personagens decidir o seu futuro. Estamos quase na metade da narrativa, nessa altura o leitor já conhece o corpo dos personagens, falta-lhes “os espíritos factuais” (PP, 1999:93). Pelos argumentos utilizados pelo autor-narrador, metalinguisticamente, é discutido o ato de narrar e a sua posição em relação aos seus personagens como se esses tivessem livre-arbítrio. Cabe a “cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecendo que muitas vezes não é quem tem melhor mão que vai ganhar. No pôquer há o Bluff, no bridge a finesse, nos romances o livre-arbítrio até deixar de haver, como no vasto lá fora da vida [...]” (PP, 1999:93). E há também as plausibilidades, entretanto quem quiser verificar descobrirá que nenhum José Pedro Montês foi nomeado governador de um distrito em Moçambique. Todavia, diz o autor-narrador, “digamos que no Governo-Geral houve quem gostasse das idéias que José, entretanto elaborara sobre a reputação pacífica dos terroristas - a Política dos Espíritos [...]” (PP, 1999:94). Boa parte desse capítulo traz informações referentes ao método utilizado para conter os terroristas. Eles aplicavam em seus ombros esquerdos com ferro em brasa o desenho de uma borboleta. José recusava-se à assistir a implantação das marcas, apenas discursava sobre o simbolismo da metáfora da borboleta.

Pedro poderia ter apostado no seu livre-arbítrio e decidido um futuro diferente, quem sabe ter saído de Portugal, ou como médico, ou não ter ido para outra colônia. Todavia, afirma o autor-narrador, “mas julgo que não, creio que a personalidade e as circunstâncias já definidas o não permitiriam [...]” (PP, 1999:101). É melhor ficar com as alternativas plausíveis “sem complicar ainda mais a narrativa com hipóteses duvidosas: Pedro chegou a Moçambique como médico militar [...]” (PP, 1999:101). E aí começam os dilemas quanto as suas escolhas que não sabemos ao certo quais foram, dado o seu “livre-arbítrio”. Pagou ou não a dívida ao Pide? Ela pode nem ter sido cobrada. E Paula? O que se sabe é que ela se recusou a receber as mesadas do pai. José soubera por Ricardo Vale do relacionamento da filha com Gabriel. Para ele, Paula estava morta. Ana e Pedro conversam, a mãe defende a filha e critica o trabalho do marido. Pergunta se ele sabe onde estão Paula e Gabriel e confessa que desejava ser a Paulinha. Pedro trabalhava no hospital onde fazia de tudo um pouco, sendo psiquiatra, cirurgião plástico, atendia drogados e até mesmo foi convidado a dar aulas na faculdade de medicina. Alugou uma casa, começou a se reunir novamente com os amigos, participava de grupos de leitura, passou a ser o médico da moda com consultório próprio e o tempo foi passando. A revolução em Portugal estava se aproximando, mas Lourenço Marques vivia numa aura de prosperidade, havia é claro os militares e o excesso de caixões, mas também havia mais dinheiro do que nunca.

Em *Pedro e Paula* é preciso que o leitor adentre nos jogos propostos por este autor-narrador a partir de um acordo estabelecido pelo pacto narrativo. Nesta narrativa repleta de lacunas e possibilidades, é preciso que o leitor reúna os fragmentos, o que não está dito, mas que o texto deixa implícito. O próximo capítulo intitulado “Festa é Festa”, é único sem numeração, tem como pano de fundo o ano de 1974. O capítulo é todo organizado com uma sequência de reticências e no final uma única frase: “Mas festa é festa, e essa ninguém nos tira” (PP, 1999: 118). Sabemos que nesse ano aconteceu em Portugal a Revolução de Abril<sup>16</sup>, um marco na história do país que rompe com um período de 41 anos de ditadura do Estado

---

<sup>16</sup> A Revolução de Abril ou Revolução dos Cravos foi um golpe de Estado ocorrido em 25 de Abril de 1974 que depôs o Estado Novo no poder desde 1933. Este golpe foi realizado por um movimento militar acompanhado de estudantes. Foi o início da implementação de uma democracia que veio a se estabelecer em 1976 com a nova constituição. Na verdade, a ditadura militar começou antes do governo de Oliveira Salazar, o golpe militar aconteceu em 1926 com a eleição de Óscar Carmona. Salazar tomou o poder em 1933 até 1968 quando sofreu um acidente e precisou se afastar. A partir daí foi substituído por Marcello Caetano que manteve um governo mais brando, mas ainda assim ditatorial.

Novo. Esse momento de crucial importância para a construção da identidade portuguesa não é descrito no romance, cabe ao leitor criar a sua representação. Na verdade, Helder está querendo evidenciar que nada que pudesse ser dito ou representado em palavras se compararia à importância desse evento. Como a pós-modernidade e a metaficção historiografia defendem que a linguagem presentifica uma realidade que nos escapa, quem sabe ao rememorar com descrições esse momento, o autor não estaria diminuindo as diferentes possibilidades de interpretação. Com isso, Helder quer chamar a atenção para as diversas significações que essa revolução pode ter no imaginário português e ocidental. De certa forma, há também aqui mais uma intertextualização explícita com Machado de Assis, no capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva” - todo repleto de reticências, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*

O oitavo capítulo, “Depois da festa”, também tem duas datas - 1997 e 1974-1975. O capítulo inicia com o autor afirmando que a ditadura durou tanto tempo que os portugueses acreditaram que fizeram uma revolução pacífica. Mais uma vez o terreno das metáforas é explorado para falar de Salazar - a história contada por Ricardo Vale do cozimento das lagostas. Deve-se colocá-la em água fria e quando a água ferve, ela nem deu por nada e morre feliz. “[...] Salazarismos? Bom, continuamos nas metáforas, e portanto não só mas também [...]” (PP, 1999:121).

Conta o que ocorreu pós-revolução com o ex-inspetor Ricardo Vale, que teve de fugir de Portugal indo de país em país até parar no Brasil, onde achou parecido com Portugal e as colônias ao mesmo tempo. Estava gostando do Brasil até que o governo fez parceria com a Rússia e Cuba para reconhecer os terroristas do MPLA como um governo legítimo de Angola. Antes de sair de Moçambique, procurou José e lhe entregou um dossiê completo sobre a política dos espíritos, também lhe entregou uma pistola e um tambor cheio de balas. O ex-inspetor vai até o consultório de Pedro, que o trata com desdém. Então, para ameaçar o doutor, Ricardo Vale resolve falar de Paula e Ana. Certamente a irmã não esquecera tudo o que ele fez para Pedro e diz que tem acompanhado a vida dela à distância, a pedido de Ana. Então, são descritos alguns acontecimentos da vida de Ana, José e Pedro, acontecimentos que delineiam a situação de Portugal pós 25 de Abril e 1974 e das colônias em África em um momento de quase independência. Portugal encontra-se em uma situação extremamente complicada, principalmente para os adeptos do salazarismo. Ricardo Vale é um exemplo disso, o inspetor precisava sair com urgência de Portugal, precisa de uma assinatura de José e

para consegui-la passa a ameaçar Pedro. Ricardo Vale conta que visitava Ana com frequência e ela lhe mostrava fotografias da filha, algumas cartas antigas e também falava das cartas mais atuais e assim ele ia avisando os seus amigos em Lisboa para proteger Paula. Expõe que Ana fazia muitas perguntas a respeito dos métodos utilizados nos terroristas, queria saber se isso podia acontecer com a filha. Ampliaram uma foto de Paula e nela ele indicava as partes mais sensíveis do corpo para tortura. Até que Ana pediu que ele demonstrasse nela e que ele lhe chamasse de Paulinha. Pedro teria que ajudá-lo a escapar do país, pois caso contrário, toda essa história seria uma decepção para José. José no meio de toda essa situação se suicida e, no fim de julho de 75, o consultório de Pedro foi fechado, já que agora a medicina era do povo.

O nono capítulo, “A terra e quem trabalha”, percorre os anos de 1975 a 1980. Metaficcionalmente, o autor-narrador joga com a relação estabelecida entre a verdade e a verossimilhança. Nessa altura da narrativa, pode “deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades [...]” (PP, 1999:139) para tornar-se um “confiante cronista de incertezas” (PP, 1999:139). Foi neste momento que diz que conheceu os gêmeos, ou melhor, quando conheceu um rapaz e uma rapariga que lhe disseram que eram gêmeos e, a partir daí, passaram a ser os personagens deste livro.

Em Helder Macedo, neste jogo entre real *versus* ficcional, o próprio autor torna-se figura de papel tomado pela força de seus personagens, abalando os limites entre a ficção e a realidade. É o problema do livre-arbítrio entre o que foi e o que poderia ter sido. Confessa o autor-narrador, fazendo uma analogia entre os romances e a vida, em ambos o “autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim [...]” (PP, 1999:139). Mas, até os autores que fingem poder escolher, sabem que há um momento na narrativa em que o papel é inverso, os personagens inventam o seu autor, tão personagem quanto eles. As personagens podem ou não colaborar com o autor ou podem “[...] logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não que gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, alguns teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio” (PP, 1999:139-140). E foi neste momento que o autor foi confrontado pelas personagens “como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é também um modo de dizer que eu também lá estive, sou testemunha” (PP, 1999:140).

Então, como diz o autor-narrador, “figuremos o tempo, o local e as circunstâncias (PP, 1999:140)”, verão de 75 em Lisboa, estava ele no Solar dos Presuntos quando de repente entra o Gabriel de Vasconcelos “e uma brasa artística, com um jovem estilo CDS [...]” (PP, 1999:140). Ou seja, entra o Gabriel acompanhado dos gêmeos. O autor e Gabriel abraçam-se, mesmo que antes em Londres não tivessem tanta intimidade, em Portugal era diferente. E o autor aproveita para esclarecer, o Gabriel era pelo menos quinze anos mais velho do que ele e se houvesse justiça seria o autor que teria direito às preferências de Paula. Sentaram-se todos juntos e o autor foi fazendo perguntas, conjecturando “permutações e enredos” (PP, 1999:142).

O autor-narrador chega ao ponto de afirmar que o leitor que acompanhou a obra até aqui tem muito mais vantagens do que ele, pois conhece fatos que ele ainda não imaginava e criou hipóteses que ele não formulou. O autor apenas deu corpo aos personagens e o leitor já é capaz de imaginar dentro das verossimilhanças o que pode ou não ter acontecido com cada um. Gabriel, por exemplo, mesmo sendo muito discreto em relação a sua vida amorosa, diz o autor-narrador, já dava para entender que o grande enigma da sua vida era Paula. E sem ser bisbilhoteiro mas em “prol da arte do bem contar” (PP, 1999:144), o autor-narrador acrescenta mais alguns pormenores da história do casal, que não foram contados por Gabriel e que o autor-narrador supõe que tenham acontecido mais ou menos dessa forma: a primeira noite do casal deve ter sido em Lisboa no Hotel Ritz. Paula agente e ele o paciente, Paula tirou o Gabriel do limbo londrino. E a Paula também conseguiu alcançar nele o que tanto desejava, com Gabriel podia permitir-se a total sexualidade de uma mulher. Mas toda essa libertação sexual de Paula era comum ao clima de Lisboa pós 74. E pelas plausibilidades antes expostas no livro, o autor-narrador vai compondo a vida de Gabriel e Paula em Lisboa. Gabriel recuperou a casa da família na Lapa, que também era o endereço de Paula. Ela tinha um atelier ali pertinho e dava aulas em uma escola, o autor-narrador duvida que ela tenha buscado outras independências como relações com outros homens. Gabriel voltou à carreira diplomática como embaixador. E assim por diante, o autor-narrador vai tecendo uma série de possibilidades para os personagens a partir dos seus corpos factuais.

O próximo capítulo “O não e o sim” expõe os acontecimentos ocorridos em 1997 e entre 1978-1982, em que o autor-narrador confessa que não sabe o que pensar, se pudesse escolher ficar pelos simbolismos (direita/esquerda), seria tudo tão mais fácil. E “depois seria

só questão de um salpico de nomes emblemáticos para temperar o molho e de mais alguns precedentes literários ocasionalmente referenciados como quem não quer a coisa para engrossar o guisado. Ou seja, mais ou menos como tenho vindo a fazer [...]” (PP, 1999:171). Mas acontece que os seus personagens têm suas próprias escolhas, dentro deles “há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem” (PP, 1999:171) nas suas “monstrificações emblemáticas”. Não pode, por exemplo, colocar a Ana que vive entre o passado desejado e o futuro que ainda deseja, na varanda de casa, esperando como Penélope, ou como em um artigo havia dito que Garrett colocou a vó cega de Joanhina e de Carlos estagnada para associá-la com Portugal. Entretanto, Ana não se deixa ficar estagnada, “[...] basta que eu a tenha visualizado como uma pessoa real, nem que uma só vez, mulher inquieta, com filamentos depredatórios, é o suficiente para a sua realidade interferir na minha” (PP, 1999:172).

Dessa forma, menciona como conheceu Ana, mas sempre utilizando verbos que marcam a imprecisão, a possibilidade: “Digamos que estávamos de férias em Portugal (a S. e eu) e que tínhamos ficado em casa de meus pais, que era perto de Sesimbra. Que fomos com eles a um daqueles restaurantes à beira-mar [...]” (PP, 1999:172). Nesse mesmo restaurante, estava Gabriel com Paula e Ana. O autor cumprimentou Gabriel e notou que seus pais cumprimentaram Ana. Já em casa a S. enciumada quis saber se havia acenado para Gabriel, que conhecia de Londres, ou para a desconhecida e bela moça. Seus pais mudaram a conversa para o que sabiam de Ana a respeito da tragédia da morte do marido. O autor-narrador rememora brevemente a vida do pai que tinha se aposentado dois anos antes do 25 de Abril e completa: “[...] Já contei tudo isso no outro livro [...]” (PP, 1999:173). Aqui há mais uma evidência que confirma que a narrativa está se construindo em uma zona de fronteira entre o literário e o biográfico. Já que tal assertiva remete-nos para *Partes de África* e revela uma possível relação entre o autor ficcional e o autor empírico Helder Macedo. Evidente que se trata de mais um jogo de linguagem, mais uma marca extremamente explorada pelas narrativas na pós-modernidade.

O cauteloso cronista de incertezas vai movimentando-se na narrativa, ora dando palpites, prevendo possibilidades, ausentando-se das responsabilidades, já que seus personagens têm livre-arbítrio, tornando manifestos os seus procedimentos ficcionais. Ele

apenas criou hipotéticos corpos e adicionou espíritos factuais, agora cabe aos personagens escolherem os seus destinos, lembrando que nem sempre quem tem a melhor mão ganha.

Os personagens ganham mais veracidade. Isso se confirma quando em 1997, o autor e Paula, em Londres, tornam-se bons amigos. Nas conversas com Paula em 1997, ia pensando nesse encontro entre 1978-1982, falando coisas sobre a mãe que ele já conhecia e pôde conhecê-la com mais detalhes. Paula agora com mais de cinquenta anos, aparentando uma mulher balzaquiana. Ela ali tão perto, imaginada como ser de carne e osso, infiltrou-se no seu bosque de ficções, vindo a complicar “com as suas plausibilidades próprias o que deveria ter sido uma simples história simbólica de gêmeos antagônicos que, como disse logo à partida, poderiam ser antes os mesmos Pedro e Paula ou quaisquer outros” (PP, 1999:174) que bem representariam o Portugal contemporâneo porque, como diz o autor, “chapéus há muitos” (PP, 1999:174), referindo-se à sua intenção de construir personagens emblemáticos que representassem muito bem todas as dicotomias de um país em transformação. Entretanto, os personagens emanciparam-se e o autor não tem mais a posse da narrativa. Os personagens não só corporificam Portugal na contemporaneidade, mas eles têm as suas próprias exigências.

Com isso, não é possível concluir a história sem a ajuda deles, principalmente, a ajuda de Paula, personagem que desde o princípio tem o amor do autor. Então, a narrativa termina com as respostas que a personagem deu ao autor, mas o terreno das incertezas prevalece, pois o autor-narrador confessa que, mesmo sem esse encontro, ele narraria os fatos de qualquer forma. O final da narrativa traz algumas informações a respeito do que aconteceu com os personagens. Na verdade, o que poderia acontecer com cada um deles já vinha sendo traçado no início da narrativa, continuamos no terreno das plausibilidades: Fernanda e José enriqueceram; Ana e a nora viviam em constantes brigas e Paula sempre tentando apaziguar; Ricardo Vale aproveitando a oportunidade escreveu para Ana que ofereceu a sua casa ao ex-inspetor; Portugal encontra-se em transição para o socialismo; Paula lembra que Gabriel era “[...] um homem muito especial, muito receptivo, apesar daquele ar soberbo de vice-rei das índias que não há. Meu querido amigo!...Pois é. Tu também foste amigo dele. Acho que sim. É preciso que tenhas sido. Mas tu és diferente, contigo às vezes não sei o que estás a entender” (PP,1999:184).

Ricardo Vale voltou e reconstituiu a amizade com Ana e até mesmo com Pedro. Fernanda incentivava a amizade com o ex-inspetor visto que acreditava que ele podia ajudá-la

a colocar a sogra em um asilo. Então, Pedro escreve para o ex-inspetor dizendo: “É evidente que não nutro ressentimentos nem rancores contra pois sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã” (PP, 1999:190). Logo em seguida, o autor-narrador afirma que na verdade Pedro quisera escrever “pela minha mãe” e julgou que escreveu isso, mas há uma fotocópia da carta e está lá “minha irmã”.

O décimo primeiro capítulo, intitulado “O cemitério dos prazeres”, acontece no ano de 1982. Inicia com o pensamento de Ricardo Vale após ter recebido a carta de Pedro. O ex-inspetor conhecia todos os pormenores da vida de Paula, perseguia-a às vezes sem ela nem notar e outras querendo que ela o visse. Paula sai do estúdio e resolve caminhar até o Cemitério dos Prazeres. Lá encontra o ex-inspetor Ricardo Vale que lhe disse que sempre a protegera. No outro dia, Paula no estúdio recebe um envelope de Ricardo Vale e dentro dele havia a carta que Pedro lhe havia escrito. Ela sente vontade de vomitar. Resolve ligar para o irmão e diz que estava esperando-o no estúdio. O autor-narrador questiona-se como contar o que se passou entre os irmãos, começar pelos argumentos ou pelo resto? Pedro viu a carta e mesmo sem a intenção de escrever “pela minha irmã”, embarcou em acusações contra Paula. Ele profere uma série de acusações antigas. Paula não entendia o porquê de tanto ressentimento e chorava. O autor dá uma volta e começa a falar sobre Proudhon, a mesma conversa que em momentos anteriores ocorria entre Ana, Gabriel e José: “A propriedade é o roubo!” “A terra é de quem trabalha!” (PP, 1999:208). Mas logo se corrige, “voltemos portanto de novo ao resto. Não se pode evitar” (PP, 1999:208)

Algo se quebrara entre os irmãos, Paula agora sentia-se livre dele, “era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos [...]” (PP, 1999:209), sentia-se indiferente à identidade partilhada antes mesmo do nascimento. Pedro começou a abraçá-la, a querer beijá-la, suplicando-lhe perdão. No entanto, ela olhou-o com repulsa e disse “Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...” (PP, 1999:209). O restante dos acontecimentos é descrito pelo autor-narrador de forma rápida, realista e brutal. Pedro avança para a irmã e empurra-a, rasga-lhe a camisa, comprime-lhe o seio, bate várias vezes com a cabeça dela no chão e logo em seguida levanta-lhe a saia, abri a braguilha, retira o pênis ereto e penetra-a.

A partir dessa situação, diz o autor-narrador, é necessário dar duas escolhas ao leitor. Na primeira, Pedro sai do estúdio e quando Gabriel vem buscar a mulher mais tarde encontrou tudo normal. Na segunda versão, aquela que o autor-narrador confessa ter mais jeito, Pedro encontra Ricardo Vale que começa a torcer-lhe o braço, Gabriel chega e ao ver a cena pensa que Pedro está a ser assaltado, então pede que o homem solte-o. Pedro sai correndo e o ex-inspetor diz para Gabriel: “A Paulinha, Senhor Doutor. A sua Paulinha. Não cheguei a tempo. Não consegui protegê-la. Vá, Senhor Doutor, vá depressa. Eu fico aqui” (PP, 1999:211).

O capítulo final intitulado “Pois é”, em que relata os acontecimentos ocorridos em 1997, o autor-narrador diz que precisa fazer uma pergunta para Paula que não sabe se terá coragem. Paula teve uma filha, Filipa, que o autor-narrador afirma ser um amor, gostaria até que ela viesse estudar no King’s onde lhe daria Bernardim, Camões, Cesário e Eça, mandaria ler Machado. Dar-lhe-ia a possibilidade de tomar para si os autores que ele tanto aprecia, como uma forma de melhor entender a vida. Pensa no que a filha possa ter herdado da mãe, os olhos delas são parecidíssimos, mas também lembram os de Gabriel.

O autor-narrador questiona-se se Filipa seria filha de Pedro ou de Gabriel. Seria até melhor que o livro terminasse com essa questão em suspenso. E relembra que certa vez ouvira de uma aluna universitária que trata muito bem as mulheres em seus romances. Mas, como diz o autor, “devo-lhes tudo: nascer, comer, falar, andar, amar, e assim por diante até poder ir morrer um dia destes tendo gostado de viver [...]” (PP, 1999:216). E acrescenta, este livro não é dirigido ao mercado americano onde gostar de mulher é antifeminismo. No entanto, ironicamente, afirma que o leitor mais irônico poderá dizer que ele trata tão bem as mulheres depois de tudo que “[...] no último capítulo fizeram - que fizeste, se as inventaste - à tua, dizes agora, boa amiga Paula que já não dá para se saber muito bem se afinal existe ou não existe, pões-te por aí a divagar sobre isto e sobre aquilo sem sequer uma palavra de compaixão” (PP, 1999:216). No fundo o que ele não queria é ter que explicar tudo, deixar simplesmente o tempo passar e a Paula deixando que ele se escrevesse no que ela fosse (PP, 1999:217).

O autor-narrador mais uma vez troca de assunto e começa a fazer uma crítica ao século XX, que ainda debate o que ocorreu no século passado: “Bizarro século, o nosso. Nas ciências e nas tecnologias o mundo está irreconhecível. Nas políticas e nas ideologias são tudo debates do século passado. Marx, 1818-1883; Proudhon, 1809-1865[...]” (PP, 1999:214). Atualmente, todas as ideologias caíram por terra, “[...] essas coisas de direita e de esquerda

hoje já não fazem sentido. Acabaram as ideologias, e o pós-modernismo saco roto, o Fim da História (parvalhão!), vem aí a globalização, olha a Rússia em que até a KGB se reciclou em máfia [...]” (PP, 1999:218). Termina por fazer uma relação entre a personagem Maria Eduarda, de *Os Maias*, e Paula, mulher contemporânea. É muito estranho que no século dezenove, sem camisinha, Maria Eduarda não tivesse engravidado de Carlos. Mas se em *Os Mais*, Maria Eduarda tivesse tido uma criança de Carlos, “lá se lixava a metáfora do Eça e todo o futuro de Portugal teria sido diferente. E se, por outro lado, Carlos tivesse tomado as borrachudas precauções, era a própria natureza do incesto que teria sido diferente [...]” (PP, 1999:220). Ainda acrescenta, “é o problema do realismo oitocentista: muitos pormenores, muitas paisagens, muitos interiores de casas, muitas mobílias, e depois omitem estas informações fundamentais” (PP, 1999:220).

Se são informações tão fundamentais, é necessário pensar no que Paula poderia ter a lhe dizer antes de terminar o livro. Diz que vai convidá-la para um jantar com uns amigos. Então, após o jantar começa a traçar o fim do romance. Sabemos que Gabriel morreu, mas o autor-narrador antecipa e afirma que falará por último da morte dele, assim “iremos todos para casa muito mais sossegados” (PP, 1999:221). A morte de Gabriel, conforme o autor-narrador, foi simpática, morreu muito mais feliz por ter conhecido Paula. Já na vida do Pide não aconteceu nada de extraordinário, o autor confessa que já havia lhe dado espaço até demais, então: “digamos apenas, para o despachar [...]”(PP, 1999:221), que ficou por um tempo rondando por ali e “eventualmente foi para o raio que o parta proteger quem não entre nesse livro [...]”(PP, 1999:222). Diz o autor-narrador em tom irônico: “Houvera sido mais edificante (houvera sido...Boa!) saber que fim levou o piloto sempre bêbado [...]” (PP,1999:222) ou até o que aconteceu ao casal de negros velhos que queriam morrer no lugar dos netos no tempo da política dos espíritos. No entanto, esses são destinos que tem que ficar inconclusos para que alguém os continue ou os modifique.

Em relação a José, o autor-narrador espera que todos tenham percebido que ele era um dos personagens sem desenvolvimento até que percebeu isso e se matou. Já Ana lhe fazia pena mesmo se na narrativa ela tivesse sido só um símbolo, “porque é um desperdício de vida e houve tantas desperdiçadas, na geração dela [...]” (PP, 1999:223). E acredita que ela não era maluca, era só uma forma de vingança. Ela era o complemento funcional de José. Ana decidiu ir para um asilo que não era bem um asilo mas um lar campestre, estava agora com setenta e

seis anos. Paula e Gabriel continuaram sendo contra, conforme diz o autor-narrador: “são personagens consistentes [...]” (PP, 1999:225). Pedro pagava todas as despesas da mãe. E entrou numa sociedade com alguns sul-africanos e abriram uma clínica de reconstruções plásticas. Até Fernanda, gorda de tanto comer cabeças de pescadas e feijoadas, fez lipoaspiração. Ela e Pedro tiveram outro filho.

O Gabriel pelo menos deixou de ser o “gênero expatriado e elegante que estava a ser quando a Paula veio a Londres desencaminhá-lo [...]” (PP, 1999:224). Pergunta o autor-narrador se os leitores realmente acreditam que ele não dormiu com Ana e afirma que ele não sabe, mas tem dúvidas. Gabriel e Filipa tinham um ótimo relacionamento, ele nasceu para ser pai. E o autor pergunta para Paula se o nascimento da filha tinha modificado muito a relação entre os dois. Ela responde: “Achas que até a Filipa nascer a filha era eu? Pareces a minha mãe. Desculpa decepcionar-te mas não, não foi incesto” (PP, 1999:229). Quando Gabriel morreu, Filipa estava com treze anos, depois da morte dele sentiu a necessidade de falar para a filha o que de fato havia ocorrido com o irmão, “era preciso que ela soubesse, fazia parte do que ela é [...]” (PP, 1999:230). Filipa não entendeu muito bem a morte do pai por isso vieram para Londres, para Paula “é preciso saber quando as coisas chegam ao fim. Senão ficamos todos vampiros” [...] (PP, 1999:231), foi por isso que Paula contou do irmão para que a Filipa entendesse que ele já estava morto antes de Gabriel.

Paula olha para o autor e mais uma vez pergunta se ele acredita que entre ela e Gabriel havia ocorrido incesto e se foi, se fazia algum mal. E conta como ele morreu, o que ela contou o autor-narrador transformará no fim do livro como uma espécie de homenagem a esses dois amigos:

[...] Amigos amados um do outro e aos amigos que primeiro vi juntos a entrarem a rir pelo Solar dos Presuntos de revolucionária memória como Evaristo a chamar-nos a todos capitão e comandante porque o povo unido jamais será vencido. E portanto também a minha homenagem a essa memória, com tudo de ingênuo que teve, de confuso, de errado, de oportunístico, de timorato e de excessivo ao mesmo tempo, de utópico [...] (PP, 1998:232-3).

O jogo entre o real *versus* ficcional prevalece quando o autor, primeiramente, afirma que o que irá “contar é baseado no que só a Paula me poderia ter contado” (PP, 1999:233). Relata que Gabriel passou mal na Assembléia da República, não quis chamar um médico, foi direto para casa. Lá não contou nada para Paula, colocou um Blanc de Noirs no congelador e pediu que ela se preparasse para uma grande festa entre os dois. Ela coloca o mesmo vestido

preto de Londres e o autor-narrador fica imaginando como ela deve ter ficado nele: “Vestidos como esse permitem prodigiosas invenções e não terá sido necessário acabarem o champanhe para as iniciarem na sala e as irem recomeçado em todo o trânsito [...]” (PP, 1999:234). Contudo, sabemos que são fantasias da cabeça do autor que afirma mais adiante que “não foi, é claro, nada disto e nada assim que o que a Paula me teria contado. Teria mencionado apenas o champanhe e o vestido, sem grandes pormenores, apenas que lhe estava um pouquinho apertado [...]” (PP, 1999: 234). E completa: “Mas agora ouvi-a dizer: Estava dentro de mim quando morreu [...]” (PP, 1999:234-5)

Autor e personagem caminham pelo parque, ela “tirou os sapatos para sentir nos pés (decentes, verdadeiros) a frescura úmida da relva [...]” (PP, 1999:235). Avistaram um cão que guiava cegos que ficou a olhar para eles pedindo para que começassem a aula aceitando um pau. E o autor-narrador, fazendo uma contraposição com os personagens, diz: “Mas apesar do seu inegável livre-arbítrio tinha o dono, que o chamou. E levou logo o pau ao dono, de cauda contente” (PP, 1999:235). Paula começa a falar que quando veio a Londres estava à procura de um pai que nunca tinha tido, eu disse para Gabriel que tinha vindo aprender com ele a minha liberdade, e foi isso que ele me deu, naquela despedida, naquela última tarde. Ele quis “tirar para sempre de dentro de mim o sabor da morte que meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... [...]” (PP, 1999:235-6) A narrativa termina em suspenso quando Paula completa o que vinha dizendo com as seguintes palavras: “De modo que está a ver, meu caro senhor escritor, andas a dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.” (PP, 1999:236). E o autor responde: “Pois é”. (PP, 1999:236). Esse *dele* pode referir-se tanto ao Gabriel quanto ao Pedro. É preciso que o leitor tire as suas próprias conclusões.

Em *Pedro e Paula* há a presença de personagens que representam diferentes pensamentos e utopias referentes a Portugal na segunda metade do século XX, pós-guerra. Os personagens em *Pedro e Paula* podem ser analisados como em um jogo de espelhos, de duplos e projeções ora antagônicas e ora concordantes. De um lado está Paula - personagem que representa a busca pelo sonho e pela independência contra as amarras da dominação de uma sociedade patriarcal. É uma personagem extremamente audaciosa, capaz de tudo para não se tornar vítima dessa sociedade machista tanto que, com dezoito anos, ela resolve pedir para uma ginecologista cortar seu hímen com um bisturi. Teresa Cristina Cerdeira, em

“Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo Cosme Velho”, observa Paula como herdeira de Capitu, pertencente à mesma linhagem, enquanto Pedro ocuparia a mesma posição de Bentinho. Para a autora, “[...] Capitu garante seu espaço de personagens femininas que se tornam senhoras do seu corpo, da sua vontade, da sua história. E Paula estará certamente entre elas, num tempo que, neste caso, age em seu favor, como ela mesma o diz” (2002:154).

Seu duplo antagônico, Pedro, ao mesmo tempo culto, inteligente, apreciador de boa música e literatura, entretanto, é um fraco, pois permanece preso às amarras da família e depois da esposa. Na porta de entrada, em epígrafe, retomando Machado de Assis, o autor nos relembra: “Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito [...]”. Sabemos em *Pedro e Paula* a causa do conflito: os irmãos representam a geração portuguesa pós-guerra: Pedro conservador e Paula ligada ao futuro.

Paula não é só uma projeção de Ana, representante de uma geração desperdiçada, mas consegue romper com qualquer estereótipo e alcança novos vãos. Ana se fazia passar pela filha deixando que Ricardo Vale aplicasse nela os castigos imaginados para Paula. Gabriel pode ser analisado como uma autorepresentação do autor, já que ambos estão na posição de exilados, sentindo-se estranhos em seu próprio país. Gabriel, assim como Helder Macedo, apresentava um programa na BBC em Londres. Gabriel nutria em Londres ambições de romancista não publicado.

Renato Prada Oropeza em *La narratologia hoy* (1986), retoma Todorov afirmando que o problema do personagem é, antes de tudo, semiótico, ou seja, não existe fora das palavras. É um ser de papel. Mas, eles representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. Para Oropeza, o certo não é que representem (concepção idealista de reflexo), e sim que atuem na série narrativa, como as pessoas atuam na vida diária. Esses múltiplos personagens representam diversas perspectivas mostrando, sobretudo, que não existe uma única verdade ou uma única voz, mas versões – verdades no plural. Até da PIDE podemos tirar algum proveito, como diz José durante uma discussão com Ana: “E todos os cidadãos, inclusive ela própria, não beneficiavam da proteção da Pide? E mesmo os democratas do café, e os advogados que iam defender dissidentes nos tribunais, não estavam todos” (PP, 1999:96).

Mesmo compreendendo que tanto o autor quanto os personagens em *Pedro e Paula* ganham estatuto textual, a todo o momento essa representação é posta em xeque, já que mesmo tendo afirmado que os personagens seriam “criados” de qualquer maneira, o autor quer nos fazer acreditar que tais personagens têm existência real, principalmente quando, no final na narrativa, ele necessita da ajuda da personagem Paula para conseguir concluir a sua história. Assim como o cão que tinha o seu dono e acabava sempre por obedecê-lo, os personagens têm seu livre-arbítrio até deixar de tê-lo, segundo a vontade do autor. Por isso, é possível dizer que o final da história foi aquele que o autor-narrador desejava. É preciso sempre desconfiar desse falacioso inventor de incertezas, como já antecipara a primeira frase do livro “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte”. Ele quer nos provar que nem sempre o plausível, o verossímil pode ser o verdadeiro. Contra qualquer binarismo, a história não pode ser concluída: ele já nos salientou de antemão que a “realidade”, ou melhor, a ficção não é bem assim, o livro não poderia terminar com o THE END de Casablanca.

Como nos diz Maria Lucia Dal Farra, em “De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo”, o leitor tem a chance de acompanhar o seu percurso e “compartilhar das aventuras e vicissitudes de um Autor, no processo de composição de seu romance, neste caso, sinuoso e deslizante: “L’imagination au pouvoir” (2002:135). Dessa forma, o incesto ou os antagonismos dos gêmeos não são a questão fulcral da narrativa, não interessa tanto quem é o pai de Paula e de Filipa. A questão da escolha é fundamental na configuração da narrativa. Sejam as escolhas do autor, dos personagens e mesmo do leitor que precisa apostar nas metáforas. O verossímil nem sempre é o verdadeiro. É no plano da enunciação que esse romance nos arrebatava. O grande golpe de mestre de Helder Macedo está em conseguir desviar a atenção do leitor para jogos propostos pelo autor-narrador, buscando, sobretudo, extrair significações nas suas metáforas, nas suas paródias com a história e com os romances realistas, nos seus espelhamentos autorais e nas mudanças de perspectivas desse autor-narrador que se deixa levar pela personagem. Nesse caleidoscópio de histórias, o leitor é parte do enredo e os acontecimentos escritos no plano da história conferem suporte à diegese, estão ali como possibilidade e não como o que de fato aconteceu.

### 3.2.2 *Vícios e Virtudes*

Assim como já havia ocorrido em *Partes de África*, metaficcionalmente o autor-narrador principia a narrativa tornando evidente uma ligação entre o processo de escrita e o retorno a Portugal, mesmo que em férias sabáticas. Já de antemão, no início de *Vícios e Virtudes*, há a voz do autor que mostra que o lugar de onde fala é um espaço propício para que a sua identidade portuguesa aflore - um espaço oportuno para repensar o seu passado e com isso reescrever/reinventar a história de seu país e a sua identidade. Percebemos como escrita e memória caminham lado a lado.

Tenho estado com frequência em Lisboa ultimamente. Fico sempre no mesmo quarto no Tivoli, vista para a Baixa, o rio ao fundo, o castelo numa colina um pouco à esquerda, outra colina próximo à direita, casas engastadas [...].  
Quando eu vivia em Lisboa, antes de Londres e dos exílios que se tornaram noutra modo de ver as coisas, era muito novo, não precisava acordar para observar estas evidências, bastava prolongar a noite até de madrugada [...] (VV<sup>17</sup>, 2002:11)

Em *Vícios e Virtudes*, Helder Macedo apropria-se de um mito fundacional na construção da identidade portuguesa e ao intertextualizar ficção e história, ele quer eliminar as barreiras entre os dois discursos e pelas malhas de ambos reinventar o passado português. O romance é dividido em vinte capítulos enumerados e nomeados. A diegese parece surgir de dentro para fora em um processo contínuo de escrita em movimento em que a escrita surge como um espelhamento do próprio autor-narrador que vai se autoconstruindo e construindo o enredo.

As imagens do passado vão ressurgindo na mente desse autor-narrador abrindo espaço para a história que será narrada, conforme afirma ele próprio: “[...] até acho que é necessário ir criando espaço para o passado que mais convém ao nosso futuro. Só que nem sempre assim tão a sério, desenho de mão livre, tempos entrecruzados, cores lisboetas, perspectivas do nosso tempo, vidas alheias [...]” (VV, 2002:12). A narrativa inicia de forma descritiva em que um narrador autodiegético, supostamente o autor ficcional, descreve a sua visão do amanhecer em Lisboa a partir da janela do hotel Tivoli. Seus sentidos são aguçados e deslocam-no para as suas lembranças do passado: os tempos no liceu Passos Manuel e as lembranças em torno de seu amigo de infância Francisco Sá Mendes. Tais recordações vão criando espaço

---

<sup>17</sup> VV: refere-se à narrativa *Vícios e Virtudes*.

para a re-elaboração discursiva do passado, como a melhor forma de entender o presente e pensar o futuro.

O Sá Mendes, o mínimo que se podia dizer é que nunca tinha visto o Sol nascer dum cacilheiro, ou por esse tempo fosse donde fosse, a rotina seria café da manhã em bandeja com napperon de bordas rendadas, “bom dia menino Francisco”, a criadita já de avental branco sobre a fosforescente chita da bata preta indo abrir as persianas para um sol também já em pleno exercício das suas obrigações matinais.

E se bem me recordo o menino que o Francisco de Sá Mendes teria sido, família de gente sólida mas discreta, duvido que mesmo ali no protegido quentinho o seu atrevimento alguma vez tivesse excedido a distração de uma perna de pijama arregaçada a sair dos lençóis a ver se a rapariga olhava e corava. Julgo até que se ela permitisse tais curiosidades quem teria corado era ele, nessas idades desejava-se mais do que se quer, mas enfim, também ele tinha as suas obrigações [...] (VV, 2002:13).

Quais obrigações? O leitor não sabe, muitas informações são omitidas, o que importa neste momento é traçar a personalidade de Sá Mendes para podermos entender essa figura no decorrer da narrativa. *Vícios e Virtudes* inicia com a presença forte de um autor que tudo sabe e tudo vê. Essa figura vai trazendo para o corpo da trama outros personagens e muitas vezes descreve-os em seus pormenores mais subjetivos. Tais descrições permitem que se perceba a importância que cada um tem no enredo.

Sá Mendes transforma-se do menino envergonhado em um tremendo boêmio. Começou a escrever, entrou para o curso de Direito, mas meteu-se nas políticas estudantis nos anos 60 e foi para guerra duas vezes, regressando de Angola “[...] com um estilhaço na perna e whisky nas veias [...]” (VV, 2002:14). Resolveu entrar para a carreira literária, entretanto, não teve muita sorte, já que seu livro saiu ao mesmo tempo das “iconoclastias autoflageradoras de Lobo Antunes [...]” (VV, 2002:14). Atualmente, é mais um daqueles escritores que não deixam de frequentar as entregas de prêmios na esperança de um dia chegar ao reconhecimento. É persistente, não desiste, encontrou um estilo peculiar, daqueles que ninguém fala e muito menos ele, arquitetado em uma narrativa “[...] sem gente mas com assonâncias e consonâncias, personagens paradigmáticas estilo *A Mulher, A Criança, O Homem, A Vítima*, coisa pós-moderna, de escritor do nosso tempo” (2002:15). O autor ficcional critica a postura de Sá Mendes, chamando-o de escritor pós-moderno, ao contrário dele que ironicamente se considera um escritor realista, só lida com verossimilhanças e plausibilidades. Entretanto, como veremos adiante, Sá Mendes é mais um dos tantos disfarces

autorais do autor. Os comentários que o autor-narrador vai tecendo ao longo do romance, discutindo a tessitura ficcional, é uma das características de um autor pós-moderno.

A literatura portuguesa mantém até hoje certas particularidades, uma delas se manifesta através do sentimento de busca - uma constante que deriva da condição geográfica, das diferenças étnicas e culturais. É através desse tipo de representação colocada em discurso que se cria uma memória coletiva de fatos reais e/ou imaginados. São lembranças que são partilhadas por um grupo de indivíduos na tentativa de dignificar o seu passado:

La mémoire collective, après tout, n'est pas autre chose que la transmission, à un grand nombre d'individus, des souvenirs d'un seul homme ou de quelques hommes, répétés à maintes reprises; et l'acte de transmission donc de communication et donc de conservation de ces souvenirs n'est ni spontané, ni inconscient mais délibéré, destiné à atteindre un but connu de celui qui opère cette transmission (FINLEY, 1981:32).

Como se pode perceber a memória coletiva atua com determinados fins, seja para a transmissão, seja para a criação de determinados mitos. A literatura muito contribui para a construção do imaginário coletivo de determinada nação. Na literatura portuguesa, mais especificamente, vários autores ao longo dos séculos como Anes Bandarra, Padre Antônio Vieira, Camões e Fernando Pessoa, dentre outros, idealizaram a supremacia portuguesa pela imagem mítica e messiânica do predestinado D. Sebastião. Na pós-modernidade, as narrativas portuguesas repensam e revisam a identidade nacional a partir de um discurso antiépico que, ao rever o messianismo e o misticismo, está desconstruindo a identidade, a memória e a história. É esse tipo de pensamento que está na base de *Vícios e Virtudes*, sobretudo através da metaficção historiográfica.

*Vícios e Virtudes* atravessa a história de Portugal em dois momentos ímpares na construção do seu imaginário: o reinado de D. Sebastião (século XVI) e o período pós-salazar (séculos XX e XXI). A história de D. Sebastião, filho do Príncipe D. João e da Princesa Dona Joana, no século XVI é revisitada pelo romance. Segundo a história oficial de Portugal, quando D. João III morreu, já não era vivo mais nenhum dos seus filhos. Quem o sucedeu foi seu neto D. Sebastião, com um pouco mais de três anos. Por todos esses fatores e por ser um

herdeiro tão esperado, criou-se uma lenda no imaginário português<sup>18</sup> ao redor da sua figura, sendo também conhecido como *O Desejado* e/ou *O Encoberto*. Sua regência foi mantida pela sua avó Catarina da Áustria e após pelo seu tio-avô, enquanto o menino ainda não tinha idade suficiente para assumir o trono. Esse período de Portugal foi marcado pela força perversa da inquisição. Com 14 anos, D. Sebastião assume o poder, mostrando-se acima de tudo um jovem audaz e sonhador ao desejar empreender uma nova cruzada contra os mouros no Norte da África – a conhecida batalha de Alcácer Quibir. Nessa batalha, os portugueses sofreram uma grande derrota e perdeu-se parte do seu exército. Nela, D. Sebastião faleceu, mas para o povo português, o rei apenas desapareceu em uma manhã de nevoeiro. Todos esses fatores geraram uma grande crise em Portugal e o surgimento do mito do Sebastianismo.

Dialogando com esse momento da história de Portugal há os tempos pós-revolução de 74, mais especificamente posteriores ao período do Estado Novo e da ditadura salazarista, no poder por 41 anos, e também os fantasmas do pós-colonialismo que são determinantes na reconfiguração do país. Mesmo que saibamos algumas das diversas atrocidades cometidas por Salazar, é necessário rememorá-las para entendermos a lacuna que pode ter ficado no imaginário português. Basicamente, o Estado Novo foi um regime extremamente autoritário, conservador, nacionalista e repressor, criando o seu próprio aparelho repressivo – a PIDE.

Porém, diferentemente do que pode parecer, Helder Macedo utiliza a história de D. Sebastião e todo o misticismo em torno da sua figura para dar ênfase à mãe do rapaz, Joana da Áustria. A metaficção historiográfica propõe uma mudança da legitimação para a significação. Pressuposto que perpassa toda a narrativa, Helder ao dar voz a uma figura excêntrica, está desconstruindo o discurso legitimador e dando espaço para novos sentidos. O primeiro capítulo intitulado “Sim não talvez” é de fundamental importância para a composição da narrativa. Nele se articulam as possíveis conjecturas efetuadas pelo autor-narrador na construção da personagem Joana. O autor-narrador, Helder Macedo, encontra-se com seu amigo, o também escritor Francisco de Sá Mendes ou Sá Mendes em um bar. A partir desse encontro surge o *leitmotiv* do romance, Francisco de Sá lhe conta “uma história do fim para o princípio transposta em diálogo como se já fosse literatura” (VV, 2002:15).

---

<sup>18</sup> É importante ressaltarmos a construção do mito do sebastianismo ocorreu muito antes do nascimento de D. Sebastião. Como foi colocado por Boaventura de Sousa Santos, Portugal sempre teve uma predisposição para as crenças míticas, sendo assim D. Sebastião apenas torna-se o protagonista do mito.

A história é de uma mulher de nome Joana, bastante enigmática e dicotômica, beirando uns quarenta anos, mesmo aparentando bem menos, que gostava de viver sozinha, a família possuía muitas propriedades, sendo ela latifundiária, revolucionária e capitalista ao mesmo tempo. Apaixonada por pôquer, cavalos e conversíveis, tinha relações com rapazes bem mais jovens e tinha como fetiche as partes desfiguradas do corpo masculino ocasionadas pela guerra colonial. Sá Mendes confessa que ela é quem deveria ter ido para a guerra para saciar a sua curiosidade de “[...] ver a forma da morte, imaginar pedaços que não houvesse (VV, 2002:18)”. Joana durante uma relação sexual com Sá Mendes confessa-lhe friamente que havia perdido um filho no dia anterior. O que surpreende o amante, pois nem sabia que a moça tinha filho. Em outra conversa, num outro dia, Francisco de Sá menciona para o autor-narrador que a mãe de Joana havia morrido muito cedo e ela fora impulsionada a casar-se ainda adolescente com o primo mais novo, último herdeiro da família, que morrera pouco depois do casamento. Francisco de Sá mistura frases suas com as de Joana, sendo assim não se pode confiar muito nas informações que ele transmite. Confessa para o autor que Joana também gostava de criar enredos e era formada em História.

Que mulher é essa que é capaz de chicotear fascistas, latifundiária que ocupa as próprias terras e diz para seu amante em plena relação sexual que tinha um filho que havia morrido na véspera? A história contada por Sá Mendes aguça a curiosidade do autor-narrador, a sua consciência ou seu “piloto automático” (VV, 2002:16) avisa-o para não se deixar contagiar pelas confusões do amigo, mas em Lisboa, como diz o próprio autor-narrador, faz tudo pela identidade nacional e decide em vez de esclarecer uma dúvida, “[...] mais um whisky, mais uma dúvida, outro whisky, e agora estamos nesta, em dúbia parceria literária” (VV, 2002:16).

Francisco acredita ser difícil aquela mulher ter tido um filho e dá informações preciosas para o nosso autor, principalmente quando menciona que ela utiliza um fio de prata na cintura, uma espécie de berloque. O autor-narrador faz a seguinte pergunta para o amigo, “estás a querer dizer que ela inventou isso do filho? Que não teve filho nenhum?” (VV, 2002:21). Sá Mendes responde: “Quando estava sozinha, era como se o mundo não existisse. Não existisse para o mundo. Quando era mais nova. Agora não sei. Horas com a cara coberta” (VV, 2002:21). Essas informações serão de grande relevância para a imagem que o autor-narrador irá construir da sua personagem. Surge, a partir da conversa entre os dois, a intenção

em Sá Mendes de escrever uma narrativa que apresentasse a capitalista e a revolucionária como a mesma personagem. O desejo de descortinar a vida de Joana, ou melhor, “dar vida” a outra Joana também surge no autor ficcional, que decide escrever um livro para dar conta das inquietações produzidas por essa enigmática figura.

Eu já tinha adiado o jantar de despedida com os amigos para almoço no dia seguinte, e depois iriam levar-me ao aeroporto. Não tinha desculpas evidentes e nem me apeteceu inventá-las. Já agora queria ouvir o futuro romance ainda por desconstruir. O qual, na verdade, iriam ser dois, o que ele escreveu e o que eu escrevera agora. Não sei se reconciliáveis, logo se verá. Os zeugmas também têm direito à vida (VV, 2002:23-4).

A intersecção entre dois momentos históricos é colocada nesse capítulo a partir das criações de Sá Mendes e do autor-narrador que, primeiramente, intencionam escrever um romance partindo da vida de Joana, contudo cada um vai por um caminho diferente. Enquanto Sá Mendes buscava encontrar nas palavras dela uma equivalência com o “real”,

[...] Ela às vezes conta coisas, coisas que imagina ou que lhe aconteceram. Eu ouço e tomo nota. Nós os escritores somos assim, não é? Ela às vezes não gosta. Mas esta conversa foi horas depois, é típico, não perdoa, fica a matutar e depois ataca. Disse que se sentia como se o tal Francisco a tivesse inventado. Disse assim mesmo, até tomei nota: inventou o meu passado, inventou a minha mãe, inventou o meu marido, inventou o meu filho. E agora matou-o. Não, é claro que não matei nada e da mãe nem sabia [...] (VV, 2002:26).

O autor-narrador, em contrapartida, encontra semelhanças entre a vida de Joana e enredos já conhecidos. Suspeita daqueles fragmentos de vida: a morte da mãe quando ainda era criança, um casamento dinástico, um marido adolescente a morrer prematuramente sem conhecer o filho e a figura de tal Francisco, seria “[...] tudo ecos banalizados de outros destinos [...]” (VV, 2002:27). A princípio, pensa ser só mais uma daquelas histórias que misturam “romantismo tonto com naturalismo parvo [...]” (VV, 2002:24). Entretanto, começa a perceber que a história poderia significar muito mais, graças à figura do outro Francisco, que poderia ter sido amante de Joana e se tornou uma espécie de mentor da menina ou até uma espécie de psiquiatra, já que a Joana tinha crises nervosas desde a morte da mãe até o casamento. Esse outro Francisco era bastante misterioso, “[...] teria tido uma reação bizarra quando viu o cadáver da mãe, o que poderia sugerir circunstâncias suspeitas, e desaparecera da vida da filha até que reapareceu, a manipular-lhe o destino. Foi o que eu consegui entender. Mas o Francisco de Sá não ia nessa” (VV, 2002:25).

Helder Macedo, em intertexto explícito, retoma um artigo de Marcel Bataillon sobre a mãe de Dom Sebastião, mostrando que há visíveis semelhanças entre a Joana da Áustria com a Joana portuguesa contemporânea. A história é reatualizada e junto com ela todo o mito da identidade portuguesa. Nos capítulos 2 e 3, das páginas 33 a 73, partindo das semelhanças entre a Joana contemporânea e a Joana austríaca, Helder traça o pano de fundo da sua narrativa, tomando como ponto de partida, para a construção de sua personagem, o artigo de Bataillon intitulado “Jeanne d’Autriche, princesse du Portugal”. A narrativa se realiza em três planos de leitura, o primeiro, da narrativa maior, metaliterário, uma espécie de teoria da escrita, que manifesta as referências de matriz autobiográfica do escritor Helder Macedo sempre em transcurso entre Londres-Lisboa, mas também as fabulações de Francisco e Joana, como veremos adiante. O segundo plano traz os elementos da história, as referências a fatos históricos entre Portugal e Espanha no século XVI e a Portugal (Trás-os-Montes, Alentejo, Lisboa) no século XX e início do XXI. E o terceiro é o ficcional que compreende toda narrativa entendida enquanto criação que joga com as ilusões do real.

As informações de Sá Mendes começam a confundir-se com a imagem que o autor-narrador vai criando da sua Joana. Supõe que ou Joana estaria a “gozar com a História” e com Francisco e com o próprio autor por tabela ou “não estava boa da cabeça” (VV, 2002:28). Porém, se ela estava a “brincar” com a história, o autor-narrador já havia entrado nessa brincadeira. Procurando mais indícios que comprovem uma semelhança com Joana da Áustria, o autor-narrador pergunta para Francisco se o suposto marido da sua amiga Joana havia tido muitos irmãos que morreram antes dele. E se ele se chama João e a sua mãe Isabel. Francisco responde: “A História repete-se” E o autor-narrador arremata: [...] A menos que se mude o curso da História, não é?”(VV, 2002:28). O autor-narrador observa uma fotografia da Joana contemporânea e começa a fazer suposições, sempre levando em consideração os seus conhecimentos históricos a respeito de Joana da Áustria. Imaginação e memória se entrecruzam. Joana usava “calças, pull-over, camisa a rapaz com colarinho e os punhos abotoados, xale negro e vermelho sobre os ombros [...]” (VV, 2002:29), “[...] mas o mais marcante eram os olhos, fundos, escuros, com a infinita tristeza dos primatas. Ou assim me pareceu que seria, ou então julgo agora, a querer imaginar que assim seja” (VV, 2002:29).

Helder Macedo atualiza a história na sua narrativa através de um jogo paródico<sup>19</sup> e metaficcional. A Princesa Joana da Áustria nasceu em 1535, filha do imperador Habsburg Carlos V (Carlos I da Espanha) e da imperatriz Isabel, filha de D. Manuel e irmã de D. João III, o qual se casou com D. Catarina, irmã de Carlos V. Também casou-se aos dezessete anos, por procuração, com D. João Manuel, seu primo mais jovem, último filho sobrevivente e herdeiro do trono português. Ficou viúva em 1554 e deu à luz ao seu filho D. Sebastião poucos dias depois. Resolve voltar para Espanha e deixa o filho aos cuidados da sogra e tia, Catarina da Áustria. Fundou entre 1557 e 1559, graças aos conselhos de seu confessor Francisco de Borja, o convento as Descalças de Madri, onde mais tarde se enclausurou. O autor-narrador afirma que Bataillon ainda coloca no artigo que a princesa era adoradora de cultos iluminados e que era amicíssima do Padre Francisco, um homem que exerceu forte influência sobre ela. Ela morreu com 39 anos em 1573 e seu filho em 1578.

A sua mãe D. Isabel de Portugal era extremamente bela, como pode-se observar pelo retrato pintado por Ticiano. Seu pai, D. Manuel I, negociou o seu casamento com seu também primo, Carlos V. Há registros que mencionam que D. Isabel e Carlos V tiveram um casamento feliz e que ele era completamente deslumbrado pela sua beleza. Em 1527, a imperatriz teve o herdeiro do trono - Filipe (Filipe II da Espanha e Filipe I de Portugal), já um parto bastante difícil. Em 1529, nasceu a filha Maria e, mais uma vez, teve complicações no parto e, em 1535, dá a luz a Joana. Quando ela veio a morrer de sobreparto, em 1539, Carlos V se recolheu em um mosteiro onde passava horas contemplando o seu retrato. Há uma lenda em torno da relação entre a imperatriz e o Duque de Gândia, casado com D. Leonor de Castro. D. Isabel faleceu em Toledo e como Carlos V não estava presente, o Duque de Gândia teve de conduzi-la até o sepultamento. Conta a lenda que perante o cadáver da imperatriz completamente irreconhecível, o Duque de Gândia, um apaixonado platônico, jurou nunca mais servir a ninguém a não ser a serviço de Deus. Após enviudar de D. Leonor, ingressa na Companhia de Jesus, vindo a se chamar Francisco de Borja.

---

<sup>19</sup> O conceito de paródia que utilizo refere-se àquele empregado por Linda Hutcheon, em **Uma teoria da paródia** (1985), no qual a paródia não é uma imitação reducionista, mas um processo integrado de modelação estrutural e de revisão de obras anteriores.

No segundo capítulo do romance, intitulado “Jogos de Cartas”, vem à tona a história criada pelo autor-narrador. Com exceção da parte inicial do capítulo, na qual manifesta uma dúvida quanto ao início do enredo, ao longo deste e do próximo, adota uma perspectiva mais distante dos fatos, uma espécie de narrador onisciente.

Só não sei é se comece no princípio ou, dada a natureza da matéria, em ilusões de tempo cíclico. Por exemplo, assim:  
 “Anda cá menina que vais casar, vê lá como te portas, bebes e juízo, depois dá notícias”.  
 [...] Bom, parece que tempo houve que era mais ou menos assim e que ainda é, desde muito antes de haver Camilo e romances nordestinos brasileiros até os poentes e levantes do nosso globalizado agora, sem esquecer alguns dos círculos mais seletos das máfias de Nova Iorque, Bogotá, Las Vegas, Sicília, sei lá, São Petersburgo, o mundo [...]. Portanto por que não no Alentejo, antes da reforma agrária ter acontecido e desacontecido? (VV, 2002:33-4).

O autor-narrador faz alusão aos antigos casamentos arranjados para então relatar como será retratada a sua Joana, filha da Isabel, fato que todos os leitores já sabem, casada com um primo, um rapaz mais novo que ela, o tal sobrevivente de uma “ninhada de irmãos e irmãs [...]” (VV, 2002:34). No romance, Joana e o futuro marido se conhecem antes do casamento, ele teve a iniciativa e ela no primeiro momento ficou um pouco relutante, mas logo seu coração se abriu. Começaram a trocar cartas cheias de fantasias, nos diz o narrador que “Joana saberia que estava a ser inventada” (VV, 2002:35), o que não lhe desagradava, entendendo que seria uma espécie de amor “por ela desejar reconhecê-lo em si própria, a querer reinventar-se para ele” (VV, 2002:35). Joana indagava-se quanto à idade do marido, quase dois anos mais novo, como poderia ser marido de alguém e principalmente dela que ainda se sentia uma criança. Em alguns momentos, imaginava-se mãe dele, querendo protegê-lo, o seu noivo-menino. Era difícil acatar a decisão dos outros, por isso Joana pensava, para facilitar a situação, que a sua vontade e a dos outros podiam estar coincidindo. No fundo, Joana sentia que estava em perigo, assim como outrora estivera após a “morte da mãe, os padecimentos, a escuridão” (VV, 2002:35).

Não cabe ao leitor neste momento saber o que havia acontecido depois da morte da mãe de Joana, quais os perigos que ela pressentia. O narrador onisciente penetra no pensamento de Joana, trazendo as suas pressuposições a respeito da família do noivo. Joana tinha consciência que o casamento não era predestinado e sim decisões familiares que visavam lucro. O narrador menciona brevemente através de Joana que seu irmão certa vez

havia feito uma brincadeira dizendo que seu noivo não era monstro e ela não gostou nada: “E cuja estúpida gracinha, a menção a monstro, mesmo se pela negativa tinha deixado Joana ainda mais inquieta do que a latência da morte pairando sobre aquele último sobrevivente [...]” (VV, 2002:36). Mais adiante, veremos que há registros históricos relatando que o filho de Joana da Áustria tinha uma aparência monstruosa. Na verdade, depois o narrador afirmará que ela só vira o anjo-monstro uma tarde, o que depois se tornou um pesadelo recorrente. No tempo da visita do anjo-monstro, a mãe de Joana ainda estava viva. Aqui mais uma vez muitas informações não coincidem, principalmente em relação às visões de Joana e à morte da sua mãe. Isso porque seria impossível Joana recordar-se da mãe pois, quando Isabel morreu, ela ainda era muito pequena.

Em *Vícios e Virtudes*, ficção, memória e história se intertextualizam em um jogo no tempo condicional, da possibilidade, da incerteza entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer. Redescobrir/reinventar o passado faz parte da construção de uma nação e quem sabe essa não seja a melhor forma de repensar a identidade portuguesa. A dúvida, posta desde o primeiro capítulo pelo próprio título “Sim não talvez”, o que significa dizer que a personagem pode ou não ter relações de semelhança com a personagem histórica, é levada até as últimas consequências do decorrer da história.

A narrativa é repleta de espaços vazios, enigmas, não-ditos, principalmente, a partir da relação entre Isabel, Francisco e Joana, estabelecida pelo narrador no segundo capítulo. Francisco era amigo de ambas, um homem bastante sábio e uma espécie de conselheiro, um missionário a oficializar o destino de Joana. São descritos os jogos realizados entre os três antes da morte de Isabel. Joana gostava de se lembrar dos jogos entre eles, os jogos de cartas “que contavam histórias de reis e rainhas, de poetas e de magos namorados, de infinitos e de revoluções onde tudo acabasse por ficar certo” (VV, 2002:43). Isabel pedia para Joana gostar de Francisco, pois tudo o que ele fazia era pelo bem dela. O que aprendeu com eles é que “por vezes é necessário saber escolher” (VV, 2002:39) e, principalmente, “é preciso saber escolher entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer” (VV, 2002:39). Agora de casamento marcado, Joana pensava “[...] como poder continuar a ter escolha não a tendo” (VV, 2002:39).

Joana morava com o pai e o irmão. O irmão estava sempre com pressa, resolvendo os negócios da família e o pai era uma pessoa ausente. Sempre fora um homem distante, recluso, talvez nunca soubesse lidar com a beleza e a alegria da mulher. Segundo o narrador, todos

diziam a Joana que o pai havia obrigado a sua mãe a fazer alguma coisa e por isso agora vivia fechado, cheio de culpas. Mais um enigma até então não esclarecido: O que aconteceu com Isabel? O que fizera o pai de Joana? Como ela morreu? Alguns diziam que ela havia morrido de sobrepeso, grávida de uma relação extraconjugal com um comunista. A mãe de Joana e seu pai viviam separados dentro de casa. Todos diziam muitas coisas em relação à morte de Isabel, não se sabia nem onde o corpo havia sido enterrado. Joana lembrava que haviam lido que foi Francisco quem encontrou a sua mãe morta, um corpo putrefato, cheio de vermes brancos, e que quando ele viu o corpo havia dito “[...] uma espécie de praga ou acusação, que não se devia amar quem morresse [...]” (VV, 2002:42). O que no fundo Joana sabia que ele não teria dito isso, só foi mais uma das suas frases obscuras que ninguém entendeu.

Francisco após a morte de Isabel havia desaparecido, mas ele volta para preparar Joana para o casamento. Em alguns momentos, Joana imaginava que não era a mãe que Francisco tinha ido encontrar, mas era ela. Francisco, que gostava de contar histórias sobre cartas, ensina-lhe um jogo de cartas, como forma de conversarem, chamado o jogo dos vícios e das virtudes, em que metade do baralho representava os vícios e a outra as virtudes. Eram cartas com desenhos idênticos mas com frases diferentes, como por exemplo, uma carta dizia: “Se tens de morrer, mata-me primeiro. A outra: Se tens de matar-me morre tu primeiro”(VV, 2002:47). Qual é o vício, qual é a virtude? A lógica do jogo era perceber que é impossível decidir o que é vício ou o que é virtude, já que é preciso ver os dois lados: “Fim da primeira lição. Mas tens de ter cuidado, procura ver o outro lado das coisas, aceitar que cada história pode conter a história oposta. E vais ver que as histórias que as cartas contam nunca são as mesmas, que a mesma história pode mudar de dia para dia” (VV, 2002:49). O título do romance e os jogos de cartas são fundamentais para entender por que a narrativa poderia ser lida como pós-moderna. Estamos diante da história da história, o passado é colocado em questionamento, contudo sem a intenção de descobrir a verdade dos fatos, mas alertando para as outras versões de um mesmo acontecimento. Assim como as cartas podem mudar do dia para noite, a identidade portuguesa se modifica dependendo da representação. Como o autor-narrador já tinha alertado, a história pode se repetir, “a menos que se mude o curso da história [...]” (VV, 2002:28). Joana estava a mudar o curso da história.

Mesmo nos capítulos 2 e 3, quando o narrador apresenta-nos a sua história, há uma imprecisão dos fatos narrados, evidenciado pelos verbos e advérbios escolhidos que denotam

incerteza, como podemos perceber pelo seguinte trecho que traz o pensamento de Joana a respeito de Francisco: “Joana teria assim porventura pressentido latentes sensualidades sublimadas, suspeitado talvez outras que dantes nele se tivessem manifestado mais explicitas [...]” (VV, 2002:45).

Joana recorda que na noite em que a mãe morreu, foi deitar-se e “adormeceu profundamente mas sonhou que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar, sentiu uma dorida umidade nas pernas [...]” (VV, 2002:43-2), quando acordou estava cheia de sangue, o que Joana entendeu que era a mãe a sangrar dentro de si. A mãe era uma presença ausente na vida da Joana, que carregava na cintura um fio de prata com a foto dela colocada em um caixilho.

Francisco prepara a alma e o corpo de Joana, mostrando-lhe que, mesmo que não parecesse, a escolha era sempre dela, o vício ou a virtude. Joana habituara-se a viver num “[...] mundo de faz-de-conta [...] entre a imaginação e a memória, tivesse preferido entender só o bastante para que as coisas pudessem ser como desejava, pelas razões que desejava” (VV, 2002:51). Ela vive entre o sonho e a realidade, entre a imaginação e a memória, e tem dificuldade de distinguir ambos.

Desde o tempo da mãe, da visita do anjo-príncipe, da revolta dos números, Joana tinha ouvido falar que se passavam lá fora coisas estranhas, gente secreta, o povo a querer o que não tinha, mulheres a gerar rebeldias, crianças nascidas inacabadas, subversões, vinganças, terrorismos, punições exemplares. E agora lembrou-se: a mãe compadecida, Francisco a recomendar prudência, um homem amarrado a um poste, mulheres a gritar em volta, guardas a chicotear as costas ensanguentadas do homem amarrado, homens e mulheres de mãos atadas, em fila, à espera da sua vez, uma mulher mais alta do que as outras, negra, de olhos vendados. Mas Joana não viu tudo até o fim, a mãe cobria-lhe o rosto com as mãos, ouvia só as pancadas, os gritos, os seus próprios gemidos abraçada à mãe, a tremer, depois o silêncio, o coração da mãe a bater contra o seu rosto. Joana não sabia agora quando isto teria acontecido, era como se fosse nesse mesmo dia por só agora se lembrar [...] (VV, 2002: 52-3).

Francisco havia mencionado para Joana que na cidade tinha um grupo de mulheres e homens, gente secreta que andava só à noite, fazendo coisas proibidas e até uma mulher tinha estado presa e recebera punições. Numa certa manhã, Joana vai até a janela do seu quarto e percebe a presença de uma mulher estranha, no mesmo lugar em que outrora havia visto o anjo-príncipe. Era uma negra alta, com olhos quase transparentes e roupas de outro tempo. Na

manhã seguinte teve mesma visão, Joana decide ir falar com ela e a mulher responde: “Estamos à tua espera” (VV, 2002:55). A mulher leva Joana até uma sala circular, repleta de mulheres e alguns homens, mais ou menos trinta pessoas, sentadas em almofadas. Elas com véus vermelhos e eles com panos sobre o rosto. Uma das mulheres sentada no círculo profere as seguintes palavras: “Nós somos a fonte, a origem da vida, o nome das coisas. Podem-nos negar o nosso nome, dar às nossas filhas e filhos os nomes alheios que nos impuseram. Mas nenhum homem pode saber sem prova, ou sem testemunho nosso, se o sangue do nosso filho é também o seu [...]” (VV, 2002:56). Joana é convidada a sentar e ouve uma voz de homem que diz: “Esta é aquela que vos tinha prometido. Não perdemos a mãe, porque temos a filha. Depois de cada lua há outra que é sempre a mesma lua” (VV, 2002:57). Joana bebeu alguma coisa em um cálice de prata e adormeceu, acordou em casa com médicos e enfermeiras na sua volta, dizendo-lhe que não tinha saído de casa e que estava a dormir a duas noites e um dia. Entretanto, Joana entendeu que aquilo não era um sonho e que já estava pronta para encontrar o noivo.

Pelo trecho citado logo acima, percebe-se que Joana, criada pelo autor-narrador nos capítulos 2 e 3, carrega consigo a outra Joana, a princesa austríaca, já que esse sonho pode ser uma reatualização do poder que a igreja católica, através da Inquisição, mantinha na regência de Dom João III, como forma de conter os judeus, os mouros, as ondas de misticismo e os furores fanáticos. O historiador Oliveira Martins, em *História de Portugal* (1882), analisa alguns aspectos da Dinastia Avis, trazendo traços que são retomados na história ficcional, como as práticas realizadas pela igreja e o misticismo do povo português. Oliveira Martins mostra que a Inquisição foi uma forma utilizada para conter a onda de misticismo que andava por Portugal naquele período:

A Inquisição, ardentemente desejada e pedida por João III ao papa estava fundada; e se a criação do tribunal era o único meio de conter e moralisar os furores fanaticos da turba, e de evitar o systema de matanças e pilhagens do reino anterior, é fora de dúvida que os nervos da nação, já falidos e pobres, não podiam usar de um modo relativamente justo, a arma terrível que lhes era confiada (1882:31).

Oliveira Martins traça a vida na corte antes da morte de D. João: “A’ noitinha iam todos para a capella, o rei, a princesa, a rainha D. Catharina, o príncipe D. João e a princeza; e piedosamente recolhidos, ouviam as práticas do mystico Francisco de Borja, que viera de

Castella habitar no espaço para entreter a devoção do rei [...]” (1882:40). Através da historiografia de Martins podemos perceber a influência que Francisco de Borja exercia na corte. O historiador conta que após a morte de D. João III, Carlos V julgava que a sorte se declarava a seu favor, já que D. Sebastião, herdeiro de Portugal, “era uma criança e débil” (1982:43):

[...] o imperador que, ainda da sua cova de San-Justo<sup>20</sup> tecia as intrigas políticas queria assegurar-o para o seu neto. Tinha em Portugal, na rainha viuva, sua irman, um instrumento submisso; e mandou-lhe por embaixador o mystico Francisco de Borja, que nos tempos do marido era escutado com tanta devoção na capella do paço da Ribeira. O embaixador veio a pé, disfarçado, peregrinando a pedir esmola até Lisboa, para não levantar suspeitas. Trazia cartas para a regente, que estava por tudo e obedecia cégamente ao imperador. Entretanto Carlos V morreu; e a timidez do cardeal regente, por ventura os seus reservados planos em favor da duqueza de Bragança, sua afilhada, não consentiram que as negociações progredissem (1982:43-4).

Em vários momentos a narrativa ilumina não só a historiografia de Oliveira Martins como outras Histórias de Portugal, como podemos analisar pelo seguinte trecho quando o autor-narrador menciona que Joana tinha visões com uma mulher negra, o que também acontecia com a Joana da Áustria. Oliveira Martins, ao descrever o nascimento de D. Sebastião, menciona que: “[...] A princeza estava no leito, D. Sebastião ia nascer; e da sombra da camara de altos textos destacou-se a figura de uma dona, vestida de negro...Trazia mangas de ponta e touca larga; vinha envolvida em crepes [...]” (1982:49). A Joana ficcional sonha constantemente com monstros a virarem anjos, diz que seu filho era um mostro. Oliveira Martins conta que muitos prisioneiros na Inquisição imaginavam-se como monstros.

Através da narrativa, sabemos que o filho de Joana sofria de uma série de problemas físicos, “hoje o teu filho deu os primeiros passos. Ainda difíceis por causa da perna” (VV, 2002:108). A deficiência do príncipe é relatada em vários textos historiográficos. Francisco de Sá havia dito que Joana quando estava sozinha “era como se não existisse. Não existisse para o mundo. [...] Horas com a cara coberta”. No artigo, Bataillon descreve que Joana d’Áustria estava sempre contraída, recolhida, a maior parte do tempo com o rosto coberto por um véu.

O terceiro capítulo intitulado “As almas e os corpos” mostra como foi o início da vida conjugal de Joana e João. O primeiro encontro dos corpos foi inconsumado, um desastre, “o

---

<sup>20</sup> Onde Carlos V exilou-se após a morte de Isabel.

mistério das almas são os corpos” (VV, 2002:59), frase dita por Joana. O início da relação sofreu com o peso imposto pelas famílias, ela havia deixado uma casa dominada pela presença ausente da mãe e foi para outra em que o “noivo-menino era presença concentrada de todas as ausências” (VV, 2002:59). As duas casas pareciam muitíssimo, eram reflexos uma da outra, “[...] com o mesmo branco mortuário em que se erguiam na paisagem esvaziada. Em volta a mesma aridez, vidas obliteradas, gente que se murmurava com fome e sem terra, homens só corpo, mulheres só ventre, punhais de vingança no lugar da esperança reprimida [...]” (VV, 2002:60).

Após o fracasso do primeiro encontro, João passa o dia cavalgando e à noite pede para que ela o deixe observá-la. Abraçaram-se, chorando e sorrindo, decidiram um olhar para o outro em íntima cumplicidade. É muito bonita a forma descrita pelo narrador de como o casal descobre-se um ao outro, um no corpo do outro, tendo sido a palavra “também” que abriu o caminho para o contato sem reserva dos dois. A partir do momento em que se permitiram um olhar para o outro não houve mais recatos nem pudores. João, que nunca tinha visto uma mulher nua, pergunta se o que Joana carregava na cintura seria um talismã e ela mostrou a foto e respondeu que era ela. Quando João percebeu que o retrato não era o dela, “[...] sentiu-se liberto de todas as inibições, talvez porque a noiva tivesse dito que era outra, talvez porque soubesse que não era [...]” (VV, 2002:63).

Conforme já foi referido acima, o narrador onisciente por momentos adota uma imprecisão, como pode ser observado no seguinte trecho em que se refere à relação do casal: “teria portanto sido mais ou menos assim para que a partir de então, noite após noite, dia após dia, noite após dia, pudessem ir descobrindo, fossem inventado cada um deles pela primeira vez todas as permutações possíveis do amor [...]” (VV, 2002:64). Tudo era possível nos jogos de amor entre os dois, até mesmo sentir-se galopar pelo amado, foi o que Joana, com ciúmes do cavalo do marido, pediu para ele fazer nela.

A inexatidão dos fatos traduz o esforço do autor-narrador em mesclar dados históricos e ficcionais, tudo isso misturado àqueles trazidos por seu amigo Francisco de Sá. Falando da relação do casal, ele diz: “E assim teria continuado a ser, ou não [...]” (VV, 2002:65). Ficção e memória entrecruzam-se. Joana fica grávida, o que não impede as relações entre ambos. Ela queria João dentro dela para senti-lo como filho. A família, com medo das extravagâncias sexuais do casal, resolve separá-los. João foi persuadido pela família e aceita ir para Lisboa de

onde escreve cartas para ela, as quais ela nunca recebeu. Quando Joana teve o filho, João já havia falecido. Quem fez a cesariana foi um cirurgião amigo da família, fez um corte tão perfeito que poucos desconfiariam que ela já foi mãe. Aqui se percebem as interferências das informações de Francisco de Sá, preponderantemente, quando disse para o amigo que daquele corpo não podia ter saído uma criança. Misturam-se a Joana histórica, a Joana personagem de Helder Macedo e a Joana amante de Francisco.

Quando Joana ficou sabendo da morte do marido, não quis ver o filho, chamando-o de monstro. Não era um monstro, mas tinha uma leve assimetria, o lado esquerdo maior que o outro. Joana começou a perceber que, como todos diziam, não podia lembrar-se da mãe, pois era muito pequena. Então chorou pela morte do marido, pelo nascimento do filho, pela mãe que nunca conhecera e por si própria. A sogra ficou com o neto, ela voltou para casa e novamente começou a ter sonhos estranhos, misturando o rosto de uma mulher que era o retrato da mãe todo rasgado, “[...] a mulher que tinha o rosto do retrato da mãe aproximou-se de Joana, mas agora era a Isabel de antigamente, feições recuperadas, olhos de enseada, luz radiosa, a mão protetora sossegando a filha. E disse: Vamos ter que começar tudo outra vez [...]” (VV, 2002:71). Porém, Joana estava amadurecendo e sabia que tudo não passava de um sonho.

Joana despede-se do pai e vai para Lisboa, mais especificamente, para o apartamento que o marido havia comprado em Santa Catarina. Resolve levar consigo o cavalo do marido e aceita as sugestões do irmão de matricular-se em um curso. E diz o narrador: “E assim Joana foi para Lisboa, onde teria alternado entre cavalos e conversíveis, jogadora de pôquer, devoradora de rapazes cansados de guerra e heroína de esquerda enquanto ia completando um curso de História durante os últimos estertores do antigo regime” (VV, 2002:73).

No quarto capítulo intitulado “AlterIdades”, o autor explica que estava a escrever seu romance, tentando “polir tranquilamente” (VV, 2002:76) as suas fantasmagorias da história, quanto teve de desacelerar o entusiasmo devido ao início das aulas no liceu e “guardá-lo no congelador por causa das viagens” (VV, 2002:76). É que nesta altura tinha o convite para o lançamento do livro de Francisco de Sá denominado “AlterIdades” que aconteceria em Portugal. Após abraços e dedicatórias, Francisco agradece ao amigo pela contribuição. Mas, afinal, pensa o autor-narrador, nós só tomamos uns copos.

O autor-narrador descreve com certa ironia o comportamento das pessoas reunidas naquele ambiente literário, mostrando que, em Portugal, a partir de um simples “olá” já se conta logo tudo. A conversa na livraria, que girava em torno da cirurgia de próstata de um amigo também escritor, fora interrompida quando vieram chamá-lo para sentar-se num lugar reservado na primeira fila. Começa toda a cerimônia habitual de um lançamento de livro, primeiro o editor a falar, depois o apresentador - uma série de elogios com “trocós de Barthes, câmbios de Derrida, gorjetas de Walter Benjamin, combinado tudo numa, se entendi corretamente, nova leitura da reforma agrária com colapso da narrativa” (VV, 2002:77).

Francisco de Sá inicia com a seguinte frase enigmática: “Morreu Dom Sebastião! [...] para que nunca mais pudesse haver o nevoeiro do seu regresso [...]” (VV, 2002:77). No primeiro momento, o autor-narrador pensa que a culpa realmente fora toda sua e que aquelas palavras seriam uma lembrança da conversa que haviam tido alguns meses atrás. O autor-narrador sem entender muito bem aonde Francisco queria chegar, se era pró ou anti-sebastião. Até que Francisco de Sá afirma: “Também eu, como tantos outros, tempo houve em que também pensava que a nossa identidade tinha ainda de incluir Dom Sebastião [...]” (VV, 2002:78) e prossegue mas “[...] O presente é o feminino”(VV, 2002:78) “[...] o corpo núbil a todos nós oferecido, a noiva-mãe do novo homem. Agora. Neste nosso não-tempo da globalização que é também o tempo feminino da alteridade”(VV, 2002:79). Estava explicado o título “AlterIdades. O outro que somos da nossa identidade. A identidade outra em que nos alteramos” (2002:79). Francisco afirma que por metonímia chegara até à metáfora do livro: “Da metonímia do sebastianismo à metáfora da reforma agrária. Do Alcácer Quibir que já foi ao Alentejo que era [...]” (VV, 2002:80).

O autor-narrador percebe que eles tinham escrito sob a mesma perspectiva e o pior era Francisco achar que ele ia ficar contente com a homenagem, “[...] grandessíssimo chulo, punheteiro das letras, cheios de copos e a ter-se lembrado da minha referência à mãe do rei dos punheteiros de mão esquerda a dar-me cabo do pouco que eu tinha tempo de escrever [...]” (VV, 2002:80-1). Entretanto, o que fazer agora, o livro até tivera uma boa recepção:

Os aplausos foram genuínos e calorosos, a corroborar comentários como “o tipo é mesmo bom”, “muito original”, e “que bem que ele fala”, “mas escreve ainda melhor”. Eu deixei-me ficar sentado, a tentar digerir aquilo. O problema era que nem tudo eram disparates, se fosse era mais fácil, já disse que o tipo não é burro, se calhar não acreditaram lá porque estava com os copos e aquela obsessão da Joana.

Mas tudo somado nada daquilo significava coisa nenhuma, tangências após tangências, pois é, era a moda, a estética do vale tudo até tirar olhos, a ensaística do também quero, este até quis a mãe do Dom Sebastião, porra! [...] (VV, 2002:80).

O autor-narrador, tentando vingar-se do amigo, pergunta: “E a tua inventada? A tal Joana? Veio?” (VV, 2002:81). Foi só o tempo de Francisco responder que esperava que ela não tivesse aparecido, quando uma “mão invisível” (VV, 2002:81) lhe virou um copo de vinho tinto pela cabeça. Joana olha para Helder e diz: “E você é o outro parvo, não é? O de Londres?” (VV, 2002:82), logo após desaparece. O autor-narrador sai atrás dela e ela lhe dá carona, não em um conversível, como ele imaginava, carro mais pequeno do que grande. Foram parar no bar do Tivoli, pediram vinho, começam a ler o livro de Francisco e chegam à conclusão que afinal o livro era deles, eles eram os autores, visto que a ideia pertencia-lhes. Sá Mendes só emprestou o estilo, aquele seu estilo peculiar de tentar misturar prosa e poesia. Ironicamente, os dois começam a acrescentar histórias ao livro, no modo condicional, e o autor-narrador aproveita a oportunidade para “provar” se o pouco que havia escrito poderia ser confirmado: “... mas agora parando em frente do portão que dava para o pátio, por um momento escutando na secura a água de todo o ano que caía na fonte ornamental. Joana entregou a chave a uma mulher negra, mais alta do que todas, com largas saias floridas até o chão. A mulher...” (VV, 2002:89). Mas antes de prosseguir a história, Joana o interrompe e diz “Sonhei uma vez com uma mulher assim. Há vários anos, muitas noites. Teria vindo para me levar” (VV, 2002:89). O autor-narrador fica perturbado, na verdade tudo o que ele havia pensado confirmava-se com o que ela dizia. Todavia, Joana era muito esperta e estava a jogar com o autor. Ela olha para ele, nota que seu rosto está perturbado, dá uma risada e completa: “Sossegue, estou a brincar! [...]” “O que, acredita em fantasmas?” Surriada de crianças: “Ganhei! Ganhei! Assustei-o! Viu?, no modo condicional. Castigo por se meter na minha vida. Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser” (VV, 2002:89). Pode-se perceber que o autor perdeu por completo a autoridade textual e a personagem toma as rédeas da situação, ou melhor, toma para si o poder da palavra. Joana da Áustria, personificada na Joana contemporânea não pode entrar na história, ela é gente e não personagem. Não há como transpor em palavras a realidade. As fabricações criadas por Francisco, amigo do autor, e pelo próprio autor, só foram possíveis porque Joana se deixou

desenhar em enredos já conhecidos. Joana, como já foi dito, conhece muito bem a história e deixa-se levar nesse jogo, quando, na verdade, ela é quem está a jogar com eles.

Em outro momento, nesse mesmo dia, o autor-narrador tenta defender o estilo do seu amigo Francisco, dizendo que até gostava dele, da sua literatura e que ele “[...] como pessoa não parece escritor e como escritor não parece pessoa. Mas muito apreciado, como viu há pouco. E há quem escreva assim, ele só um pouco mais” (VV, 2002:86). Ela pergunta se ele também era assim? E diz que nunca havia lido nada dele. O que fez com que ele pensasse que ela estava a querer que ele fingisse que não dava importância ao fato de não ser lido. Mas tal provocação tratava-se de mais uma mentira ou “brincadeirinha” de Joana. O que ela avisa sem nenhuma ressalva: “Mentira. Li sim senhor. Um deles. Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita. Quer a prova? Gosto de Paula mas prefiro a mãe [...]”. A partir deste momento, em que Joana refere-se ao livro *Pedro e Paula*, o autor está querendo discutir as ambivalências entre o factual e o fictício, mostrando que há equivalências entre o autor empírico e o autor ficcional.

O autor-narrador vai percebendo possíveis semelhanças com a figura que vinha imaginando. As palavras de Joana são uma das possíveis chaves para entendermos a composição do romance, palavras que ela repetirá em outros momentos. Joana só entra na história se ela quiser, é ela quem está a jogar, é ela quem dá e sempre deu as cartas do jogo. O autor-narrador começa a fazer perguntas no intuito de sanar as suas diversas suposições estabelecidas entre as Joanas (a amiga de Francisco, a histórica e a ficcional). Quer saber se o outro Francisco existe e ela responde que o outro, o de Gândia, havia virado santo e nem entra nesta história. O autor-narrador chega a questionar se ela preferiria o vício ou a virtude? E ela responde, “Ah, está bem, quer jogar aos enigmas” (VV, 2002:90) e completa “acho que o seu mal é que leu História a mais [...]” (VV, 2002:91). E despede-se do autor-narrador dizendo que precisa ir embora, pois iria assustar um menino mais novo. Ela afirma que até havia gostado dos jogos e que ele quase tinha ganhado.

Após a conversa, autor-narrador, em absoluta melancolia, vai até o rio, para um lugar que era seu recanto secreto. Lá ele também encontra Joana. Ela tinha os olhos marejados de lágrimas, mas o autor-narrador sabia que o problema não haveria de ser a conversa entre ambos, nem o livro de Francisco de Sá, nem o menino que tinha ido assustar, mas “a causa devia estar no que não se disse, no que ela me não teria querido dizer mesmo como jogo”

(VV, 2002:92). Estava sentada em um xale negro e vermelho, como na fotografia. Ficaram horas em silêncio partilhado a olhar para o rio. O autor-narrador sabia que aquela que estava ao seu lado não era a Joana sobre quem estava a escrever, aquela misturada com as suas memórias da história, mesmo que fosse muito parecida. Ali sentado ao seu lado, no silêncio, sentiu o “o reencontro de uma partilha antiga, irremediável” (VV, 2002:93).

Ela levanta e diz que quer ir até o hotel onde o autor está hospedado, porém a intenção dele jamais foi levá-la para cama, claro que “algumas relações de amizade ganham em passar pela cama, outras não, se a gente se engana é uma chatice, estraga tudo porque demais ou porque de menos [...]” (VV, 2002:94). Com Joana era diferente, ele desejava ser seu amigo e sabia que com ela todo cuidado era pouco. Ela revela que queria te-lo conhecido quando ainda era pequena para que pudessem ter brincado juntos. O autor-narrador diz em tom de pergunta: “Vamos fazer como se fosse?” (VV, 2002:94) Joana responde: “Mas já aviso, ser meu amigo de infância é o mais perigoso de tudo!” (VV, 2002:95).

O quinto capítulo intitulado “Pergunta” traz as reflexões do autor-narrador após o encontro com Joana, ele ficou bastante contemplativo, repensando que forma dar a sua narrativa. Estava acompanhado de “dois capítulos sobre as fantasmagorias da História” (VV, 2002:97), nos quais pretendia ir fazendo correções, já que não conseguia escrever em viagens. Esses dois capítulos serviriam para o tipo de narrativa que anteriormente estava determinado a escrever, algo que mistura “o que foi e o que fosse” (VV, 2002:97). Contudo, após conhecer a Joana o caminho tinha que ser diferente, era preciso começar antes mesmo do princípio. O primeiro passo foi observar se daquilo que havia escrito tinha algum proveito ou teria que colocar “[...] tudo fora e pensar noutro livro, uma chatice. Ou não, porque também não é obrigatório escrever, há outras maneiras de fingir a vida [...]” (VV, 2002:97). No fundo estava enganado, a sua intenção também teria sido outra, lia aquele livro como uma forma de prolongar a sua convivência com Joana, como se ela, que ele conhecera na véspera, “[...] tivesse de fato emergido das circunstâncias, não, das essências [...]” que ele havia atribuído a sua personagem fictícia. Porém, para tornarem-se amigos de infância sem terem estado juntos, não podia simplesmente usurpar o seu passado, violar a sua intimidade, era preciso partir da troca entre ambos, um jogo, e para isso acontecesse, primeiramente, ela devia ler o que ele havia escrito. Resolve enviar para Joana o que já havia escrito, junto anexa um bilhete com a

seguinte frase: “Leia isto. Confere? Agora é a sua vez” (VV, 2002:98). Logo após, o autor-narrador volta à Londres.

Estabelece-se um jogo entre autor e personagem em que os dois tornam-se figuras de papel. A metáfora do jogo é a metáfora da própria ficção, escrita em contínuo movimento. O autor vai perdendo o comando diante das prescrições da personagem. O sexto capítulo “E resposta” traz um bilhete de Joana em que ela envia junto algumas folhas datilografadas por ela referentes às anotações do duque. Ela pede para que eles se tratem por “tu”, já que é dessa forma que os amigos de infância se comunicam. O autor teve a oportunidade de conhecê-la, mas não podia esquecer-se do resto. Ela manda a transcrição do duque para contribuir com o que faltava, segundo ela, transcrito tal qual até com as rasuras, e afirma: “o que se diz é sempre pelo menos tão importante como o que se diz no seu lugar [...]” (VV, 2002:99).

O sétimo capítulo “O duque” refere-se ao registro confessional do duque, em que ele relata vários fatos da vida de Joana ao longo dos anos. Antes mesmo de começar a ler a transcrição, o autor-narrador percebe que se tratava de um texto de alguém com “bom comando de linguagem. Frases curtas, talvez um uso exagerado de staccato, o que pode ser um disfarce, sintoma de insegurança, uma tentativa de controlar os pensamentos ou as emoções [...]” (VV, 2002:101). Traspõe para a narrativa como fora transcrito por ela com apenas uma interferência no início do capítulo. Essas informações tratam de mais um jogo de revela/esconde. Por um lado, há a intenção em tornar as informações mais verídicas. Por outro, é preciso frisar que as informações passaram primeiramente pelo crivo de Joana a selecionar os fatos e depois pela mão do autor a transpô-los em matéria romanesca. São informações entrecortadas, sem datas, com rasuras, tudo de forma obscura como, por exemplo: o fato de seu pai tentar abusar dela sexualmente; a primeira menstruação; o aborto de sua mãe e a relação com o comunista; a paixão de Francisco por Joana; a internação de Joana no sanatório; o crescimento de seu filho e seu comportamento agressivo com os outros. Vejamos um trecho:

O teu filho ainda não ~~tem alma~~ sente a tua falta. Qualquer corpo lhe serve. Virá com o tempo. Caso ainda tenhas dúvidas, também não conheceste a tua mãe. Mas era preciso que tivesses sido amada pela mãe que não tiveste. Sobretudo depois do que aconteceu. Consegui que deixasses de te lembrar do que aconteceu. Foi um direito que eu adquiri. Se me retiraste agora o meu direito será pelo menos necessário que venhas a entender que a verdade é uma coisa muito relativa. Que é só a percepção ou a memória do que pode ou não ter acontecido. Mas já não me compete ser o

guardião da tua verdade. Escolheste assim. Estás no teu direito. ~~Se a verdade que~~  
~~construímos juntos te levou de mim.~~ Ficas também com direito aos fatos. Para o bem  
e para o mal. Para poder saber o que escolheste (VV, 2002:102).

O duque relata que a sua mãe morrera quando ele nasceu e que fora criado por sua madrinha, uma mulher muito sábia da vila, que em outros tempos teria sido queimada como bruxa, pois fazia partos e abortos clandestinos. O avô de Joana mandou-o estudar em Évora e depois em Lisboa. Na verdade, o duque era filho bastardo do avô de Joana: “[...] E depois, já senhor doutor, ~~o meu pai~~ teu avô deu-me livre acesso a vossa casa. Havia poucos doutores na família” (VV, 2002:104).

É descrito um fato que aconteceu em uma noite e alterou a vida das pessoas naquela casa. Joana tinha treze anos e, na época, a casa era iluminada por um gerador que quando era desligado o ambiente era inundado por um silêncio e uma escuridão total. Entretanto, o duque ficava sempre lendo sob a luz de um candeeiro. Naquela noite, ouviu passos no corredor e uma porta se fechar e ouviu novos passos e um grito rouco, resolve ver o que estava acontecendo e encontra o pai de Joana junto da porta, tinha sangue na camisa. Murmurava algumas frases que o duque não entendia muito bem, dizendo que não tinha feito mal à menina, que ela estava dormindo. Na manhã seguinte, as criadas disseram que Joana havia tornado-se uma mulher, o que significa que tinha menstruado pela primeira vez. O duque conclui que era o sangue de Joana que estava na camisa de seu pai e que isto o impediu do que mais poderia ter feito. Depois dessa noite, o pai de Joana adoeceu gravemente, uma espécie de comoção cerebral, esqueceu-se de tudo. Joana também ficou afetada, “[...] vieram os médicos. Houve tratamentos. ~~Naquele tempo a psiquiatria era uma coisa brutal.~~ Não sei quais [...]” (VV, 2002:106). O duque regressa para Lisboa, entretanto na década de 60, estavam em voga novos tratamentos para lidar com as doenças mentais, por isso ele resolve ir até Londres para informar-se: “[...] A idéia era que devia entrar na chamada loucura para sair regenerado do lado de lá. Sem recurso à psiquiatria tradicional. Não devia haver médico nem doente. [...] Foi quando começamos os nossos primeiros jogos. Os três. Tu, a tua mãe e eu” (VV, 2002:107).

O duque expõe que os encontros entre os três não passavam de imaginação de Joana. Até foi preciso inventar que ela tivesse sido sua amiga, que ele era seu confidente, enamorado de Isabel, o que não era difícil, já que a mãe de Joana era muito bonita e ele relembra: “[...]”

Tinhas um retrato dela. Uma miniatura numa caixinha esmaltada. Julgo que foi teu pai que te deu. Não sei se ainda tens. O resto imaginaste tu. Imaginamos juntos [...]” (VV, 2002:107). Faz referência ao fato de ter ido para as guerras na África e que por isso havia desaparecido e foi lá que aprendeu o jogo dos vícios e das virtudes. E já que ela estava estudando história e recentemente havia bancado a heroína da reforma agrária, resolve ensiná-la um novo jogo de pôquer que aprendeu em Luanda. O jogo chamava-se “Low in the hole high low”, nele “o mesmo jogador podia declarar-se ao mesmo tempo rico e pobre, bebedor de champanhe e comedor de mandioca, explorador e explorado, capital e trabalho [...]” (VV, 2002:112), quer dizer, “[...] o vício e a virtude em simultâneo [...]” (VV, 2002:112).

Faz referência ao cavalo de Joana como se tivesse morrido. Também menciona o carro novo, não diz qual o marca ou estilo, mas diz que ele deve ser o único em Lisboa e a imagina vestida de preto no carro vermelho. O duque menciona que Lisboa estava cheia de mutilados e Joana quando era pequena tinha um fascínio em ver as ausências nos corpos, mesmo no Alentejo, antes da guerra, havia muitas pessoas com monstruosidades, gente sofrida. Comenta que ela não devia perdoá-lo por ter ajudado na sua separação, entretanto era pelo seu bem, pois a sua gravidez estava a evoluir e era muito perigoso ter relações sexuais, e faz uma crítica ao seu comportamento: “[...] Não sei quem te tornaste. ~~A mulher que copula grávida até poder fazer explodir o feto não eras tu~~” (VV, 2002:115).

Relata que certa vez a observou de longe e que ela ainda estava bastante jovem, seguiu-a até o miradouro do Adamastor. Percebeu que ela havia ido encontrar-se com alguém e pelas descrições, tudo indica tratar-se do encontro entre Joana e Francisco, pois ele diz que ele coxeava e que o conhecia, podia ser até da guerra. Não há uma linha cronológica nas informações do duque, passado e presente estão misturados. Há um momento em que ele novamente relata a noite em que supostamente o pai de Joana abusara dela, mas agora o acontecimento é modificado, os papéis são invertidos, e não sabemos ao certo se foi o pai ou o duque quem a molestou.

[...] Eras ainda pequena. Na noite que encontrei o teu pai com o teu sangue na mão e na camisa. É preciso que saibas que naquela noite não se passou nada. Não te fiz nenhum mal. Como é que poderia. Já tinha acontecido antes, quando a casa ficava às escuras, sossegada. Fui ao teu quarto só para te ver a dormir. Que mal fazia? Estava a ver-te dormir. A única diferença é que dessa vez não olhei apenas. ~~A minha mão~~ o teu pai é que entendeu tudo errado quando me viu no corredor. Quando saí do teu quarto porque tinha ouvido os passos dele. Ele a querer abrir a porta. Mas depois

teve aquele colapso no corredor. Como caiu ia parecer que o sangue era dele. Se alguém tivesse notado. Teve a comoção cerebral. Foi o que disseram que teve. Esqueceu-se do que tinha acontecido (VV, 2002:119).

Depois relata os comportamentos agressivos do filho de Joana, temido por toda a vila, capaz de espancar um pobre e exigir parte da herança. Afirma, por último, que o filho de Joana tinha que morrer para que assim ele pudesse ser seu marido, seu filho desejava vê-la, procurá-la em Lisboa e que ele não deixaria isso acontecer, era o filho dela que tinha que morrer: “Tenho de o impedir. Tenho medo do que poderia acontecer. Tenho medo de mudar o futuro. Mas para isso é necessário que saibas que fui eu. Que executei o teu comando. Que cumpri a tua vontade. Para podermos chegar ao princípio” (VV, 2002:119).

Muitas informações contidas na transcrição do duque conferem com o que o autor-narrador havia escrito nos capítulos 2 e 3. Contudo, é preciso lembrar que ele havia enviado as partes do livro para Joana. Dessa forma, o texto devolvido por Joana ao autor-narrador foi extremamente influenciado pela sua criação da Joana ficcional. Joana não só leu os escritos do autor como também tinha conhecimento da história de Joana da Áustria. Ela só acrescentou mais detalhes e apimentou um pouco os fatos que Francisco e o autor-narrador já haviam deixado latentes.

No oitavo capítulo, “Monte nuvem sonho ou nada”, há um intertexto direto com *Os lusíadas*. Adamastor é figura simbólica, criada por Camões no canto V, a partir mitologia greco-romana. É uma espécie de senhor do mar que ameaça os portugueses, que queriam invadir o mar desconhecido e profetiza para eles castigos futuros. Seu corpo é gigantesco, era um dos Titãs, mas apaixonou-se pela ninfa Tétis e resolveu lutar na guerra pelo seu amor. Tétis e sua mãe armam para ele uma grande cilada, uma noite apareceu-lhe a ninfa nua e o gigante corre para abraçá-la e beijá-la, mas sentiu-se imóvel como uma rocha abraçando outra rocha. O verso “Ou fosse monte, nuvem, sonho, ou nada” (Lus.V.57) foi proferido por Adamastor para a ninfa. Sua carne se transformou em terra e seus ossos em pedra, os deuses fizeram dele o Cabo das Tormentas. Adamastor surpreende os navegadores ao apresentar essas duas faces. Apesar de toda a sua força gigantesca em destruir as naus, era frustrado amorosamente e sofria muito por isso. Adamastor representa as dificuldades que podem ser encontradas em contato com algo novo, é preciso superá-las. Os portugueses conseguiram derrotar a força de Adamastor que era um monte e transformou-se em nada, deixando as naus

portuguesas seguirem viagem. Há uma escultura de Adamastor no miradouro de Santa Catarina, lugar de encontro do autor e da personagem.

Após a leitura dos fragmentos enviados por ela, o autor sente-se completamente desorientado, sem saber ao certo expressar quais sensações passou a sentir, foi um “soco no estômago, pontapé nos tomates, pano encharcado nas ventas [...]” (VV, 2002:121), o relato fazia sentido, havia verossimilhança. Então, pensa o autor-narrador, por isso que ela estava com os olhos cheios de lágrimas e culpa-se por estar a entrar na vida dela como se fosse um jogo, “como se este livro fosse um jogo [...]” (VV, 2002:121). Conforme já foi mencionado, o livro vai sendo escrito de dentro para fora, à medida que o autor vai sabendo mais informações a respeito da personagem. É ela quem dita as regras do jogo, como afirma o autor: “[...] Afinal é com a tua vida que estamos a jogar, as regras têm de ser as tuas, tanto o que é parte do jogo e o que deve ficar de fora. O que me contaste, bom, é óbvio que tu queres que faça parte do jogo [...]” (VV, 2002:122).

Contudo, era difícil entender aonde Joana queria chegar. Ficou aturdido, desarmado, assustado com o que acontecera com ela. Na verdade, deixa-se levar pelas “brincadeiras” da personagem, que já tinha avisado que não falava a verdade. Enquanto não conseguia decidir como continuar a escrever o que estava escrevendo, o autor-narrador realizou outras atividades: lavou o carro, deu aulas, ouviu música, foi ao teatro, à opera, releu o artigo do Bataillon. Até chegar à conclusão que as cores que havia misturado emergiram da tela e agora estavam a confrontá-lo e ele ainda não sabe o que fazer (VV, 2002:122). Ela, estudante de história e tendo conhecimento dos escritos do autor, o que fez foi dar mais emoção para a história da Joana da Áustria, para a Joana amante do Francisco e para a Joana personagem ficcional de Helder. Ela já tinha dado a sua contribuição, agora era a vez dele continuar o jogo, ou melhor, o livro. Mais uma vez a escrever sobre o que não sabe, o que já havia acontecido em outras narrativas, mas agora era não saber quase nada, era ficar à deriva, deixar-se levar pela personagem.

Há escritores que funcionam exatamente ao contrário, bem sei, talvez a maioria. Têm uma idéia, decidem quais vão a ser as personagens mais adequadas, ou então partem das situações para as personagens, sabendo em todo caso qual vai ser a história, o como e onde e por que do que vais passar. Depois se calham a escrever logo o título na primeira folha ou no écran se já estão motorizados, e o resto vai de enfiada até o fim. Mas eu obviamente não consigo. Suspeito mesmo que se soubesse

antes o que um livro meu vai ser não conseguiria escrevê-lo até o fim, não teria o interesse necessário que é precisamente não saber (VV, 2002:123).

Antes de prosseguir no romance, o autor-narrador dá uma volta, lembrando da sua infância e como fora castrado pela família, que o acusava de imaginar coisas e dizer mentiras. “Deve ter sido por causa deste trauma [...]” (VV, 2002:123) que resolveu tornar-se primeiro poeta e depois romancista. E mais uma vez para refletir o processo de composição de um romance, conta-nos a história de um menino que até os sete anos nunca tinha dito uma palavra, até que um dia disse, a família ficou estupefada, afinal o menino falava, ele respondeu que até então nunca tinha dito nada já que estava sempre tudo em ordem. E o autor-narrador completa, os romances também são assim, “são só para quando é necessário pôr em ordem o que ainda não está” (VV, 2002:124).

Porém, no início do romance, parecia que tudo estava indo em ordem, mais ou menos como fazem os outros romancistas. Sua ideia girava em torno de Joana da Áustria, a intenção era contar a história da história, trazê-la para os nossos dias. A figura de D. Sebastião continuaria sendo identidade nacional e o filho que morrera na noite anterior nem entraria na sua história. Então, faz referência ao artigo de Marcel Bataillon que estivera a reler, transpõe algumas citações do artigo para poder explicar como teria sido o seu livro. Cita o fato de Bataillon manifestar que “a incontidência amorosa do marido forçou uma semi-separação” (VV, 2002:126) e que a Joana estava sempre recolhida, contraída, “[...] virada pra dentro” (VV, 2002:126), usava um véu na cabeça, sempre com o rosto oculto, tinha certa adoração por cultos de devoção praticados por reformistas heterodoxos - culto dos iluminados ou alumbrados, uma espécie de culto feminista que contemplava a figura da mulher amada. Havia a existência de um homem muito influente na formação espiritual de Joana, que antes de ser chamado de padre Francisco e canonizado como São Francisco de Borja, era conhecido como o duque de Gândia e marquês de Lombay. Esse homem havia aconselhado a Princesa a banir da casa os jogos de carta e prometeu-lhe ensinar um outro jogo mais proveitoso, composto de 24 vícios e de 24 virtudes, que encorajava as virtudes e alertava contra os vícios. A Princesa depois que voltara para Espanha tornou-se uma mentora de escritores religiosos e profanos. Uma das tarefas da Princesa era acompanhar os autos-de-fé, muito comuns da época da Inquisição. Corriam diversos boatos que Francisco de Borja e Joana eram amantes.

Pois bem, esta seria a história da Joana da Áustria que diante das circunstâncias expostas, jamais poderia ter sido o romance que o autor-narrador imaginava escrever e menos ainda o que está escrevendo agora. Claro que há nesses acontecimentos bons elementos para um grande romance, o que fora o grande erro de Francisco de Sá ao mencionar que “Dom Sebastião tinha tido uma mãe que lhe sobreviveu [...]” (VV, 2002:135). Como Joana disse, ele era péssimo em história e ninguém percebeu, era

o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada é outra coisa: Inquisição Pide Cia KGB, alumbrados feministas fundamentalismo, autos-de-fé Auschwitz gulags, África Bósnia Timor, reforma agrária alentejana Brasil dos Sem-Terra. Tudo parecido e tudo outra coisa. Sempre pela primeira vez para quem lá esteja [...] (VV, 2002: 135-6).

Logo em seguida, o autor-narrador afirma: “[...] nunca sai certo ao momento a que se volta, cada coisa é só o que é, nunca se pode voltar aonde se não está” (VV, 2002:136). Parece que o autor-narrador consegue dar o golpe de mestre, entendendo que só pode partir da relação de afeto que está a construir com Joana, não a austríaca, nunca ela poderia ter sido a personificação desta. Antes ele estava a escrever sobre a outra Joana, entretanto “os espíritos não se invocam” (VV, 2002:136), somos escolhidos por eles, e Joana já o havia escolhido naquela troca de silêncios partilhados. Não era preciso mudar nada do que fora escrito, ele não deve nada à história e no seu enredo o seu duque nada tinha de santo. No íntimo, ele parece ter entendido a outra face da Joana, a outra face de Adamastor, a sua fraqueza e a sua sensibilidade. E é a ela que ele devota toda a compaixão.

No nono capítulo intitulado “Que farei”, o autor-narrador escreve para a personagem, assinando no final com um H e confessando que há imensas coisas sobre o seu destino que ainda não foi decidido por ele. Comenta que certo dia foi assistir uma nova produção de Orfeu e Eurídice, que no início achou terrível, era uma produção metaliterária em que Eurídice só passou a existir por ser parte de um poema inventado por Orfeu, sendo assim não pode ser perdida nem recuperada. O que ele conclui: “a) que os poetas são todos uns filhos da puta, mais amores menos amores, e b) que os amores são todos inventados, mais ex-machina menos ex-machina” (VV, 2002:141). Ironicamente, a partir desse intertexto, o autor provoca a personagem, comentando a carta do duque e dizendo que por isso entende que ela anda tão “tristinha” dando bofetadas no mundo, mas sabe que ela é muito pior do que isso. Quem é a

Eurídice e quem é o Orfeu? O autor-narrador a desafia dizendo que o duque é o seu melhor disfarce, ou seja, que ela seria Orfeu a reinventar todos os personagens e os acontecimentos ao seu redor. Pede por fim que ela lhe dê as suas memórias e não do “lúbrico lacrau” (VV, 2002:142). E termina avisando, “pois é, minha amiga, é um jogo muito perigoso, mas também já sabias, foste tu que me avisaste logo. E portanto não me poupes, foi para isso que se fizeram as infâncias partilhadas”(VV, 2002:142).

No décimo capítulo, “... Sem Eurídice”, Joana responde irônica e desaforadamente a carta do autor, chamando-o de sádico e lhe contando sem nenhum pudor uma “frieza” que havia praticado com um dos seus amantes mais jovens e pergunta-lhe: “[...] É alguém assim que tu queres como amiga de infância? Põe lá esta cena no teu livro a ver se és capaz: a história verdadeira de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno [...]” (VV, 2002:144). No início da carta avisa novamente que não é de confiança, mente antes, durante e depois. Termina a carta de forma seca e bruta, dizendo que quando ele for a Portugal irão falar do passado, já que é isso que mais o excita e assina Eurídice.

No próximo capítulo “O amor bastante”, metaficcionalmente o autor-narrador reflete a respeito da encruzilhada em que se encontra, Joana já tinha sido “[...] por demais inventada” (VV, 2002:145), pelos dois Franciscos e também duplamente por ele, em “história imaginada e imaginada da História” (VV, 2002:145). Sempre entre o que seja e o que fosse, por isso ela preferiu ficar com o menino em vez de pensar nas suas intangibilidades, logo ele que se dizia um escritor realista. Ele estava a sentir-se um personagem da própria personagem, o que não lhe agradava nada. Parodiando os romances realistas e seu próprio modo de escrever, ele confessa que esta história deveria ter sido escrita em terceira pessoa, “tudo ali transposto e arrumadinho como fazem os escritores que sabem se defender” (VV, 2002:145). Ou até deveria ter sido pintor em vez de escritor e então não seria um lançamento de livro mas uma vernissage e “[...] vocês a concordarem que tenho uma grande imaginação enquanto que assim lá vão julgar outra vez que escrevo romances autobiográficos” (VV, 2002:146). Claro, conclui, parece ser ele mesmo, o uso do próprio nome, o King’s, arriscando-se onde a personagem o chama para transformar as latências dela em possibilidades suas. Mas é assim que a vida faz, o autor apenas segue o seu exemplo, e também partilha das mesmas curiosidades do leitor, querendo saber o que vai acontecer. Enfim, não será necessário terminar a narrativa realisticamente com a morte dos personagens, já que, conforme explica o

autor: “Terão notado que, pelo contrário, comecei logo com uma série de mortes e foi daí que parti para as vidas, o que sempre é mais positivo e otimista. Uma delas, logo no primeiro capítulo, foi a do filho de Joana [...]” (VV, 2002:146). O autor coloca-se no mesmo patamar dos leitores ao afirmar que tanto ele quanto os leitores têm o direito de saber como se passou essa morte.

O autor-narrador indaga-se que espécie romance está a escrever: “é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (VV, 2002:147). Entretanto, não há muito tempo para respostas, nesse entrecruzamento de várias Joanas, de várias histórias, ele precisava entender a sua própria atitude em relação à personagem antes mesmo de decidir que espécie de livro se trata. Pergunta-se como fora apanhado nesse jogo de memórias partilhadas que nunca aconteceram. E receia que ela esteja lhe fazendo o mesmo jogo que fizera com os dois Franciscos.

O autor-narrador resolve voltar à Lisboa e os dois se reencontram, numa conversa que não começou muito fácil. A presença da Joana física em vez da figura imaginada, era um obstáculo para a “fictícia intimidade” (VV, 2002:147) que ambos queriam partilhar, porém poderia, segundo o autor, ser o primeiro passo para uma verdadeira intimidade. Estavam ao lado do Adamastor, uma espécie de sala de visitas de Joana, os dois ficaram um bom tempo em silêncio, ele a pensar como era mais fácil ficar enamorado do que desnamorado. Até que o autor-narrador resolve falar que a sua intenção não é falsificar e ela, após responder que não queria que isto acontecesse, pergunta-lhe se ele estaria muito decepcionado. Ele havia vencido, coisa que geralmente acontecia ao contrário, ela sempre ganhava. O autor-narrador confessa que estava a procurar não mentir, o que era uma difícil tarefa,

farto-me de mentir como toda a gente, tu dizes que tu também mas agora eu estou a querer evitar. A desejar que não seja preciso. Tu e eu. A procurar dizer a verdade, que quero sempre tudo, que sei que não é possível, e que o problema é esse. Porque ao mesmo tempo estou a tentar não mentir, gostaria de a ti não ter de mentir. Porque tu sabes que não é nada verdade que se tem só uma vida, sabes perfeitamente que se têm várias, dia sim dia não, há quem não saiba mas tu sabes, e às vezes todas ao mesmo tempo (VV, 2002:150-1).

Contudo, a personagem lhe afirma que a mentira não é tão ruim, já que quando uma pessoa mente é para que o que é mentira se tornar verdade e se os outros acreditam, passa a ser assim até que se prove o contrário. Isso comprova a necessidade que temos dos outros, não podemos ser nós próprios sem os outros. Joana completa: “Mente-se o amor e esse é o amor

verdadeiro que há. Mesmo que se saiba mais tarde que não foi [...]” (VV, 2002:153). Mas o mais inquietante “é quando o que é verdade, o que foi verdade, deixa de ser verdade. Se por isso deixa de ter sido verdade quando foi” (VV, 2002:153). Nunca se sabe qual é a verdade da mentira ou a mentira da verdade.

O autor-narrador afirma que no fundo sabe que todos nós mentimos a todo o momento. Entretanto, a sua mentira seria mais banal ou mais egoísta do que a dela, já que mente para não dar aos outros direitos ilegítimos sobre ele ou então não mente porque receia que ao mentir passem a ter direitos legítimos. Para ele, “a mentira também é necessária para de vez em quando se poder ser verdadeiro, se notar a diferença” (VV, 2002:154), mas o fato é que quando está sozinho, inventa gente que não há, escreve ficções. Afirma que tem os seus problemas e por causa deles de vez em quando escreve sobre vidas imaginadas, incluindo a dele.

Joana pede que ele diga como a enxerga e então o autor-narrador faz uma contraposição entre ele e ela. Ele confessa que se torna um pouco os outros sobre quem escreve, mesmo quando parece estar a escrever sobre ele, é como se estivesse mais interessado nos outros. Por outro lado, Joana, para ele, é muito mais radical, quer “[...] ser o teu próprio outro. Mais pura. Para ti é como o véu da outra Joana. Ou os xales do Francisco de Sá a cobrir as caras das tropeçantes camponesas [...]” (VV, 2002:154-5). Ela contribuiu nas elucubrações de Francisco de Sá, ele não criou tudo sozinho, o véu não serve para que ela se oculte, “a cara escondida é que é o véu” (VV, 2002:155), colabora na mentira “porque atrás do rosto aparente ocultas o véu que é o véu que é o teu rosto verdadeiro [...]” (2002:155). Completa o autor, eu, diferentemente, “colaboro na verdade aparente porque sei que tudo é mentira [...]” (VV, 2002:155).

Joana acha horrível o paralelo feito pelo autor, pergunta-lhe se ele acha que tudo que aconteceu a ela não teve importância alguma, que tudo fora construído por ela, usando os outros como disfarce. Eles vão até o apartamento de Joana de onde se podia realmente ver o rio. O autor analisa a casa - uma “austeridade de penitente franciscano” (VV, 2002:157). De repente ela começa a chorar e depois diz que de início pensou que ele tivesse ficado escandalizado com a história do menino, mas que isso não teria importância. Joana pergunta se ele saberia a diferença entre os vícios e as virtudes. Ela levantou-se, foi até a sala e colocou o prelúdio de Orfeu e Eurídice. Ela responde que tem estado a treinar, ele seria a primeira

pessoa que a quer como Orfeu. Entretanto, Joana garante que não quer ser Orfeu, pois para ela, na sua versão, foi Eurídice quem perdeu Orfeu por ter ido ao inferno sozinha – a iniciativa sempre foi dela. Autor e Joana passam duas noites no apartamento dela conversando e dormitando. Joana foi partilhando as suas memórias como se fossem do conhecimento de ambos, falando tanto em silêncio quanto em palavras, risos e lágrimas.

No décimo segundo capítulo, “Álbum de família”, o autor-narrador expõe como foi aquele encontro “naquele dia de duas noites” (VV, 2002: 165), tudo o que se passou foi tão profundo e enigmático que seria um problema para os tradutores e até para ele mesmo, escritor português de novo em Londres. Só foram palavras, gestos, nem beijo houve, por alguns momentos ocorreram conversas mais exprimíveis - aquelas memórias partilhadas. Estas memórias estão organizadas nos seis capítulos subsequentes, como em um álbum de família, intitulados: “O avô”; “O pai”; “A mãe”; “O irmão”; “O tio”; “O filho”. Contudo, o autor-narrador já adverte, como sabemos, “o mais importante vai ficar de fora, mas está bem, farei um esforço, vocês merecem, vamos fingir que foi assim que ela me contou” (VV, 2002:166).

A intenção não é explorar cada um desses seis capítulos, interessa mostrar como a vida de Joana foi construída com memórias fabricadas por outros. De muitos fatos, Joana nem lembrava já que haviam acontecido antes do seu nascimento, trata-se do que ela ouvira falar pelos outros - de discursos de terceiros. Nas explicações de cada personagem está implicada a intertextualização com a própria história de Portugal, por exemplo, o avô de Joana, que passara a infância e parte da juventude na aura da república para depois assistir a dominação e o autoritarismo do Estado Novo. Delimitou o número de filhos legítimos, um rapaz e uma moça, mas teve uma proliferação de bastardos. Era um homem inteligente, soube cultivar a terra que herdara, até propôs para o governo uma forma de melhorar as terras do Alentejo, não obteve resposta e desistiu do espírito público. Em 1926, acreditou que a Revolução Nacional iria construir um país moderno, mas governo era governo e tinha que se ter respeito. Em 1936, quando Portugal ficou ao lado dos franquistas na Guerra Civil de Espanha, ele ficou ao lado dos republicanos, na verdade, desprezava os comunistas mas estava ao lado do governo legítimo. Acolheu nas suas terras um grupo de anarquistas espanhóis que organizaram uma revolta no Alentejo. Por questões da PVDE, antiga Pide, quatro anarquistas tiveram que ser enforcados. Na guerra de 39-45 mostrou-se a favor dos Aliados. Casou-se com uma mulher

brasileira e levou-a na lua-de-mel a um cabaré francês, encantou-se pela dançarina e deixou a noiva sozinha. A mulher teve dois filhos, o pai de Joana e uma menina, também chamada Joana, que morreu. Trouxe para casa o seu filho ilegítimo, o duque. Quis que Isabel entrasse na casa como sua mulher e não do filho. O avô morreu um mês antes de Joana nascer, mas antes deu ordens para casá-la com um dos primos das terras vizinhas.

O pai de Joana era um homem extremamente preocupado com a herança que tinha que cuidar, era o contraste do pai. Era bem menos cruel que seu pai, que mandara enforcar os anarquistas, tentava ser justo com todos e benevolente. Amava a mulher e respeitava-a, tinha uma espécie de veneração por ela, ficava observando-a à distância, contudo sentia que a alegria dela era só para os outros. Percebeu a amizade que ela nutria pelo seu meio-irmão, mas até isso ele aceitava. Não desconfiava da honestidade dela, mas sentia que não tinha muito espaço. Tudo ele aceitava até que a sua mulher se envolve com um comunista, que andava foragido, e com isso acaba aceitando os “favorecimentos” da PIDE. Isabel estava grávida sem ser dele e a partir desse dia, sua vida acabou, “passou a estar sem ser” (VV, 2002:179). Isabel mesmo depois da morte continuou sendo a presença tutelar naquela casa, companhia da filha que mal a conheceu. Joana tinha pouco mais de três anos quando a mãe morreu e cresceu com um sentimento de tragédia que não sabia muito explicar, por isso inventava jogos, vivendo no tempo condicional, imaginação e memória confundidas. Francisco teria entrado nos jogos criados por ela. Joana mostrou para o autor o retrato da mãe naquele caixilho de prata. Este perguntou se alguma vez ela o tivesse usado preso a um fio de prata e ela respondeu que não, nem teria como utilizá-lo desta forma. A conversa entre o autor e a personagem começa a girar em torno das “possíveis diferenças entre factuaisidades improváveis e improbabilidades plausíveis, retomando o que na véspera tínhamos dito sobre verdade e mentira, autores e personagens [...]” (VV, 2002:183). O autor queria saber o “quão reais tinham sido para ela as suas invenções [...]” (VV, 2002:183), se de fato tinha acreditado “nas fantasias partilhadas com Francisco, nas falsas memórias que ele certamente também lhe teria imposto” (VV, 2002:183). Joana responde que Francisco não impôs nada, afinal o autor também inventava pessoas, amores, acontecimentos e qual seria a diferença? Ele responde: “A diferença é que sei que estou a inventar” (VV, 2002:183). Joana desconfia, será que sabes sempre? E quem disse que ela não sabia do mesmo modo que ele sabe? Conta que só estivera louca uma vez, quando fora internada, por não deixarem continuar a inventar a sua vida. E foi

Francisco quem a salvou. O autor nota que ela não falava daquilo que ocorrera na noite de seu primeiro ciclo, parecia não ter ressentimentos. Para Joana, o ressentimento dá mais poder aos outros sobre nós,

é hipotecar a alma, fica-se coisa e não gente. Recuso, não quero ser coisa de ninguém. Nem por amor. Fui do João mas ele não sabia, era muito novo. Ou então quero e já não sou porque fui eu que quis, virei tudo ao contrário como com o Francisco, ganhei, quem se julga dono é que passa a ser coisa. Mas sabes é tudo muito simples. O que é preciso é conhecer o adversário. E depois ganhar-lhe. Sem ressentimento. Como no pôquer (2002:185).

O irmão era muito perigoso por não saber ser adversário, muito previsível, bem parecido com o pai, um pouco mais livre, ou o avô mais domesticado. Joana continuava mantendo contato com ele, sempre tão preocupado em explicar que ela era co-proprietária de tudo, a mandar-lhe muito dinheiro. Mandava cartas, sempre lhe telefonando e fazendo visitas com certa frequência. Casou, teve uma filha e dois filhos, mas ela não tinha muita certeza. Certa vez a fez assinar um papel que desistia de toda a herança, a que ela não deu importância.

Mais uma vez, eles falam de Francisco (o duque, o plutão, o Adamastor) e Joana afirma que ele era a grande vítima de toda essa história. Todavia, o autor-narrador discorda e questiona se Francisco seria mais vítima do que ela. Ela respondeu que se alguma vez tivesse sido vítima, deixou de ser, virou tudo ao contrário. E completa, retomando o mito de Adamastor, “teve ser ele a vítima, ficar petrificado, uma rocha abraçada a outra rocha [...]” (VV, 2002:190). Tinha sido livre, “poderia ser tudo, ficou a ser nada [...]” (VV, 2002:190), mas ainda seria a única pessoa a recorrer caso precisasse. Diz que quando ficava com Sá Mendes, ele ficava horas falando, por metonímia, como se fosse o outro Francisco. E os dois julgavam que, de certa forma, ela havia amado Francisco, o tio. O problema era que ele havia se tornado tão hipócrita e banal, antes tinham sido duas crianças a brincar, é óbvio que ela sabia que ele ia observá-la no quarto e ela fingia dormir. O erro dele não foi o que pudesse ter acontecido naquela noite, mas quando pediu que ela que “[...] transferisse para ele os sentimentos que uma filha só pode ter por um pai” (VV, 2002:192). Todas as histórias da Inquisição que Francisco contava realmente estavam a acontecer, tudo com o comunista, amante de Isabel, não com ele, ele nem sequer foi o pai que violou a filha, não foi nada. Ela relembra brevemente a importância que o João tivera na sua vida, nunca mais sentiu nada com ninguém depois dele, nunca mais seu corpo foi partilhável, era apenas usado por todos. Dessa

forma, não foi Francisco, foi João que a fez existir. Depois dele “também o Francisco deixou de haver” (VV, 2002:194).

Quando o autor pergunta do filho, ela responde que ele nunca existiu. Não há continuidades no que se transformou em nada, “[...] nada é nada sempre [...]” (VV, 2002:197). O autor não estava assustado pela abnegação dela em relação à criança, já estava acostumado com outras histórias de mães que sentem repulsa do filho, o que o intrigava era este estado de ausência absoluta, a não-existência do filho, que era “para ela a forma da morte” (VV, 2002:201). Depois de perguntar qual seria o nome do filho e ela responde “João”, o autor fica sem saber se tinha o mesmo nome do pai ou se ela estaria falando do seu noivo-menino [...] (VV, 2002:201), mas pode ser que João, por ser também Jano, tivesse também duas faces. Assim como “Joana é também Diana, a tua outra face casta e punitiva [...]” (VV, 2002:201).

Durante aquela noite e aquela manhã, o autor acredita ter desvendado as duas faces de Joana, aquelas “[...] que o véu tanto servia para a proteger da irradiação quanto da escuridão interior onde a luz nunca chegara, a face negra de uma dama vermelha [...]” (VV, 2002:202). E em seu íntimo sentiu medo, pensando nos jogos de carta que imaginara para ela, para outra Joana que nesta se transformara por escolha dela. Sentiu-se poluído, quantas versões de si ela já teria dado aos outros, “a inventar-se a si própria no outro Francisco mesmo quando estava a ser inventada por ele, a inventar-se agora para mim sem que eu lhe pudesse entender a causa e o propósito, o que era vício e o que era virtude” (VV, 2002:202).

O autor indaga a respeito do jogo dos vícios e das virtudes, se as cartas tinham figuras a olharem-se no espelho, ela responde que não, eram apenas cartas normais com algumas banalidades e virtudes teologais. Interessa-se em saber como havia morrido o filho dela, ela desconversa e ele pergunta: “Vais me contar qualquer dia? [...]” (VV, 2002:203). E ela diz que não haveria outro dia, o jogo estava acabado e ela mais uma vez ganhou.

O capítulo dezenove, “O encoberto”, traz uma carta de Joana para o autor em que ela reclama do fato dele ter aceitado as suas respostas tão facilmente. Na opinião dela, talvez isso aconteça pela simples razão de que eles estão jogando jogos diferentes, cada um a ganhar na sua maneira, o que acaba por significar que os dois perderam e assim como ela, ele também queria tudo. Se ela lhe tinha dito não, se foi o que ele ouviu, ele devia “[...] saber perfeitamente que um não é sempre um sim a outra coisa que não foi dita. E que essa é que precisa de resposta. Eu não sou escritora, pelo menos da maneira como tu és, tu é que devias

saber que nos verbos o único tempo verdadeiro é o condicional” (VV, 2002:205). A personagem sente-se frustrada porque o autor não entendeu o que ela dizia nas entrelinhas, ele estava somente à procura de informações sem respeitar a sua subjetividade, ele poderia ter adiado o vôo, mas ela enganou-se, “[...] pensei que contigo seria diferente. Que me ias restituir o meu corpo. Olhaste-me mas não me viste” (VV, 2002:206).

A Joana acreditava que a sua vida pudesse ter o novo destino pelo olhar do autor, ele teve a chance de alterar-lhe o passado, construir um novo enredo, mas estava todo tempo preso a esse passado. Ela diz que ele é quem devia ter matado o filho dela, entendemos que ficcionalmente, ele era a sua terceira chance. Pede desculpas por ter-lhe estragado o livro, mas sente que na verdade até o melhorou ao falar sobre o que ele não sabe. Questiona a forma que ele utiliza para escrever as suas histórias: primeiro os personagens ou primeiro a história? Ela confessa que tem dificuldade em distinguir, sempre vem tudo misturado. Se ela escrevesse um livro,

seria um som continuo de estar a dizer tudo ao mesmo tempo. Sem pausas nem silêncios. Sem antes nem depois. Por isso que estudei História, quando nova. A ver se me disciplinava. E que até me nem desagradava ser personagem dos outros. Até encorajo. Um piano numa sala vazia, à espera de ser tocado. A ti até mandei recados antes de poder saber que eram para ti. Mas agora ficou tudo ao contrário. Queria que a tua Joana fosse eu, não eu a outra (VV, 2002:206).

Na verdade, a Joana de “carne e osso” desejava ter a vida da personagem criada pelo autor: “[...] Queria que tivesses feito comigo tudo que disseste que eu e o João tínhamos feito [...] queria ser amada por ti. Ser tudo que me quisesses [...] mas tiveste medo. Assim não é possível. Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros” (VV, 2002:207). Ele já sabia tanto dela, por isso ela julgava que seria tão mais fácil ver o resto. Ela lhe deu fatos e esperava que, a partir deles, o autor desse um desfecho na sua história, em vez de ficar sempre à espera:

E então dei-te mais fatos. Conte-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo. Até não me importo, não me importei muito. É sempre o mais fácil. Até já fui a revolucionaria capitalista, lembraste? Por que não também a mãe de Dom Sebastião se o jogo fosse esse, a identidade nacional como gente? [...] tu tinhas obrigação de saber que não se pode acreditar nos fatos. Que as palavras não são as coisas. Que não se pode beber água das letras á/g/u/a. O pior é que se fica com mais sede. O pior é que tu és ainda pior que os outros. Que me interessa a mim que sempre soubesses que não sou a mãe do Dom Sebastião se é só isso o que quiseste saber? E eu? E Eu? É só para isso que sirvo? [...] (VV, 2002:207).

Joana confessa que não era burra, todas as histórias de família que ela havia contado ilustravam muito bem “a tal identidade [...]” (VV, 2002:208). Mesmo que ela não saiba escrever romances, estudou história e sabe muito bem organizar os fatos e cronologias. Joana conta-lhe uma história para refletir a relação entre as mulheres e os homens: por muito tempo os homens controlavam as leis, iam para as guerras, enquanto as mulheres ficavam em casa, quietas a preparar outros homens para seguir o mesmo caminho. Contudo havia um segredo, uma vingança, as mulheres mantinham esses homens infantilizados, incapazes de sobreviver sem a presença delas. Agora quando elas decidem tratá-los como iguais para que possam ser adultos, eles chamam-nas de castradoras, quando não estão a ser. Ela deu todas as fundações para que o autor pudesse construir a sua história, entretanto ele ficou muito preso aos ‘fatos’.

Não devia ter sido ela a contar-lhe histórias, ele é que devia ter contado a história do filho dela. Os fatos estavam todos ali. Todavia, o autor só pensava em fazer perguntas e sempre perguntas erradas, tentando entender “[...] o não em vez do sim alternativo” (VV, 2002:211). Ela estava a jogar com o autor desde o princípio quando havia mandado para o autor um recado por meio do outro Francisco, assim foi o início da amizade entre ambos. Joana falava por metáforas, através delas podemos entendê-la melhor, conta a história de uma melusina que vivia em um lago e acreditava ser uma moura encantada. Ela também relata um episódio da sua infância em que a mãe tinha lhe dado um aquário com um peixe e ela deixou o peixe morrer, a mãe ficou bem preocupada e ela foi “sucinta e factual: morreu e foi para o lixo” (VV, 2002:212). Entretanto é mais uma história no meio de tantas outras, pois essa história não poderia ter acontecido, já que ela nem se lembrava da mãe. Ela era como uma melusina, elas “não têm mãe. Nem filhos. Geram-se e reproduzem-se em si mesmas [...]” (VV, 2002:212). O Francisco poderia muito bem ter matado o seu filho, porém, é indiferente se o autor achar que foi ela, ele é que teria que decidir, mas avisa, “eu já te disse que ele nunca existiu”. E para terminar, ela relata um breve acontecimento imaginado por ela onde o autor teria rasgado a fotografia da mãe dela, em uma sala circular onde estavam a sós. E diz: “E o resto também já sabes” (VV, 2002:213).

No último capítulo, intitulado “O resto”, o autor sente-se inquieto por não entender o que entendeu ou a continuar não entender tendo entendido. Ele vai até o apartamento de Joana e encontra afixado na porta um cartaz com a seguinte frase: “Encerrada por motivos de obras”

(VV, 2002:215). Uma vizinha lhe avisa que um homem dizendo que era seu marido veio buscá-la. O homem era um senhor à moda antiga, usava até chapéu. A vizinha orienta que só quem poderia saber de mais informações era uma preta bem velhinha, que nem parecia preta, que fazia limpeza no apartamento.

Como buscar uma explicação se o que ele sabia da Joana eram só histórias e mais histórias, falsas e verdadeiras e em nenhuma delas aparecia esse tal marido. Entretanto, indaga-se se essa não foi a maneira que ele utilizou para caracterizar a personagem, deixando a Joana contemporânea misturar-se com a austríaca, sem saber ao certo o que aconteceu e o que não aconteceu. E agora estava sentindo-se a misturar tudo, sendo objeto de uma vingança da Joana. Sente uma espécie de ciúmes desse homem, logo ele – um autor “democrático” – que deixa as suas personagens terem vida própria, reage como um daqueles que julgam controlar tudo desde a primeira página.

Dadas todas as possíveis conjecturas, o autor conclui que esse homem só podia ser o outro Francisco, o tio, o duque, o mais improvável de todos, mas era o mais plausível, o que tornava tudo ainda pior, já que ele de fato existia. Levanta uma gama de suposições: Para onde deve tê-la levado? Alentejo? Hospitais psiquiátricos? Se bem que fora ele mesmo que colocara no livro que ela tinha sido internada, o que ela não negou depois. E a frase irônica na porta: “encerrada por motivos de obras”, certamente, devia ser uma mensagem para ele, mais uma vez querendo sugerir que ele não soube entender a diferença. Dessa forma, decide marcar um encontro com Francisco de Sá, seu único elo com Joana. O autor lhe conta que havia conhecido Joana e que recebera uma carta dela que o deixou preocupado. Sá Mendes, primeiramente, começa a articular uma sucessão de impropérios insultando a moça: “uma cabra”, “a mim não me enganou”, “uma puta”, impossível ter tido um filho. E o amigo lhe diz que Joana o havia procurado na véspera do lançamento do livro e que afirmara nunca ter tido terras no Alentejo e nunca ter sido proprietária de nada e isso o havia deixado furioso, imagina se o público desconfiasse que os fatos não eram verídicos, mais uma vez Sá Mendes buscando uma relação fiel entre fato e ficção. Por isso ela era louca,

[...] Trás-os-Montes. A vir dizer-me assim de repente. Estás a ver, exatamente o oposto. Montanhas em vez de planícies. Pobre em vez de rica. Isto com o livro já nas livrarias. Felizmente que o público não deu por nada. A querer vingar-se. Lá porque usei algumas coisas que ela me tinha contado. Algumas, pensando melhor, até improváveis. Mas ela é assim mesmo. Dá e tira. Ninguém deu por nada e a sorte

foi essa. A gente no fundo escreve por dentro, não é? E agora está a querer foder o teu (VV, 2002:224-5).

O autor tenta explicar o seu livro para Sá Mendes: “[...] o problema é que é sobre gente que não é o que é. Que é e não é. Sobre coisas que acontecem quando não acontecem” (2002:226). O livro seria a respeito de uma personagem que sendo uma bela adormecida, sonha em ser uma melusina e também ao inverso. É “uma andróide que se transforma nas personagens das histórias que escritores como tu e eu julgamos que inventaram. Mas que foi ela que inventou. E depois a gente percebe que também nos inventou a nós” (VV, 2002:226-7). Sá Mendes conclui que a frase na porta significava que ela muda de autor, ou seja, as obras seriam literárias. E ao autor complementa, mas sempre leva pedaços dos autores que utilizou, já que ela não tem corpo.

Em meio à conversa no bar, Francisco e o autor vão ficando bem próximos a uma situação parecida ao início da narrativa, há quase um ano atrás: “[...] mesmo se só para demonstrarmos à evidência que o tempo cíclico não existe: o whisky era igual, a conversa parecida, o assunto o mesmo, tudo era diferente” (VV, 2002:228). Francisco começa a fazer suposições sobre a vida de Joana, quem era o marido, o que aconteceu com o filho, os conversíveis, o cavalo, etc. (VV, 2002:232). Para o autor, mesmo as suposições de Francisco não sendo tão implausíveis, entretanto ele não podia ter razão e nem valia a pena explicar-lhe, teria sido trair a sua intimidade só dele e da Joana. O autor mostra que aprendeu a lição que Joana queria lhe passar: “Só sei que não se pode beber água da palavra água [...]. Foi o que aprendi recentemente. Mas não aprendi a tempo. A água escapou-me de entre as mãos” (VV, 2002:232). Era preciso ter entendido que a Joana ficcional não é a mesma Joana “real” e histórica, é impossível buscar uma ambivalência.

Francisco de Sá ainda arremata uma nova versão para os fatos para discutir a identidade nacional. Joana seria a Pátria - A Identidade Nacional. Por ser uma mulher moderna representaria a nova Nação.

A parecer mais nova do que é, já estás a topar. Tem é de se lhe dar outro nome para o leitor não perceber logo. A Sombra, porque é uma projeção de todos nós. Olha, aquilo que tu próprio disseste há pouco de ela ser feita de pedaços dos outros. Ou então a Noiva, porque continua à espera. Mas não é o Marido Velho que ela espera. É o Noivo-Filho que já morreu. Teria de pensar melhor nos nomes mas já está a ver como é. E olha, até podia entrar a tal negra que tu disseste, a que não parece negra. A Negra é o antigo império. A descolonização porque já não parece negra. Por isso é

que acompanha o Velho. Restos do passado de que ainda temos de nos libertar. Bom, mas para isso não podemos deixar que a Noiva vá com o Velho, seria a mensagem errada, é preciso ter esperança no futuro. Olhar para a gente. Aí temos de mudar um pouco os fatos. Foi ela quem levou o Velho, não ele a ela. Para o ir deixar nas sombras salobras da sua serva senilidade antes do retorno que a torne no tardio todo recuperado [...] (VV, 2002:233-4).

A narrativa termina com o autor indo até o rio onde ele e Joana encontraram-se algumas vezes. Nesse espaço partilhado com a personagem, o autor percebe que é preciso sempre pedir o dobro, o triplo que uma pessoa pode dar. Na verdade, ele havia pedido a Joana muito mais do que ela podia e ela fez o mesmo com ele. Será que conseguiram cumprir? No primeiro momento, ele acha que não, mas já não tem tanta certeza. O fim dessa amizade talvez não tenha sido realmente um fim, releu a última frase da carta: “Foi como aquela fotografia da minha mãe que tu rasgaste. Naquela grande sala circular onde só estávamos tu e eu. E o resto também já sabes” (VV, 2002:235). Mas não havia resto, o que ele outrora havia escrito que aconteceu na grande sala imaginada, onde ele não estava presente, “[...] foi ela a recomçar, a mãe a aproximar-se para lhe dizer: ‘Vamos ter de começar tudo outra vez, minha Joana. E não havia nem mágoa nem censura na sua voz, era só que assim tinha de ser’” (2002:236). Conclui que o resto seria dessa forma: as perguntas continuariam sem as respostas, mas quem sabe não haveria “[...] algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado em não. Tempo condicional” (2002:235).

*Vícios e Virtudes* é um romance que se enquadra perfeitamente nos pressupostos da pós-modernidade pela multiplicidade de histórias ou nas variações de uma mesma história. São micro-histórias que não se opõem, mas que se tocam, se entrecruzam, não sendo possível dizer qual a história ou qual a representação de Joana é a mais verdadeira. Retomando o que já foi exposto acima, há a história da Joana, amiga e amante de Francisco de Sá, ex-colega de Helder. Há a Joana da Áustria recuperada a partir do ensaio de Marcel Bataillon publicado em 1974. Igualmente, surge a Joana criada por Helder Macedo, baseada nos escritos de Bataillon e pelas palavras de Francisco de Sá. Por outro lado, há as conjeturas que a própria Joana faz de si mesma a partir da leitura de capítulos que o autor lhe envia. E também há a visão de Francisco de Sá de que a Joana representaria a pátria portuguesa – a identidade nacional. Em meio a todas essas histórias, surgem as referências autobiográficas do escritor entre as viagens de Lisboa a Portugal e o trabalho no King’s College.

De acordo com a professora Teresa Cristina Cerdeira (2002:188), no artigo intitulado “Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno”, o narrador em *Vícios e Virtudes* se multiplica em: um “escritor falacioso – o Francisco de Sá”; em “um Autor a sério que conhece os riscos dos caminhos em que está a enveredar [...]”; em uma “personagem virtual” – Joana que salta da vida para o livro e do livro para a vida, colabora no romance que o escritor está a escrever sobre ela, tornando-se a narradora autobiográfica; tal estratégia de multiplicação gera ainda outra voz autobiográfica, o também chamado Francisco que serve de suposto autor “do diário que Joana envia ao autor e que passa a funcionar como uma espécie de ready-made”, pois não chega ao destinatário no original, mas transcrito à máquina pela própria Joana.

Cerdeira faz referência ao fato de que o romance apesar de possuir todas as configurações da ortodoxia romanesca (tempo, espaço, enredo, narrador, etc.), possui tudo isso no plural, fato que pode inquietar alguns leitores. Segundo ela inquieta

certamente não porque os supusesse incapazes de dialogar de forma adequada com o rompimento das estruturas narrativas canônicas – afinal estão eles constantemente impactados por romances sem personagens, ou sem enredo, onde tempo e espaço se diluem, onde o narrador se ausenta, e com tantos outros artifícios que, do *nouveau roman* aos pós-modernos, não cessam de povoar o cenário da literatura. O que aqui no entanto se configura é um estranho e prazeroso *mal à l’aise* de leitura – desculpem-me a aliança imprevista – ao confrontar-se o leitor não com a anulação previsível do modelo, mas com a sua dissolução in *praesentia*, aquela que se faz não pela ruptura, mas pela negociação distorcida do esperado (2002:117).

Para a professora, *Vícios e Virtudes* seria um modelo de narrativa que exercita as estratégias de fuga a um modelo tradicional de criação de personagens, aos próprios padrões de construção narrativa, às leis da autoridade e à ética de prevalência da verdade. Estamos diante de um romance plural, romance-dentro-de-romance, história-dentro-de-história, que se realiza através dos jogos de espelhamento tanto na própria história, em que percebemos que muitos acontecimentos não são datados, podendo ter acontecido na inquisição, na ditadura ou mesmo em nossos dias, quanto nos disfarces autorais entre o autor ficcional e o autor Helder Macedo, mas a figura dos Franciscos e da Joana podem ser espelhamentos desse autor que, ao entrar na trama, se multiplica em vários personagens. Na verdade, toda essa história tem só um autor que dramatiza a sua própria multiplicação autoral, a fingir-se realista e autobiográfico. Ao multiplicar-se e deixar que os personagens adquiram o direito de dominar

a narrativa, o autor está questionando o seu próprio estatuto. Esse romance plural (histórico? Autobiográfico? Policial?) mostra-nos que, afinal, tudo não passa de estratégia literária, de um autor caprichoso que obedece a certa tradição conscientemente autoreferencial.

Joana, ao tornar-se autora de si mesma, é um reflexo desse espelhamento e Helder ao deixar-se ser criação de Joana, é outro reflexo. São duplos que se autoiluminam. Joana representa essa nação portuguesa que vive na interidentidade e por essa razão é figura tão dúbia e indefinida. Revisar a identidade nacional torna-se uma das tônicas do romance. Joana carrega consigo a princesa austríaca, mas já não somente ela. Também carrega consigo a presença da mãe, mas não é a mãe: “Esta é aquela que vos tinha prometido. Não perdemos a mãe, porque temos a filha. Depois de cada lua há outra lua que é sempre a mesma lua” (VV, 2002:57). Ela representa a identidade e a alteridade, por isso, para Francisco de Sá, Joana representa a pátria portuguesa – a identidade nacional, e essa leitura é possível já que as duas vão se remodelando: “[...]Uma ova. Uma ova a identidade nacional, não há tal coisa. Há pessoas e circunstâncias. Mudam umas, mudam as outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há”(VV, 2002:30). Joana nega o filho já que não quer receber uma identidade histórica imposta, entretanto o seu filho não foi enterrado, não há como mudar por completo a história. É necessário considerar que ela possui muito mais que uma face, seu nome conota uma multiplicidade de sentidos, como o próprio autor-narrador afirma, Joana é também Jano<sup>21</sup> ou Diana<sup>22</sup>. Mas, lembramos também da Joana de Garrett - a menina dos rouxinóis, de *As viagens na minha terra*.

Não só a personagem Joana assume diferentes variações, mas o próprio Francisco de Sá que é também o Duque de Gândia, o Marquês Lombay, o santo (Francisco de Borja), o tio, o Adamastor, o Plutão, etc. Em todos os sentidos, pode-se dizer que em *Vícios e Virtudes* as fronteiras se desvanecem: anjos e monstros, vermelho e preto, falso e verdadeiro, fato e ficção, sonhos e realidade, vida e morte, vícios e virtudes, identidade e alteridade, ser e parecer.

---

<sup>21</sup> Jano, um deus romano, é representado por duas cabeças. Deu origem ao nome do mês de Janeiro e significa o término e o começo, passado e futuro.

<sup>22</sup> Diana, deusa da luta de caça, era indiferente ao amor e zelava muito por sua virgindade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pós-modernidade apregoa a morte do sujeito, melhor dizendo, o fim das identidades fixas e imutáveis. Mas, sabemos que o sujeito unívoco e coerente, na verdade, nunca existiu, foi uma fabricação, um constructo na intenção de preservar as diferenças culturais e nacionais. E, como se pôde perceber ao longo deste trabalho, a literatura foi um veículo indispensável na criação e consolidação do arquétipo nacional. Hall (2002) menciona cinco elementos centrais na construção de um modelo de nação presentes em diversas narrativas. Seja através de uma narrativa de nação contada e recontada; seja ao enfatizar os momentos de origem e de tradição; seja ao inventar uma tradição para incutir certos valores; seja na criação de mitos fundacionais localizados em um tempo mítico e seja na formação de identidade nacional apoiada na ideia de um povo puro.

O conceito de nação vem sendo discutido e reformulado na pós-modernidade. Entretanto, ainda permanece muito presente em nossos dias, mesmo que de forma diferente. Hall e a teoria pós-moderna nos lembram que uma nação é uma comunidade simbólica (2002:49). Sendo assim, a cultura nacional é um arquétipo composto não só de instituições culturais, mas de representações. Nesse momento, a cultura nacional é entendida como um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2002:50).

*Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*, por chamar a nossa atenção para o discurso, ou seja, para forma como a nação está sendo representada, são narrativas pós-modernas. Não se constrói o presente sem a presença do passado, “[...] um coexiste com o outro” (SAID, 1999:34). Contudo, a ênfase está na forma como os acontecimentos do passado estão sendo reconstruídos no presente. Como nos diz Said,

a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sobre outras formas [...] (1999:33).

A recuperação do passado passa pelo crivo da memória, das subjetividades de quem tenta recuperá-lo, do contexto e do momento em que ele está sendo reavaliado. A intenção não é validar os acontecimentos do passado, mas abrir mais possibilidades de significação. Entender a articulação dessas teorias dentro do contexto português ganha uma importância muito mais forte. Isso porque Portugal, mais do que qualquer outra nação, criou uma série de discursos para elevar as suas singularidades. E agora nos parece que eles realmente estão entendendo que as identidades são construídas em práticas discursivas específicas. Dessa forma, um mesmo sujeito pode possuir mais de uma identidade, criada em contextos diferentes. O lugar de onde se fala é extremamente significativo para entendermos qual é o discurso. Claro que a literatura portuguesa vai buscar tratar de questões que são pertinentes a sua cultura, sendo assim o passado e os mitos ainda têm espaço. Entretanto, o que *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes* nos mostram é que nesse momento os portugueses, mais do que buscar respostas que apregoem a sua identidade, querem lançar dúvidas, desarticular sentidos estabilizados. Só o fato de trazer à tona a personagem Joana, um possível espelho de Joana da Áustria, colocada no centro da narrativa, salienta o contato de Portugal com outras culturas.

Helder, dentro do cenário português, é uma figura intermediária. É cidadão português, isso é inegável, mas ao longo da vida experimentou outras culturas e realidades. Teve que sair de Portugal por razões políticas, tendo sido forçado a exilar-se, morando a mais de quarenta anos fora da sua mãe-pátria. Certamente, o fato de poder viajar fez com que o autor pudesse compreender melhor a sua cultura. Há nos seus textos vários indícios dessa portugalidade. Poder-se-ia falar que Helder é um sujeito transcultural? Nem português nem londrino? A figura desse intelectual chamou-nos atenção ao longo do trabalho, principalmente, pelo fato de dramatizar-se nas narrativas. Em matéria romanesca, o autor-narrador confessa que em Portugal faz tudo pela identidade nacional (VV, 2002:16). Entretanto, sabemos que ironicamente o autor faz tudo para desconstruir a identidade nacional.

As diferenças entre as culturas, que tanto tempo foram salientadas, estão cada vez mais diluídas. Helder é português, todavia não deixa de ser um cidadão do mundo, como podemos observar pelas suas palavras em uma entrevista realizada em um programa de rádio em Portugal e transposta para o livro *A Primavera é toda para ti*. Helder fora questionado se se considerava um patriota, e ele responde:

não me considero um patriota porque me considero totalmente... português (risos). Acho que patriota é aquele que tem algumas dúvidas quanto à sua identidade, quanto à sua nacionalidade, portanto. Não, eu sou português, não me considero patriota, seria pleonasmo mas por isso mesmo também me considero um cidadão do mundo (2004:417).

Na continuação da entrevista, o autor defende que acima de tudo a língua portuguesa é extremamente pluricontinental, devido ao contato com a cultura africana, brasileira, indiana, etc. (2004:418). Pode-se ser português e ter um misto de outras culturas. O autor considera-se português e em suas narrativas, o cenário português é propício para recordações, espaço oportuno para repensar a identidade individual e nacional. Contudo, nesse ínterim, Helder é um sujeito traduzido<sup>23</sup> que sabe dialogar com outros registros e culturas sem deixar de ser português e, como ele mesmo diz,

[...] literariamente, profundamente lusófono (palavra horrenda!), um escritor que só poderia escrever em língua portuguesa. Mas, paradoxalmente, isso talvez tenha alguma coisa a ver com o facto de ter sido forçado a viver num país de outra língua, de viver rodeado de inglês por todos os lados. O uso da minha língua tornou-se num modo de preservar a minha identidade como parte das minhas circunstâncias e, enquanto foi necessário, independentemente das circunstâncias do meu país. E até o facto de a minha portugalidade nem sempre se manifestar nos modos mais imediatamente reconhecíveis pelos meus compatriotas. Mas isso sempre foi assim. Em todo o caso, o facto de ter de me traduzir diariamente noutra língua certamente me ajudou a entender melhor o que há de essencial, até de intraduzível na minha. Nunca me apeteceu escrever em inglês, excepto quando necessário profissionalmente [...] (2002:329)<sup>24</sup>.

Dessa forma, as narrativas de Helder nos exigem uma reflexão a respeito das questões que perpassam o país atualmente, já que toda a consubstanciação do imaginário desse povo as ancora. Neste momento, o país enfrenta três situações diferentes: deixou de ser um grande império; já não tem um regime ditatorial e passa por momento de globalização. Pode-se dizer que o país está em um momento de incertezas, momento oportuno para se revisitar e revisar todo o arquétipo de nação - os mitos, a história, a literatura, etc. Eduardo Lourenço (1988:10) afirma que Portugal por ter outrora sido país tão centrado, com uma identidade tão forte, atualmente sofre de uma hiperidentidade problemática. As reflexões colocadas em *Pedro e*

<sup>23</sup> Hall, em **A identidade cultural na pós-modernidade**, afirma que os escritores traduzidos “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar com elas [...]” (2002:89).

<sup>24</sup> Entrevista concedida a Vilma Arês e a Haquira Osakabe intitulada “Partes de si e dos outros”.

*Paula e Vícios e Virtudes* nos mostram como o homem português se coloca no mundo, principalmente, nesse contexto global.

O personagem Gabriel, um dos possíveis espelhos do autor, sofreu na pele a emigração e o desterro. Entretanto, não abandona a sua língua e mantém-se como um cidadão português e cidadão do mundo. Eduardo Lourenço, em *A nau de Ícaro*, analisa o fato que na literatura portuguesa quase não aparece a figura do emigrante, isso ocorre pois “[...] os menos emigrantes de todos são os portugueses, que não sentem nunca a necessidade de rebatizar as terras que colonizam, como se nunca tivessem saído de casa [...]” (2001:47-8). A emigração de milhões de portugueses nunca teve uma conotação trágica no país, mas foi dolorosa sempre na esperança do regresso. Como diz Lourenço, “na ordem simbólica, tudo se passa como se o português nunca tivesse emigrado [...]” (2001:48)

Como sabemos, é na origem da cultura portuguesa que reside todo o seu mistério. A hiperidentidade defendida por Lourenço é o resultado de uma identidade sobrecarregada de mitos, de heróis desbravadores, de fantasmas e, principalmente, de um passado idealizado. Agora, essa hiperidentidade gera uma espécie de vazio ideológico, uma inadequação aos modelos de desenvolvimento do resto da Europa, fato resultante ainda do excesso de memória mitificada que quer se juntar à memória dos europeus. O excesso de sonho impede o país

de consentir ou de aderir às exigências da realidade. O nosso grande problema, enquanto portugueses, neste fim de século, é integrar a realidade, a banal realidade europeia, com seus imperativos de organização, de competitividade, de invenção. Sem perder um certo arcaísmo, um certo perfume de vida que se lembra ainda do passado rural, vida banhada na doce luz da Finisterra (LOURENÇO, 2001:9).

Especialmente, duas épocas foram de fundamental importância para a imagem que o país criou de si e passou para o resto do mundo, momentos em que se criaram e fortaleceram os mitos de uma nação com um passado glorioso. São “duas épocas que, por uma espécie de consenso, ao mesmo tempo artístico e patriótico, são consideradas as nossas ‘edades do ouro’” (2001:84). A primeira refere-se ao século XVI, de Gil Vicente a Luís de Camões. A segunda, referente ao século XIX, de Garrett a Eça de Queirós.

O nacionalismo português foi fabricado em prol de uma nação que não aceitava o fato de não ser mais um grande império. O passado era visto como um paradigma que devia ser constantemente reafirmado para preservar o que havia de melhor. O país segue em uma via de

mão dupla, precisa se ajustar ao resto da Europa, mas não pode deixar de lado as suas singularidades histórico-culturais. Mas, nas narrativas pós-modernas, sobretudo nas analisadas neste trabalho, através de um discurso antiépico, o imaginário português vai sendo desconstruído. Em *Vícios e Virtudes* não é Dom Sebastião que ocupa o cerne da obra, Joana da Áustria é trazida para o centro do problema. *Vícios e Virtudes* alerta para a multiplicidade de discursos e para a revisão do imaginário coletivo dessa nação.

Por muito tempo tentou-se entender a relação entre a literatura e o real, questão ainda problematizada na pós-modernidade, mas com novos sentidos. O conceito de mimese ganha novas acepções e apesar do império do autor, tão defendido ao longo dos séculos, o que sempre esteve a se discutir é a capacidade que a literatura tem de articular o real. O autor já foi um ser anônimo, uma espécie de guia espiritual, uma figura política, o ser supremo e absoluto da instância textual. Algumas estratégias literárias colocadas nos textos foram tomadas ao pé da letra, um exemplo disso pode ser evidenciado nos romances oitocentistas onde o autor encenava a existência de um texto real, afirmando que o havia encontrado em um baú ou lhe havia sido enviado por um emissário. Mesmo que a intenção fosse descortinar as intenções do autor, a linguagem sempre foi o grande problema da literatura.

Os teóricos pós-estruturalistas repensaram a posição do autor, entendendo o texto literário enquanto linguagem. Hoje sabemos, e a pós-modernidade tanto defende, que escrever é desconstruir, é desarticular os saberes. A realidade não existe fora da linguagem, sendo uma construção discursiva, constantemente mediada pela linguagem. A linguagem foge aos domínios do escritor. Ela sempre precede o fato infinitamente (BARTHES, 1988:251).

Depois de tanto tempo sendo valorizados os aspectos biográfico-psicológicos do autor. Atualmente, ele aparece nos textos e é estudado pela crítica como um sujeito que tem plena consciência do poder e dos limites da linguagem e a utiliza para subverter todas as garantias de sentido. Consciente de que a linguagem pode transpor e criar realidades, o sujeito pós-moderno escolhe a metaficção como melhor maneira de articular o seu dizer, já que ela torna explícito que a linguagem é representacional e desloca a nossa atenção para a escrita, para a multiplicação de significados que um texto pode conceber. E, sobretudo, os escritores utilizam a metaficção historiográfica, defendida por Hutcheon, pois além de refletir a respeito da escrita, pode-se revisar e dar novo significado aos eventos do passado. E também a empregam pela ênfase que a metaficção concede às três instâncias textuais: autor-texto-leitor. Sendo o leitor

co-partícipe, é preciso que ele reconheça o texto como ficcional. Ler já deixou de ser tarefa fácil, a metaficção exige um leitor que desconfie o tempo todo do que está sendo narrado e que encontra sentido nas zonas de indeterminação. O leitor sente-se parte de um jogo paródico, autoreflexivo e intertextual.

A literatura portuguesa também está preocupada em rearticular tais questões, como observa Fernando Pinto de Amaral, em *Literatura Portuguesa do século XX*,

talvez essa vontade de contar histórias verossímeis e partilháveis com os leitores possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, e agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou os grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocupam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados - até por motivos geracionais - numa nova perspectiva histórica segundo a qual as mudanças política de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país dramático europeu, como é Portugal nos nossos dias (2004:13).

Ao tentar se enquadrar ao novo momento histórico-social e sem deixar de lado as questões pertinentes ao país, a literatura portuguesa mostra que é possível a união entre um discurso particular ao lado de um discurso universal, visto que a literatura permite o reconhecimento na diferença e na semelhança. Esse é o grande diferencial dos textos portugueses na contemporaneidade e, em especial, os de Helder Macedo, que traz para o corpo do narrado reflexões referentes à construção da manufatura textual, tornando manifesto o espaço preponderante da linguagem. 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” (2002:122), estabelecendo “[...] novas relações dialógicas em torno de conceitos como autor e narrador” (2002:122).

Essas características agora são cada vez mais recorrentes e o leitor é constantemente convidado a entrar em um espaço que lhe era vedado. A nova relação autor-texto-leitor transformou o

canônico jogo-pacto da leitura, outro aspecto há que, de modo bastante mais incisivo, contribui para a tentativa de desmistificação da eventual verossimilhança de um mundo possível demiurgicamente re-criado, re-inaugurando um outro tipo de jogo com novas e bem mais subversivas regras. Uma espécie de metajogo, ou de jogo metaficcional, em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa se vai construindo e, conseqüentemente, em que se permite o exame das suas estruturas e a exploração da sua capacidade de regressar ao mundo real (2002:126).

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, 2002:243). 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 [...]” (2002:232).

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. Na verdade, os textos pós-modernos nos fazem voltar à atenção para quem tem o controle da narrativa, estratégia constantemente discutida em *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*. Afinal, o que mais interessa é a forma como a história está sendo narrada e, principalmente, quem tem maior comando sobre a história. Em vários momentos nas narrativas estudadas percebemos que o autor nos alerta que a linguagem não tem existência fora de um contexto. A arte de escrever ficções está na forma como foram construídos o enredo e os personagens. O que caracteriza o romance pós-moderno em Helder Macedo é o trabalho que esse autor faz com a linguagem, com o referente. Em *Pedro e Paula*, por exemplo, o incesto não ganha muito relevo, não é o grande problema da narrativa. O leitor está mais preocupado com a escrita, com o autor que interfere no narrado, ora como um narrador realista, ora como autor que finge não saber, tão personagem quanto seus personagens. Tentando descobrir qual o sentido dessas interferências do autor a fingir-se de realista e autobiográfico.

Em *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes* a inserção do discurso histórico no literário ganha um novo significado que confirma o que a pós-modernidade e Linda Hutcheon defendem. As narrativas revisam a relação entre esses discursos, mostrando que tudo depende da forma como estão sendo representados. Ou seja, depende de quem tem a palavra. Uma obra pós-moderna “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (1991:20). O grande paradigma da pós-modernidade é tentar desvendar até que ponto a escrita pode “jogar” com realidade, espelhar um mundo possível e outro inexistente.

Tanto em *Pedro e Paula* quanto em *Vícios e Virtudes* há um diálogo paródico com as narrativas realistas. Ao discutir o processo de escrita da narrativa, o autor-narrador vai questionando a capacidade que um texto tem de lidar com a objetividade dos fatos e para isso utiliza alguns mecanismos formais típicos de romance realista, como a verossimilhança e factualidade, para logo em seguida desconstruí-los. Ao tratar do problema da objetividade dos fatos, Helder desarticula as fronteiras dos gêneros literário e autobiográfico, mas também do factual e do fictício, da memória e da invenção. Há sempre mais fatos do que pode ser abrangido pelo discurso. Que modelo de realidade as narrativas de Helder tomam como exemplo? Impossível descobrir, já que até o conceito de real tem sofrido uma reformulação na pós-modernidade. Mesmo que a literatura torne latente uma realidade histórica, esta não pode ser entendida como um registro fiel. Afinal, o autor, como já nos mostrava Barthes, não pode transmitir uma realidade, ele apenas cria uma ilusão de real.

O que é autêntico ou verdadeiro em *Vícios e Virtudes*? Não há como saber, pois ao contrário dos simbolismos (direita/esquerda), estamos diante de versões, plausibilidades. Verdade e ficção não são termos opostos, assim como o que é vício pode vir a ser virtude e vice-versa. É preciso aceitar que cada história pode conter a história oposta. Por isso, Joana também pode representar a identidade nacional, mas não só ela. O leitor que tire as suas próprias conclusões. Helder aprendeu muitíssimo com o mestre Machado, pois afinal em *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes*, “a verossimilhança é muitas vezes toda a verdade”. Como o próprio título aponta não é preciso escolher entre o vício ou a virtude, já que o “e” adiciona.

Talvez, conforme já manifestava o próprio autor, dando uma das possíveis entradas para a leitura de seus textos, o seu propósito desde sempre tem sido “[...] o de significar a semelhança dentro da diferença e a diferença dentro da semelhança” (MACEDO, 1991:152). Helder insere-se nos textos para dar mais veracidade ao narrado. Mais um jogo, um efeito de

realidade. Contudo, o autor implícito é e não é o autor de carne e osso. Evidente que há certo compromisso com a escrita, afinal mesmo quando o autor está a falar de outro momento histórico, quer falar do seu tempo. As intenções do autor e seus juízos de valor ancoram as narrativas. Mas, muitas vezes ele está mais a falar de si através dos personagens do que pela sua figura projetada no texto. O autor vai se construindo na e pela escrita. Ao escrever sobre a própria condição da literatura, a escrita torna-se personagem central tanto para busca de uma possível identidade quanto para o seu extravio.

Não há como negar os elementos da história que pululam na obra de Helder. *Pedro e Paula* nos faz conhecer melhor 52 anos de história (45-97), história não só de Portugal, vítima de uma cruel ditadura e os momentos pós-Abril, mas do mundo ocidental em grande transformação. São personagens emblemáticos, cheios de veracidade. José e Pedro são vítimas do colonialismo e de uma sociedade patriarcal. Já Paula consegue romper as barreiras e buscar a sua independência tão almejada por tantas mulheres de seu tempo. Trata-se de um romance que ecoa outras histórias e outros romances, um “bosque de ficções”. Paula é também Capitu, é também Maria Eduarda. Entretanto, Paula é pós-moderna, por isso tem voz na história. Podemos ouvir a sua versão, enquanto a Pedro só é permitida a palavra através do narrador.

Todavia, estamos diante de um jogo entre o ser e o parecer. Por mais que esses personagens personifiquem tão bem gente de carne osso, estamos diante de uma narrativa que narra o que de fato não aconteceu, que deixa no ar mais perguntas do que respostas, que opta por um narrador autoconsciente e autoreflexivo, filiado a Sterne, a Machado, a Garrett. Por isso, em suas narrativas ecoam esses outros autores. A dúvida pós-moderna é aguçada: é possível a literatura reconstruir o passado? Suas narrativas respondem através da articulação entre o estatuto histórico e o literário. A memória, o passado são colocados no mesmo nível da ficção. O passado é subvertido e a graça está em não saber o que é fato e o que é ficção.

Em *Pedro e Paula*, o autor vai experimentado a perda de comando sobre o narrado, perda que será total em *Vícios e Virtudes*. O autor vai aos poucos tornando manifesto seu modelo romanesco, e o leitor vai entrando nas armadilhas desse autor que assegura que apenas construiu hipotéticos corpos. Entretanto, é possível dizer que em *Pedro e Paula*, o autor ainda tem algum controle sobre os personagens. Afirma sem ressalvas que a historinha do nascimento dos gêmeos só serviu para dar o primeiro passo na construção da diegese, mas

sabemos que se não fosse Pedro e Paula, poderiam ser quaisquer outros. Contudo, as personagens vão ganhando mais espaço e tomam as rédeas da narrativa. *Pedro e Paula* quer nos fazer pensar a respeito das escolhas, não só as escolhas dos personagens em uma época cheia de exceções, mas sobretudo as escolhas de quem tem o controle da narrativa, visto que quem tem esse poder pode muito bem transformar a história. O final da narrativa mostra que mesmo comparando o seu romance a um jogo de cartas onde ele apenas distribui os personagens e cada um tem livre-arbítrio, o autor ainda detém a voz narrativa. Isso pode ser observado pela cena que o autor e a Paula presenciam no parque onde o cão que “[...] apesar do seu inegável livre-arbítrio tinha o dono, que o chamou. E levou logo o pau ao dono, de cauda contente” (PP, 1999:235). O livre-arbítrio acaba com a imagem de um cão submisso ao seu dono.

Já em *Vícios e Virtudes*, essa estratégia é levada à exaustão. O autor perde por completo o domínio sobre a personagem, Joana é tão responsável pelo romance quanto o autor. A intenção era contar a história da história, mas em *Vícios e Virtudes* a história oficial acaba ganhando múltiplas versões que se iluminam e se afastam ao mesmo tempo. O final é bastante emblemático, especialmente quando o autor não encontra a personagem que simplesmente desaparece sem deixar respostas. Trata-se de uma metáfora da perda total do controle sobre o narrado. Ficcionalmente, não há um autor em *Vícios e Virtudes*. É uma história escrita a muitas mãos. O autor, mais do que rebaixado à categoria de personagem, é destituído da função de proprietário. E como os pós-estruturalistas já afirmavam, o autor morre, ou melhor, é destituído da sua função onipotente para que o leitor tenha espaço. Essa história, escrita a muitas mãos, precisa da ajuda do leitor também.

Em *Vícios e Virtudes* há também personagens emblemáticos que se espelham e se multiplicam. Mas, acima de tudo, através de um discurso antiépico e metaficcional, *Vícios e Virtudes* quer ironizar a famigerada identidade nacional, visto que ela foi imposta, é uma invenção. Como o próprio romance já indicava: “Há pessoas e circunstâncias. Mudam umas, mudam as outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há” (VV, 2002:30). Mais um aspecto que faz de *Vícios e Virtudes* uma narrativa pós-moderna, que ao desmistificar e dessacralizar a história oficial, está questionando a relação desta com a realidade e a relação da realidade com a linguagem.

Sendo assim, dialogando com a lógica pós-moderna, tanto *Pedro e Paula* quanto *Vícios e Virtudes* surgem como mais uns entre os discursos que fabricamos para representar a realidade. É através do discurso que o ser humano se faz sujeito. A literatura portuguesa, ao visitar e desestabilizar o passado e os mitos fundadores, não está negando a sua identidade, mas entendendo que a identidade pode ser transformada, repensada e compartilhada nas interações sociais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 3ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

AMARAL, Fernando Pinto do. Narrativa. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). **Literatura Portuguesa do Século XX**. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARÊAS, Vilma; OSAKABE, Haqira. “Partes de si e dos outros”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002. p.331-341.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentário de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedima, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1999.

BARBOSA, Wilmar do Vale. “O materialismo histórico”. In: GARDINER, Patrik. **Teorias da história**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1969. p.153-163.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. “O efeito de real”. In: WATT, Ian e outros. **Literatura e realidade (o que é o realismo?)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. p.87-97.

\_\_\_\_\_. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland e outros. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1973. p.19-60.

BERSANI, Leo. “O realismo e o medo do desejo”. In: WATT, Ian e outros. **Literatura e realidade (o que é o realismo?)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.P.51-86.

BLANCHOT, Maurice. **O livro do por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLAÑOS, Aimé G. **Pensar la narrativa**. Rio Grande: Ed. da Furg, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

CARVALHAL, Tania Franco. “Uma herança compartilhada”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002. p.131-136.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo Cosme Velho”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002. p. 147-158.

\_\_\_\_\_. “Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002. p. 187-213.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 3ed. São Paulo: Ática, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2001.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002. p. 127-137.

DANTAS, Gregório Foganholi. **Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DERRIDA, Jacques. “Força e significação”. In: \_\_\_\_\_. DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p.11-52.

\_\_\_\_\_. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 53-72

\_\_\_\_\_. “A palavra soprada”. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. p. 107-148.

DUARTE, Lélia Parreira. “Helder Macedo e a verdade poética”. In: RIBEIRO, Margarida Calafete; CERDEIRA, Teresa Cristina; PERKINS, Juliet; ROTHWELL, Phillip (Orgs). **A primavera toda para ti**. Lisboa: Editoria Presença, 2004. p.81-85.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra [revisão e tradução de João Azenha Jr.]. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e crítica literária.** Tradução de António Souza Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

\_\_\_\_\_. **Obra aberta.** Tradução Giovanni Cutolo. 8.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FINLEY, Moses I. **Mythe, mémoire, histoire: les usages du passe.** Paris: Flammarion, 1981

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. Lisboa: Passagens, 1992.

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

GREIMAS, A.J. “Elementos para a uma teoria da interpretação da narrativa mítica”. In: **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas.** BARTHES, Roland e outros. Petrópolis: Vozes, 1973. p.61-109.

GUTFREIND, Ieda. “Historiografia Sul-Rio-Grandense e o positivismo comtiano”. In: **Estudos Leopoldenses.** São Paulo: Unisinos, vol. 30, n° 137, p.69-78, 1994.

HABERMAS, Jürgen. **Discurso filosófico da modernidade.** Tradução Luiz Sérgio e Rodni Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, Stuart. "Pensando a diáspora reflexões sobre a terra no exterior". In:\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ufmg, 2003. p.25-51.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaraura Lopes Louro. 7ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de artes do século XX**. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985

INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória e identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Tradução Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol.2.

JAMENSON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994

JUNKES, Lauro. **Autoridade e escritura**. Florianópolis: A.C.L, 1997.

KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LEITE, Lígia Chiappini M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. “A cultura portuguesa hoje”. In: \_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 9-22.

\_\_\_\_\_. “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”. In: \_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 44-54.

\_\_\_\_\_. “Em torno do nosso imaginário”. In: \_\_\_\_\_. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 84-101.

\_\_\_\_\_. “Tempo português”. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.9-15.

\_\_\_\_\_. “Da saudade como melancolia feliz”. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.31-34.

\_\_\_\_\_. “Sebastianismo: imagens e miragens”. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.46-53.

\_\_\_\_\_. “Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa”. In: \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.89-152.

\_\_\_\_\_. **Nós, como futuro**. Cadernos do Pavilhão de Portugal da Expo 98, Assírio & Alvim: Lisboa, 1997. p.18-20.

\_\_\_\_\_. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACEDO, Helder. **Natália**. Lisboa: Ed. Presença, 2009.

\_\_\_\_\_. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sem nome**. Rio de Janeiro: Record, 2006

\_\_\_\_\_. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. “As telas da memória”. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 37-45.

\_\_\_\_\_. “A partir de mim”. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 147-152.

\_\_\_\_\_. **Partes de África**. Lisboa: Presença, 1991.

MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. 3.ed.Lisboa: Viuva Bertrand, 1882, 2v.

MENDES, José Manuel Oliveira. “O desafio das identidades”. In: SANTOS, Boaventura de Souza Santos (ORG.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 503-40.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sartre, Barthes e Blanchot: “A literatura em declínio?” In: QUEIRÓZ, André; MORAES, Fabiana de (orgs.). **Barthes/Blanchot: um encontro possível?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Tradução Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969.

PLATÃO. **A república: [ou sobre a justiça, diálogos político]**. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRADA OROPEZA, Renato (Org.). **La narratologia hoy**. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafete; CERDEIRA, Teresa Cristina; PERKINS, Juliet; ROTHWELL, Phillip (Orgs). **A primavera toda para ti**. Lisboa: Editoria Presença, 2004.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ROVISCO, Maria Luís. “Reavaliando as narrativas da nação – identidade nacional e Diferença Cultural”. In: **Actas do IV Congresso Português de Sociologia**. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2002.

SAID, Edward. “Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas”. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

SANTOS, Boaventura de Souza. “Entre o Próspero e o Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. In: \_\_\_\_\_. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006. p. 227-255.

\_\_\_\_\_. “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”. In: \_\_\_\_\_. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 10.ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 53-73.

\_\_\_\_\_. “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”. In: \_\_\_\_\_. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 10.ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 135-157.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Marisa Corrêa. **Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2002.

\_\_\_\_\_. “Helder Macedo, construtor do imaginário”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002.p. 297-304.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2000

\_\_\_\_\_. “História da literatura”. In: \_\_\_\_\_. **Formação da teoria da literatura. Inventário de pendências e protocolo de intenções**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1987. p.62-85.

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

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992

TODOROV, Tzvetan. **Literatura e realidade (o que é o realismo?)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

TORO, Fernando de. **Intersecciones II: ensayos sobre cultura, literatura: em la condición postmoderna y postcolonial**. Buenos Aires: Galerna, 2002.

TUTIKIAN, Jane. “A identidade sob nova face: globalização, pós-colonialismo, hibridismo”. In: **Velhas novas identidades, o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, p.239-263, 1988.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1983.