

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro

**Fabulação histórica em textos
literários contemporâneos**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pela PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Heidrun Krieger Olinto

Rio de Janeiro
Abril de 2014



Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro

**Fabulação histórica em textos
literários contemporâneos**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Heidrun Krieger Olinto

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni

Departamento de Letras – PUC-Rio - Colaborador

Prof. Marcello de Oliveira Pinto

UERJ

Profa. Valéria da Silva Medeiros

UFT

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de abril de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro

Graduado em Jornalismo na Facha em 2004 e licenciado em Português na Universidade Cândido Mendes em 2010. Obteve o grau de Mestre em Letras/Literatura no ano de 2009 na PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Monteiro, Bernardo Elizeu de Queiroz

Fabulação histórica em textos literários contemporâneos / Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro ; orientadora: Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira. – Rio de Janeiro PUC, Departamento de Letras, 2014.

v., 159 f.; 30 cm

1. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Literatura contemporânea. 3. Identidade. 4. Escrita. 5. História. 6. Ideologia. 7. Metaficção. I. Oliveira, Heidrun Friedel

CDD: 800

À inércia.

Agradecimentos

À Sílvia, que me acompanhou em boa parte da redação desta tese com seu amor e otimismo.

Ao Cadu, pelas dicas no processo de seleção da PUC.

À orientadora Heidrun Krieger Olinto, pelo suporte teórico e apoio na candidatura ao doutorado-sanduíche.

À co-orientadora Ana Paula Arnaut, pela recepção calorosa em Coimbra e pelas inúmeras dicas quanto à esquematização da tese e à sua redação preliminar. Nunca esquecerei a chance que me deste ao poder ministrar algumas aulas em vosso curso.

À PUC-Rio, pela chance inesquecível de poder cursar – e com bolsa de estudos, claro – período equivalente a 1/4 do Doutorado nas dependências da Universidade de Coimbra.

À Universidade de Coimbra, pela chance de me apaixonar e sofrer em diversos níveis, além de me deixar fazer parte de sua “história” como aluno (convidado) e professor (temporário).

À Capes, pela bolsa e demais auxílios no período mencionado.

Resumo

Monteiro, Bernardo Elizeu de Queiroz; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. **Fabulação histórica em textos literários contemporâneos**. Rio de Janeiro, 2014. 159p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho intitulado “Fabulação histórica em textos literários contemporâneos” tematiza os diversos aspectos da relação intercambial entre história e literatura na produção metaficcional contemporânea. Em perspectiva sociológica, foram relacionados possíveis temas, formas e estilos de textos literários com a história do país de onde esses textos se originam. Os exemplos literários escolhidos no presente trabalho problematizam e ensaiam uma escrita da história fora dos eixos tradicionais de causa e efeito e da reprodução do realismo literário clássico. Sua tessitura narrativa apresenta-se de forma caleidoscópica ao trabalhar a estratificação identitária e ideológica de seus escritores justamente de maneira díspare. No entanto, isso não significa que tal literatura cuja temática aborde a história possa dispensar o real por conta de sua crise de representação à medida que a eclosão de possibilidades narrativas oferece novos aspectos dessa realidade que, atrelada à história sem ser por ela pautada, reverberem justamente esse excesso como o ponto fulcral de sua produção escrita. A análise da produção contemporânea realizada em Portugal através de alguns autores-chave (como José Saramago, António Lobo Antunes e José Cardoso Pires) identificou diferentes paradigmas próprios da fabulação histórica em textos literários contemporâneos. A literatura aqui perscrutada parece revelar a ânsia desmedida de se rever sua própria história nessa diversidade de práticas discursivas de reconstrução da história literária. Nessa articulação emergiu todo o potencial estético-literário e crítico-político de uma escrita que, do ponto de vista metaficcional, representa questões relativas tanto a seu processo – formas de contar a história baseada na estruturação narrativa de caráter ficcional – quanto a seus objetivos – a discussão de questões ideológicas subjacentes à motivação desses escritores.

Palavras-chave

Literatura contemporânea; Identidade; Escrita; História; Ideologia; Metaficção.

Abstract

Monteiro, Bernardo Elizeu de Queiroz; Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de (Advisor). **Historical confabulation in contemporary literary texts**. Rio de Janeiro, 2014. 159p. MSc. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The work entitled "Historical confabulation in contemporary literary texts " wants to reflect about the various aspects of intercambial relationship between history and literature in contemporary metafictional production. In sociological perspective, were listed possible themes, forms and styles of literary texts in the history of the country from which these texts originate. Literary examples chosen in this work question and rehearse written history outside the traditional lines of cause and effect and reproduction of the classic literary realism. Its narrative texture presents itself in a caleidoscopical form when working identity and ideological stratification precisely in a disparate manner. However, this does not mean that such literature whose themes addressing history may dispense this real because of its crisis of representation as the emergence of narrative possibilities offers new aspects of reality which, linked to the story without being guided by it, just reverberate that excess as the focal point of their written production. The analysis of the contemporary production held in Portugal through some key authors (as José Saramago, António Lobo Antunes and José Cardoso Pires) identified different paradigms of historical fable in contemporary literary texts. The literature scrutinized here seems to reveal the rampant urge to revise its own history in this diversity of discursive practices of literary history reconstruction. In this articulation emerged all the aesthetic-literary and critical-political potential of a writing which, from a metafictional point of view, represents issues concerning both its process - ways to tell a story based on the narrative structure of fictional character – and its goals – the discussion of ideological issues underlying motivation of these writers.

Keywords

Contemporary literature; Identity; Writing; History; Ideology; Metafiction.

Sumário

1. Introdução	10
2. História versus história: cacos de um vaso impalpável?	15
2.1. A unidade fragmentária na(s) história(s)	20
2.2. “E agora, José?” A desmistificação e a desmitificação da(s) História(s) em José Cardoso Pires e José Saramago	32
3. A identidade portuguesa no espelho: novas formas, velhos problemas?	40
3.1. Sentimentalidades lusitanas	44
3.1.1 A melancolia	48
3.1.2 O desencanto	54
3.1.3 A ironia	66
3.2. Hiperidentidade: a atrofia pelo excesso de estímulos	69
4. A ideologia pós-modernista: problemas e problematizações	77
4.1. Estratégias difusas na Literatura Portuguesa Contemporânea	81
4.2. A desistência, um novo paradigma ideológico	111
5. Autofagias: a retroalimentação da metaficção literária contemporânea	119
5.1. Portugal e o(s) descobrimento(s) de si	122
5.2. “Livros-cebola”	126
5.2.1. Tempo decalcado	128
5.2.2. Espaço escalonado	134
6. Conclusão	145
7. Referências bibliográficas	151

1

Introdução¹

Um dos problemas que logo se apresenta na história da literatura é o de reconhecer fragmentos que estejam a serviço de uma “totalidade” aparentemente perdida, desconexa. Enquanto objetos de interpretação histórico-científicos, os textos, indica Hans Ulrich Gumbrecht (1996), não seriam mais a verdade de um tempo mas o sintoma dele. Meu trabalho busca fazer uma espécie de processo de decantação entre tais sintomas e o(s) tempo(s) a que eles supostamente se referem: tempo histórico, tempo do escritor, todos os tempos. Se um viés eminentemente científicista da história parece um projeto irrealista, isso talvez signifique que seu estudo não possa ser realizado de maneira hermética. Toda “desconstrução” histórica realizada no campo ficcional, afinal, não pode abrir mão de uma cadeia narrativa de acontecimentos em que essa história se interponha ou se justaponha. Siegfried J. Schmidt defende a tese de que o próprio historiador literário deve “tentar juntar os diferentes fios de histórias”, pois “devemos admitir que teremos de empregar outros critérios que não a verdade, objetividade ou fidedignidade nas histórias literárias” (Schmidt, 1996, p.107).

Pergunta: sob quais perspectivas a historiografia literária perscruta textos ficcionais que tratem dos chamados períodos históricos ou que estejam enraizados no real histórico que lhes deu origem? Há pelo menos três décadas os pesquisadores da área consideram que a análise da escrita literária e o estudo da própria história não podem deixar de incluir também as histórias dos vencidos, dos oprimidos. Conforme postula Siegfried J. Schmidt (ibid), um dos problemas da historiografia é de que sua investigação está atrelada a conceitos estáticos e dominantes, tais como “literatura” e “história”.

Considero autores de décadas e períodos literários diferentes como componentes do vasto campo chamado de “literatura contemporânea”. Não me baseio em critérios periodológicos apesar de a bibliografia ativa desta tese ater-se

¹ Este trabalho está vinculado à linha de pesquisa “Teorias Contemporâneas de Literatura”, orientada pela professora da PUC Heidrun Krieger Olinto, e ao projeto “Novos Experimentos de Historiografia Literária”. Parte desta tese de Doutorado também baseia-se em pesquisas metodológicas e bibliográficas desenvolvidas durante o ano de 2012 nas instalações da Universidade de Coimbra. Para tal, contou-se com o apoio e a co-orientação de Ana Paula Arnaut.

à escrita ficcional publicada no último século. Se determinado escritor obrou ao longo da década de 1930 e outro o fazia ativamente nos anos de 1990, por exemplo, significa que a produção de ambos deu-se segundo diretrizes que, nesta tese, a categorizariam como essencialmente contemporânea. Os paradigmas que corroboram a possível leitura simultânea de uma ficção cronologicamente díspare serão demonstrados ao longo de meu trabalho no aparecimento de temas e reflexões (meta)teóricas similares quando do estudo e da apreciação desses textos.

Antes de prosseguir, convém ainda fazer uma pausa para breve análise dos termos “pós-moderno”, “pós-modernidade” e “pós-modernismo”. A terminologia da qual me servirei para falar da literatura produzida segundo ditames ou convenções da chamada pós-modernidade será denominada de *pós-modernista*. Tal termo obviamente refere-se ao modernismo muito embora não se circunscreva unicamente a ele. O prefixo “pós” indicaria não só uma ideia de evolução como a de (re)arranjo de seus paradigmas. Boaventura de Sousa Santos explica as possíveis contradições na aplicabilidade dessa terminologia de acordo com contextos histórico-sociais:

Desde o início adverti que a designação pós-moderno era inadequada, não só porque definia o novo paradigma pela negativa, como também porque pressupunha uma sequência temporal – a ideia de que o novo paradigma só podia emergir depois de o paradigma da ciência moderna ter seguido todo o seu curso. (...) o conceito de pós-modernidade que propunha tinha pouco a ver com o que circulara tanto na Europa como nos Eua. Este último incluía na sua recusa da modernidade – sempre pensada como modernidade ocidental – a recusa total dos seus modos de racionalidade, os seus valores e as grandes narrativas que os transformava em faróis de transformação social emancipadora. Ou seja, o pós-modernismo nessa acepção incluía na crítica da modernidade a própria ideia de pensamento crítico que ela tinha inaugurado. Por esta via, a crítica da modernidade redundava paradoxalmente na celebração da sociedade que ela tinha conformado (Santos, 2006, p.26).

Entenderei, portanto, a pós-modernidade baseado na fala acima: como um período cujas idiossincrasias não excluam de todo os valores da modernidade. No caso específico de Portugal, acredito que sua produção ficcional tenha solidificado uma relação incontornável da literatura local com a história daquele país. Relação esta irremediavelmente imbricada – algo muito mais ambíguo do que a dualidade entre colonizador e colonizado (Santos, 2006). Para Boaventura de Sousa Santos, “a ambivalência das representações não decorre apenas de não haver uma distinção clara entre a identidade do colonizador e a do colonizado. Decorre

também de essa distinção estar inscrita na própria identidade do colonizador” (ibid, p. 42).

Acredito que a opção pela literatura contemporânea produzida em Portugal como objeto de orientação em meus estudos teóricos ainda mereça ser justificada. José Cardoso Pires, José Saramago e António Lobo Antunes, entre outros, produziram obras ficcionais que me servirão como referência. Porém, a fim de trabalhar com questões de natureza histórica, social e ideológica, não deixarei de convocar autores como Fernando Pessoa.

Pensemos na história portuguesa. Seu apogeu, a chamada era das grandes navegações, séculos antes de os textos da nossa bibliografia ativa serem redigidos, seria a argamassa constituinte de uma identidade parasitária. Ela jaz fixada em um tempo ido, de cujas glórias a própria se (retro)alimenta. Levemos em conta a seguinte consideração: se partirmos do pressuposto de que as navegações são o ponto crucial na formação sociocultural de Portugal, os textos de ficção que versem sobre esse período deveriam refletir isso. Não interessam mais – ou pelo menos não constituem o motor principal a mover minha linha de raciocínio nesse momento – demais razões e particularidades que teriam atrelado a identidade de um país às navegações enquanto período sintomático da história mundial.

Considero a literatura produzida em solo português capaz de denotar não apenas a autorreferencialidade de seu paradigma identitário como a sua heterogeneidade constitutiva, demarcada pela própria arquitetura dessa escrita. Mas o que seria essa identidade? Sua própria conceituação parece extremamente datada se analisada sob um viés meramente conceitual. Epistemologicamente, ela seria encarada, em estudos da pós-modernidade, mais como um fenômeno (psicossocial, político, moral, etc.) do que uma “realidade” ou “algo real” – ou seja, como um componente dos estatutos desse mesmo real. Segundo Eduardo Lourenço,

Quer para um indivíduo, quer para o grupo, quer para uma nação, a identidade, em sentido óbvio, é um pressuposto. A esse título, aquilo que surge como problema ou questão de “identidade” para cada uma dessas realidades, individual, grupal ou nacional, não diz respeito à identidade propriamente dita mas à sua modalidade, à sua expressão e, sobretudo, à sua perturbação. Podia, pois, concluir-se que, em sentido rigoroso, não há nunca questão alguma de identidade. Seria uma conclusão apressada. Mais exacto é afirmar que para o indivíduo, o grupo, a nação, a questão

de identidade é permanente e se confunde com a da sua mera existência (Lourenço, 1988-A, p.9).

Consoante a apreciação acima, faço a seguinte provocação: teria a identidade portuguesa, então, uma característica realmente única em relação à de outros países europeus também colonizadores, sem deixar de estar essa mesma identidade ligada à de suas colônias? Penso que sim. Exemplo: *Mensagem*, de Fernando Pessoa, editado em 1934, conclama seus leitores a reconhecerem em seus versos o novo aprisionamento do(s) *self(ies)* de sua nação. Afinal, o que resta de um país que se perdeu ao mirar seu próprio mar?

Escritores que diagnosticaram ou expuseram visões sobre um ou mais períodos históricos não se viriam transformados pelo próprio afazer? A título de exemplo, exponho um brevíssimo apontamento da biografia de António Lobo Antunes. Os 27 meses passados na guerra de Angola como médico do exército são sempre evocados em entrevistas, e tal vivência seria válvula de escape e, ao mesmo tempo, motor – quando não o próprio (sub)tema – de boa parte de sua obra literária. Pretendo mostrar neste trabalho como essa escrita ficcional reverbera certos paradigmas de estudos realizados nos campos da historiografia. De acordo com Peter Burke, a “historiografia, como a história, parece se repetir – com variações. Muito antes do nosso tempo, na época do Iluminismo, já se atacava a hipótese de que a história escrita deveria ser uma narrativa dos acontecimentos” (Burke, 1992, p. 327).

A estrutura textual dos autores portugueses supracitados trabalha com uma ficção entremeada por uma “narrativa de acontecimentos” (redigida no formato de diário, de relatos ou de referências factuais) de cunho histórico, independentemente de essa narrativa há muito não dar conta, segundo Peter Burke (ibid), do que seria a história escrita. Como pensar essa história dissociando-a da elaboração da história dos textos, das obras e de suas práticas culturais? De acordo com Roger Chartier, trata-se “de pensar cada produção cultural ao mesmo tempo na história de um gênero, da disciplina ou do campo em que se inscreve e nas suas relações com as outras criações estéticas ou intelectuais e as outras práticas culturais que lhe são contemporâneas” (Chartier, 2006, p.34). Atenho-me à definição de “estética” de Jacques Rancière:

um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como

forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos (Rancière, 2005, p.16-17).

Defendo ainda que a ideologia presente na literatura portuguesa contemporânea está solidamente atrelada a questões políticas e sociais do país peninsular. O reflexo de problematizações realizadas em estudos historiográficos e sociológicos nessa escrita metaficcional pode acentuar tais aspectos em algumas dessas obras. Espera-se ainda que essas questões provoquem outras passíveis de um esclarecimento: afinal, os escritores abordados neste trabalho escrevem a partir de um mesmo lugar? Para quem e por quem eles escrevem? Veja-se este excerto de Eduardo Lourenço sobre alguns perigos nos estudos da identidade:

Quando se nasce numa comunidade deste tipo, o perigo não é o perder a identidade, é o de confundir a particularidade dela com a universalidade, o de não ser capaz, senão à superfície, de se abrir e dialogar com o outro, o de nos imaginarmos narcisicamente o centro do mundo, criando assim uma espécie de universo de referências autistas onde naufraga o nosso sentimento da realidade e da complexidade do mundo (Lourenço, 1988-A, p.14).

Creio que os escritores portugueses reflitam em sua escrita esse senso de autopreservação. Comunicar questões históricas, filosóficas e sociológicas de seu país não significa produzir uma escrita autocentrada. Para se romper com esse isolamento português reconhecido por sua própria literatura – aspecto que tentarei esmiuçar em outros capítulos –, deve-se universalizar a comunicabilidade de questões nacionais a partir de paradigmas pós-modernistas como a historiografia, por exemplo. Pretende-se apontar nesta tese alguns desses mecanismos de estudo da escrita e seu impacto na literatura produzida a partir deles.

2

A(s) história(s): cacos de um vaso impalpável?

Não sabemos por que razão as histórias calam algumas cousas que muitos que as lêem desejam saber. Outras, quase mudas, não falam como devem aquilo de que um homem queria ser informado.

(Crónicas de Fernão Lopes)

Pensemos no processo de escrita. Se a própria vida constitui-se de um conjunto de histórias com/entre personagens célebres, poderosos, anônimos e/ou excluídos, de que, ou melhor, como se compõe esse todo? Todos esses “cacos-histórias” poderiam formar um “vaso-história”? Mas como identificar e colar tais cacos? Essa resposta pode fazer – um verbo apropriado, aliás - no aparecimento de livros de metaficção² historiográfica. Segundo Elisabeth Wesseling, a literatura tem de ser necessariamente autorreferencial (Wesseling, 1991, p.4). Talvez apenas seja possível ler ou escrever sobre si mesmo, uma vez que a história - pelo menos a grafada na maiúscula, imutável e de caráter oficial - nunca tenha sido “nossa”. A literatura, assim, “completaria” esse suposto vaso que a história nunca soube fechar.

Segundo Jean Baudrillard, o real está morto (Baudrillard, 2001, p.68), sentença da qual ousa discordar ou pelo menos fazer algumas (re)considerações. Considero, antes, a possibilidade de o fato poder ser considerado uma espécie de ilusão desse real. Afinal, sua crise de representação decorreria justamente da (re)descoberta de um novo sentido para ele. Contudo, não pode haver a “dispensa” de um referente em uma literatura produzida sob a égide da crise de representação do real. Como podemos dispensar um “original” ao se falar em história oficial e micro-história(s)? Já dizia Linda Hutcheon: “We can now see that the linguistic

² Usarei o termo metaficção de acordo com a proposição de Patricia Waugh: “Metafiction is a term given to fictional writing which self consciously and systematically draws attention to its status as artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1988, p.2).

reason for this autonomy is that a truth claim would demand a real referent, not a fictive one. (...) the referent is, in fact, irrelevant. In the act of reading a novel, however, especially a metafictional one, it is too relevant to ignore” (Hutcheon, 1987, p.5).

A literatura pós-modernista, no entanto, não pode ser uma “cópia” fidedigna do real. Segundo Hans Bertens, "a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real, in the widest sense. (...) the representations that we used to rely on can no longer be taken for granted (Bertens, 1996, 11). Já para Nelson Goodman, o “facto óbvio é que uma imagem, para representar um objecto, tem de ser símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida” (Goodman, 2006, p.37).

No entanto, isso representa um problema: falar de história não demandaria uma referência concreta? Proponho a terminologia “referenciação das não referências” como uma espécie de guia estético da arte pós-modernista: afinal, não podemos, do ponto de vista acadêmico, utilizar o artigo definido para falar de epítetos significativos e por demais complexos como “literatura”, “identidade” e “ideologia”. De acordo com Elisabeth Wesseling, "postmodernism is defined as the literature of ontological doubt, which does not merely abstain from representing reality, but even suspends the belief in the very existence of a paramount reality" (Wesseling, 1991, p.4).

A literatura que tratar ficcionalmente de determinado período ou acontecimento histórico não pode abrir mão, segundo esse viés, de um horizonte referencial. Por isso, o referente se compõe em relação direta ao texto literário, com sua vasta gama de aspectos sociais, históricos e psicológicos. Hans Ulrich Gumbrecht aponta os riscos de não haver um ponto de referência analítico: “sem esse ponto de referência, por mais cuidadosamente que os historiadores possam ter considerado a integração de seus discursos históricos parciais de forma antecipadora, sua obra transformar-se-ia inevitavelmente em fragmento de uma interação científica que permanece, seja ‘ética’, seja ‘politicamente’ cega” (Gumbrecht, 1996, p.239).

Para me aprofundar nesse tema, detenho-me na problematização de Gumbrecht sobre a seguinte questão: como reconhecer um fragmento a serviço de uma “totalidade”? Para ele, a noção de história da literatura deve-se a duas

condições: a mudança da própria ideia de história e a consciência da literatura como uma prática não pragmática. Só a partir do século XIX a história da literatura “libertou-se” da visão de história consagrada desde a antiguidade, acarretando, assim, no desaparecimento de seu conceito global (ibid, p.224-225).

Os problemas epistemológicos advindos dessa “libertação” teriam três soluções segundo Hans Ulrich Gumbrecht. A saber: uma separação entre a reconstrução histórica e a avaliação estética da literatura; o reconhecimento de que o conceito básico de “totalidade histórica” não está definido justamente pela história configurar-se como o fragmento de uma totalidade desaparecida; e, por último, não se continuar a definir o conceito de literatura como um fragmento isolado (ibid, p.229-230). Emerge daí, em lugar do conceito de totalidade histórica, a noção de mentalidade como um processo não intencional de conceituação para essa nova história da literatura. Ao substituir o conceito de totalidade histórica, a história da literatura, por não ser historicista, reconstrói textos como fragmentos do todo ou como uma situação comunicativa indeterminada baseada em situações e expectativas. Assim, a interpretação textual no contexto da história das mentalidades “parte de uma hipótese concernente à situação de comunicação a ser reconstruída (isto é, concernente à relação das intenções, necessidades e expectativas dos parceiros da comunicação.)” (ibid, p.236). Se as ciências sociais “reconstroem” a história ficcionalizada na literatura, a história das mentalidades estudaria esse processo de reconstrução pluridisciplinar sem ficar refém da ideia de um “total” capaz de unir esses estudos e integrá-los semântica e inequivocadamente. Não há um vaso por formar, afirmo, só cacos desconexos.

A história da literatura, logo, não se veria obrigada a servir-se apenas dessa totalidade. Mas, uma vez que o conceito de mentalidade seja capaz de abarcar a junção de uma espécie de senso comum (individual e coletivo) às práticas de disciplinas científicas como a própria história, isso significa que a história descrita em literatura não poderia ser “real”? Mas como seria possível afirmar isso se vivemos em sociedades marcadas e fundadas por acontecimentos históricos, sociais e culturais? Atenção novamente à colocação de Jean Baudrillard sobre o real: ele justifica seu desaparecimento, “porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação” (Baudrillard, 2001, p.72).

Slavoj Žižek repensa a questão acima por outros prismas. O filósofo esloveno considera que sua dimensão numa obra de ficção teria uma relação metonímica com o real, pois “pode haver algo na ficção simbólica que é mais do que ficção” (Žižek, 2006, p.128). Assim, o excesso pode ser um dos fatores a determinar o caráter nebuloso do real e a dificuldade de entendê-lo. Tome-se como exemplo o extenso cabedal de fontes atestando a suposta verossimilhança de determinado acontecimento histórico. Essas fontes ajudam ou apenas confundem um pesquisador desejoso de determinar se o que se afere daquele passado é real? Transponho tal questionamento para o campo literário: pensemos se determinado acontecimento estudado pela história pode ser encarado por certos autores contemporâneos como um fator a atrapalhar a percepção e a apreensão da mesma realidade à qual este acontecimento se relaciona. Segundo Heidrun Krieger Olinto,

O valor, digamos, supremo desses novos modelos analisados não só encontra respaldo mas expressa-se no entendimento geral de que o desaparecimento de construções absolutas de sentido corresponde simultaneamente a uma libertação e a compromissos morais e éticos. O argumento é plausível se compreendermos o mundo como nosso produto e, portanto, nos sentirmos responsáveis por ele. Se realidade, sentido, identidade e valor são constructos nossos, a sua realização de forma humana depende de nossas ações; e, se ninguém pode pleitear uma verdade absoluta, precisamos solucionar os nossos problemas em comum, de forma solidária e cooperativa. Nesta mesma orientação, a vida é compreendida como projeto auto-organizativo, onde processos dominam sobre estruturas, onde atitudes nômades, movimentos, caminhadas e experiências são mais importantes do que a ocupação de territórios e formas de enraizamento, onde ações são mais significativas que posses e a coexistência plural mais essencial do que a convivência humana (Olinto, 1996-B, p.61-62).

Um autor de ficção não pode ignorar tais questões metodológicas. Problematicamente, aliás, pode ser a solução para ficcionistas cujos trabalhos desejem reverberar justamente as idiosincrasias de suas realidades. Vejamos a definição de Ricardo Piglia sobre o lugar que se define para o escritor:

establecer donde está la verdad, actuar como um detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Uma verdade que em este caso está enterrada em un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que há sido mancillado y sustraído (Piglia, 2001, p.21).

Se a ficção trata de ir além de suas (possíveis) bordas, de transpor o dito, de confiar no caráter simbólico apontado por Žižek (2006), então toda ficção, de certo modo, seria necessariamente uma traição à própria história que ela transmite. Ricardo Piglia conceitua todo autor de literatura como “alguém que trai o que lê, que se desvia e ficcionaliza” (Piglia, 1994, p.69). Consideramos então que quem escreve seja um “traidor” do que supostamente fala para poder transmitir o que realmente se quer falar. Essa traição torna-se justificada na medida em que quem o escreve é um “traidor” convicto de suas razões – tanto éticas quanto estéticas. Para Jean Baudrillard, a realidade

não liga para o conhecimento que estamos destilando de nossa observação e da análise de seu comportamento. Indiferente a toda verdade, a realidade torna-se uma espécie de esfinge, enigmática em sua hiperconformidade, simulando a si própria como virtualidade ou espetáculo da realidade. A realidade torna-se – paroxismo e paródia ao mesmo tempo. Ela aceita todo tipo de interpretação porque ela não faz mais sentido, porque ela não quer mais ser interpretada (Baudrillard, 2001, p.83-84).

A suspensão da crença na existência de uma realidade sólida e inquestionável, aliás, justificaria a própria conceituação da expressão “metaficção”. Conforme designa seu prefixo, a ficção agora falaria de si mesma. Sua estrutura, circular, obedece a uma (des)ordem elíptica; outrossim, os propósitos do autor que a (re)produz não serão sempre tão facilmente absorvíveis. Caberia justamente ao hipotético leitor a tarefa de criar seu universo além das palavras extraídas daquela leitura. Mesmo tendo o texto como guia, ele (pode) desconfia(r) daquilo: as estratégias de escrita dos textos metaficcionais seriam, então, o convite para esse mesmo leitor subverter a construção textual de determinada história, podendo ver-se, assim, como parte desse próprio corpus literário. Implícito, tal acordo subscrito contrapõe um valor ambíguo a esse real em crise: ele constrói esse acordo entre leitor e texto, ou é o próprio texto que o constrói? Por isso, a metaficção "explicitly or implicitly teaches its reader how to create its universe out of words, how to actualize a possible world through the act of reading (Hutcheon, 1987, p.5).

Deve-se ratificar que a linguagem - uma vez que a escrita, lembremos, é apenas um de seus componentes - circunscreve-se a um amplo espectro: o conjunto de signos na relação decodificadora do leitor para com a obra de determinado autor. O mundo ficcional, assim, vê-se construído *a partir* do texto, e

não por este apenas: "the fiction itself points to the fallacy as a fallacy, thereby preempting much of its status as necessity by presuming it as a given. What is immediately postulated as axiomatic in such fiction is the fictiveness of the referents of the text's language" (Hutcheon, 1987, p.4).

A polifonia comunicaria essa impossibilidade, pois o próprio limite das palavras é posto à prova na literatura contemporânea. Os excessos de vozes da escrita polifônica demarcam-se ao longo do texto por haver em seu processo metaficcional a manifestação de versões e relações da escrita. A prosa romanesca me interessa, especialmente neste capítulo, por conta de tais particularidades, que, segundo Linda Hutcheon, poderiam constituir problemas na análise dessa literatura, como seu extenso *corpus* textual: "a novel is never one coherent spatio-temporal unit in the reader's mind, as a lyric poem might be (...) Metafiction, in one sense, resolves this particular critical dilemma by bringing the formal language issue into the foreground of the fiction itself" (ibid, p.3). Se a linguagem (também) é uma construção do leitor, na metaficção literária a velha dicotomia forma-conteúdo ver-se-ia substituída por novos campos de distensão.

2.1.

A unidade fragmentária na(s) história(s)

O ponto em comum em todas as visões sobre pós-modernismo, afirma Hans Bertens, reside no fato de essa arte evocar a crise de representação do real. Ele enxerga "a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real, in the widest sense" (Bertens, 1996, p.11). Uma possível solução para tal tensão é apontada por Elisabeth Wesseling. Em sua própria produção, a escrita metaficcional investiga as convenções da narrativa, pois "postmodernist writing is basically of the medium. Rather than representing the external world, postmodernist literature folds in upon itself in order to explore its own linguistic and literature conventions" (Wesseling, 1991, p.3). Essa escrita, que explora sua própria linguagem, circunscreve-se ao movimento conhecido como "pós-modernidade"; por sua vez, a literatura produzida segundo ditames e características (re)conhecidas pela crítica especializada - intitula-se "pós-modernista". Em entrevista, George Yudice foi categórico: "Acho que ninguém

pode dizer exatamente o que seja pós-modernidade, pois há diferentes maneiras de se definir o termo” (Yudice, 2005). Há, então, padrões e normas específicas a reger os textos pós-modernistas?

De início, já se deve descartar a ideia de a literatura pós-modernista ter de ser necessariamente associada a novidades. Estas praticamente inexistem do ponto de vista formal; o que há de novo é a ligação de outros estilos de época e a inserção de novas características. A inovação residiria, antes, na intensidade e na forma de tais aplicações. De acordo com Andreas Huyssen, isso poderia refletir o

Sentimento de que não estamos destinados a completar o projeto da modernidade (...) e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico e o sentimento de que a arte não persegue exclusivamente um telos de abstração, não-representação e sublimidade têm aberto um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais. De certo modo, isso altera nossa concepção do próprio modernismo. (...) (1992, 28).

Pretendo demonstrar como textos modernistas (dentre outros estilos literários cuja abordagem não interessa a esta tese) já indicavam diretrizes adotadas pelo pós-modernismo³. Prefiro apresentar, por agora, alguns paradigmas desse movimento que podem nos ajudar a articular este capítulo.

No texto "Introduction: The idea of the postmodern", Hans Bertens deixa claro que a crítica especializada não é unânime em relação ao conceito de pós-modernismo: "postmodernism has been a particularly unstable concept. No single definition of postmodernism has gone uncontested or has even been widely accepted (...) In other words, postmodernism is a term that has served to accommodate a number of critico-political utopias and dystopias" (Bertens, 1996, p.12). O mesmo Bertens diz, em outro artigo, que o pós-modernismo foi muitas coisas de uma vez (Bertens, 1998, p.4).

Por conta disso, apoio-me na estratificação conceitual elaborada por Ihab Hassan. Ele identifica 11 traços comuns ao pós-modernismo: indeterminação; fragmentação; descanonização; altruísmo; o não apresentável; ironia; hibridação; carnavalização; performance; construcionismo; e imanência. Alguns desses itens estarão presentes neste capítulo. Entendamos que esses traços, contudo, não definem o pós-modernismo, mas limitam seu escopo do ponto de vista epistemológico. "They signal, in any case, the difficulties of making sense in an

³ Ver capítulo 4.

age of "indeterminance" (indeterminancy lodged in immanence), when signs scatter like so many leaves and authorities wither in the cill autumn of our discontents", explica (Hassan, 1987, p.12).

Hans Bertens, por sua vez, apresenta, em ordem cronológica, a história acerca da utilização dessa terminologia desde a metade do século XX. Interessa o período equivalente aos anos de 1960, quando o movimento, do ponto de vista literário, começaria a ser definido ao longo dessa década e da seguinte. Segundo Bertens, a aplicação desse conceito para formas de arte que não a literatura é complicada por outros fatores; além disso, neste trabalho, toda arte pós-modernista que não seja literatura não será considerada para efeito analítico.

O pós-modernismo, para Hans Bertens, "is the move away from narrative, from representation. (...) postmodernism is a move towards radical aesthetic autonomy, towards pure formalism" (Bertens, 1996, p.4). Já Mike Featherstone, para quem o conceito de "pós-modernismo" "está na moda e, ao mesmo tempo, é irritantemente difícil de definir" (Featherstone), tipifica uma família de termos derivados das expressões "moderno" e "pós-moderno", considerando o derivado "pós-modernismo" uma negação do moderno por conta do

abandono, rompimento ou afastamento percebido das características decisivas do moderno (...). Isso tornaria o pós-moderno um termo relativamente indefinido, uma vez estamos apenas no limar do alegado deslocamento, e não em posição de ver o pós-moderno como uma positividade plenamente desenvolvida, capaz de ser definida em toda a sua amplitude por sua própria natureza (Featherstone).

De certa forma, poderíamos considerar o modelo dicotômico de Featherstone para se fazer a oposição entre romance histórico e obra romanesca de metaficção historiográfica. Aquele, segundo Elisabeth Wesseling (1991), começou a ser usado de diferentes maneiras a partir da II Guerra Mundial. Tal circunvolução permitiria à ficção histórica, explica Wesseling, figurar como um importante subgênero literário dentro da produção pós-modernista (ibid, p.3). A escrita que tratasse da história passaria a cada vez mais assumir uma tonalidade metaficcional que reverberasse o desejo de o autor demonstrar as impossibilidades e os desafios de se falar da história sem ter de deixar de fora de seus escritos o próprio processo de construção desse afazer. Para tal, utilizar-se-ia de recursos

como, por exemplo, a paródia e de demais artifícios literários⁴. Para Hans Bertens, artistas pós-modernistas "seek to transcend what they see as the self-imposed limitations of modernism" (Bertens, 1998, p.5).

Essas limitações constituem um problema para o movimento artístico por conta, segundo Linda Hutcheon, de sua "contraditória dependência em relação ao modernismo, que o precedeu historicamente e, literalmente, o possibilitou" (Hutcheon, 1991, p.43). Essa relação de interdependência entre ambos possibilita uma confluência textual entre diferentes escritores e gêneros literários do modernismo e do pós-modernismo. Agora cabe-nos entender que a crise de representação do real em um regime artístico autorreferencial poderia evidenciar sua própria contradição: não apenas pelo prefixo de "pós-modernismo" designar, do ponto de vista periodológico, algo que vem após um anterior, mas pela ideia de que o "passado" dessa literatura, ainda que mitigado metaficcionalmente do ponto de vista temporal e espacial, *não foi* apagado. De acordo com Linda Hutcheon, "o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conhecer os "objetos fundamentais" do passado. (...) ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e sentido novos e diferentes" (Hutcheon, 1991, p.45).

A escrita como que se circunscreve à linguagem; esta, por sua vez, se compõe de muito mais do que palavras. O texto metaficcional, afinal, não é moldado apenas pelas palavras: ele também constitui-se de silêncios e de demais pausas que serão exemplificados em outros pontos deste trabalho. Na linguagem da metaficção historiográfica, a relação emissor-receptor, longe de ser passiva, mostra sua força justamente por conta de seu caráter intercambial. Faz-se graças à capacidade de esse leitor estabelecer relações de ressignificação para os signos do autor que ele se propõe a decodificar.

O pós-modernismo, contudo, "rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language we use. (...) language constitutes, rather than reflects, the world, and that knowledge is therefore always distorted by language" (Bertens, 1996, p.6). A linguagem seria, na metaficção historiográfica, o "inimigo" utilizado pelo escritor para falar do próprio problema de se (tentar) exprimir em palavras – e em silêncios, repito – tudo aquilo que não se pode

⁴ Ver capítulo 3.

verbalizar e representar de determinada realidade. A linguagem, logo, não tentaria “espelhar” a realidade: a própria linguagem, agora, seria essa realidade. Sua crise de representação denota-se, assim, na própria fragmentação do texto escrito, que é componente dessa linguagem. Nesse contexto, a literatura pós-modernista busca refletir sobre a própria linguagem tanto de seu ponto de vista formal quanto dos motivos éticos e estéticos a determinar tal aplicabilidade.

Segundo José Carlos Seabra, "os textos literários se distinguem por manifestarem (...) as características de indeterminação semântica (e, logo, de plurissignificação), de cratilismo secundário e de estranhamento" (Seabra, 1992, p.187). “Cratilismo” significa a relação mimética entre elementos gráficos e fônicos. Se, como vimos antes, na produção metaficcional a linguagem refletir-se-ia na construção de seu próprio mundo ficcional, então essa ficção teria de estar necessariamente subordinada ao próprio texto escrito. Para Linda Hutcheon, “the traditional mimetic assumptions of novel criticism are explicitly being contested by fiction itself. (...) What is immediately postulated as axiomatic in such fiction is the fictiveness of the referents of the text’s language” (Hutcheon, 1987, p.2).

A própria estrutura textual da metaficção historiográfica é delineada por uma “narrativa de acontecimentos” (na forma de diário, de relatos ou de meras referências, por exemplo). Essa narrativa vê-se estrangulada pelo historicismo independente de ele não dar conta, segundo Peter Burke (1992), do que seria a história escrita: “A historiografia, como a história, parece se repetir – com variações. Muito antes do nosso tempo, na época do Iluminismo, já se atacava a hipótese de que a história escrita deveria ser uma narrativa dos acontecimentos” (ibid, p.327). Sob quais perspectivas a historiografia poderia mitigar, por exemplo, fatores como “colonização” do estudo da metaficção historiográfica portuguesa, uma vez que parte de sua produção contemporânea reverbera justamente as histórias dos vencidos, dos oprimidos, da minoria, sejam eles colonizados ou anônimos?

A “libertação” da ficção por parte do historicismo parece ser uma discussão antiga. Se a historiografia caracteriza-se “por uma série de estruturas e pressupostos” (Rusch, 1996, p.143), conclui-se, então, que só nos é possível entender o mundo em forma de narrativas. As bases históricas existem; mas, como os cacos de um vaso impalpável, não podem ser “alcançados” pelas mãos do escritor, que jaz “preso” em sua contemporaneidade. A metaficção historiográfica

produzida nas últimas décadas, então, terá de “apropriar-se” de um passado, cujo conceito, para Gebhard Rusch, “funciona como uma categoria de orientação da ação” (ibid, p.157) que só terá uma forma mais precisa se tivermos “construído modelos e concepções de nossa realidade vivenciada” (ibid, p.157).

Ricardo Piglia reflete sobre essas relações ao versar sobre verdade e ficção: “A ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é verdadeiro, nem falso. Que não pretende ser nem verdadeiro nem falso” (Piglia, 1994, p.71). A literatura se situa em uma zona cinzenta em que a dicotomia entre ficção e realidade perde seu valor absoluto, pois “não há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado. (...) A realidade é tecida de ficções” (ibid, p.68). Logo, considero o ofício da escrita de uma literatura de cunho histórico capaz de comunicar muito além do que foi vivido. Essa escrita retira de si todo lodo que não está apenas entranhado na alma fraturada do escritor, mas também na de seu leitor e de sua(s) nação(ões). Representam-se, assim, as secreções de uma história amarga, embolorada e eternamente lembrada, e que nunca cessará.

Falei em nação. Mas como justificar minha escolha por escritores nascidos em Portugal para compor a bibliografia ativa desta tese? Seria a nacionalidade fundamental para se pensar questões paradigmáticas para a literatura pós-modernista, como, por exemplo, identidade e ideologia? Acredito que sim. Ancoro-me em Paulo de Medeiros, para quem a escrita da história literária é majoritariamente nacional, pois “devemos encarar o fato de que o conceito de nação continua ainda a ser aquele que mais eficazmente estrutura grandes grupos sociais. (...) Mas creio ser importante distinguir entre o conceito de nação⁵ e as ideologias do nacionalismo” (Medeiros, s/d, p.214). De qualquer forma, cito a visão de Medeiros sobre o que constitui a “memória cultural” de um grupo: “seria o que permite a um determinado grupo social identificar-se como tal e a um indivíduo identificar-se como pertencendo a um determinado grupo. Embora o grupo social possa variar imenso, o que me interessa aqui é o grupo referido como nação” (ibid, p.215). Interessará a mim também.

A pluridiscursividade do texto literário, cuja memória cultural evoca um grupo social identificado *a partir* de sua nação, tem de necessariamente tornar esta

⁵ Ver capítulo 4.

mesma memória multifacetada? A resposta seria "sim" segundo a definição de Boaventura de Sousa Santos do termo "multiculturalismo": "a identidade⁶ dominante só se transforma em facto político na medida em que entra em disputa com identidades subalternas. É este o facto político que hoje designamos por multiculturalismo" (Santos, 2001, p.47). Meu foco, por enquanto, tem de ser nessa "disputa": marca indelével das diferenças e tensões marcadas no texto literário pela pluridiscursividade e pelo estranhamento. A partir da década de 1980, de acordo com Hans Bertens (Bertens, 1996, 8), a própria abordagem do "outro" na literatura pós-modernista justifica uma associação com alguns paradigmas do multiculturalismo:

This postmodernism interrogates the power that is inherent in the discourses that surround us – and that is continually reproduced by them – and interrogates the institutions that support those discourses and are, in turn, supported by them. It attempts to expose the politics that are at work in representations and to undo institutionalized hierarchies, and it works against the hegemony of any single discursive system (...) It more generally investigates the ways in which human beings are constituted – and reconstituted – by discourses, that is, by language, and recognize themselves as subjects (ibid, p.8).

Porém, se as fabulações literárias aqui expostas são de ordem histórica, uma vez que me atenho a textos referentes aos chamados períodos históricos, de que maneira seriam representadas essas investigações? Seria tal análise capaz de seguir e de respeitar seus próprios limites geográficos e historiográficos? A investigação pós-modernista da dicotomia linguagem/realidade vê-se limitada pela própria linguagem que a constitui. A própria história da literatura dependeria das palavras e da reprodução delas nos estudos historiográficos, por exemplo. A história, salienta Hayden White (1992), só nos foi dada a conhecer de forma escrita. A textualização da história subordina-a à própria linguagem que a teria eternizado. Um exemplo: a bíblia, enquanto documento histórico, apesar de escrita originalmente em aramaico, só ficou definitivamente "gravada na história" ao ser traduzida para línguas mais populares, como o latim e o grego, cujo alcance e capacidade de difusão fizeram com que aqueles textos não perdessem sua capacidade de transmissão.

⁶ Ver capítulo 3.

Uma análise da literatura pós-modernista, assim, deve ater-se à ambivalência (ou polivalência) dos signos pós-modernistas manifestados textualmente. Eles devem evocar em sua produção literária paradigmas multiculturais cujas temática e abordagem lidem justamente com fatores reconhecíveis por determinado grupo social. Se esse grupo for uma "nação", tensões e estranhamentos a figurar em sua narrativa, por dedução lógica, devem pelo menos emular e/ou evocar paradigmas de ressonância nacional.

O paroxismo da literatura pós-modernista produzida por certos autores portugueses só pode revelar-se, então, de maneira diretamente proporcional e concomitante ao próprio paroxismo de Portugal. Muitos escritores de ficção devem ter passado pelo seguinte problema ao criar narrativas que tratassem de um fato ou de um período histórico: o que selecionar da história e como fazê-lo. Considero análoga a essa questão a reflexão de Paul Veyne sobre o trabalho de um historiador ao lidar com o passado:

Mas como resolver a dificuldade que consiste na existência de aspectos do passado que as fontes nos deixam ignorar e que ignoramos que elas nos deixam ignorar? (...) Não conviria, diríamos nós com efeito, interrogar as fontes sobre os factos importantes e deixar cair a poeira dos pormenores? Mas o que é importante? Não se trata antes do que é interessante? (Veyne, 1998, p.29)

A solução possível é que agora se escreve (sobre) a história sem esconder desigualdades e desnivelamento, como, por exemplo, os de ordem periodológica (tempo) e material (espaço). A literatura pós-modernista utilizará desses dois expedientes largamente em sua escrita⁷. Mas foco-me em outra assertiva de Paul Veyne: "dado que não podemos fazer dizer à história mais do que dizem as fontes, apenas nos resta escrevê-la como sempre se escreveu: com as desigualdades de tempo que são proporcionais à desigual conservação dos vestígios do passado; abreviando, para o conhecimento histórico, é suficiente que um acontecimento tenha tido lugar" (ibid, p.30).

Não se pode dizer mais o que é histórico e o que não é. Para Veyne, "não podemos confiar, para fazer a distinção, nas fronteiras que são as do gênero histórico num dado momento; seria o mesmo que acreditar que a tragédia racineana ou o drama brechtiano incarnam a essência do teatro" (ibid, p.31). Para

⁷ Ver capítulo 5.

Paul Veyne, a ideia de haver história na maiúscula sequer existe, pois ela possui limites: "só existe "história de...". Um acontecimento só tem sentido numa série, o número de séries é indeterminado, não se dirigem hierarquicamente" (ibid, p.38).

Destaca-se, assim, na literatura ficcional a versão dos excluídos, dos anônimos - em suma, de quem sempre passou ao largo da narrativa histórica tradicional, mais afeita a tratar de representantes legítimos do poder, como o clero e a nobreza. Paul Veyne nomeia como "não-acontecimental" a história de longa duração: "história dos solos, das mentalidades, da loucura ou da procura de segurança através dos tempos" (ibid, p.32). As micro-histórias tratam justamente do que não seria um "acontecimento" segundo a visão clássica e tradicional de história. Mas quem pode decidir o que é historizável? "Convirá reservar a nobre palavra história para um incidente diplomático e recusá-la à história dos jogos e desportos? É impossível estabelecer uma escala de importância que não seja subjectiva", postula Veyne (ibid, p.40).

A literatura pós-modernista prefere mesclar grandes acontecimentos históricos com pormenores aparentemente desconectados dela, como, por exemplo, alguns pequenos relatos ou a descrição do cotidiano de personagens desimportantes. Os pormenores, por mais insignificantes que sejam, sempre interessarão à história. Um exemplo: *História do Cerco de Lisboa*, livro de José Saramago publicado em 1989, demora-se mais na descrição de hábitos corriqueiros das personagens (como a arrumação de seus cômodos, de que maneira elas acordavam, o que comiam, etc.) do que em instantes já "consagrados" pela história, como a batalha que dá nome ao título do livro. À moda do realismo, o miúdo pormenor sempre interessará à literatura pós-modernista. Segundo Paul Veyne ,

a questão inicial que o historicismo colocava era esta: que é que distingue um acontecimento histórico de um outro que não o é? (...) o historicismo concluiu que a História era subjectiva, que era a projecção dos nossos valores e a resposta às questões que lhe queiramos pôr (...) Ora é suficiente admitir que tudo é histórico para que essa problemática se torne ao mesmo tempo evidente e inofensiva: sim, a história não é mais do que resposta às nossas interrogações, porque não podemos materialmente colocar todas as questões, descrever todo o devir, e porque o progresso do questionário histórico se situa no tempo e é tão lento como o progresso de qualquer outra ciência; sim, a história é subjectiva, porque não se pode negar que a escolha dum assunto dum livro de história é livre (Veyne, 1998, p.45).

Mostra-se na metaficção historiográfica uma miríade de supostas banalidades para se evidenciar, de forma escamoteada, as relações de poder do tempo em que se passa aquela história – há o desejo óbvio de se mostrar que as mesmas relações também existem na contemporaneidade desse escritor – e a (de)formação dessa mesma história. Nota-se que não me utilizo do artigo definido "a" para caracterizar esta palavra; é porque, no pós-modernismo, não há mais uma visão consolidada do que seja “a história”. Segundo Paul Veyne, a “ideia de História é um limite inacessível ou antes uma ideia transcendental; não se pode escrever esta história, as historiografias que se crêem totais enganam sem saberem o leitor sobre a mercadoria” (Veyne, 1998, p.39).

Na literatura, os fatos é que se submetem tanto a versões quanto a deturpações habilmente engendradas, a fim de se repensar determinado período perscrutado. A história nada mais é que uma seleção de histórias. Michel Certeau diz que “a História, arte de tratar os restos, é também uma arte de encenação” (Certeau, 1982, p.20-21). Ela voltou-se para as micro-histórias, os cacos que estou a utilizar neste trabalho como alegoria analítica. Da história dos "grandes" homens, dos “grandes” acontecimentos, passa-se à história dos invisíveis. A escrita pós-modernista, influenciada por outras ciências como história, filosofia e sociologia, por exemplo, só poderia refletir em suas narrativas discursos que espelhassem esses mesmos valores historiográficos. Jacques Rancière afirma:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (...). A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública (Rancière, 2005, p.49).

A relação dicotômica entre o eu e o outro tão estudada na sociologia é um exemplo desse entendimento: uma vez diluídas - ou pelo menos flexibilizadas - fronteiras até então estanques, a literatura, produzida segundo sua influência e a de outras ciências sociais, poderia, por fim, "abraçar" esse outro, que nada mais é do que uma metonímia do excluído pelas grandes narrativas. Alça-se o outro, assim, a um protagonismo até então incomum: como seria ver uma batalha de

grandes proporções através do olhar do homem comum, um subalterno ou mero *gauche*? Segundo Hans Bertens,

This postmodernism interrogates the power that is inherent in the discourses that surround us - and that is continually reproduced by them - and interrogates the institutions that support those discourses and are, in turn, supported by them. It attempts to expose the politics that are at work in representations and to undo institutionalized hierarchies, and it works against the hegemony of any single discursive system - which would inevitably victimize other discourses - in its advocacy of difference, pluriformity and multiplicity. Especially important are its interests in those who from the point of view of the liberal humanist subject (white, male, heterosexual and rational) constitute the 'Other' - the collective of those excluded from the privileges accorded by that subject to itself (women, people of color, non-heterosexuals, children) - and its interest in the role of representations in the constitution of 'Otherness' (Bertens, 1996, p.8)

Mas se os textos, segundo atesta Hans Ulrich Gumbrecht (1996), configuram-se como sintomas do tempo (que eu já disse considerar o do – mas não apenas – escritor), isso deveria se realizar além das práticas discursivas cuja elaboração, em forma de narrativa, pretendesse “explicar” a história pela escrita. Acredito que a representatividade discursiva da literatura esteja limitada pela constituição dela própria: no jogo de hierarquias entre escritor e leitor, a despeito de sua relação intecambial, um deles tem de mandar ou, pelo menos, “chutar” a primeira bola. A memória em relação à história e a sua visão diante desta serão parte fundamental dessa mesma história repensada literariamente. Para Pierre Nora,

nasce um tipo de história que deve seu prestígio e sua legitimidade à sua nova relação com o passado, um outro passado. A história é nosso imaginário de substituição. (...) História, profundidade de uma época arrancada de sua profundidade, romance verdadeiro de uma época sem romance verdadeiro. Memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura (Nora, 1993, p.28).

A literatura manifestaria esse luto que estudos recentes no campo historiográfico demonstrariam. Ao falar de Portugal, por exemplo, Eduardo Lourenço (1988-B) elegeria o diminuto país peninsular incapaz de se reconhecer como “pequeno” justamente porque nunca soube ser grande. Por isso, destaquei anteriormente a importância da "nação" para se pensar alguns paradigmas pós-modernistas. Um deles faz-se muito presente na literatura portuguesa

contemporânea: a relação entre o eu e o outro, que, neste país, nunca foi, do ponto de vista histórico, dicotômica e/ou demarcada como a da Inglaterra com suas colônias, por exemplo. Esse movimento de (re)constituição do outro, contudo, não responde necessariamente a anseios de ordem pós-colonial. Utilizo-me da definição de “pós-colonialismo” de Boaventura de Sousa Santos. Para ele,

o pós-moderno está longe de satisfazer as preocupações e as sensibilidades trazidas pelo pós-colonialismo. Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com fonte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo (Santos, 2006, p.28).

Ao enfatizar a disparidade entre o norte e o sul, metáforas da própria ambivalência portuguesa em relação à Europa e a seu passado colonial, Boaventura de Sousa Santos explicita como a relação entre o eu e o outro reveste-se de camadas metarreferenciais no caso português: “o Sul, entendido como metáfora do sofrimento humano causado pela modernidade capitalista. Através da metáfora do Sul coloco as relações Norte-Sul no centro da reinvenção da emancipação social” (ibid, p.32). A história portuguesa, segundo Santos, está demarcada justamente por essa diferença entre norte e sul. Ele designa por “pós-colonialismo português” "a experiência da ambivalência e da hibridez entre colonizador e colonizado (...), foi a experiência do colonialismo português durante longos períodos" (Santos, 2001, p.40-41).

A literatura de Portugal obviamente terá de trazer essas questões à baila de maneira muito mais intensa do que suas contrapartes europeias, uma vez que seus autores refletiriam justamente sobre questões sociais e políticas abordadas em estudos de ciências humanas. E nesse ínterim, tais estudos em Portugal serviriam à sua literatura de maneira muito impactante. Como demonstrava Hans Maguns Enzensberger, “Todo povo refaz seu próprio passado. (...) somos especialistas na arte da invocação de fantasmas” (Enzensberger, s/d, p.148). Já Eduardo Lourenço destaca que “a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos” (Lourenço, 1988-B, p.17).

Doravante, o pós-colonialismo, no espectro da produção literária pós-modernista em solo português, terá um impacto preponderante em seu delineamento. Uma vez que "a hibridação foi uma necessidade da relação colonial portuguesa" (ibid, p.41), Boaventura de Sousa Santos defende que o pós-colonialismo em seu país deveria "fazer a distinção entre formas de ambivalência e de hibridação que dão efectivamente voz ao subalterno (as hibridações emancipatórias) e aquelas que usam a voz do subalterno para o silenciar (as hibridações reaccionárias)" (ibid, p.41).

Um exemplo: *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, dessacraliza o período das navegações em Portugal ao desmitificar personagens e passagens históricas importantes. Meus estudos buscam refletir sobre uma *outra* história de Portugal reescrita através de sua ficção; o próprio estudo da história empreendido nas páginas a seguir dá-se somente através da própria literatura de que se serve como sua bibliografia ativa. Considero, assim, que a literatura pós-modernista portuguesa cumpra justamente essa sugestão fincado na apreciação de Hans Bertens: "there are excellent arguments for placing much of that postcolonial literature in a postmodern framework" (Bertens, 1998, p. 3). O conceito de "fronteira" estabelecido por Boaventura de Sousa Santos também pode ser interessante para pensarmos na literatura portuguesa. De acordo com Santos, tal conceito deseja

significar a deslocação do discurso e das práticas do centro para as margens. Propus uma fenomenologia da marginalidade assente no uso selectivo e fundamental das tradições; na invenção de novas formas de sociabilidade; nas hierarquias fracas; na pluralidade de poderes e ordens jurídicas; na fluidez das relações sociais; na promiscuidade entre estranhos e íntimos, entre herança e invenção (Santos, 2001, p.38).

2.2. "E agora, José?" A desmistificação e a desmitificação da(s) história(s) em José Cardoso Pires e José Saramago

Segundo Hans Bertens, a crise de representação do real se faz presente em todas as manifestações artísticas do pós-modernismo: "a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real, in the widest sense. (...) the representations that we used to rely on can no longer be taken for granted" (Bertens, 1996, p.11).

Como já vimos, a literatura não tem de necessariamente ser uma “cópia” do real, mas, sim, evidenciar sua crise de representação no próprio ato de escrita. Para Nelson Goodman, o “facto óbvio é que uma imagem, para representar um objecto, tem de ser símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida” (Goodman, 2006, p.37). Não há, portanto, fidelidade possível na representação estetizada de um real incapaz de sequer representar-se!

A suspensão da crença no valor absoluto dessa representatividade traz como consequência a arquitetura de uma ficção voltada para dentro. Ela também precisa falar a partir de si por não haver referência capaz de constituir terreno seguro para esse tráfego. Segundo Linda Hutcheon, a realidade na metaficção pós-modernista - pelo menos na prosa - se divide em dois itens: a autorreflexiva e a autoconsciente. "The loose and flexible limites of the "intertext" are those of the corpus of texts which a reader can legitimately connect with the he is reading (...) metafiction again makes overt the intertextual reference of perhaps all fiction" (Hutcheon, 1987, p.9). Na metaficção historiográfica, à capacidade de autorrepresentação desse texto juntam-se demais referências intertextuais com o objetivo de desmascarar a construção ficcional do passado. "Postmodernism historical fiction, then, is just another form of self-reflexiveness or 'metafiction'. From this point of view, the most salient feature of postmodernist historical fiction, namely its overt falsification of history, is regarded as a strategy for unmasking the fiction construction of the past", pontua Elisabeth Wesseling (Wesseling, 1991, p.5).

Logo, versões da história funcionariam como instrumentos de poder nas narrativas tradicionais. Por isso, romances autorreflexivos como os de José Saramago, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes tematizam as implicações políticas da própria pesquisa histórica e da construção de uma narrativa que objetiva tematizar essa mesma história. A metaficção historiográfica, por exemplo, "occasionally address the political implications of historical research and narration" (ibid, p.114). Destaco, a título de exemplo, a ironia do título de *História do Cerco de Lisboa*.

Fala-se agora não apenas do cerco de Lisboa enquanto fenômeno histórico ocorrido no ano de 1147, nem apenas da narrativa ficcional envolvendo um revisor às voltas com um livro que trata desse tema. As duas vertentes caminham

de mãos dadas – paralelas, sim, mas não necessariamente distantes. Raimundo Silva, protagonista do livro, detém-se na revisão de um trecho do livro do historiador em que há uma descrição minuciosa da rotina de um almuadem (sujeito responsável por anunciar as preces do Islã em voz alta) antes de ele convocar seus compatriotas à primeira oração do dia:

A cidade murmura as orações, o sol apontou e ilumina as açoteias, não tarda que nos pátios apareçam os moradores. A almádena está em plena luz. O almuadem é cego. Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção (Saramago, 1989, p.19).

Raimundo considera impossível escrever a história como ela realmente aconteceu. Portanto, cria uma espécie de alegoria do meio-termo ao relatar em seu livro (o livro dentro do livro de Saramago, saliento), por exemplo, que apenas alguns cruzados foram embora de Lisboa antes do ataque. José Saramago, assim, altera “partes” da história, e não suas traves mestras, ao se substituir no imaginário do leitor o pretérito perfeito pelo futuro do pretérito. Nunca saberemos o que foi, mas podemos especular o que teria sido. Segundo Slavoj Zizek, a “idéia fundamental em torno da qual tudo gira é que a própria realidade já se baseia em alguma exclusão ou incoerência – a realidade é não-toda. (...) é exatamente essa oportunidade perdida: o trauma da traição, do que poderia ter sido” (Zizek, 2006, p.128).

Do ponto de vista estrutural, a narrativa histórica de José Saramago mantém, assim, o “esqueleto” da história oficial (a saber: ano da invasão, cidade em que ela ocorreu e destino final da batalha), mas inclui enxertos ao longo dela a fim de erigir uma outra história que fale da primeira sem ser a ela totalmente subordinada. Nessa estrutura em abismo, a construção de fatos históricos de seu enredo, enquanto narrativa supostamente principal, se desenvolve concomitantemente⁸ ao próprio discurso do relato do passado daquela nação. A metaficção historiográfica de Saramago estaria a “apropriar-se” desse passado, cujo conceito, para Gebhard Rusch, “funciona como uma categoria de orientação

⁸ Ver capítulo 4.

da ação” que só terá uma forma mais precisa se tivermos “construído modelos e concepções de nossa realidade vivenciada” (Rusch, 1996, p. 157).

Investe-se, assim, em uma espécie de característica amalgâmica ao longo de toda narrativa. O leitor, como uma espécie de autor, tem de descobrir e se posicionar acerca de coisas como: se determinada passagem trata da invasão ou da história do homem que escreve sobre a invasão; de quem são determinadas tarefas e hábitos cotidianos; e quem era o verdadeiro invasor na história daquele cerco, dentre outros exemplos. Tal escrita justifica-se pela forma com que Boaventura de Sousa Santos conceitua as relações de poder entre o norte e o sul. Este, que representa a força supostamente oprimida, também “é, ele próprio, um produto do império” (Santos, 2006, p.33). As instâncias de poder, assim, veem-se espelhadas e sobrepostas: é bom lembrar que o outro seria um “eu” também.

Hiperbolizo essa apreciação de Santos a fim de capturá-la para uma apropriada reflexão acerca dos próprios estudos teóricos da literatura realizada em âmbito acadêmico. Em uma brilhante reflexão metateórica acerca dos estudos da chamada “história oficial”, Olavo de Carvalho questiona se esta não seria, agora, “o outro” de uma nova visão de história consagrada justamente por esses monocórdicos estudiosos do tema:

Não se lê, por exemplo, um só livro de história que não condene a “história oficial” — a história que celebra as grandezas da pátria e omite as misérias da luta de classes, do racismo, da opressão dos índios e da vil exploração machista. (...) Por toda parte, nas obras escritas, nas escolas de crianças e nas academias de gente velha, só se fala da miséria da luta de classes, do racismo, de índios oprimidos e da vil exploração machista. Há quatro décadas a história militante que se opunha à história oficial já se tornou hegemônica e ocupou o espaço todo. Se há alguma história oficial, é ela própria (Carvalho, 2013, p.87).

Há um paralelismo ideológico⁹ óbvio entre escritores e pesquisadores da área de ciências sociais. Diante do amplo espectro que qualquer terminologia de caráter circunscrito é capaz de abarcar, poder-se-ia afirmar que ambos costumam, a despeito de diferenças mais ou menos irrelevantes de cariz ideológico, situar-se no que se convencionou chamar de “esquerda”. Daí os estudos desenvolvidos em áreas como filosofia e – principalmente no caso português – sociologia estarem refletidos de maneira tão intensa na produção ficcional de seus escritores. Se essa

⁹ Ver capítulo 4.

visão de história refletida na literatura contemporânea, como Olavo de Carvalho sugere, é cada vez mais uniforme nos dois grupos supracitados, isso significa que a literatura ficcional reflete os próprios estudos realizados pelos especialistas das áreas das ciências sociais, assim como estas, em suas atividades acadêmicas, fariam uma espécie de “metaestudo” de claro caráter autofágico. No caso dos estudos literários, tal retroalimentação dar-se-ia quando especialistas estudassem, por exemplo, obras que falassem de temas de interesse geral, como a história, a partir da concepção particular de seus próprios estudiosos sobre o que seria a história. A despeito das óbvias assimetrias de cariz ideológico em relação ao filósofo brasileiro, Boaventura de Sousa Santos também inverte a ordem dicotômica entre o eu e o outro ao centrar esses estudos sociais em Portugal. O país, ao mesmo tempo “norte” de suas ex-colônias africanas e do Brasil, já se transfigurava no “sul” segundo a visão de seus vizinhos europeus:

O facto de Portugal, centro de um império colonial, ter sido, ele próprio, durante mais de um século, uma colónia informal da Inglaterra e de ter sido descrito, ao longo dos séculos, pelos países do norte da Europa como um país com características sociais e culturais semelhantes àquelas que os países europeus, incluindo Portugal, atribuíam aos povos colonizados do Além-Mar, tem de ter um impacto específico na concepção do pós-colonialismo português (Santos, 2006, p.40).

Delinearam-se, neste capítulo, diversas influências e pontos de cruzamento da literatura com outros campos da ciência, como, por exemplo, o pós-colonialismo segundo conceituação de Boaventura de Sousa Santos. Isso justifica a tese de Hans Bertens de que "the postmodernism has proven itself to be an overwidening circle, or, to reverse the metaphor, a vortex that sucks everything that it comes in contact with into its center" (Bertens, 1998, p.4). O estilo de escrita de José Cardoso Pires – que, para efeitos práticos, ao longo do presente trabalho será designado pelas iniciais JCP –, por exemplo, prefere conferir ao texto um formato multifacetado, estruturando-o a partir de diversas colagens. À narrativa de *Balada da Praia dos Cães*, de 1983, somam-se (falsos) documentos em linguajar técnico, supostos relatórios policiais e notas de rodapé, cuja veracidade – pelo menos de muitas delas – não se poderá (jamais?) auferir. Ao abordar o assassinato de um major que desejava realizar um golpe contra o regime salazarista, o escritor fá-lo misturando grafismos como assinaturas reproduzidas imagneticamente, slogans e demais anúncios inseridos no meio da narrativa:

POLÍCIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
SERVIÇO DE INVESTIGAÇÃO

2.^a via-Relatório: Inspeção da viatura CN-14-01.

Identificação: ligeira, de passageiros, marca Ford Taunus, cor cinzenta metalizada. Devidamente documentada e registada; cobertura de seguro envolvendo pessoas e bens; os números do quadro e do motor estão conformes.

Prop. = ex-major de art.^a Luís Dantas Castro.

Obs. = O veículo em referência foi apreendido e posto à guarda desta Polícia por interessar às investigações em curso relacionadas com a tentativa de rebelião militar em que participou este ex-oficial (Pires, 1983-A, p.51).

Essas estratégias metaficionais parecem buscar a particularidade da própria história de seu ponto de vista plural: ela pode ser conto, relatório e relato. Essa busca pela demarcação de uma imprecisão própria da história, por esta muitas vezes nos ser impalpável, constrói-se no aparecimento de supostas contradições e em uma imprecisão narrativa obviamente proposital. O leitor tem de estar alerta e sair de sua passividade. Agora deve-se duvidar de tudo na metaficção historiográfica portuguesa: das epígrafes fantasiosas de José Saramago às alíneas militares anexadas por José Cardoso Pires a seu texto. De acordo com Elisabeth Wesseling,

The divergences among the documents reveal that they are subjective interpretations of the events recorded, and therefore cannot claim a "higher" truth status than the retrospective interpretations of the historian. Also, the combination of pseudo- and authentic documents points to the fact that it is very easy to forge source materials, a problem which confronts the historian who attempts to discriminate between reliable and unreliable source materials (Wesseling, 1991, p.125).

Linda Hutcheon identifica nesse processo de escrita metaficcional quatro níveis: além das citadas autorrepresentatividade (um texto que fala pelo próprio texto) e referência intertextual (a criação de conexões com o que se lê), há ainda as referências externa mimética e intratextual (Hutcheon, 1987, p.9). A intratextualidade refere-se, completa Hutcheon, ao "heterocosmo" nos quesitos coerência e ficcionalidade, enquanto o mimetismo externalizado trata do mundo fora do romance. A mistura de gêneros utiliza-se, na metaficção, de mais de um dos níveis delineados acima. A narrativa detetivesca de *Balada da Praia dos Cães*

constrói, assim, a narrativa dentro de outra(s) narrativa(s). Ou seja, é a história dentro da história, uma sobreposta à outra, sendo a mais importante delas justamente a que jaz escondida do leitor.

At other times a particular stereotyped narrative structure will be used. One of the most common of these employed by metafiction is that of the detective of mystery novel, itself a self-reflexive variation of the puzzle or enigma form. Highly codified, the detective novel actually possesses as conventions overt and covert modes of self-consciousness: there is often a writer of detective stories embeded within the fiction, just as there is inevitably a discussion about the novel's events happening as if in fiction, not life. On a more covert level, the detective plot itself, the following of clues by the detective, is a hermeneutic allegory of the reader's act (ibid, p.10).

Saber ler complementa o trabalho de se escrever. Jaz inútil o trabalho do escritor de um texto metaficcional cujo leitor não seja capaz de ressignificá-lo. Segundo Ihab Assan, "Without formal or generic constraints, our ability to make specific sense of literature diminishes even as our freedom, as readers, swells" (Hassan, 1987, p.14). Esse leitor precisa ser provocado, retirado da zona de conforto de mero espectador dos acontecimentos, que não estão claros e bem definidos. Vislumbrá-los significa pensar aquela(s) história(s) apresentada(s) e, muitas vezes, posicionar-se em relação a ela(s). Para Linda Hutcheon,

The frequent metafictional use of detective plots and journal and epistolary conventions points to the importance of the event of reading as having a role in literary creation, a role as significant as that of writing (...) In other words, the only way to make any mimetic connection to *real* referents, as I have defined them here, would be the level of *process*, that is, of the act of reading as an act of ordering and creating (Hutcheon, 1987, p.10-11, grifos do autor).

A produção metaficcional historiográfica, assim, denota a relação entre leitor e texto evidenciada por estudos da estética da recepção realizados há meio século. A participação desse leitor, portanto, é mais do que fundamental nesse processo de escrita – na verdade, ele “complementaria” essa própria história que não jaz escrita. Ana Paula Arnaut reitera:

Podemos afirmar que qualquer leitor mais ou menos interessado nos imbricados meandros da aquisição e transmissão de conhecimentos históricos não pode senão questionar o que se lhe apresenta como resultado final. Esse questionamento levá-lo-á, pois, a relativizar sempre a

objectividade de uma, a História, e a admitir a inerente subjectividade de outra, a ficção, e, por conseguinte, a aceitar as potencialidades de ambas para possibilitar, sob diversas perspectivas, conhecimentos sobre passados mais ou menos remotos (Arnatu, 2002, p.304).

O leitor não é mero receptor formal da mensagem elaborada por um emisor; agora, é parte da própria narrativa da metaficcional. A história, afinal, é construída em via de mão dupla pelo autor e seu(s) leitor(es). Veremos nos próximos capítulos não apenas que mecanismos de escritas os autores portugueses utilizariam para estabelecer esses possíveis canais de diálogo; interessa a esta tese entender que mecanismos são estes¹⁰.

¹⁰ Tal propósito não deixa de configurar este trabalho em uma espécie de reflexão metateórica dos estudos realizados no campo da historiografia literária. Nesta tese, não posso deixar de ressaltar a aliança entre literatura e história e a visão desta sempre dependente de sua apresentação feita naquela.

3

A identidade portuguesa no espelho: novas formas, velhos problemas?

Toda nação considera a formação de sua identidade nacional o ponto fulcral da definição de seu lugar social e histórico. No caso português, poderíamos considerar sua formação diferente da ocorrida em outros países? Segundo Manuel Villaverde Cabral, “toda e qualquer concepção primordialista da identidade nacional entra, rapidamente, em flagrantes contradições sempre que se muda de nação: o que serve de ‘identidade’ a umas parece já não servir a outras” (Cabral, 2008). Apesar de questões regionais serem indissociáveis à matéria em questão conforme ilustra o excerto acima, também há outros pontos de tensão referentes ao binômio *convergência/divergência* no estudo das identidades, como, por exemplo, os conceitos de unicidade e de fragmentação.

A(s) identidade(s) portuguesa(s) é menos fragmentada do que a de outros países europeus, pode-se aferir. O maior exemplo disso seria a Espanha, nação retalhada até do ponto de vista linguístico. Portugal, no entanto, possui particularidades constitutivas que o diferenciam de outras ex-metrópoles coloniais europeias. O processo notadamente labiríntico que constitui a formação de sua identidade, a despeito de sua densidade e das ramificações diversas, tem de possuir um chão, ou seja, uma base originária. Diz Eduardo Lourenço:

Toda a leitura do nosso passado como digno de memória está suspensa do “facto” Descobertas. E como essa leitura é uma trama densa de textos em que esse “facto” se comentou, glosou, cantou, analisou, mais raramente se discutiu, nela e com ela se constitui o mito português por excelência do povo descobridor. Não temos outro. (...) o discurso mítico de Portugal articulou-se em torno das Descobertas (Lourenço, 1997, p.139).

Sigo a premissa referendada por autores e pesquisadores como Eduardo Lourenço de que o período das navegações, a partir do século XVI, seria o momento crucial da definição e da afirmação da identidade do país peninsular. Cândido Ferreira Baptista Beirante assevera que “a odisséia dos desbravadores dos mares é um símbolo da viagem sem fim dos homens que somos, ao interior de nós mesmos, em direcção à pátria definitiva, lugar ideal, num tempo sem tempo”

(Beirante, 1995, p.33). De um lado, o mar, vazio, desconhecido e ameaçador; do outro, a Europa e, mais especificamente, a Espanha, rival ibérico que reinou em domínios lusitanos entre os anos de 1580 e 1640. A atemporalidade desse “tempo sem tempo” contrapõe aquela viagem empírica à jornada de autoconhecimento que esta pátria deixou por fazer.

Espremido por ambos, esta faixa de terra sobreviveria não apenas pela solidificação de seus valores, mas também pela fluidez com que *organicamente* seus membros fluíam e refluíam por nações vizinhas, assim como sua terra recebia e absorvia estrangeiros. A miscigenação portuguesa foi de cariz tão significativo que não se encontram paralelos no ciclo migratório realizado por outros europeus – nem mesmo no caso da Espanha, sua irmã ibérica. Tal organicidade refere-se ao modelo de colonização português, que, segundo Boaventura de Sousa Santos (2001), é de ordem embrionária. Stuart Hall assevera justamente que “a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (Santos, 2006, p.11).

A relação colonizador-colonizado advinda desse fluxo e refluxo populacional, tópico extensivamente trabalhado por Boaventura de Sousa Santos, seria uma das explicações plausíveis para a formação dessa identidade portuguesa. A questão colonial no país, de acordo com Santos (ibid), difere do caso inglês, por exemplo. A teoria de Santos de que Portugal seria uma semiperiferia perante a Europa teria sua gênese na colonização um tanto errática e embrionária dessa metrópole com suas colônias. Stuart Hall trata a perda do “sentido de si” como um fenômeno tipicamente contemporâneo: “É chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo” (Hall, 2006, p.9).

Durante o salazarismo, regime político de caráter fascista que se manteve no poder em Portugal de 1926 a 1974, a construção da identidade nacional no país peninsular objetivava convencer o povo de sua grandeza exaltando os heróis da chamada era dos descobrimentos. Apesar de não poder ignorar esse viés, a bússola com que desejo me guiar deve considerar outras direções menos óbvias. A

definição das diretrizes para o (possível) estudo da identidade de uma nação a partir de sua história é uma tarefa no mínimo complexa.

Exemplo: Paulo de Medeiros considera tanto a identidade como a história categorias de difícil classificação. No entanto, Medeiros diz “que é através da literatura que, mesmo atualmente quando vários outros meios de comunicação se têm vindo a afirmar cada vez mais, continua a formar um resíduo essencial e inescapável para a construção da identidade nacional” (Medeiros, s/d, p.205). Tais resíduos encontram-se diluídos, embora ainda perenes, na literatura portuguesa pós-modernista. Considero a obra de António Lobo Antunes, talvez devido aos 27 meses passados na guerra em Angola, capaz de aglutinar as principais características da literatura portuguesa contemporânea no que se refere ao estudo do paradigma identitário em relação a esta mesma literatura. Notadamente, algumas dessas características também aparecem nos livros de outros escritores cujas obras incluem tanto passagens históricas (caso de José Saramago) como eventos aparentemente cotidianos (José Cardoso Pires e Fernando Pessoa). Por isso, dois romances de Lobo Antunes, *As Naus* e *O Manual dos Inquisidores*, serão referências constantes neste capítulo em detrimento dos outros autores.

Repensemos na diluição desses resíduos. Dá-se semelhante processo ao se pensar a identidade: não é por sua significação escapar por nossos dedos que ela não exista necessariamente. Márcia Valéria Zamboni Gobbi defende que as “questões de identidade têm sido um dos temas mais recorrentes da literatura portuguesa contemporânea” (Gobbi, s/d, p.20). E de que maneira esse tema (re)apareceria nessa produção literária? Sua escrita autorreferencial articula-se em narrativas voltadas para elas próprias. Explico: a história não se configura como um ente distante, ausente; a ausência é a dessas personagens cuja história está por se “diluir”. Verifica-se isso principalmente nas obras de António Lobo Antunes.

Por isso, a metaficção historiográfica se aprofunda no cotidiano de tais figuras. Essa é uma das características fundamentais da escrita para a definição e a limitação de sua(s) identidade(s): é sumamente importante a forma com que tais personagens lidam com determinado acontecimento (“histórico” ou não), ou tomam parte de pequenas e até insignificantes ações. No caso específico da literatura portuguesa, constrói-se o retrato multifacetado e disforme de seu país nesse próprio processo de escrita. Segundo Linda Hutcheon, “a variedade de exercícios metaficcional distribui-se por dois grandes grupos de obras: por um

lado, as ficções conscientes do seu próprio processo narrativo e criativo e, por outro, aquelas que são linguisticamente auto-reflexivas” (Hutcheon, 1984, p.23).

A consciência de seu processo narrativo se expressa em uma ficção de cunho autorreferencial. A metanarrativa expressa essa variedade descrita por Linda Hutcheon em obras portuguesas como as de Lobo Antunes, Saramago e Cardoso Pires, enquanto o caráter autorreflexivo da literatura metaficcional ver-se-á representado principalmente – mas não somente – pela escrita em prosa de Fernando Pessoa. De qualquer forma, cabe salientar que os escritores de ficção perscrutados neste trabalho movem-se exatamente nesse “pântano” onde jazem versões de um real que lhes escapa. Sua crise de representação simboliza a própria crise de representatividade nacional. Seus autores tentam simbolizar em sua literatura essa espécie de “miopia” histórica da nação. Hans Enzensberger explica como geográfica e historicamente se pode ter moldado esse sentir “tão português”: “Isto não é apenas um dado estatístico. A vida numa ilha molda também a consciência histórica dos portugueses e sua mentalidade. O isolamento estimula uma calma sobrenatural, que pode chegar às raias de uma doença do sono, e uma paciência que pode chegar à resignação” (Enzensberger, s/d, p.128).

Por conta desse isolamento, depreende-se dessas obras literárias estudadas que a visão míope dos portugueses quanto à sua história faz justamente com que eles pratiquem seu manual de lamentações nas pequenas relações, na demonstração clara de um viver cotidiano que não se entende nem se acopla a um todo que, invisível, os governa – ou que, pelo menos, é testemunha do crime que seria esse próprio mal viver. Eduardo Lourenço separa os binômios *indivíduo* e *povo* para explicar o caso português:

Enquanto indivíduos, os Portugueses vivem-se, normalmente, como pessoas sem problemas, pragmáticas, adaptáveis às circunstâncias, confiantes na boa estrela, herdeiros de um passado e de uma vida sempre duramente vividos mas sem fracturas ou conflitos particularmente dolorosos ou trágicos. É enquanto povo ou nação que esta imagem, eminentemente positiva e banal de si mesmos, é objecto de singular distorção, à primeira vista, misteriosa e contraditória (Lourenço, 1988-A, p.19).

Consideremos, então, o povo uma coleção de tragédias particulares dos indivíduos que o compõem – um conjunto de fraturas a formar um todo esmigalhado que, contudo, não deixa de ser sólido, de ser perene, apesar dessa pluralidade. Sigo conscientemente um caminho oposto ao de historiadores como

Hans Ulrich Gumbrecht ao defender que um quebra-cabeça só existe por ter sido inteiro antes, ainda que não consigamos encaixar todas as suas peças adequadamente. Para tal tarefa, a ficção literária notadamente é capaz de ultrapassar (ou pelo menos de ignorar) fronteiras aparentemente fechadas para as demais ciências sociais – ainda que a historiografia possua procedimentos semelhantes à narrativa em sua escrita – ao mesclar tópicos como ficção e história. Pontua Stuart Hall que

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (Hall, 2006, p.13).

A partir de tal liberdade, esses escritores mostrariam as imperfeições da imagem consagrada do ser português como alguém pacífico, católico e cortês. Suas doenças aparecem agora na manifestação de suas pretensas virtudes. Estas, aliás, seriam a causa dos problemas, formando uma relação misteriosa e contraditória tal qual preconiza Eduardo Lourenço.

3.1.

Sentimentalidades lusitanas

Estudos identitários realizados a partir da manifestação de certas particularidades presentes nas personagens – como as criadas por Lobo Antunes: foquemos inicialmente nele – da literatura portuguesa contemporânea são um fator preponderante. Alguns escritores, muito habilmente, saberiam transpor para a arte as inquietações próprias dos estudos culturais, por exemplo. Problematizar tais questões parecia mais importante do que se achar uma pretensa “cura” para elas. Talvez esta, aliás, nunca tenha existido – e nem esses escritores se atreveriam ou teriam interesse em receitá-la, pois provavelmente ignoravam como fazê-lo e não consideravam de grande valia tentar alcançá-la. A exceção seria Fernando Pessoa, que, décadas antes de Lobo Antunes e de José Saramago, por exemplo, e sob a égide do movimento modernista, dizia ter, nas primeiras décadas do século

XX, um projeto ideológico para salvar sua nação. O nacionalismo mítico revisitaria o mito sebastianista para resgatar o povo português de sua letargia.

Perdidas entre a grandeza iludida e a miudeza recalcada que supostamente simbolizaria seu próprio país, as personagens d'*O Manual dos Inquisidores*, romance publicado em Portugal no ano de 1996, estão todas demarcadas pela não assumpção de suas dores, limitações e imperfeições. Essas características aparecem na personificação do próprio papagaio a figurar na história. Animal de estirpe conhecida por saber imitar a voz dos humanos, a sua característica verve falha justamente ao exaltar os poderes do ditador Salazar, metaforizando, assim, a impotência do regime salazarista e, por conseguinte, do próprio país:

- Veste-te Romeu [Personagem 1]

lembro-me que ao calçar-me troquei os sapatos e me custava andar, lembro-me dos três soldados grisalhos mirando-me como se eu fosse um bicho a fumarem na saleta sem postigo, lembro-me de coxear ginásio fora, da minha mãe a abrir caminho à minha frente, de rapazes nus, dezenas e dezenas de rapazes nus cujos corpos não se assemelhavam ao meu, cuja nudez não se assemelhava à minha, e de novo Setúbal, imensa gente na rua, o estádio, o parque, as viúvas à nossa espera com piedade de mim, os clientes da taberna a interromperem o dominó com piedade de mim, a minha mãe a dar corda ao papagaio de feltro para me entreter e o papagaio oscilando satisfações perras [Personagem 2]

- Quem manda? Salazar Salazar Salazar [Papagaio]

o papagaio cada vez mais vagaroso até se calar a meio da frase e da dança [Personagem 2]

- Salazar Sala [Papagaio]

numa expressão de atrasado, debruçado para o retrato de meu pai também gordo, também grande, também de bochechas sobre o colarinho, o papagaio numa estremeção de desespero [Personagem 2] (Lobo Antunes, 1998, p.222-223, grifos meus).

A expressão interrompida (“Salazar Sala”) do papagaio de feltro – material feito de papel, artificial, espécie de “antítese” do real –, um animal comumente conhecido por se comunicar através da repetição – e não da cognição, acrescento –, é uma referência um tanto óbvia à forma passiva com que parte do povo replicaria as instâncias de poder que dominavam Portugal sem questioná-las ou demonstrar a capacidade (e a vontade política) de refletirem sobre o que estavam dizendo. A estranheza e a sensação de se sentir um estrangeiro em terra própria, outra indicação possível do sentimento do escritor em relação a seus compatriotas, pode ser sentida no trecho em que o rapaz se sente desconectado dos outros

rapazes “cujos corpos não se assemelhavam ao meu, cuja nudez não se assemelhava à minha”.

Fernando Pessoa também repensou a identidade de Portugal em *Mensagem*. Publicado em 1934, tratava-se de um projeto ambicioso: seus 44 poemas, divididos em três partes (“Brasão”, “Mar Português” e “O Encoberto”), relacionam-se aos principais aspectos da história portuguesa. A primeira parte dessa obra é relativa aos trechos constituintes da bandeira portuguesa; o segundo, às navegações, período áureo da nação; e o último, à mítica lusitana em geral, marca e tradição indelével de todo seu povo.

Remonta-se, assim, a trajetória iniciada por Luís de Camões quase 400 anos antes n’*Os Lusíadas*. Apesar de seu teor supostamente nacionalista, *Mensagem* guardaria mais semelhanças com *As Naus*, outro livro de António Lobo Antunes, na visão crítica de Portugal e de sua saga marítima. De certa forma, aliás, o livro de Pessoa não deixa de ser uma recriação propositadamente postiça, quase paródica, da obra máxima de Camões. Duas razões para tal consideração: *Mensagem* é mais cosmopolita do que ufanista e é provocador em relação aos valores aos quais sua “obra-modelo” serviria como bandeira e símbolo para toda uma nação. Eduardo Lourenço expressa essa relação dicotômica aparência-essência tão presente na identidade portuguesa:

Há séculos que nos escrevemos nessa dialéctica que somos, em que nos tornámos depois de já não ser, no presente, o povo descobridor que realmente fomos. Ninguém a preencheu melhor que Pessoa, fazendo dessa ausência o começo de uma outra viagem e deslocando a mesma ideia de Descoberta para uma outra espécie de realidade, ou conservando dela apenas a de uma navegação sua, mas ainda mais sem fim do que aquela que nos distingue no Poema que é, ao mesmo tempo, a expressão final e a quinta-essência do texto português, enquanto mito das Descobertas (Lourenço, 1997, p.143).

Outra obra da literatura portuguesa também reverbera essas questões presentes nos estudos identitários. Dentre as diversas camadas da narrativa de *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, esta talvez seja a mais significativa: a dicotomia periclitante em relação a suas personagens principais, Raimundo Silva e Maria Sara. Ambos são portugueses a se sentirem estrangeiros em sua própria terra, Lisboa. Deve-se destacar ainda a escolha dos nomes feita por Saramago nesta obra. Raimundo Benvindo Silva prefere ser chamado apenas de

Raimundo Silva. Esta figura que diz se sentir como um mouro não aprecia seu sobrenome Benvindo. Como sentir sua presença desejada se se assume o papel do excluído, do deslocado?

O revisor tem nome, chama-se Raimundo. Era já tempo de sabermos quem seja a pessoa de quem vimos falando indiscretamente, se é que nome e apelidos alguma vez puderam acrescentar proveito que se visse às costumadas referências sinaléticas e outros desenhos, idade, altura, peso, tipo morfológico, tom da pele, cor dos olhos, e dos cabelos, se lisos, crespos ou ondulados, ou simplesmente perdidos, metal da voz, límpida ou rouca, gesticulação característica, maneira de andar, porquanto a experiência das relações humanas tem demonstrado que, sabendo nós isto e às vezes muito mais, nem o que sabemos nos serve, nem somos capazes de imaginar o que nos falta (Saramago, 1989, p.31).

Nesta passagem, se parece questionar o que é capaz de definir a identidade de qualquer pessoa: história, nome, ideias, características físicas, expressões peculiares? Michel de Certeau pontuava que a passagem da memória para a história “obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. (...) O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história” (Certeau, 1982, p.17). A(s) história(s) particular(es), com suas idiossincrasias inseridas em um cotidiano fartamente descrito ou comentado, forneceriam a matéria-prima da literatura portuguesa contemporânea.

Nota-se que as personagens d’*O Manual dos Inquisidores* não têm sobrenome – nem mesmo o ministro de estado. Todos se chamam simplesmente Francisco, João, Pedro, Paulo: não há nelas outro nome que particularize suas nomenclaturas vulgares. Lobo Antunes, de certa forma, explica-se para Maria Luísa Blanco: “O leitor tem de imaginar os personagens. Nem sequer gosto de lhes dar nomes porque do ponto de vista literário e narrativo também me parece limitador” (Blanco, 2002, p.183).

Figuras sem sobrenome, povo sem identidade nem história: paralelos possíveis de se construir nos romances de Saramago e de Lobo Antunes. Se o segundo nome pode nos particularizar, pois designa nossa linhagem e nossa história, nada mais bastardo do que estar alijado da chance (mesmo que ilusória) de sermos únicos, inequivocadamente únicos perante as homônimas gerações passadas e vindouras. E se a história também for essa repetição de nomes, de

dramas e de acontecimentos, infeliz o povo – e, por conseguinte, o país onde ele se insere – que não atentar ou não reconhecer essa relação cíclica.

3.1.1

A melancolia

Elisabeth Wesseling afirma que a ficção pós-modernista não é dada ao pessimismo (Wesseling, 1991, p.174). Contudo, se variam os destinos das personagens de ficção e o tom de sua narrativa, considero haver um denominador comum na equação a formar este país que se delinea sob sua arquitetura textual, e o resultado dessa fórmula seria igual à tristeza. Com esse entrecostar de histórias, relatos e existências, escritores contemporâneos portugueses vêm tentando conferir robustez a essa sensação de desperdício que é marca da própria singularidade de sua identidade nacional. Aponta Márcia Gobbi: “O que define o romance (...) é sempre uma carência, um vazio, em que, como escrevia o poeta, ‘habitar o invisível dá em habitar-se’.” (Gobbi, s/d, p.18).

Exemplo: se pensarmos globalmente na própria obra de António Lobo Antunes, ver-se-á que ela se desenha como uma espécie de projeto de um autor preocupado em evidenciar a *irrealização* como um dos traços da desonra do homem contemporâneo. Hans Magnus Enzensberger tenta adivinhar os tipos de sentimentos que acometem o país peninsular ao relatar um diálogo travado por ele com um estudante de matemática chamado Lourenço Vaz. O estudante de 22 anos afirma:

Portugal é o único país do mundo em que pessoas adultas têm prazer em se lamentar pela própria nulidade. Já sei o que você vai dizer! Todos os povos têm seu kitsch e o respeitam. Mas ninguém acredita tão fervorosamente no absurdo como nós. O kitsch é nossa religião. E por quê, se me permite perguntar? Porque ninguém necessita tanto dele como nós. O fado é a auréola de nossa ignorância, o hino de louvor à nossa miséria. Só nós nos orgulhamos de estar na merda! (Enzensberger, s/d, 156).

Pessimismo, tristeza e vazio: características clinicamente diagnosticadas ou aproximadas do sentimento de melancolia. Considero esta, aliás, a metáfora própria da experiência portuguesa, um país que personifica a inexistência por viver sempre refém do futuro do pretérito. “Presença” desse tempo verbal no modo

condicional, resta à sua literatura refletir as questões que denotem essa mágoa geral da identidade de um país em lamento eterno pelo que poderia ter sido e conseguido. Segundo Jane Tutikian, “nessa época polifônica e multifacetada (...), o passado eterno e glorioso cede seu lugar à decadência do presente, ao ‘Portugal a entristecer’” (Tutikian, s/d, p.32). O apogeu das navegações¹¹ é o pontapé inicial de uma história que culmina na promessa não cumprida da chamada revolução de abril de 1974 e em sua subalternidade perante a Europa, essa invisibilidade citada por Gobbi.

A crise portuguesa exposta literariamente vai além da história de seu país – trata-se, na verdade, da falência de seu próprio viver. A questão é que tal crise se manifesta exatamente pela visão lusitana de sua própria identidade. Uma vez atrelada e formada pela ideia de uma grandeza que jaz no passado, todo o campo semântico a envolver sua identidade seria a causa direta desse problema. Eduardo Lourenço assim o exemplifica:

Nada disto traduz ou significa autêntica crise de identidade, pois não está em causa qualquer dúvida séria acerca da nossa existência ou valia enquanto portugueses, mas constitui para cada um de nós – ou para muitos de nós – uma espécie de álibi inconsciente, de informação inscrita na nossa memória, própria para nos desmobilizar e fazer perder de vista a urgência vital dos povos que se pensam, de preferência, em termos de futuro (Lourenço, 1988-A, p.12).

N^o *As Naus*, António Lobo Antunes manifesta na fala de suas personagens e em uma narrativa aparentemente despretensiosa algumas características minimamente semelhantes a esse álibi pensado por Lourenço. O texto é criado em tom de paródia, mas o quadro de sua narrativa emoldura-se graças a um recurso que considero pelo menos similar ao pastiche¹². Defendo a existência de uma relação intercambial entre esses dois conceitos (conforme proposição de Fredric Jameson) na obra de Lobo Antunes. Afinal, se, ainda segundo Jameson, a paródia requer um juízo moral que a literatura antuniana não deseja postular, tampouco nos servirá completamente sua conceituação do pastiche como uma colagem ou

¹¹ Ver capítulo 5.

¹² Segundo Fredric Jameson, “o pastiche é, assim como a paródia, a imitação de um estilo único ou peculiar, é vestir uma máscara estilística, falar uma língua morta: mas é uma prática neutra de mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que é imitado é sumamente cômico. O pastiche é a paródia esvaziada, a paródia que perdeu seu humor” (Jameson, 2003, p. 197-198).

justaposição de textos sem fundamentos normativos. Apesar disso, a ideologia presente na obra de Lobo Antunes¹³ é perene e inequívoca.

Quanto ao hibridismo conceitual apontado logo acima, justificamo-lo pelo delineamento da psicologia das personagens de Lobo Antunes: as figuras de seus livros costumam ser tristes, decadentes, servas de si próprias porque aprisionadas na mediocridade do seu viver. Conforme frisa Boaventura de Sousa Santos a respeito das consequências na interação entre portugueses e povos colonizados, é a “expressão de uma degenerescência que arrastou no seu atraso o atraso dos colonizados” (Santos, 2001, p.60).

Poder-se-ia inferir que o jogo narrativo armado pelo escritor atinge, n’*As Naus*, o âmago do próprio paradigma imperial português: ao longo de todo o romance, o colonizador – com qualidades em que se verificaria, em tese, o quanto ele é potente, virtuoso, superior – se torna seu outro, virando uma espécie de colonizado ao mostrar-se, na verdade, frágil, ignorante e inferior. Segundo Eduardo Lourenço,

no caso português, o mais interessante não foi aquilo que esse “império” fez de nós, tornando-nos realmente outros, como ingleses e holandeses outros se tornaram com as respectivas aventuras imperiais, mas aquilo que ele de nós não fez. Os colonos portugueses (...) na verdade em outros se tornaram e “outros” eram quando, como muitas vezes sucedeu, à pátria “chica” volviam (Lourenço, 1988-B, p.39).

Pensem em outra obra de António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*: há em toda sua tessitura narrativa uma espécie de regurgitação memorialista, que é a marca indelével da relação cíclica delas, personagens, com suas próprias dores e recordações. Com os olhos voltados para dentro de si, falam num tom superficialmente confessional, justificando seus fracassos o tempo todo ou acusando os outros por suas falhas. Elas agem como zumbis ou autômatos cujos discursos variam entre uma nostalgia amarga, eivada de lamentações, e vagas imprecações que caracterizam esse mal viver. Eduardo Lourenço identifica na ficção de Lobo Antunes algo

revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas essa morte exterior, brutal, trágica que ele encontrou em África, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade

¹³ Ver capítulo 4.

de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos (...) Portanto, foi um exercício (e é, porque continua esse exercício) de descida a profundidades que não são apenas as do inferno superficial, mas de uma espécie de caoticidade que precisa de ser redimida continuamente por uma leitura mais lúcida, por uma coragem mais profunda, por uma capacidade de nomear as coisas lá onde elas são mais dificilmente nomeáveis (Lourenço, 2004, p.351-352).

Os terrores particulares das personagens d'*O Manual dos Inquisidores* são muitas vezes revelados pelas próprias – tanto ao falarem de si quanto de outras figuras do enredo – ao longo de uma estrutura textual dividida em cinco relatos principais coadunados por outros comentários concernentes e ligados a esses mesmos relatos. Todas essas versões mostram visões divergentes de determinado acontecimento. A visão sobre um fato traz em si opinião e emoção: os três confluem numa espiral em que a derrota é inevitável nesse jogo tecido por Lobo Antunes. Nele, todos são inquisidores, acusadores, e o carrasco de um é a vítima do outro:

- Por aqui senhor engenheiro os divórcios por aqui

E eu indiferente ao tribunal, indiferente a ele, a lembrar-me daquele julho antigo em Palmela

(...)

dei com a cozinheira estendida de costas no altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço, e o meu pai escarlata, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça, segurando-lhe as ancas a olhar para mim sem surpresa nem zanga, e nesse domingo depois de responder aos gritos ao latim do padre, à frente do caseiro, da governanta, o meu pai a acender cigarrilhas durante a cumunhão (o vento remexia as dalias secas e os eucaliptos do pântano, que aumentavam e diminuíam segundo o respirar dos limos)

chamou-me ao escritório de janela para a estufa das orquídeas e o sopro do mar

- Oxalá a sua esposa não se atrase senhor engenheiro senão o juiz marca-nos o divórcio para as calendas gregas

(e contudo não se viam gaiivotas, não se veem gaiivotas deste lado da serra)

e levantou-se, contornou a secretária, tirou o isqueiro a gasolina do colete e posou-me a mão aberta na nuca no gesto com que avaliava os borregos e as crias do estábulo

- Faça tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão. (Antunes, 1998, p.10-11).

No excerto acima, a narrativa desvela-se em quatro níveis: o tempo presente, demarcado pelas falas impressas em itálico; a narrativa em primeira pessoa, que começa no presente para logo deslocar-se ao passado da personagem

de nome João, também ele notadamente deslocado daquele presente imediato; as reminiscências de ordem empírica, que, colocadas entre parênteses, mostram-se deslocadas dos eventos principais ao mesmo tempo em que revelam o estado de espírito absorto e divagador de João, atento a detalhes da natureza e alheio aos relacionamentos à sua volta; e a fala de outra personagem, o pai de João. Nota-se que esta passagem prescinde do mesmo itálico que demarcava a conversa desimportante do tribunal.

As personagens de António Lobo Antunes não são apenas figuras alijadas de seu tempo ou meras excrescências de sua realidade – mas, talvez como os portugueses revelados por Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos, estrangeiros de si mesmos, de sua gente, deslocados; dir-se-ia mesmo que esvaziados de representatividade formal (chamemo-la identidade, honra, grandeza ou quaisquer valores, também eles, esmagados sob a mão pesada e inclementemente de Lobo Antunes). Um exemplo: a relação de João com o que passa no presente (fim do casamento) e com o passado (as aventuras sexuais do pai) joga-o em uma espécie de limbo onde certos aspectos da natureza (vento, pântano, gaivota) observada por ele denotaria o próprio estado de alheamento em relação aos eventos descritos na narrativa. Sobre o trânsito das personagens antunianas, o excerto abaixo de Ana Paula de Fátima Ferreira Teixeira Manso salienta que

Os viajantes do texto de Lobo Antunes, extraviados em seu próprio país, volteiam de um lado a outro e não chegam aonde desejam; como protagonistas de um mundo em constante movimento e desenvolvimento são participantes de uma outra cena. Pela incongruência e ironia que permeiam a narrativa dá-se a deformação, a desmistificação, a desmitificação e a essas personagens degradadas será negado o direito de ocupar o lugar de seres humanos (Manso, 2001, p.94).

Com esse painel, sentimentos como vergonha, mesquinha, impotência e orgulho tornam-se um denominador-comum a unir os protagonistas dos dois romances. Cronologicamente, *O Manual* situa-se na segunda metade do século XX, compreendido no período entre o salazarismo, regime totalitário que dominou o país por 48 anos, e a década de 1980. Eduardo Lourenço é incisivo ao defender que a obra antuniana é o “espelho nosso, o espelho da nossa própria realidade, aquilo que nós temos debaixo dos olhos, aquilo que nós somos mas que

não conseguimos ver ou, sobretudo, não queremos ver ou não podemos ver” (Lourenço, 2004, p.352).

Ancorada na grandeza fictícia das grandes navegações, essa identidade não parece capaz de se livrar de uma amarra cuja existência, paradoxalmente, ela persistiria em não reconhecer. *Mensagem*, conforme apontado na introdução do meu trabalho, também aborda esse tema ao conclamar os portugueses a abandonarem essa letargia. Apesar das visões diferentes sobre aspectos políticos e ideológicos em relação a Portugal, é como se António Lobo Antunes e Fernando Pessoa, cada um a seu modo, dissessem a seu povo: olhem para si em vez de mirar o horizonte, o mar, sempre a lamentar-se do que poderia ter sido! Ao não olhar o agora, eles fixam-se em um passado não meramente nostálgico – porque esse olhar não quer exatamente celebrar suas vitórias, mas antes disso lamentar a incapacidade de perpetuação das mesmas. Em relação ao romance *As Naus*, Flávio Lourenço Peixoto Lima defende que nele se reflete a contemporaneidade portuguesa em

uma atmosfera de desesperança, onde o indivíduo parece ressequido até mesmo de sua alma. Personagens e ambientes intercomplementam-se em caracterizações eclipsantes e sombrias e, assim, são ficcionalizadas de maneira a revelar o homem diante de um mundo de misérias, de incertezas e ilusões (Lima, 2001, p.319).

Se a melancolia adquire toques fantasmáticos nos destinos das personagens de Lobo Antunes e denota a solidão do casal “mouro” de José Saramago, em Fernando Pessoa ela definitivamente aparece-nos por inteiro. Bernardo Soares, guarda-livros e autor fictício do *Livro do Desassossego* (alguns estudiosos consideram Vicente Guedes “coautor” da obra editada pela primeira vez em 1982, 37 anos após a morte de Pessoa), é a expressão literária da letargia existencial lusitana que eu já apontara. O inconformismo expresso no texto de Soares não é em relação a seu país; suas condições de vida e trabalho humilde, por sua vez, não lhe causam revolta. Pelo contrário, Soares admira o chefe com quem mantém uma relação formal e distanciada.

Tanto o distanciamento de Soares em relação ao(s) outro(s) quanto um estado de alheamento contínuo demarcam uma espécie de serenidade triste em relação a seu destino, outra possível característica da identidade portuguesa. A inércia comanda as ações do guarda-livros a escrever palavras que ele deseja

nunca serem publicadas. A irrealização é a mola-mestre de sua vida. O excerto a seguir do *Livro* intitula-se “Intervalo”:

Estavam já murchas as flores que as Horas me entregaram. A minha única acção possível é i-las desfolhando lentamente. E isso é tão complexo de envelhecimentos.

A mínima acção é-me dolorosa como uma heroicidade. O mais pequeno gesto pesa-me no ideá-lo, como se fora uma coisa que eu realmente pensasse em fazer.

Não aspiro a nada. Dói-me a vida. Estou mal onde estou e já mal onde penso em poder estar.

O ideal era não ter mais acção do que a acção falsa de um repuxo – subir para cair no mesmo sítio, brilho ao sol sem utilidade nenhuma a fazer som no silêncio da noite para que quem sonhe pense em rios no seu sonho e sorria esquecidamente (Pessoa, 2009, p.195).

O excerto acima é muito mais explícito do que os anteriores em relação à melancolia, até por esta passagem pertencer a um livro estruturado como um diário que, a despeito de ser ficcional, supostamente informaria muito mais de seu autor do que de seu país. Português significativamente deslocado de seu tempo (e de tudo em volta), o poeta Fernando Pessoa decidira expressar em prosa o estado de inquietude que lhe acometia e paralisava. A atitude e a acção, para ele, eram não só um espanto como uma ofensa: a imobilidade e a inércia deveriam comandar todos os ramos de sua existência. Aceitar-se-ia o que a vida lhe desse. No entanto, apesar do carácter autobiográfico, como não considerar essa filosofia de vida condizente com a visão do homem português expressa por Eduardo Lourenço?

3.1.2

O desencanto

O panteísmo – crença que identifica o universo com seu criador – afirma: “Deus não é, Deus está”. Esta sentença postula, resumidamente, que essa presentificação se realizaria além da própria essência divina, seja esta corpórea ou metafísica. Entenderei essência como o conjunto de características pelas quais se pode identificar determinado objeto. Transposta tal lógica para *O Delfim*, romance de José Cardoso Pires publicado em Portugal no ano de 1968, verifica-se que a “essência” de suas personagens reside no fato de que elas, de forma invertida,

sequer “são”. Ausentes de presentificação, elas apenas figuram em uma narrativa aparentemente desconexa. A própria narrativa, aliás, também é “refém” da história que a circunscreve. Essa relação remete-nos macrotextualmente a Portugal, país sem uma “única” história. Referendados pelos estudos de Eduardo Lourenço e de Boaventura de Sousa Santos, devemos prestar atenção às nuances narrativas do texto cardosiano que evidenciem o caráter dualista dessa faixa de território onde coabitam a derrota nunca admitida e uma grandeza jamais potencializada.

A relação entre o casal Tomás Manuel/Maria das Mercês e Domingos, o criado aleijado, serve de exemplo para o paradigma da ambivalência. A autoridade apiedada e arrogante do engenheiro com seu criado esconderia, na verdade, um desprezo mal resolvido pelo que lhe seria inferior – ou simplesmente diferente. Doar-lhe ternos antigos ou tentar incitá-lo a beber e a se envolver com prostitutas na noite lisboeta seria tentar transformá-lo em algo que ele nunca havia pedido para ser. Talvez esse “criador”, Tomás, desejoso de *presentificação*, deseje moldar sua criatura para assim também saber quem ele é. JCP parece querer mostrar que o excesso de valores da nação portuguesa quantifica justamente a ausência de alguns valores essenciais:

Opinião do Eng^o: 50% da inteligência dos mestiços são ingenuidade do negro, os outros 50% são ardeirices aprendidas com o colono. Solução adequada: promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar.

Respondi-lhe que já tinha lido a receita em qualquer lugar... No Salazar, pelo menos (Pires, 1983-B, p.147).

Tomás, engenheiro rico, dono de um potente Jaguar, com uma adega repleta de vinhos de alta qualidade e casado com uma linda mulher, é o senhor de uma lagoa que serve como ponto central daquele vilarejo, outro microcosmo bastante óbvio de Portugal. Tomás e Portugal seriam forças decadentes na estratificação de suas castas e de demais ditames sociais e burgueses. Maria, impotente, talvez resolva vingar-se do marido grosseiro, alcoólatra e bígamo ao manter um caso extraconjugal com seu criado mestiço. A escolha do excluído, do *gauche*, não é por acaso. É como se a esposa assim denunciasses a recusa em se satisfazer com o *status quo* daquele mundo de luxo e de imagem. Ela, antes, preferiria assumir a *deformação* de sua própria vida e de sua personalidade no caso com Domingos, o criado humilde e, repito, aleijado. Ana Paula Arnaut

defende que a esposa de Tomás, “pela consumação do adultério, se permite ousar tocar na ‘propriedade privada’ do marido” (Arnaut, 2002, p.98). A traição da esposa seria a assunção de uma rachadura na perfeição daquele microcosmo português¹⁴. Essa atitude, assim comunica JCP no excerto acima, personifica o rompimento jamais feito dentro da lagoa chamada Portugal. De acordo com Arnaut,

A hipótese de uma liberdade a haver, num futuro sempre cada vez mais próximo, surge à luz da expressão de relevante pendor aforístico e popular de que “Entre dama e valete sempre há uma carta apagada que decide a partida”. Domingos encarna, pois, essa “carta apagada” pela qual passa a mudança de rumo na dialéctica dos fenómenos histórico-sociais que em *O Delfim* pareciam cristalizados no poder ancestral de uma família (Arnaut, 2002, p.98-99).

Outro jogo interessante na narrativa de JCP é chamar de morto justamente o único vértice desse triângulo a não ter perecido. Tomás Manuel é referido como tal na conclusão do capítulo XXVI. Ele está morto por dentro, explica-nos o narrador-personagem do romance organizado em formato de diário. O engenheiro, metonímia daquela lagoa e também de Portugal, representa a pomposidade estéril e uma vivência perdida entre nevoeiros e cadáveres a boiar na água. O ruralismo de Portugal e o orgulho oco desse viver medíocre, esvaziado e fora de seu tempo aparecem no excerto a seguir:

“Então? Não queres dizer qual é teu hobby?” Tomás Manuel levanta o copo á luz. “Pois o meu é simples. O meu”, continua, olhando o whisky com atenção, girando-o nos dedos, “o meu é isto, conversas de alça-cus... Coisas provincianas.” Encara-me de frente. Tem um traço de desafio nos lábios, muito dele. “Ninharias rústicas, como diz a minha amiga Pázinha Soares.” (Não agora, mas num dos seus discursos em louvor do saber rural com que a madre Natureza dá lições aos vaidosos ilustrados, aos teóricos e aos ambiciosos das explicações difíceis que há por aí, aos ímpios, pois, aos ímpios – num desses discursos provei-lhe que as ninharias provincianas eram o snobismo dele, Tomás Manuel; que lhe fizessem bom proveito, admitia, mas que, com muita pena, se comportava como um snob que eu cá sabia tirado de uma velha cançoneta francesa. “*Je suis snob, je suis snob...*” (Pires, 1983-B, p.154).

Em suma, as personagens dos livros de JCP, Saramago e Lobo Antunes fazem parte, de forma verossímil ou não, de alguma história. Esta sempre jaz além

¹⁴ Ver capítulo 4.

deles, como se todos nesses livros estivessem esmagados por acontecimentos que sequer compreendessem. Eles sobrevivem, fornicam, alimentam-se, bebem, arrotam e soltam impropérios. Em seu devir cotidiano, essa espécie de automatismo existencial é mola e força-motriz das narrativas que compõem parte da literatura portuguesa contemporânea. Tomás e Domingos, por exemplo, são, de certa forma, unidimensionais. Sabemos de suas ações e de alguns de seus pensamentos a partir das observações redigidas como se compusessem um diário a nos filtrar os acontecimentos em seu recordatário.

Tais personagens não têm escopo, são desimportantes, inconscientes e alienadas. A verve crítica e analítica das ações desenroladas n’*O Delfim* fica reservada apenas a seu narrador-personagem. As personagens dos romances perscrutados arrastam-se incógnitas ou pouco célebres mesmo detendo algum tipo de poder, prolongando suas existências como cascas de cujo caráter provisório – há algum poder nessa constelação de miudezas chamada Portugal que não seja efêmero? – sequer têm consciência. Manifestam-se mecanicamente, pois funcionam na narrativa como marionetes, recurso que tenta replicar as tentativas das ciências sociais portuguesas de colocar seu povo e seu país frente a um espelho que ambos não querem ter de olhar. Vive-se nesse Portugal uma dualidade sufocante: a de ser um país de espírito subalterno *amorficamente* instalado em um grupo seletivo de nações às quais ele, no fundo, talvez julgue não merecer tão digníssima companhia.

De um lado, Portugal, a despeito da entrada no mercado europeu, vive ou sente-se renegado pela própria “família” Europa. Literalmente de costas voltadas para o pequeno país peninsular, o continente assume as vezes de um grande espelho disforme que refletiria a própria impotência da província isolada na festa de sua “família rica” como se se tratasse de um “primo pobre”. No outro extremo, o país sente-se sufocado pelo mar, cúmplice e testemunha de sua grandeza irrealizada. Sua imensidão azul espelha a fraturada alma lusitana, pois aquelas águas, que outrora simbolizavam o poder de toda uma nação, hoje apenas *presentificam* peninsularmente uma triste nostalgia.

Deve-se ressaltar que as tentativas da literatura portuguesa contemporânea de tentar evidenciar a autoimagem de um país fraturado são meramente alegóricas. Uma obra de arte jamais poderá replicar fidedignamente – e nem deve tentar fazê-lo – tópicos aferidos em estudos realizados por especialistas. Nota-se,

aliás, que as obras dos escritores supracitados apenas evocam essas instâncias de maneira não muito clara. O que tem de restar evidente em um estudo acadêmico pode aparecer escamoteado em uma obra de ficção. Assim, essas questões não vêm à tona diretamente, muitas vezes jazendo sob a superfície da narrativa. Com a ficcionalização desse entrecocar de histórias, relatos e existências, tenta-se dar voz à sensação de desperdício tão estudada por Eduardo Lourenço e que seria uma das marcas da singularidade da identidade portuguesa. De acordo com Ana Paula Manso,

As várias vozes que se manifestam na construção diegética desenham a nostalgia lusitana e o espírito angustiado dos ex-colonos chegados a Portugal, dando um sentido inverso às promessas de poder vislumbradas pelas conquistas marítimas. Tal situação espelha um lamento permanente fazendo-se presente nas personagens envolvidas em um halo indicativo de perda material e psicológica (Manso, 2001, p.93).

Algo realmente parece ter ficado pelo meio do caminho desbravado pelos portugueses. Aqui, a palavra *caminho* mostra o sentido dualista de seu significante em relação ao(s) significado(s) que dela se podem inferir. Refiro-me não apenas aos descaminhos de uma nação perdida. Uma possível causa para isso: aquele até então novo caminho, o mar, “desafiado” pela brilhante ousadia da navegação portuguesa. Caminho que, uma vez percorrido, modificou o país para sempre. Sobre essa chaga histórica de Portugal, Eduardo Lourenço explica:

Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, uma ficção. Nós éramos grandes, dessa grandeza que os outros percebem de fora e por isso integra ou representa a mais vasta consciência da aventura humana, mas éramos grandes longe, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda. A Europa via-nos mais (como dignos de ser vistos) que nos veria depois, mas via-nos menos do que se via a si mesma entretida nas celebrações sumptuosas ou fúnebres de querelas de família com que liquidava o feudalismo e gerava o mundo moderno (capitalismo, protestantismo, ciência) (Lourenço, 1988-B, p.19-20).

Nas obras de Cardoso Pires e de Lobo Antunes, suas personagens representam exatamente essa sensação de desperdício: fanatizadas por sua sobrevivência e impotentes na realização plena do seu viver, elas *orbitam* em volta dos acontecimentos como astros cuja existência é indiferente ao sol que as alimenta. São figuras cuja consciência dessa relação de dependência com esse sol

e de interdependência com os outros astros sequer é articulada. É como se o espírito reles, mesquinho e pueril de certa época da história tivesse sido carimbado na alma da nação após as navegações. Para Flávio Lima,

O homem excluído do corpo da sua pátria seguia em direção a um mundo cada vez mais hostil e se ausentava de si próprio. Nele, presentificava-se um futuro inominado. Essa atmosfera se alargava compulsivamente, afetando as comunidades sob o domínio português, com matizes fortes. No âmago de cada viajante, passavam a se esconder feridas e sentimentos indelévels, os quais estendiam-se por gerações (Lima, 2001, p.319).

Essa dependência ocorre de maneira impensada, instintiva, vulgar e tangencial: todas elas, personagens, passeiam pela narrativa de Lobo Antunes como turistas, como se elas não estivessem realmente ali. Essa *ausência calculada* pelo escritor reverbera, de certa maneira, o diagnóstico de Eduardo Lourenço em relação a seu país. Para Lourenço (1988-B), trata-se da relação *esquizofrênica* de uma nação que se recusa a ser e a se ver como pequena, mas que, ao mesmo tempo, jamais conseguiu convencer-se de sua grandeza:

Esta conjunção de um complexo de inferioridade e superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica e, por isso, misteriosamente nos corrói como raiz que é da relação irrealista que mantemos conosco mesmos. (...) ambos cumprem uma única função: a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade. Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais poder se convencer que se transformara em grande nação (Lourenço, 1988-B, p.19).

O romance *Manual dos Inquisidores*, por exemplo, marca a relação irreal de um povo consigo mesmo. A autocomiseração de suas personagens abarca e pretende justificar os sentimentos reles que lhes acometem. Todos, em maior ou menor grau, seguem irritados com seus destinos pessoais. Mesquinhos, veem suas vidas como um jogo cujos prêmios lhes foram negados. O que sempre conta para eles acontece no baixo extrato, nas microrrelações que estabelecem sem sequer entendê-las totalmente. Tais figuras são incapazes de pensar suas relações do ponto de vista conjectural – inclusive o ministro de estado de Salazar, cujo ódio pelos comunistas leva-o, já acometido pela loucura, a expulsar seus empregados de sua quinta a pontapés e imprecações assim que ouve no rádio a eclosão da chamada “revolução dos cravos” de 1974:

Ordenava à Guarda que disparasse sobre mim como, mal ouviu a revolução na telefonia, foi buscar a caçadeira e quis matar toda a gente, a puxar atrás a culatra e a apontar-nos a arma [Personagem]

- Rua comunistas rua [Ministro]

A minha mãe e eu a trotarmos para o portão com uma trouxa de roupa e o meu pai estendendo os braços aflitos [Personagem]

- Não somos comunistas senhor doutor seja cego nunca quisemos roubá-lo [Ministro]

O senhor doutor descomposto, de camisa fora das calças e chapéu pelas orelhas a ameaçar o tratorista, o chofer, a governanta, as criadas, a própria cozinheira que dormia com ele e me odiava, o senhor doutor a bater-nos com o cano da arma [Personagem]

- Rua [Ministro]

Um bando de gente a descer a ladeira das ciprestes no sentido de Setúbal, no sentido de Palmela, as gralhas assustadas no alto, os pombos quietos de espanto, os lobos da Alsácia soltos dos canis, a morderem-nos os calcanhares excitados pelos berros e o senhor doutor a açar os cães [Personagem]

- Agarra [Ministro]

(na última ocasião em que veio o professor Salazar uma porção de jipes da Guarda com um cabo a comandá-los passou a semana anterior a metralhar os corvos, dezenas de corvos tombados no pomar e o cabo a virá-los com a bota [Personagem]

- Para aprenderem que com o senhor presidente não se goza) [Ministro]

Um dos lobos da Alsácia fez cair a governanta que chorava, a mala dela abriu-se no cascalho, os cães fugiram-lhe com as saias, as camisolas, os sapatos, o meu pai quis ajudá-la e o senhor doutor a impedi-lo estalando a culatra [Personagem] (Antunes, 1998, p.25, grifos meus).

A paranoia anticomunista do governo salazarista assume tons dramáticos nesta passagem. Beirando as raias da loucura, o decadente ministro de estado de Salazar via comunistas até entre os humildes funcionários de sua quinta e resolve expulsá-los selvagememente tão logo fica sabendo da revolução que depôs os salazaristas do poder. Expulsa-os a pontapés, enquanto a narradora, uma dessas funcionárias, aliás, lembra-se – passagem descolada daquele tempo da narrativa e, justamente por isso, demarcada pelo uso dos parênteses - da visita do próprio presidente anos antes àquela quinta. Nessa visita rememorada, o escritor desvela a relação entre as aves abatidas e reviradas pelas botas, a fim de se mostrar o poder de um presidente com quem não se brinca, e um povo sofrido por ser posto do avesso por um regime político opressor ainda que decadente: afinal, mostra-se poder atirando em corvos. Que figura tem a existência justificada apenas pelo mister de ter de assustar esses animais? Resposta: um espantalho.

As personagens de Lobo Antunes, inclusive o ministro de Salazar, são dadas a conhecer através da descrição de minúcias e particularidades. A desimportância de seus desejos e necessidades sempre se vê sobrepujada ou ignorada pela do outro, criando um burburinho em que o excesso de vozes só gera ruído na sua demanda – que o escritor deseja demonstrar ser reles, vil e egoísta – por felicidade e realização. Um exemplo desse painel: Idalete inicia o comentário subsequente ao relato da cozinheira Titina atacando a governanta. A cozinheira, por sua vez, revela sequer compreender o absurdo de seu argumento e a corruptibilidade do amor que nutre por seu patrão, chamado por ela de “senhor doutor” de maneira, no mínimo, submissa:

A dona Titina pode dizer o que quiser porque não era da senhora que o senhor doutor gostava era de mim. Entrava na cozinha de cigarrilha na boca, chapéu na cabeça, polegares enfiados nos suspensórios de elástico, (...) apontava o queixo à mesa de pedra onde eu estendia a massa [Idalete]

- Tu aí [Ministro]

fazia menção de abrir a porta da copa e de fugir também a esconder-me no meio dos boiões de geléia e dos sacos de arroz e o senhor doutor atravessando-se-me no caminho com a cigarrilha quase a tocar o meu nariz [Idalete]

- Tu quieta [Ministro]

e era a mim não era à senhora que ele dobrava contra o lava-louça, a mim que agarrava com força o cabelo, eu a pedir [Idalete]

- Não me aleije por favor não me aleije Ministro] (Antunes, 1998, p.111, grifos meus).

Os relatos d’*O Manual dos Inquisidores* trabalham com poucos fatos e muitos pontos de vista. Nesse cabedal de versões, tudo ali acaba por ser relativizado – supostas verdades são desfeitas ou ligeiramente alteradas no comentário seguinte a um relato, por exemplo. Assim, essas personagens acabam por ser desenvolvidas segundo diferentes pontos de vista ao longo do romance. Isabel, por exemplo, é vista por Titina – que, por sua vez, é apaixonada pelo ministro Francisco, acabando por oferecer, assim, um relato um tanto raivoso sobre a ex-patroa – como uma esposa infiel e promíscua, totalmente apaixonada por seu amante. No entanto, quando assume sua voz no livro, a ex-esposa do ministro revela-se uma mulher amargurada que só deseja a solidão:

foi para ficar sozinha que aceitei o apartamento em Lisboa, uma sala e uma marquise onde não me inquietavam, não me aborreciam, não me visitavam nem me tocavam nem me faziam perguntas, onde me deixavam em paz,

felizmente me deixavam em paz tirando uma ou duas visitas do Pedro e uma ou duas visitas do Francisco com lágrimas de achar que gostavam e de achar que não gostavam misturadas (ibid, p.367).

O ministro de Salazar funciona para seus serviçais como uma referência de poder, uma espécie de astro-rei inalcançável com o qual eles, distantes, sempre inertes, sempre à deriva, podem interagir apenas girando a seu redor. Essa sensação de impotência também marca a relação da filha do caseiro com o “doutor” (nomenclatura ligada a uma ideia de poder e da qual os funcionários humildes da quinta se servem para se referir ao ministro Francisco). Constantemente violentada por Francisco, Odete, em vez de reagir, acaba por silenciar, personificando o desejo lusitano de permanecer invisível e à parte: António Lobo Antunes reflete em personagens como ela justamente o sentimento de inferioridade presente no chavão “Orgulhosamente sós”, cunhado pelo regime salazarista a fim de justificar o isolamento de Portugal diante do mundo. Por conta de sua humildade, seus gestos são contidos, envergonhados; já sua voz não se faz ouvir nem quando ela é estuprada pelo ministro:

E nisto um som de botas no cimento encharcado, um cheiro a cigarrilha a enjoar-me, a palma do senhor doutor apertando-me a nuca [Odete]
 - Não tenhas medo pequena [Ministro]
 e eu encolhida de medo (...)
 o senhor doutor repimpendo num saco de sementes mirando-me sem dizer nada ou observando a espuma que fervia nos baldes e eu sem coragem de pedir-lhe [Odete]
 - Largue-me
 sem me atrever a pedir-lhe
 - Vá-se embora
 já que além de patrão de meu pai era ministro ou assim, recebia o professor Salazar uma ou duas vezes por ano (ibid, p.24, grifos meus).

O desejo de invisibilidade de Odete em relação a Francisco serve como metáfora da própria relação de Portugal com a Europa, calcada num isolamento ressentido. Mas não são apenas os empregados da Quinta da Palmela que orbitam à deriva de Francisco. Já João, filho do ministro, em vez de emanar poder por conta de seu pai, personifica justamente a sensação de impotência perante o outro que considero refletir as questões postas por Eduardo Lourenço no excerto abaixo. Medroso na infância e dominado pelo pai até este ser hospitalizado, João passaria a vida adulta à margem dos acontecimentos que marcavam sua existência pessoal, a qual é alienada tanto de si quanto da história de seu país (ele é acusado de roubar

a empresa da família da ex-esposa após a revolução de 1974 ao ter seu nome usado indevidamente em transferências ilícitas de dinheiro).

Nosso destino colectivo exprime bem a relação histórica efectiva que mantemos connosco mesmos enquanto entidade nacional. Nela se reflecte a consciência de uma congénita fraqueza e a convicção mágica de uma protecção absoluta que subtrai essa fragilidade às oscilações lamentáveis de todo o projecto humano sem a flecha de esperança a orientá-lo. Esta conjugação de um complexo de inferioridade e superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica e, por isso, misteriosamente nos corrói como raiz que é da relação irrealista que mantemos connosco mesmos (Lourenço, 1988-B, p.19).

O primeiro relato do livro, citado por mim anteriormente, que se centra na audiência de separação com Sofia, dá claras mostras dessa sensação de impotência. João não fala nem se impõe com quem ele interage. A narrativa costura-se justamente a partir das impressões da personagem em relação à fala dos outros: do advogado, da ex-sogra e da ex-esposa. Ao presente de João misturam-se memórias da personagem, criando um vendaval de sensações em que se fundem humilhações, amarguras e recalque:

o advogado incomodado com o meu casaco demasiado curto, os meus fundilhos, o meu bigodinho cómico, a brincar com a lapiseira de prata numa nuvem de after-shave e a tentar ao mesmo tempo desembaraçar-me do assunto e ser simpático para a minha filha [João]

- Vamos ver o que se pode arranjar senhor engenheiro não prometo nada [Personagem 1]

e ao ir-me embora a telefonista mirou-me como se eu fosse testemunha de Jeová ou vendesse enciclopédias e a minha filha mais velha a remexer as gavetas da cozinha onde as cuecas se misturavam com os talheres

(os garfos tortos as colheres com verdete as facas que não cortavam) [João]

- Não tem ao menos um fatinho decente? [Sofia]

E a Sofia a escovar-me os ombros com o dorso da mão [João]

- Podias arranjar-te um bocadinho para conhecer a minha mãe [Sofia] (Antunes, 1998, p.12, grifos meus).

O engenheiro, enfim, é uma personagem que literalmente passeia pela história. Está alienado dos fatos que definem sua vida (como, por exemplo, o casamento falido e a função política do pai). Não reage ao que o destino lhe oferece nem ao que ele lhe tira, vide a passividade mostrada ao perder a quinta da Palmela para a família de Sofia, sua ex-esposa. Sigmund Freud postulava¹⁵ que a

¹⁵ Ver o livro *Vocabulário da Psicanálise*.

falta de interesse pelo mundo exterior vem com a perda do objeto. A energia do sujeito, assim, ficaria mobilizada apenas por seus sentimentos, completava Freud. João, que cresceu em meio a um poder – personificado pelo pai que era ministro de Salazar – cuja força (e fraqueza) ele sequer compreendia, personifica justamente essa perda: esta personagem, enfim, serviria como microcosmo de um país cuja chance de ser grande foi perdida logo após as navegações.

A interação das personagens d’*O Manual* é tangenciada pelo choque dos que não se veem: não há uma proximidade real entre essas figuras em contato. Suas vidas se cruzam, mas não permanecem conectadas. Nenhum amor se completa ali, nenhuma vida se realiza. Suas figuras nos são apresentadas em sua forma espectral, vazia, incompleta. Elas não têm voz própria e apenas reagem aos acontecimentos – inclusive Francisco, que, apesar de seu poder, é abandonado pela esposa, e só a partir daí passa a abusar sexualmente de suas empregadas. Essas figuras do romance são sombras de um processo político e social de cuja significância elas acabam por ficar excluídas, alijadas.

A desgraça espiritual dessas personagens – talvez reflexos distorcidos de António Lobo Antunes – personifica a visão de seu autor sobre o próprio país. Afinal, as figuras pensadas pelo escritor padecem de uma espécie de falta de *organicidade*. João, Francisco ou Titina são sujeitos em forma espectral. Figuras embaçadas, elas interagem com outros sujeitos sem conseguirem ser capazes de observar as estruturas de poder a moldar as próprias relações predadoras que as alimentam e flagelam. Mostram-se, assim, inábeis para expressar seu sofrimento, vivendo intensamente a irrealização de suas existências ao somatizar cada dor e derrota sofrida. Parece que a incapacidade de elas verbalizarem seus sentimentos expressa-se na forma com o que o próprio escritor lida com seus escritos. António Lobo Antunes afirma: “o que queria não é tanto que me lessem mas que vivessem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras “signifiquem” essas emoções” (Blanco, 2002, p.125).

Voltemos, então, ao tópico das lamentações. Este sentimento demarca todas as vozes presentes: sentem falta de algo as cinco personagens que se expressam nos relatos a estruturar o romance: João, perdido e desamparado, sofre com uma crônica falta de amor-próprio; Titina ressentida do amor não consumado por Francisco e espera que o ministro a resgate da casa de repouso onde ela está internada, levando-a de volta a Palmela, algo que, obviamente,

nunca irá acontecer; Paula sofre com a mágoa de ser a filha bastarda de Francisco que nunca teve acesso à herança; Milá, por sua vez, vive um conto de fadas amargo com o ministro para agradar à mãe, que vê nesse caso a chance de fugir da pobreza, acabando por perder a identidade ao ter de se escamotear de Isabel, a ex-esposa de seu amante; e, por fim, Francisco, que fecha o livro lamentando toda sua vida (a esposa que o abandonou, o amor nunca verbalizado pelo filho) instantes antes de, aparentemente, morrer. Suas últimas palavras, aliás, mostram como o *não dito* é talvez a marca mais significativa d’*O Manual*:

Ihe peço o favor de dizer ao pateta do meu filho, quando ele vier no sábado, dizer ao meu filho que não sabe sequer governar-se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre-diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos, dos ladrões, dizer ao pateta do meu filho como hei-de explicar-lhe, como hei-de tornar isto claro, dizer ao pateta do meu filho que posso não ter sido mas que, posso ter falhado mas que, dizer ao pateta do meu filho, você compreende, dizer ao pateta do meu filho peço-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu (Antunes, 1998, p.378-379).

O trecho acima não sintetiza apenas alguns dos paradigmas necessários para se entender Portugal, como as sensações de impotência e de desperdício. Há de se reparar que o livro termina com a interrupção da suposta confissão do ex-ministro ao filho nada pródigo. Não fica claro se ele perece depois disso, ou se aquelas palavras, talvez de um moribundo alienado de sua realidade, tenham sido exprimidas (ainda que não verbalmente) de forma ininteligível no leito de morte. Eis a comparação inevitável: esta passagem representa a visão de Lobo Antunes sobre seu país, também um moribundo a ruminar palavras incompreensíveis, alheio a seu próprio fim – ou incapaz de aceitá-lo.

Assim, o escritor consagra em sua obra, antes de tudo, a *expectativa*, tornando o *irrealizável* a potência tanto de suas personagens como de toda a sua narrativa. Se essas figuras da história do escritor não se realizam, sua narrativa tampouco termina, tem um fim, haja vista a presentificação que o autor faz da época em que se passa outro romance dele: *As Naus*. António Lobo Antunes transforma, enfim, o que seria fato no (supostamente) irrelevante, pois faz do não dito um poderoso instrumento narrativo. A miudeza, os pequenos gestos, a insignificância do viver são a verdadeira potência da vida portuguesa segundo Lobo Antunes, conforme denota o trecho abaixo d’*As Naus*:

De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, sem saguis nas praias nem hipopótamos nas banheiras, uma capital, amados filhos, desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e quieta do que uma tia entrevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas, voltadas, pestanejando chitas, para um ancoradouro de hidroaviões tripulados por Gagos Coutinhos de peliça. Deitado num banco de jardim, sem conseguir dormir, custou-me a habituar à ausência de sapateiras das monções, substituídas por cúpulas de catedral, fogueirinhas de santos e pantufas de gotosos. Principiou então a pedir esmola por aqui e por ali, aos domingos, nas imediações das igrejas, vestido de trapos de batina e roupas de náufrago disputadas a outros vagabundos, no Terreiro do Paço, quando as ondas fracturavam na muralha as naus gastas por diarreias de banana e de carne de tatu que tornavam do Brasil (Antunes, 1988, p.103).

No entanto, resumir esse livro a uma simples crítica à história marítima portuguesa seria simplificar um tom, no mínimo capcioso, com que o autor estrutura sua história. Creio que tal romance sequer possa ser conceituado como mera negação da história de Portugal, cuja grandiosidade e pomposidade o autor parece justamente sempre querer pôr abaixo. Ao mostrar no excerto acima o outro lado da moeda, uma história subjacente ou uma mera versão jamais contada, o escritor tentaria equilibrar a balança identitária portuguesa sem desejar descartar completamente a versão oficial. Daí o uso irônico de personagens e passagens históricas, conforme ver-se-á a seguir.

3.1.3

A ironia

Pessimismo e desencanto podem transformar-se em ironia na literatura de Lobo Antunes. N’*O Manual dos Inquisidores*, isso se faz pela voz humilde de Odete, a filha do caseiro da Quinta de Palmela. Ao ser expulsa da quinta pelo ministro Francisco no pós-25 de abril, data da revolução dos cravos, ela se refugia ao lado de sua família em Barreiro. Ao verificar nas ruas a festa e a confusão estabelecidas após a revolução, ela chega a reclamar de tamanha balbúrdia:

os operários da fábrica que discursavam na rua a tratem-nos por camaradas, a prometerem-nos casas de graça, a afirmarem que éramos livres e eu pensei
- Livres de quê?

Já que a miséria permanecia a mesma só que com mais gritaria, mais bêbedos e mais desordem por não haver polícia (Antunes, 1998, p.32).

Nota-se que o escritor, cujo apoio à revolução assim como as críticas ao regime que a precedeu são públicas, demonstra nesse excerto uma opinião mais complexa sobre o ocorrido do que poderia nos oferecer a primeira impressão mediante uma leitura rápida e desinteressada. Uma análise mais acurada dessa passagem expressa claramente, além da alienação das massas perante as revoluções sociais, a visão de Lobo Antunes sobre as consequências do advento do próprio movimento revolucionário que tirou do poder o regime salazarista. Pelo tom do excerto, pode-se imaginar que a descrença da personagem naquele festival de bêbedos e desordeiros emule a visão irônica de seu próprio autor sobre aquilo. No livro *As Naus*, tais recursos operados por António Lobo Antunes aparecem de forma hiperbolizada, por exemplo, na *deformação* de personagens importantes da história de Portugal, como Diogo Cão e Luís de Camões. Ana Paula Manso considera estas representações ficcionais

indicativas do drama dos portugueses que retornam como estranhos à pátria, as imagens são obtidas pela oscilação entre a situação real e a ficcional, entre a página quinhentista e a página contemporânea. Esta navegação imaginária promovida por Lobo Antunes, em *As naus*, busca até certo ponto enfatizar o vazio existencial gerado pelo sonho português. Dessa feita, os vários elementos da narrativa vão sendo costurados de forma não linear por cenas absurdas, fantásticas, delirantes (Manso, 2001, p.93).

Há de se ter atenção ao tom satírico presente em algumas obras da metaficção historiográfica portuguesa como *As Naus*, *O Manual dos Inquisidores*, *Balada da Praia dos Cães* e *História do Cerco de Lisboa*. Suas narrativas, ao tratar de temas históricos, não desejam simplesmente “destruir” a história justamente por saberem ser incapazes de redefinir verdades ou de lançar uma que pareça definitiva. Essas narrativas, salvo diferenças de estilo em cada um de seus autores, querem apenas “brincar” com a impossibilidade de se reter as verdades, pois estas seriam como grãos de areia a escapar por entre os dedos da mão, por maior que seja nosso afã quando tentamos apanhá-los. A despeito da influência de questões problematizadas por Boaventura de Sousa Santos e Eduardo Lourenço, os livros escritos por eles tampouco se revelam “traumatizados” em relação às desgraças de seu país: a adulteração ou o chiste com figuras e passagens históricas seriam apenas outro olhar sobre a história de Portugal. Não ecoa em suas prosas a

voz rancorosa de quem amaldiçoa o rumo das coisas, por mais que Lobo Antunes, especificamente n’*As Naus*, talvez tenha bebido na fonte de *Mensagem*¹⁶. Baseio esta articulação na definição de *paródia* apresentada por Linda Hutcheon. Ela ratifica que o intuito risível e ridicularizador dessa palavra, consagrado em muitos dicionários, não dá conta do sentido em que ela pode ser empregada na metaficção contemporânea. A paródia, sem exigir a presença da crítica “na forma de riso ridicularizador” (Hutcheon, 1989, p.18), é

uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade (...), forma de discurso interartístico (...), forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado (...), repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (...), confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança (ibid, p.13, 17, 19).

Por isso, as personagens de António Lobo Antunes aparecem como que diluídas nesse distanciamento crítico e em uma diferenciação recodificada. Elas são fantasmas desse real sem representatividade, vozes de portugueses a ecoar, sobrepondo-se umas às outras, produzindo um burburinho confuso e inaudível. Parodiam, assim, a própria relação de Portugal com a Europa – e, por conseguinte, com o resto do mundo. Uma relação marcada por uma espécie de subserviência periférica, jamais admitida, obviamente, mas sempre ressentida. Toda essa subserviência (devo usar aspas?) estaria calcada em um isolamento em relação ao(s) outro(s) conforme o slogan salazarista já citado. Segundo Helenice Maria Reis Rocha,

Não somos nem colonizadores e nem colonizados (...). *As Naus* não apresenta uma saída moralizadora que se expresse pela ontologia de uma síntese dialética ou pelo retorno aos padrões conservadores. Joga no caos estas polaridades tiroteando para todos os lados sem apontar saída para nada, nem para ninguém. Ocupa este lugar de indecidibilidade que não apresenta saídas ou soluções. Não julga moralmente os atores do percurso, apenas ridiculariza. E nesta queda, que vai do sublime ao grotesco, caem reis, caem colônias, caem ditadores, caem sonhos (Rocha, 2001, p.395).

Esses romances escarnecem de alguns problemas e questões portuguesas sem necessariamente ousar julgá-los. A destruição não é completa, e a intenção de seus autores tampouco seria esta. Preferem, antes, distorcê-los diante de um

¹⁶ Ver capítulo 5.

espelho onde se refletem todos (escritor, leitor, o país). Atentemos aos caminhos percorridos por José Cardoso Pires nesta seara. A narrativa d’*O Delfim* cita os antigos cães do engenheiro sofrendo ao fazer sexo (Pires, 1983-B, 129-130). Nesse caso, a dor não vem da frustração de seus desejos, mas, sim, da realização dos mesmos. Torturados pelo velho das lotarias, os animais sofrem com o hino nacional a tocar incessantemente, dado mais do que útil na relação metafórica feita por JCP entre cães e portugueses. Ana Paula Arnaut considera que os autores contemporâneos pretendem criar um mundo possível

onde a realidade objectiva é carnavalizada de modo a criar um mundo ficcional, mas verossímil, apesar das subversões (...) A ideia de carnavalização pode ser aplicada, pois, lato sensu, á metaficção historiográfica do autor. Este cria uma História ao contrário onde a classe baixa vai gradualmente tomando o lugar dos heróis oficiais (Arnaud, 2002, p.353).

O “passado” dessa história carnavalizada não pode, portanto, permanecer estático e imóvel. Na literatura contemporânea, o desejo de falar “de dentro”, além dessa realidade objetiva descrita por Arnaut, utiliza recursos como a ironia, por exemplo. Tais recursos são capazes, muitas vezes, de arrebentar supostas amarras formais e conceituais a separar entes como sujeito e objeto, narrador e leitor, Portugal e Europa, negro e branco, colonizador e colonizado. Retrabalhar essas dicotomias abriria uma série de possibilidades estéticas em relação a uma revisão da identidade de um país pela análise de sua literatura. Abaixo segue uma das mais significativas.

3.2.

Hiperidentidade: a atrofia pelo excesso de estímulos

De acordo com Eduardo Lourenço (1988-A), não existe uma fragmentação da identidade portuguesa; segundo ele, o problema, ao contrário, dar-se-ia pela *hiperidentidade* da mesma. Complemento esta paráfrase com o seguinte postulado: essa identidade residiria, na verdade, nos interstícios de quaisquer categorizações formais. Onésimo Teotônio Almeida oferece uma visão mais empírica dessa multiplicação de processos identitários ao citar exemplo próprio:

me senti micaelense quando fui para a Terceira nos meus treze anos, mas senti-me açoriano no Continente e, na Espanha, senti-me português. Mais tarde, na América, senti-me europeu e, na China, sei que me senti ocidental. (...) Mas nenhum desses sentimentos aconteceu por exclusão dos outros. Ao longo da vida a nossa identidade (ou as nossas identidades) vão-se alargando para o universal. No entanto, todo o universal tem o seu chão. Negá-lo será enganar-nos a nós próprios na triste ilusão de que pertencemos apenas ao gênero humano (Almeida, 2008).

O sebastianismo místico era um projeto de Fernando Pessoa para seu país que levava em conta a mitologia em torno de dom Sebastião, o rei morto na famosa batalha de Alcácer-Quibir. Mas esta e demais histórias ligadas à formação da identidade portuguesa apareceriam misturadas, à moda do próprio Pessoa, a outros conceitos um tanto deslocados de certas convenções em torno da história do país àquela época. Um exemplo: o livro *Mensagem*, de 1934, apropriava-se da mitologia das navegações para evidenciar o caráter pluri-identitário do povo português:

Fernando Pessoa, que nos via ao mesmo tempo de dentro e de fora e que projectava sobre Portugal o seu próprio mito da “despersonalização”, atribui aos portugueses, como característica, se assim se pode dizer, uma espécie de sublime vocação de não-identidade. Aptos a ser tudo e todos, não seríamos ninguém, não teríamos, no fundo, nós que nos imaginamos tão “particulares”, autêntica personalidade (Lourenço, 1988-A, p.14).

A plurissignificação identitária também é crucial para se entender *História do Cerco de Lisboa*, de Saramago. O protagonista Raimundo Silva, tornado personagem-autor ao longo do romance, mostra que sua duplicidade não se restringe a questões profissionais e dialéticas (é possível que este Raimundo escritor seja não a exata voz de Saramago, mas só *uma de suas vozes?*). O revisor, profissão que evidencia o caráter polissêmico de sua figura, pois sua vida é *escrever a partir de/pelos outros* – como, de certa forma, não deixa de ser a vida de todo escritor –, em duas alturas diferentes da narrativa refere-se a si tanto como um português invadido como um mouro invasor:

Agora o telefone não deve tocar, que nada venha interromper este momento antes que ele por si mesmo se acabe, amanhã os soldados reunidos no Monte da Graça avançarão como duas tenazes, a nascente e a poente, até à margem do rio, passarão à vista de Raimundo Silva que mora na torre norte da Porta de Alfafa, e quando ele assomar ao eirado, curioso, trazendo uma rosa na mão, ou duas, gritar-lhe-ão de baixo que é demasiado tarde, que o tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte (...) Que vai fazer quando

desligarmos, Acampar em frente da Porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explicá-lo ao autor, Parece que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa (Saramago, 1989, p.243-244, 246).

Deve-se notar que Raimundo Silva assume a voz de um mouro apenas duas páginas depois de verbalizar à nova namorada, Maria Sara, o temor de um ataque pela calada da noite. Obviamente isso evidencia a assunção daquela personagem de quão isolada ela estava daquele mundo – ou melhor, isolada daquela cidade de agora, *daquela Lisboa que não era nem só dos portugueses* nem era mais aquela terra reconquistada em uma batalha d’antanho. Contudo, o breve intervalo dessas páginas acima citado também destaca o quanto Raimundo, *gauche* por natureza (solitário homem de meia-idade com uma profissão que se define pela intimidade com os erros alheios sem se realizar o mesmo com as glórias alheias), personificaria nesse binarismo identitário a própria “absolvição” do erro, da imperfeição, da indefinição, características presentes na metaficção historiográfica saramaguiana. Deve-se lembrar ainda que seu primeiro erro, o “não” a retificar o livro do historiador sobre o cerco a Lisboa, acaba por redimir aquela figura. No texto “Saramago e o Post-Modernismo”, Isabel Pires de Lima define o romance como

paradigmático quanto a esta atitude pós-moderna de reescrita da História, na medida em que o protagonista vive uma história que é uma espécie de *myse em abyme* da situação de Saramago, revisor heterodoxo e não-seletivo da História. Um revisor de imprensa, deliberadamente, altera um facto histórico ao introduzir um *não* na afirmação de que os cruzados ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa aos Mouros. A partir daí teremos uma contrafacção histórica que põe em diálogo Mouros e Cristãos, passado e presente, sem atender a anacronismos, emendando ou rectificando o mundo provisoriamente (*apud* Arnaut, 2008, p.154-155).

Há de se ter cuidado para não cairmos na “armadilha” de se considerar o erro uma espécie de artifício ético/estético dos textos ficcionais contemporâneos. Jacques Rancière (2005) critica, inclusive, uma espécie de alegorização desmedida da ficção que poderia, completo, justificar a ideia de que na composição da literatura contemporânea haveria *apenas narrativas*. Se a

identidade pode ser uma narrativa, não significa que ela apenas o seja. Falar em pluri-identidades não indica automaticamente que uma de suas parcelas necessariamente tenha de excluir a outra. Divisões ou relações de coexistência não as tornariam necessariamente dicotômicas. Da mesma forma, não posso considerar a aceitação da pluralidade narrativa como a exclusão, por conseguinte, da verdade ou da história, ainda que a solidez de ambas, dentro do espectro de uma literatura pós-modernista, possa ter sido “convertida” a um estado gasoso devido ao caráter enevoado tanto desse conceito quanto de sua aplicabilidade. Para Heidrun Krieger Olinto,

A construção de sentido, equivalente à construção de identidades, caminha neste modelo, por assim dizer, na via dupla da estabilidade/instabilidade, privilegiando categorias como equilíbrio instável e dinâmica estável. (...) Trata-se, portanto, de teorias que tentam lidar com a condição complementar das duas esferas, ao invés de enfatizar a exclusão de um dos componentes do par dicotômico (Olinto, 1996-B, p.50-51).

Se não deve haver necessariamente a exclusão de uma dessas esferas, a ficção poderia ser uma estratégia de releitura da verdade e da história sem dever jamais excluí-las por completo. Se já houve um vaso cujos cacos agora nos são impalpáveis, não significa que se possa abandonar a ideia de um referente como ponto de partida para novas teorias no campo científico e perspectivas mais abrangentes dentro do campo ficcional. Conforme pontuei, a identidade não deve ser categorizada apenas como uma narrativa, pois tal pressuposto poderia nos levar à tentação de considerá-la, assim, desgarrada de toda sua história e formação.

Sem abandonar a história que formava seu país, Fernando Pessoa afirmava que seu projeto de reconstrução de Portugal só desejava fazê-lo no campo simbólico. Parece que a própria noção de identidade, enquanto um conceito monolítico, lhe parecia provavelmente já deslocada de sentido. As personagens históricas retratadas nos versos de *Mensagem*, tão distantes no passado, evocavam o próprio sentimento do poeta em relação ao homem português, também este, assim como o próprio Pessoa, cada vez mais ausente de seu tempo. Não só suas figuras como as passagens históricas abordadas nos poemas do livro adivinhavam-se cada vez mais esquálidas, enevoadas. Fingia-se falar apenas do passado para, na verdade, abordar o presente de Portugal. O poema “O Infante”, cujos versos

abordam a vida de dom Henrique, inaugura a segunda parte de *Mensagem*, não por acaso intitulada “Mar Português”:

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quis que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.

Quem te sagrou criou-te português.
Do mar e nós em ti nos deu sinal.
Cumpru-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal! (Pessoa, 2008-B, p.93).

A identidade portuguesa atravessa eras. Ao se falar do passado, Fernando Pessoa evidenciava, na verdade, um problema ainda presente. Não é à toa que os únicos verbos da última estrofe a estarem no tempo presente são dois: “falta” e “cumprir-se”. O primeiro indica ausência; o segundo, ação. A ausência de ação, então, demarcaria a identidade portuguesa, cujas questões do passado – o poema fala de um rei que viveu no século XV! – permanecem as mesmas do presente.

O fato de não haver solução para essa hipertrofia identitária – o excesso de estímulos parece apenas lhe paralisar – não significa que os escritores portugueses não desejassem problematizar tais questões. Esse impasse, enfim, que parece censurar nossa ânsia de delimitar a identidade, um campo notadamente sem “corporalidade nem territorialidade”, faz-se presente na literatura contemporânea produzida em Portugal, ainda que as bordas e as camadas desse “corpo hipertrofiado” chamado identidade não possam ser perscrutáveis a contento pela própria ficção que dele se ocupar.

Para Eduardo Lourenço, o problema de Portugal não seria necessariamente de identidade, e sim de uma *hiperidentidade* “de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas” (Lourenço, 1988-A, p.10). Gozar com as próprias diferenças – ainda mais quando estas só escancaram problemas até então ignorados – em relação ao outro em vez de se tentar mudar ou entender

tais processos parece muito com a alienação autoimposta pelo país cujo slogan salazarista (“orgulhosamente sós”) tão brilhantemente evoca.

Acredito que as problematizações em relação à identidade portuguesa possam advir justamente do fato de Portugal não ter uma crise identitária propriamente dita, formalmente estabelecida ou politicamente definida como a existente na Espanha com a questão catalã. O caráter subjetivo e pouco explícito dessas questões escapa ao português médio; os próprios estudos realizados no país acerca do tema parecem apenas refletir o estado amuado e indefinido que sobeja na alma de seu povo: um inconformismo ocioso, um leve mal-estar sem propósito claro. Sofrer-se-ia mais até pelo fato de não se poder reconhecer – convém lembrar novamente do exemplo espanhol – tal crise justamente por causa de sua uniformidade e caráter um tanto anestésico: “No fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro, aliás, caramente pago, mas inevitável” (Lourenço, 1988-A, p.12).

Esses problemas relativos à identidade surgem, talvez, justamente da falta desse reconhecimento e na incapacidade de se absorver a pluralidade de narrativas da história do país que já foi sugerida, por exemplo, centenas de anos atrás n’*Os Lusíadas*. Obra, aliás, tida como definidora do enrijecido ideário mítico de toda uma nação – um misto de colonizadora e colonizada, semiperiferia da Europa e potência para o terceiro mundo. Como acentua Boaventura de Sousa Santos, os portugueses são “uma união de contrários” (Santos, 2001, p.64). De acordo com Santos, há uma relação esquizofrênica de Portugal tanto com a Europa quanto com suas ex-colônias:

Portugal foi a primeira potência europeia a lançar-se na expansão ultramarina e foi a que manteve por mais tempo o seu Império. Se o colonialismo jogou um papel central no sistema de representações da modernidade ocidental, Portugal teve uma participação pioneira na construção desse sistema e, portanto, no jogo de espelhos fundador entre Prospero e Caliban. O enigma é, pois: como é que o Caliban europeu pôde ser Prospero Além-Mar? Ou será que, porque nunca assumiu nenhuma dessas identidades em pleno e exclusivamente, pôde assumir as duas simultaneamente? (ibid, p.54).

A identidade pode ser revelada nesse percurso de ida e vinda, do olhar de fora e de dentro, se possível for, conjugando, assim, uma pluralidade que não

trabalha com a ideia de negação nem com a da mera desmitificação. Ela conceitualmente tem de ser um fato, pois aconteceu; porém, como afirmar de que forma se deu qualquer fato? Por isso, ser fato significa paradoxalmente a afirmação do caráter imprevisto de sua própria condição primeira. Da mesma maneira, a identidade tem de ser história sem deixar, ao mesmo tempo, de traduzir ou repensar questões e versões trazidas pela atenção devida às micro-histórias: “A ambivalência desse ataque geral à visão do mundo europeu sente-se no surgimento simultâneo tanto de experiências de fragmentação quanto de imaginação criativa, perceptíveis entre outros, no exemplo da dissolução da identidade subjetiva que dá lugar à multiplicação de identidades” (Olinto, 1996-B, p.46). A mesma Heidrun Olinto completa:

Emergem novas concepções para categorias centrais do pensamento e da ação. Entre elas a idéia de “identidades provisórias”, não apenas transferível para a compreensão do sujeito socializado concreto como lugar de produção de sentido, mas, de modo geral, rentável também para entender e propor soluções locais como estratégias parciais para compreender mundos de centros múltiplos (ibid, p.59).

Talvez o que falte à identidade portuguesa seja reconhecer seu excesso. Seu paradigma identitário seria como um corpo fraturado não pela quebra de seus membros, mas pela hipertrofia dos mesmos. Estaria este corpo nesse estado justamente por sua *hipertrofia*? O caráter mítico da história de Portugal, combatido e desconstruído por escritores contemporâneos, funciona como uma espécie de *anabolizante* que teria desestruturado um músculo exatamente pelo exagero de seu estímulo. O problema é que essa receita não foi fornecida por estudiosos do tema ou por autores de ficção. O que a literatura contemporânea portuguesa parece pedir é coragem. Encontramos ecos dessa fratura no receituário literário oferecido por António Lobo Antunes para uma melhor compreensão de seus livros:

Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era (Antunes, 2002, p.111).

“Falta cumprir-se Portugal”, clamava Fernando Pessoa com a força do acento de exclamação. A literatura contemporânea portuguesa brada a seus leitores que façam o mesmo: que abram seus olhos e encarem essa “fratura”, sem medo, diante do espelho. Mas como pedir isso a um povo que “não radicaliza nada senão a opção radical de nunca optar radicalmente?” (Santos, 2001, p.76).

4

A ideologia pós-modernista: problemas e problematizações

Jacques Rancière (1995) salienta que a literatura se tornaria uma atividade específica, com um modo próprio de discurso, apenas a partir do século XIX, era marcada pelo advento do positivismo. O que mudou depois de 100 anos? O suposto esfacelamento de certas diretrizes ideológicas da literatura pós-modernista significa a ausência de intenções de seus autores? Segundo Elisabeth Wesseling, não, pois há empenhamento político na arte pós-modernista. O conceito de ideologia utilizado neste trabalho segue a definição de Guy Rocher: “um sistema de ideias e de juízos de valor, explícito e geralmente organizado, que serve para descrever, explicar, interpretar ou justificar a situação de um grupo ou de uma colectividade e que, inspirando-se largamente desses valores, propõe uma orientação precisa para acção da histórica desse grupo ou dessa colectividade” (Rocher, 1968, p.127).

O tratamento irónico em relação a cânones históricos – algo presente, a título de exemplo, n’*As Naus* – não é feito aleatoriamente (Wesseling, 1991, p.156). As próprias alterações ficcionais da literatura em relação à história não seguem uma diretriz tão anárquica: “The blatant rejections of canonized history in the novels in question should not be regarded as merely the disturbing symptoms of an ‘anything-goes’ attitude toward the distinction between historical fact and fiction” (ibid, p.163). Há, portanto, um jogo de intenções em pauta e um ordenamento lógico na produção literária pós-modernista.

Feita a ressalva, convém eleger os representantes da literatura portuguesa cuja escrita se destaque justamente por seu carácter ideológico, apesar de cada uma delas possuir um cariz tão único e particular. São eles Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, José Cardoso Pires e José Saramago.

A inclusão de Fernando Pessoa ao lado de outros autores do pós-modernismo não é deliberada. O poeta, morto em 1935, é normalmente identificado por estudiosos e especialistas em literatura como um modernista. Elisabeth Wesseling frisa que alguns escritores modernistas da primeira metade

do século XX foram precursores do pós-modernismo ao repensar a representação da história na literatura (Wesseling, 1991, p.74). Fernando Pessoa pode compor esse grupo. Sobre o conflito entre moderno e pós-moderno, Heidrun Krieger Olinto é peremptória:

A própria modernidade do século XX enfatizou e propagou máximas pluralistas em esferas como ciência e arte. Mas enquanto, então, se tratava de projetos utópicos, esses desejos hoje assumiram forma perceptível em todos os domínios da realidade. Em outras palavras, **o pós-moderno, na verdade, é radicalmente moderno** (...) a magia e irritação do nome errado transformaram a provocação do pós-moderno em ganho. Permitiram enxergar, de novo, o moderno como berço do conceito de pluralidade – uma idéia, durante certo tempo, subterrada em nome de interesses políticos e estéticos outros – e o pós-moderno enquanto radicalização desse motivo básico da síndrome de crise que perturba nossa consciência desde o início do século (Olinto, 1996-B, p.42, 62, grifos meus).

Considero-os mandatários do que Boaventura de Sousa Santos nomeia como *pós-modernismo de oposição*, cujo conceito de fronteira significa “a deslocação do discurso e das práticas do centro para as margens” (Santos, 2001, p.38). O sociólogo português define uma subcategoria da pós-modernidade para os anos 1990 após ter havido o que ele considera “as crises do capitalismo e do socialismo”. Assim, ele defende que o conceito de pós-moderno e de pós-modernismo “passou então a designar, não só um novo paradigma epistemológico, mas um novo paradigma social e político” (Santos, 2006, p. 26). Esse paradigma, continua Santos, não pode ser apenas a “crítica da crítica”. Por isso, seu conceito de “pós-modernismo de oposição” baseia-se “na ideia de que vivemos em sociedades a braços com problemas modernos (...) para os quais não dispomos de soluções modernas” (ibid, p.26).

Ao falar da história de seu país, a literatura portuguesa o faz pelo único caminho possível de todo trabalho revisionista: o da interpretação. Toda reconstrução, afinal, é uma construção narrativa. Concordo com Elisabeth Wesseling: a percepção dos escritores contemporâneos sobre ela não se estrutura a partir de uma visão neutra. “Clearly, these writers all attempt to invent alternate histories that try to compensate for the major defects of Western history: ethnocentrism, androcentrism, and imperialism. This project is emphatically linked to the supposedly moribund nature of Western history”(Wesseling, 1991, p.165).

Interpretar é designar como verdadeiro o sentido com que se observa uma coisa. Dar (algum) sentido a algo é a principal vertente de *História do Cerco de Lisboa*. No livro, a história ganha novos contornos que ultrapassam bordas até então estabelecidas oficialmente. Desde o século XIX, informa Jacques Rancière, a “herança” das artes clássicas – e talvez da própria história, completo – desvaneceu: “será que não há precisamente correlação entre a perda dos saberes tradicionais e o surgimento dessa idéia de literatura que permite retrospectivamente compreender numa mesma noção essas artes e esses saberes da língua?” (Rancière, 1995, p.26).

Para realizar isso, todo escritor tem de ser um traidor à Zizek (2006). A despeito de suas diferenças, as raízes ideológicas de Cardoso Pires, Saramago e Lobo Antunes sempre estiveram estancadas em campos localizados mais à esquerda do espectro político. Seus romances, contudo, não desejam “trair” Portugal, mas o próprio estatuto da história. Quem define o que é – permitam-me o neologismo – “historicizável”? O vencedor? O vencido? Impossível fugir à obviedade dessa afirmação: a história torna-se, assim, um escolher de histórias. Transcrevo a seguinte consideração de José Saramago:

o historiador tem de ser, em todos os casos, um escolhedor de factos. Mas cremos ser igualmente pacífico que, ao escolher, abandona deliberadamente um número indeterminado de dados, em nome de razões de classe ou de Estado, ou de natureza política conjectural, ou ainda em função ou por causa das conveniências de uma estratégia ideológica que necessite para justificar-se, não da História, mas duma história. Esse historiador, na realidade, não se limita a escrever História: faz a História (Saramago, 1990, p.17).

A palavra *escolha*, aliás, é paradigmática neste trabalho: por que os autores pós-modernistas escolhem certos cacos desse suposto vaso¹⁷? A resposta talvez esteja nos leitores, que devem reconstruir a(s) história(s) desses livros sem jamais esquecer quem as escreveu *a priori*. Para José Saramago, o narrador contemporâneo “se assume como pessoa colectiva. Será igualmente uma voz que não se sabe donde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa duma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, finalmente, mas de um modo não explícito, ser a voz do próprio autor” (ibid, p.19).

¹⁷ Ver capítulo 2.

Trata-se de um trabalho conjunto, uma espécie de retroalimentação entre autor – sem nunca esquecer que este está no “comando” – e seu(s) leitor(es). Iuri M. Lotman (1978) dividiu em duas partes o que ele nomeara como “sistemas modelizantes do mundo”: a cognitiva (imagem do real) e a pragmática (um modelo de comportamento ou de condicionamento). Para ele, o mecanismo semiótico é necessário para que a literatura, definida em mais de um plano, se consuma. A mensagem, conclui Lotman (ibid), depende da recepção do emissor-autor ao receptor-leitor. Acrescento que tal processo não contém em si a ideia de um ciclo fechado, encerrado. Gilles Deleuze demonstra como o processo de escrita lida não possui forma definida:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (Deleuze, 1997, p.11).

O cânone da história¹⁸, cuja sobrevivência dá-se, conforme lamenta o protagonista de *História do Cerco de Lisboa*, pela repetição de verdades ditas/impostas por uns e aceitas/consagradas por outros, seria a supremacia de uma versão tornada regra justamente pelo excesso de suas manifestações. Contudo, o próprio caráter dinâmico e fluído da história espelha a nós mesmos. Ou nós que lhe espelhamos: tratar-se-ia de um jogo em que a definição das partes dessa soma ou mistura, nomeadamente receptor e mensageiro (ou leitor e escritor), seria indiferente ao resultado, ao fim pretendido. A que fim me refiro? Não à finalidade de se estabelecer um diálogo, uma comunicação, mas antes um acontecimento, ou melhor, um fato. Veremos neste capítulo de que maneira esses quatro autores portugueses lidavam com os fatos (“notórios” ao abordarem passagens da história ou cotidianos, caso mais específico de Fernando Pessoa) presentes em suas narrativas. Afinal, como afirmou José Saramago em depoimento a Carlos Reis:

¹⁸ Diz o cânone acerca do cerco de Lisboa que, em 1147, essa batalha, com longos cinco meses de duração, foi fundamental no processo de reconquista da península ibérica. Os cruzados se aliaram ao rei dom Afonso Henriques para derrotar os mouros que até então ocupavam a futura capital portuguesa.

Onde é que a literatura viveria, se pudesse viver fora da ideologia ou à parte dela.

A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia. Não se pode imaginar que a literatura, como expressão de um pensamento e de uma sensibilidade, vivesse num meio de tal forma asséptico que pareceria que se bastaria a si própria, embora fosse depois lícito perguntar que tipo de conflitos é que ela iria abordar. Entendida assim, a ideologia é comum de todos, mesmo nos seus conflitos, nas suas tensões e contradições internas (Reis, 1998, p.121).

O capítulo está dividido em dois subcapítulos. O primeiro procura pontos de confluência e de divergência no excesso da escrita desses três romances: *Balada da Praia dos Cães*, *História do Cerco de Lisboa* e *As Naus*. Já no segundo subcapítulo, trabalharei com a possibilidade de a “estética da desistência”, propalada por Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*, poder também configurar-se como uma espécie de proposta ideológica.

4.1.

Estratégias difusas na Literatura Portuguesa Contemporânea

O excesso trilha caminhos diferentes na escrita de António Lobo Antunes, José Cardoso Pires e José Saramago. Ele serve à narrativa dos três autores em maior ou menor grau. Em Cardoso Pires, porém, o que designo por *autorreferencialidade* eclode de forma mais significativa: o excesso a demarcar a narração dos fatos esmiúça o próprio absurdo desses fatos. Michel Certeau dizia que a escrita histórica tem duas funções:

uma prática social que confere ao seu leitor um lugar bem determinado, redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo, assim, uma “lição”; (...) ao mesmo tempo funciona como imagem invertida, dá lugar à falta e a esconde; cria estes relatos do passado que são o equivalente dos cemitérios nas cidades; exorciza e reconhece uma presença da morte no meio dos vivos (Certeau, 1982, p.95).

A ficção pós-modernista também refletiria essas questões historiográficas. Ao lugar onde seu leitor tem de se posicionar perante a história que ele deve apreender pela via ficcional, cria-se, ao mesmo tempo, um “vácuo” onde jazem ainda mais incertezas e dúvidas em relação a um passado cuja fantasmagoria também é capaz de assombrar seu presente. A literatura, assim, apresenta uma

série de informações que desnorream e exigem uma análise acurada do texto escrito. Ela definitivamente opera nesses dois níveis diagnosticados por Certeau.

Um exemplo: o excesso é um dos eixos centrais da literatura praticada por Cardoso Pires em *Balada da Praia dos Cães*. Esse acúmulo provém de um excesso de informações, dados, versões e pistas que se cruzam e se contradizem incessantemente ao longo de uma narrativa cujo epicentro é o inquérito policial que investiga o assassinato do major Dantas C., ocorrido em Portugal no ano de 1960. Elias Santana, chefe da polícia, interroga por diversas vezes a personagem de nome Mena, acusada de participar com outros dois comparsas (o cabo Barroca e o arquiteto Fontenova) do motim que deu cabo da vida do militar. Ao inquiri-la, Elias atém-se, em muitos momentos, a pormenores sem importância para a elucidação do crime ou volta a temas anteriormente abordados, enrolando-se numa espécie de novelo que marca a própria trajetória da “polícia internacional e de defesa do estado” (PIDE), polícia política de Portugal supostamente ridicularizada por JCP ao longo do romance.

Ao trabalhar em sua obra o paradigma do excesso, Cardoso Pires pretendia, com isso, metaforizar o desejo totalitário do regime salazarista de controlar todos os aspectos da vida política e privada portuguesa. No romance, JCP contrapõe, ou melhor, superpõe as falas de suas personagens com trechos – fictícios¹⁹ ou não – de documentos oficiais da polícia. Temos um exemplo na descrição feita em caráter duplo (literário e documental) de um apontamento tirado por Elias Santana de seu bolso:

6.^a feira, 12 / Segunda visita advogado / Telefonema forjado / Sabe q. era 6.^a f.^a porque era dia de lotaria / Cumplicidade do arq.

Elias Chefe: Um dos pontos da acareação será a vinda a Lisboa no dia 12. Determinar o que se passou depois de o major ter comunicado o afastamento do doutor e o telefonema em que a senhora colaborou. Mentira? A senhora não colaborou na aldrabice do telefonema? (...)

[pode ler-se hoje nos Autos, vol. II, que: “Com efeito, na véspera da mesma sexta-feira, dia doze, o major se ausentara inesperadamente de casa, vestido de sacerdote e portador duma arma de guerra, ficando a respondente na

¹⁹ A demonstração de uma nota falsa criada por Cardoso Pires inaugura o Apêndice ao final do livro (Pires, 1983-A, p.251): “Elaborada” pelo Chefe de brigada Silvino Roque, a nota que informa a morte do Elias Santana – personagem ficcional misturado no enredo a outras figuras reais – teria sido “enviada” ao autor em maio de 1979.

convicção de que se tinha ido encontrar com o designado Comodoro (dr. Gama e Sá) (Pires, 1983-A, p.152-153).

Essas pistas a mais não ajudam a polícia a esclarecer o assassinato. É muito difícil distinguir no trecho acima o que é literatura e o que é documento. Como o enredo do livro se baseia em um fato, o escritor aproveita para inserir registros supostamente verdadeiros ao longo da narrativa. Mas serão todas as informações ali fidedignas? Talvez a intenção seja deixar os leitores se sentirem tão confusos e obtusos quanto os investigadores. Afinal, quanto mais provas e informações a polícia recolher, menos ela irá conseguir enxergar, entender, apreender. Poder-se-ia dizer, aliás, que quanto mais pistas catalogar, acumular e esmiuçar, mais longe da verdade – segundo a visão míope da polícia – ela estará. Sua incapacidade advém do desejo míope de controle habilmente engendrado por JCP na narrativa para metaforizar a própria ideologia do estado novo português, representado, neste romance, por uma polícia pautada justamente por seu caráter totalitário e excessivo. Estabeleço um paralelo entre essa questão e a análise de Izabel Margato sobre a relação entre o escritor de literatura e o regime político em que ele se insere. Para ela, existe uma tensão que se verifica

na medida em que todo escritor que busque uma aproximação específica com a realidade vai ter de enfrentar o acúmulo de narrativas produzidas pelo Estado (...) Enfrentar esses relatos que multiplicam os “efeitos de realidade”, os chamados “fantasmas do real”, pressupõe a existência de uma noção de verdade que o escritor vai lutar para descobrir (Margato, 2008, p.2).

A busca pela verdade por parte da polícia – entender quem matou o cabo – jamais logra êxito ao longo da narrativa de JCP: o policial Elias chega, em vão, a se revoltar por não obter as respostas que precisa de Mena, amante da vítima, após tantos interrogatórios. Cria-se um hiato entre quem representa o poder e as demais figuras da história, sejam elas vítimas, testemunhas ou acusadas. Metaforiza-se o abismo entre poder e povo ou estado e país: a ideologia do estado novo revela-se nessa sanha de controle que nunca irá se realizar. Sanha estéril mas nem por isso menos sufocante. Eduardo Lourenço diagnostica o salazarismo como “um caso de inconsciência colectiva sem paralelo nos anais de outros países (...), resumo de um processo histórico caracterizado por um sonambulismo incurável” (Lourenço, 1988-B, p.42).

Um exemplo desse sonambulismo apontado por Lourenço é o próprio trabalho da PIDE. No início da investigação, os oficiais da lei chegam a deter-se inutilmente na análise do carro abandonado pelos fugitivos daquele regime político na fronteira com Espanha. É como se a verdade não pudesse ser alcançada por Elias, porque o chefe de polícia tenta enxergá-la com uma lupa que, ao ser posta sobre um objeto em análise, acaba por deformá-lo, tornando impossível sua visualização. Elias, enfim, não consegue obter as provas e ter acesso às evidências que se lhe apresentam até que seja tarde demais.

Por isso, a cena mais significativa do romance de JCP é a que ilustra a impotência da polícia enquanto corporação – e, por conseguinte, enquanto braço coercitivo do regime salazarista, um claro apontamento ideológico de seu autor sobre o sistema político em vigência nos anos de 1960. Esta cena, aliás, encerra o capítulo anterior à reconstituição do crime. Mena, que até então guardava silêncio sobre as torturas do major, finalmente mostra ao chefe de polícia as marcas de cigarro em suas costas²⁰. Mas a suspeita do crime só o faz instantes antes de ser transferida para uma carceragem da PIDE.

Portador de uma espécie de deformidade²¹, Elias Santana, a despeito do poder que parece exercer ao longo das sessões de entrevista com os detidos para custódia policial, parece confirmar a máxima de Eduardo Lourenço de que o povo português conjuga em si um complexo de inferioridade e superioridade (Lourenço, 1988-A, p.19). O logro que Elias sofre nesse caso é duplo: além de perder sua prisioneira – que também é objeto de tara e afeto desse policial, outra forma trabalhada por JCP para expor as vísceras do poder através de suas perversões e obsessões sexuais – para as garras da PIDE, ele só descobre que Mena era torturada por seu amante por que ela o quis. De nada valeram sua investigação minuciosa, os relatórios preparados, o inquérito herculeamente

²⁰ José Cardoso Pires fecha assim o capítulo final do livro que antecede a reconstituição do crime: “Mena: Não, pensando melhor acho que ele tencionava mesmo matar-me. Elias Chefe: Pensando melhor? Porquê pensando melhor? Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar. Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pull-over acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso. Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pull-over” (Pires, 1983-A, p.217).

²¹ A descrição que aparece na primeira página do capítulo 1 nos revela um Elias de olhos salientes, “cor de pele e outros sinais reveladores e perturbações digestivas”, um couro cabeludo que “carece de capilares” e um crânio “pautado por cabelinhos poucos mas poupados” (Pires, 1983-A, p.13).

elaborado. De nada valeu tanto excesso para se alcançar a suposta verdade: um arremedo dela só lhe aparece no instante final, como que para marcar sua impotência, se é que o relato de Mena é (totalmente) verdadeiro, algo nunca revelado no livro. Izabel Margato postula que o escritor

particulariza o processo pelo qual a ideologia salazarista se apropriou de um fato (o assassinato do Major Dantas C) para montar um processo, que ficou marcado por uma política e uma ideologia bem definidas. (...) Esses procedimentos narrativos não nos revelam a “pura verdade dos fatos” (se é que isso existe), mas recuperam e registram um conjunto de relatos que definem o modelo cognitivo do Estado Novo; as práticas cotidianas da sociedade portuguesa da época e, ao mesmo tempo, as tortuosas malhas com que eram tecidas as ações de oposição ao Estado: as práticas de resistência, as traições, o medo e o terror (Margato, 2008, p.4).

Elias, metonímia do próprio estado português, é incapaz de saber a verdade – ou de saber que ela possui contornos e contrariedades. Aprender a verdade, para JCP, é uma articulação possível graças ao recurso da ficção, que cria um distanciamento crítico mais do que necessário dos fatos esmiuçados pelo escritor português. E é nesta zona citada por Piglia que a narrativa de José Cardoso Pires mostra todo seu *tônus* literário. Mais afeito ao não dito que à clareza – entendida neste trabalho como uma palavra pertencente ao campo semântico da verdade –, JCP discorre pormenorizadamente sobre seu modo de narrar:

Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. De resto, toda a ficção comunica em equações bem menos lineares do que o discurso das disciplinas científicas, por exemplo, ou o da informação convencional. O seu registo é diferente, a sua elongação mais ampla. Há nele permanências subjetivas, liberdades e incitações que o situam noutras zonas de leitura e de apreensão. E sem querer, já estamos no problema do costume – na correlação autor/leitor e respectiva margem de liberdade que lhe concede cada tipo de narração (Pires, 1977, p.119).

Apostando nessas permanências subjetivas e na diluição das regras do gênero literário (como, por exemplo, a mistura de textos em formato de relatório e em prosa narrativa), JCP não deseja tornar sua escrita a manifestação de uma realidade absoluta. Esse desejo nos remete de imediato à chamada “teoria do

iceberg” de Ernest Hemingway (1996): o mais importante da história nunca se conta, porque ela se constrói através do não dito. A narrativa de Cardoso Pires alicerça-se, então, de maneira cifrada e elíptica, alicerçada por um texto que mistura fato, ficção, literatura e documento (notas e relatórios que aparecem no romance).

Na chamada “Nota Final” do romance de JCP, este chega a desconstruir uma “verdade” construída por ele mesmo: “São de facto palavras dele ou do aqui designado arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real?” (Pires, 1983-A, p.256). Talvez o excesso de opções a confundir também possa jogar uma nova luz sobre a questão.

Na tessitura textual de José Cardoso Pires não há necessariamente fatos – ou melhor, há fatos que coexistem com suas versões e desdobramentos, todos eles se desenrolando de forma elíptica ao longo do enredo. Considero para essa análise a definição de eclipse feita por Ricardo Piglia para falar da obra de Rodolfo Walsh: “implica, claro, um lector que restituye el contexto cifrado, la historia implicita, lo que se dice em lo no dicho” (Piglia, 2001, p.17).

A trama de *Balada da Praia dos Cães* vê-se demarcada por um assassinato que mais se assemelha a uma conspiração acidental do que a um crime político, haja vista as situações no livro em que a tortura psicológica e física – como as marcas de cigarro nas costas de Mena – instigada pelo major evidencia-se como fator preponderante na relação daqueles fugitivos.

O que é “real” nessa narrativa? A conspiração para arquitetar a morte do major, o terror psicológico que marca a relação entre aquelas quatro pessoas presas dentro duma casa, os pormenores da investigação policial, o interrogatório de Mena? Parece uma tarefa complicada fazer esse trabalho de decantação entre verdade/mentira, fato/ficção. Jean Baudrillard ressalta a necessidade de o escritor trabalhar com conceitos mais amplos do que o discurso da verdade para, em vez de tentar esclarecer os fatos, tornar esse mundo ainda mais ininteligível, ainda mais enigmático:

Todas as coisas (e todos os seres) ultrapassam seu próprio fim, sua própria finalidade, para onde não existe mais realidade, nem motivo para existir, nem qualquer determinação (é por isso que o chamo de “ex-termínio”). Extermínio significa que nada resta, nenhum traço, nem mesmo um cadáver.

O cadáver do Real – se existe algum – não foi descoberto, e não será encontrado em parte alguma. E isto porque o Real não está apenas morto (como Deus está); ele pura e simplesmente desapareceu (Baudrillard, 2001, p.68).

Slavoj Žižek também reflete sobre as impossibilidades do real. Ele o faz utilizando como metáfora o “kinder”, uma casca de ovo vazia coberta de chocolate com um brinquedo de plástico em seu interior (Žižek, 2006, p.108). Considero a narrativa de José Cardoso Pires essa casca cujo centro permanece misterioso, aparentemente vazio, mas que, na verdade, constitui sua “essência”. É esse centro aparentemente “oco” como o do “kinder” que nos alimenta quando da leitura do texto. Atendo-se ainda à metáfora, a casca, esse “invólucro”, seria a “história 1”, a que está aparente por ser abordada sobre a superfície da casca. JCP busca com sua narrativa mostrar o que jaz além desse “invólucro”: a “história 2”, que seria a “essência” de sua narrativa e, por que não?, de sua “realidade”. Ana Paula Arnaut nomeia de *metajogo* ou de *jogo metaficcional* o texto “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 representar o mundo real” (Arnaut, 2002, p.126).

Esse jogo metaficcional de José Cardoso Pires funciona de forma concomitante a seu posicionamento ideológico. Intelectual de esquerda cuja produção artística desenvolveu-se em consonância à proposta da escola neorrealista (apesar de não se limitar a suas amarras e diretrizes ideológicas e estéticas), JCP tem o seguinte projeto ético com seu romance: expor as mazelas do estado novo português (história 2) ao focar na suposta traição de um grupo de esquerda a um de seus membros (história 1). De acordo com Ana Paula Arnaut, “Como na leitura dos textos da Poesia Experimental, lê-se, avança-se, recua-se, estabelecem-se conexões intertextuais em diversos sentidos” (ibid, p.129).

Esses recursos estéticos da literatura pós-modernista são “fintas” e “dribles” de JCP, que alia à sua ética um projeto estético. Para Heidrun Krieger Olinto, “se torna urgente uma ética inovadora condizente com o pluralismo radical e, por isso, necessariamente conflitante e contraditória. As próprias formas de racionalidade precisam abandonar o recurso a modelos únicos” (Olinto, 1996-B, p.43). Com essa pluralidade de modelos narrativos, o mecanismo de escrita de JCP torna-se outra de suas armas contra o estado novo, fazendo do seu texto

elíptico e enviesado um libelo de resistência subjetivo na forma porém de conteúdo acutilador. O escritor utiliza-se desse recurso contra um regime que se apropria do discurso que ele próprio condena. O salazarismo toma para si esse “real” para ser o detentor da versão oficial dos fatos. Segundo Jean Baudrillard,

entramos num estado paradoxal – o estado de realidade demais, positividade demais, informação demais. Neste estado de paradoxo, diante de fenômenos extremos, não sabemos exatamente o que está acontecendo. (...) Para desafiar e enfrentar esse estado paradoxal das coisas, precisamos de um modo de pensar paradoxal; uma vez que o mundo ruma para o delírio, precisamos adotar um ponto de vista delirante (Baudrillard, 2001, p.74).

Slavoj Žižek considera que a dimensão do excesso numa obra de ficção teria o poder de emular esse real em crise, porque “pode haver algo na ficção simbólica que é mais do que ficção” (Žižek, 2006, p.128). Talvez aquele excesso de pistas e informações a confundir o policial Elias “liberte” o leitor da “mentira” que ele julgava ser “verdade”: a mentira de viver sob a égide do estado novo (o livro foi escrito em 1968, seis anos antes de o regime ser deposto).

Se elaborar ficções é ir além da borda, transpor o dito e confiar nesse símbolo e não no(s) fato(s), então toda ficção, de certo modo, tem de ser uma “traição” à própria história que ela transmite? Acredito que José Cardoso Pires ofereça uma resposta a essa questão: “o processo criativo jamais se considera encerrado com o ponto final do romance ou do poema” (Pires, 1977, p.119). Ou seja, o excesso de tudo que é narrado transborda da esfera da ficção para a realidade de um hipotético leitor, que a apreende a partir dessa espécie de corrente (ou elo) criada entre ele e o escritor. Elo que talvez dependa da mentira para se chegar à verdade – ou a uma verdade, pelo menos.

Acerca de sua obra, dizia o próprio escritor na entrevista concedida a Alberto Augusto Miranda: “Eu ponho sempre em dúvida o que eu escrevo... É como duvidar da imagem dum país. O meu livro pretende que a pessoa diga: ‘Em que país eu estou?’” (Miranda, 1988, p.17). A resposta talvez possa ser extraída de sua própria obra literária. Registro a citação a certo animal feita nesses dois romances de JCP – um deles a figurar logo em seu título, *Balada da Praia dos Cães*. Já n’*O Delfim*, o narrador afirma: “Ainda os cães. (Senhores, este é o país dos cães)” (Pires, 1983-B, p.45). Usa-se, em linguagem vulgar ou mais popular, tal palavra para adjetivar pessoas consideradas vagabundas, inúteis ou indignas.

Cães, em suma, são animais vadios, abandonados à própria sorte. Soltos pelas ruas, eles são conhecidos como vira-latas, sempre a revirar o lixo. Talvez no caso português ilustrado por JCP esse lixo chame-se história.

~~//~~

Em *História do Cerco de Lisboa*, o excesso é trabalhado por José Saramago em duas frentes opostas: se ela pode servir para traduzir uma percepção plural e necessária da verdade e da própria história, também confunde e deixa quem se dispõe a interpretá-las perdido numa espécie de nevoeiro. Inevitabilidade e impasse que já se fazem presentes na epígrafe inventada pelo escritor – advinda de um inexistente *Do Livro dos Conselhos* – para o romance: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes” (Saramago, 1989, p.9).

Longe de se resignar, o escritor realiza ou pelo menos reflete acerca de certas considerações de ordem historiográfica ao montar o seguinte enredo: seu protagonista, um revisor de textos, resolve fazer uma emenda em um livro de história cujo título é o mesmo do de Saramago e que trata justamente daquele período histórico. A partir dessa modificação – inserir a palavra “não” na seguinte afirmação do livro de um historiador: os cruzados ajudaram os portugueses na retomada de Lisboa –, o escritor português pretende evidenciar de que forma isso alterou o sentido da própria história para aquela personagem, desvelando possíveis camadas da formação dessa mesma história para seus leitores. José Saramago, aliás, nunca deixa realmente claro o real motivo do “não” inserido por Raimundo Silva. “Cada vez tenho mais o direito de sacudir a etiqueta de romancista histórico porque o que tento fazer é inventar uma história e colocá-la no lugar da História” (Saramago, 1989, p. 62), explicou o escritor a Clara Ferreira Alves.

No início da narrativa saramaguiana, Raimundo distrai-se em certas digressões históricas e logísticas sobre certos pormenores do livro revisado, mostrando irritação ou ironia ao se deparar com algumas passagens dele, mas a mudança mais radical que lhe impõe, a palavra “não”, parece vir de suas profundezas, de um inominável a responder unicamente a uma ordem que jaz na região limítrofe entre ética e estética. Esse comportamento replica a visão de François Furet sobre o historiador contemporâneo, pois este

não tem a pretensão de contar o que se passa, ou até o que se passou de importante, na história da humanidade, ou uma parte da humanidade. Está consciente de que escolhe, nesse passado, aquilo de que fala, e assim fazendo, coloca, a esse passado, questões seletivas (Furet, s/d, p.82).

Logo, olha-se com outros olhos a escolha de Raimundo Silva, que, assim, é elevado por José Saramago à categoria de autor-outro de uma narrativa de excessos, pois esta, originalmente, inicialmente “pertencia”, naquela narrativa ficcional, a outrem. Trata-se do historiador cujo livro foi revisado e adulterado pelo protagonista do romance. O escritor, aliás, afirmou em outra entrevista não saber de quem se tratava o narrador de seus livros, ou que só saberia dizê-lo “se identificar com a pessoa que eu sou” (Madruga, 1998, p.131). A alegorização da questão autoral em José Saramago representa uma espécie de *polissistematização* do próprio trabalho de escrita, deixando evidenciado para um leitor até então desatento a necessidade imperiosa de uma participação mais ativa na construção (de sentido) da obra literária. Sistematiza-se o processo de comunicação literária no próprio discurso narrativo do escritor. Este, para Nelson Rodrigues Filho,

não é mais a representação da ação, como síntese do mundo da vida, cujo herói é figura de exemplaridade, confinada na lógica linear do enredo. Faz-se espaço citacional – ressaltando a diversidade – que entrelaça passado e presente²², incluindo no discurso, para além da história/histórias que narra, o lugar da narração do próprio ato de narrar (Filho, 2012).

As instâncias autorais (re)trabalhadas no romance podem ser divididas em três camadas: a primeira é do autor; em seguida, do historiador; e a última, do revisor. A segunda delas, menos importante, é abandonada já no início da narrativa. Segundo Ana Paula Arnaut, o narrador saramaguiano, desenganado de sua onisciência mas sem jamais abrir mão dela (Arnaud, 2008, p.153), “chama a atenção para a sua presença na tessitura narrativa, e para o efectivo controlo que exerce sobre a narração e a desconstrução dos factos” (Arnaud, 2002, p.350). Se sobrepostas como espelhos, tais camadas revelariam até que ponto a história de cada um, numa coexistência de carácter hiperbolizado, interferiria no que seria a história, tornando-a mutável e, portanto, viva, mesmo quando já parecia “jazer” há eras. Ao discorrer sobre as duas atitudes possíveis do romancista ao trabalhar com a história em sua ficção, José Saramago afirmava:

²² Ver capítulo 5.

Conhecemos o narrador que se comporta de um modo imparcial, que vai dizendo escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a sua própria subjectividade fora dos conflictos de que é espectador. Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. Digo outro porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador (Saramago, 1990, p.19).

Deve-se estar atento para a densidade perene em cada uma das camadas da narrativa de *História do Cerco de Lisboa*. Há a do historiador, cuja suposta falta de cuidado com certos detalhes do enredo tanto irritava Raimundo Silva; a do revisor, que acaba por adulterar uma palavra do texto revisado; e a do próprio José Saramago, também autor e revisor dessa história, pois tenta reconstruí-la, de certa forma, sendo ela narrativa fundamental da história de Portugal. Tão logo é aberto, o livro “impõe” a seu leitor “coautorias” que até então não se adivinhavam pela capa do livro que leva o nome de José Saramago. Este parece se esforçar para que sejam merecedores de nela figurar os nomes do historiador, autor do livro homônimo – ironicamente nomeado “História do Cerco de Lisboa” – revisado, e, principalmente, o do revisor que, após essa adulteração, seria também elevado à categoria de autor de uma obra dentro da outra obra de mesmo nome. Lembra o protagonista do romance que

os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação (Saramago, 1989, p.26).

Seria a história essa galáxia de poeira dispersa e excessiva? Muitas das fontes desses autores portugueses, cuja escrita se desenvolve de forma interseccionada, sequer aparecem nomeadas ao longo das páginas de seus livros. Tais fontes seriam como fantasmas ou sombras que demarcam sua presença ao ofuscar a luz de nossos caminhos (a história considerada “verdadeira”) pelo caráter excessivo de sua presença; sabemos que elas estão lá, mas, fugidias, jamais se deixarão agarrar, evitando justamente essa história que se considera “verdadeira”.

O excesso pode ser um mecanismo encontrado por escritores contemporâneos para trabalhar justamente com o sentimento de falta. Exemplo: vejamos o corpo humano em sua unicidade para justificar tal lógica invertida. O passado, para escritores e historiadores, parece muitas vezes assemelhar-se ao membro dilacerado de um aleijado incapaz de tocá-lo ou vê-lo. Acessa-o, reconhece-o pela memória, sabendo, assim, que ele um dia já foi inteiro. Ele sabe sem o sentir e entende sem compreender por quê. Estendendo isso à arquitetura textual contemporânea, pode-se imaginar possíveis maneiras de o não dito operar no processo de escrita desses autores portugueses.

Explico. Do ponto de vista semântico-pragmático, *História do Cerco de Lisboa* evidencia que o poder de alcance de seu texto estende-se muito além das palavras nele contidas. Deve-se atentar para o que (aparentemente) não está nele. O excesso, afinal, também trabalha via ausência: há muitas outras coisas além das palavras na literatura saramaguiana. Quando Raimundo Silva diz à namorada Maria Sara que ambos são os mouros à espera do ataque (Saramago, 1989, p.274), Saramago pode ter desejado mostrar que as duas personagens, dispostas a investir na produção de um livro que ousasse contestar a versão canonizada da história do cerco de Lisboa, sentiam-se reféns de seu próprio país ou simplesmente de sua realidade. Após a leitura de um texto religioso do século XVIII, os protagonistas do romance chegam a comentar: “Que mundo este, em que tais coisas se acreditavam e escreviam, Eu diria antes, em que tais coisas não se escrevem, mas acreditam ainda hoje” (ibid, p.273).

Ateu convicto, José Saramago se sentia à vontade para tecer analogias impensáveis entre crenças e povos inimigos, além de adjetivá-los de maneira inesperada para um homem nascido e criado no país católico em que se deu tal cerco. Sem avisos nem introduções históricas ou de qualquer tipo, as primeiras páginas do romance já dão voz a uma cultura supostamente bárbara, a dos mouros. Exige-se de quem lê atenção para que apenas após alguns parágrafos se entenda tratar da descrição pormenorizada das atividades do almuadem, denotando o foco do nosso autor aos hábitos (mais uma maneira de se dizer “histórias”, nota-se) dos vencidos naquela batalha:

confirme-se que não foi erro escrever, porque, enfim, escrito está, que era cego o almuadem. O historiador, que somente fala de minarete e muezim, talvez ignorasse que quase todos os almuadens, naquele tempo e por muito

tempo depois, eram cegos. (...) O revisor já não se recorda de como o soube, certamente o terá lido em livro digno de confiança, que o tempo não emendou, por isso pode insistir que os almuadens eram cegos, sim senhor (Saramago, 1989, p.29).

A narrativa pós-modernista, então, estaria mais atenta ao discurso do excluído. Verdades que se tornam versões desencontradas, certezas transformadas em hipóteses datadas: o simples ritual de um mouro é preche de ressignificações do ato de narrar e da própria noção de verdade histórica como algo provavelmente inalcançável. Lembremos do caco daquele vaso impalpável: na impossibilidade de se comprovar uma suposta verdade que jaz já tão distante, a ficção tem de ser a verdade de um autor cuja trama seja a arqueologia de sua própria pessoa (Arnaut, 2008, p.129). Para Nelson Rodrigues Filho,

Saramago produz uma ficção “a contrapelo”, aproveitando-se do fato de que o ato ficcional é um ato de fingimento e diferentemente dos atos de fala habituais, não tem uma intenção pragmática determinada. Desse modo, o discurso se torna, verdadeiramente, um espaço de cruzamento de referências organizadas pelo ato ficcional, possibilitando colocar-se, em primeiro plano, o que a história oficial elide.

Nesse particular, do ponto de vista formal, o comportamento oral é apropriado pelo processo da escrita como dramatização, do que é exemplo o registro da fala do narrador e das falas das personagens, sem a marca hierarquizante e subordinante do *verbum dicendi*, confundindo-se num espectro de vozes (Filho, 2012).

Em uma passagem do livro de Saramago, a honradez do governador dos mouros é posta em contraste com o ar pedante e um tanto vulgar do bispo do Porto no debate imaginado por Raimundo Silva para caracterizar a frustrada negociação por parte dos portugueses pela rendição da cidade. Já o prosaísmo das palavras utilizadas no discurso do fundador de Portugal, dom Afonso Henriques, é considerado por Ana Paula Arnaut recurso “anódino em situações outras, mas aqui utilizado com intuito satírico, porque contrário à gravidade e à solenidade que as penas oficiais imputam ao contexto em que foi produzido” (Arnaut, 2002, p.332). Em outro trecho do romance, o narrador metaforiza suas dificuldades no processo de escrita metaficcional através da própria tarefa a que se dispôs Raimundo Silva, avaliando o hercúleo trabalho de reinvenção histórica perpetado pelo revisor como uma clara metonímia do próprio feito de José Saramago. A relação autofágica entre ambos surge, de forma inapelável, justamente em sua dispersão e não linearidade:

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha recta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga ideia e em cuja actividade intervém não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas. Por isso se pode verificar que, não tendo ele previsto, efectivamente, contar a nova história do cerco de Lisboa como aqui vem contada, se vê de súbito confrontado com o resultado duma necessidade tão implacável quanto a outra, aquela de que julgara fugir pela simples inversão de um sinal e em que finalmente voltava a cair, agora em negativo, ou, para falar em termos menos radicais, como se tivesse escrito a mesma música baixando de meio-tom todas as notas. Raimundo Silva está a pensar, seriamente, em pôr um ponto final no seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo, não devem ir muito longe, estão talvez entre o Algarve e Gibraltar, e dessa maneira deixar que a história se cumpra sem variações, como mera repetição de factos, segundo consta dos manuais e da História do Cerco de Lisboa (Saramago, 1989, p.253-254).

A personagem principal evidentemente encontra-se em um dilema. Refém do binómio casualidade-causalidade, Raimundo Silva reflete longamente sobre as consequências de seus atos. Estes, em seguida, entram em confronto com as instâncias da inércia sempre a mover as rodas de suas duas histórias: a escrita por Raimundo e a vivida pelo mesmo desde que ele optou por inserir o “não” no livro revisado. O que começou como simples manifestação de potência (a vontade de insistir no “erro”) vira agora o tenebroso reconhecimento da impossibilidade de se voltar atrás. A sobreposição de camadas causais e casuais denota a visão de José Saramago sobre o que seria viver a história: permanecer no equilíbrio praticamente impossível entre as escolhas que nós fazemos em relação a nossas vidas e a forma como lidamos com a imprevisibilidade da mesma.

Essa sobreposição de natureza ética também é transposta à própria arquitetura textual do romance. Existem nele dois narradores-autores responsáveis pelo projeto arquitetônico da mesma obra, ou melhor, pela feitura de duas obras em encaixe, sendo elas os livros de Saramago e de Raimundo Silva: um dentro do outro, indissociáveis e complementares. Arquiteto de *História do Cerco de Lisboa*, seu narrador opina sobre o projeto arquitetônico de outrem, Raimundo Silva, que constitui nada mais do que o projeto (e o reflexo) do próprio mentor e criador do romance, José Saramago. Ele já advertia seus leitores mais curiosos: “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (Saramago, 1997, p.41). A estratégia da narrativa saramaguiana faz-se através do excesso de espelhamentos narrativos, que, à moda metaficcional, desejam mostrar ao leitor o processo de escrita como parte não só integrante mas essencial da leitura. Cito *História do Cerco de Lisboa*:

E muito abertamente o tem vindo demonstrar, haja vista a simpatia, diríamos mesmo o apreço, com que tem tratado os infiéis, em particular o almuadem, sem falar no respeito que manifestou quando se referiu ao porta-voz da cidade, aquele tom, aquela nobreza, em contraste com uma certa secura, uma impaciência, uma ironia, até, que sempre vêm à tona do discurso quando se trata dos cristãos. Não se infira daqui, porém, que as inclinações de Raimundo Silva vão todas para o lado dos mouros, entendamo-las antes como um movimento de espontânea caridade, porque, enfim, por mais que o tentasse não poderia esquecer-se de que os mouros vão ser vencidos, mas sobretudo porque sendo ele também cristão, ainda que não praticante, o indignam certas hipocrisias, certas invejas, certas infâmias que no seu próprio campo têm carta branca (Saramago, 1989, p.233).

Realiza-se no excerto algo similar à retroalimentação narrativa realizada por José Cardoso Pires n’*O Delfim*. Só que, em *História do Cerco de Lisboa*, a digressão autorreferencial não fica restrita à escrita, afigurando-se como a própria concepção (e motivação) do romance de Saramago: algo visível e palpável graças ao esgarçamento da narrativa autodiegética, pois esta migra constantemente da narração da obra de José Saramago para a de Raimundo Silva.

Cabe destacar ainda que, da mesma maneira que JCP (o narrador-personagem d’*O Delfim* chega a perguntar “Quem escreveu isto?”), José Saramago tenta contradizer e questionar a própria narrativa de seu romance através das “mãos” de Raimundo, que redige o livro dentro do livro de Saramago. Assim, ele dá um passo adiante em relação à estratégia de Cardoso Pires. De

maneira extremamente sofisticada, o escritor mantém suas instâncias narrativas sobrepostas ao longo de todo romance. Fá-lo ousando em cortes abruptos que exigem do leitor situar-se cronológica e localmente sem outros recursos à mão do que uma leitura muito atenta. Exemplo:

O segundo braço do esteiro não o pode Mogueime atravessar a vau, por ser mais fundo, mesmo na vazante, por isso vai subindo ao longo da margem até chegar aos arroios de água doce, onde um dia destes verá Ouroana lavando roupa e lhe perguntará, Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversa, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara.

Eram quase sete horas da tarde quando Maria Sara chegou (Saramago, 1989, p.290).

Ouroana (a que vale ouro?), personagem de Raimundo Silva, “transforma-se” em Maria Sara, sua namorada. A história do livro de Raimundo é rapidamente “modificada” para a narrativa “principal” de Saramago: ambas convergem, por fim, na mesma história que, no fundo, nunca deixaram de constituir. O próprio relacionamento dos protagonistas é construído de forma enevoada, pois aparece de forma espelhada no livro escrito por Raimundo. Imaginada pela revisor (ibid, p.228), a estória de Mogueime e Ouroana parece duplicar a sua. Guardadas as devidas proporções, Mogueime é seu duplo em alguns aspectos de seu querer: distante, platônico e aparentemente não realizável.

A mulher vira ligeiramente a cabeça para a esquerda como para escutar melhor o apelo, e estando Mogueime desse lado, um pouco para trás, teria sido impossível não se encontrarem os olhos dele com os olhos dela. Todo o desejo físico de Mogueime se apagou num ápice, apenas o coração se desatou aos saltos numa espécie de pânico, é difícil levar mais longe o exame da situação porque há que ter em conta o primitivismo dos tempos e dos sentimentos, corre-se sempre o risco do anacronismo (...). Com os pés descalços na areia grossa e húmida, Mogueime sente o peso todo do seu corpo, como se tivesse passado a fazer parte da pedra em que está sentado, bem podiam agora as trombetas reais tocar ao assalto que o mais seguro seria não as ouvir, o que sim está lhe ecoando na cabeça é o grito do almuadem, continua a ouvi-lo enquanto olha a mulher, e quando ela enfim desvia os olhos o silêncio torna-se absoluto, é verdade que há ruídos em redor mas pertencem a outro mundo, as mulas resfolgam e bebem num arroio de água doce que desagua no esteiro, e porque provavelmente não se encontraria outra maneira melhor de começar o que tem de ser feito, Mogueime pergunta à mulher, Como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo, Como te chamas,

algumas vezes acrescentando logo nosso próprio nome, Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, e depois ficamos à espera, até ouvirmos a resposta, quando vem, quando não é com silêncio que nos respondem, mas não foi esse o caso de agora, O meu nome é Ouroana, disse ela.

O papel com o número de telefone continua ali, sobre a secretária, nada mais fácil, marcar seis algarismos, e do outro lado, a quilómetros de distância, ouvir-se-á uma voz, tão simples, não nos importa agora se de Maria Sara se do marido, devemos é reparar nas diferenças entre aquele tempo e este tempo, para falar, como para matar, é preciso chegar perto, assim fizeram Mogueime e Ouroana (ibid, p.227-228).

Subentende-se que aquele revisor precisava inventar uma história para poder entender a sua. O amor do casal de protagonistas, aliás, só floresce após o erro imposto ao livro revisado. Isso motiva a visita dela e sua proposta de que ele resolva, a partir daí, redigir a própria versão da história do cerco de Lisboa. Seu maior erro transformou-se no grande acerto de sua vida.

No livro de José Saramago, a história canônica de Portugal é “refém” da micro-história de apenas um homem. Por isso, Raimundo Silva (re)constrói a narrativa de sua vida a partir dos livros que leu (ou revisou) e da memória física e geográfica de Lisboa, levando-o inclusive a percorrer diversos pontos da cidade antiga a pé. O protagonismo de um sujeito ordinário, de certa forma, transforma a história segundo a ótica de José Saramago: “arranca-lhe” a supremacia da palavra cuja inicial oficialmente sempre figurou na maiúscula, multiplicando-a em outras categorizações que não excluam nem desconsiderem mais os pequenos gestos, os caprichos, as próprias idiossincrasias da coletividade humana. De acordo com Ana Paula Arnaut, o caráter político-ideológico da metaficção historiográfica pós-modernista faz-se pela “denúncia clara de que pelo passado são também responsáveis pessoas singularmente comuns, mas também pelo facto de, problematizando a (im)parciabilidade das fontes, o narrador tomar posição (arrastando o leitor) sobre os procedimentos da *doxa* implicada na construção e na transmissão da História” (Arnaud, 2002, p.346). Isso “implica, mais do que o desvendamento do modo como se orchestra a história, o desnudamento da forma como se constrói a História” (ibid, p.318).

Explicava o próprio Saramago que, no entanto, o romance contemporâneo não poderia existir “no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras,

substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 1990, 18). Trata-se de um modelo dicotômico para *História do Cerco de Lisboa*, que deriva diretamente dessa forma de se pensar a história. Não se trata, entretanto, de considerar tudo nele mera ficção; deve-se, antes, entender que os limites entre ficção e realidade, ou história e fantasia, já não importam tanto. Um revisor que decide mudar uma palavra é capaz de reescrever a história? Seu gesto solidifica ou transparece a quebra sempre realizada no plano cotidiano? A percepção da história de José Saramago não deseja restabelecer verdades, mas, através da “mentira” – com claros atentados à lógica em relação a tempo e espaço²³, por exemplo –, olhá-la sob a influência de novos ângulos e prismas: “Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (Hutcheon, 1991, p.131).

Retrabalhar a “verdade histórica”, por isso, pode passar pela própria alegorização do conceito de “mentira” como um instrumento possível e muitas vezes necessário para que se catapultem novas possibilidades e versões narrativas, trazendo à tona a possibilidade de haver escolha onde antes apenas se pensava existir um fato inquestionável. Isso se evidencia literariamente em obras que denotem a complexidade da chamada vivência mundana, de seu cotidiano, que jaz paradoxalmente sufocada e sustentada tanto pela pluralidade quanto pela cisão. Isso constitui, aliás, outra forma de se falar em excesso e falta. Essa “traição” (no sentido de recusar a versão oficial dos fatos) torna-se “justificada” na medida em que um escritor seja um “traidor” da estruturação monolítica do real e da história em detrimento de uma visão caleidoscópica de ambos. Heidrun Krieger Olinto afirma que a pós-modernidade “não inventou essa situação”, manifestando-se assim sobre tal relação: “Parece evidente e plausível que realidade e vida cotidiana passaram a ser percebidas como pós-modernas nesta situação global e radical de simultaneidades e interpenetração de conceitos e experiências heterogêneas que constroem a nossa visão do real” (Olinto, 1996-B, p.40).

A indeterminação semântica da literatura saramaguiana faz pensar sobre algumas de suas ousadas narrativas. Abordei anteriormente alguns aspectos

²³ Ver capítulo 5.

técnico-compositivos da obra de José Cardoso Pires, que, de certa maneira, dilui e perverte regras do gênero literário no livro *Balada da Praia dos Cães*, como a inserção de textos em estilo documental, por exemplo, àquela ficção que tratava de (uma) história. No caso de Saramago, a polissemia narrativa surge muito claramente: afinal, quantos autor(es) e narrador(es) há em *História do Cerco de Lisboa*? O leitor faria parte de algum grupo? Todos esses elementos seriam apenas “máscaras” de uma fonte, uma vez que o produto final de todo esse processo de escrita, o livro, possui apenas um nome de autor na capa?

Reafirmo a disposição de autores contemporâneos como José Saramago de replicar em sua literatura questões estudadas em outros campos do conhecimento. As questões acima formuladas encontram ressonância na teoria conhecida como “estética da recepção”. Questões sobre historiografia literária, por exemplo, foram repensadas a partir das relações dinâmicas entre autor e leitor. O primeiro seria responsável pela produção artística; o leitor, pela recepção da mesma.

Quanto aos aspectos retórico-estilísticos de sua escrita, pensemos inicialmente na mancha tipográfica tipicamente saramaguiana desde a publicação de seu romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, no ano de 1977. Seus textos desenham-se sempre em blocos narrativos, onde a fala das personagens aparece evidenciada graficamente como reflexões de um narrador sempre a emular seu autor. Essa narrativa, destoando dos romances tradicionais, desenha-se em blocos ininterruptos, aparentemente prescindindo de grafismos como sinais de pontuação que norteiem a leitura e o entendimento da estória. Ela alberga ainda, a exemplo de Cardoso Pires, outros subgêneros literários. Em *História do Cerco de Lisboa*, cita-se *ipsis literis* (e novamente sem grafismos) textos de outras épocas como antigos manuais sociais e religiosos. Em dado momento, as duas narrativas (o cerco imaginado por Raimundo Silva e sua relação com Maria Sara) interrompem-se por algumas páginas por conta da leitura que o protagonista faz à sua namorada de um livro do século XVIII:

Reapareceu com um quarto encadernado em pele, vetusto de aspecto, com certeza de origem, e vinha contente como quem procurou e achou, mas não o livro, Sente-se, disse, ela sentou-se na cadeira junto da mesa, tinha a mão sobre a folha de papel onde estavam os nomes de Ouroana e Mogueime, ele ficou de pé, parecia muito mais novo, feliz, Agora ouça com atenção, que vale a pena, começo pelo título, aí vai, Sol Nascido ao Ocidente e Posto ao Nascer do Sol, Santo António Português Luminar Maior no Céu da Igreja

Entre os Astros Menores na Esfera de Francisco, Epítome Histórico e Panegírico da Sua Admirável Vida e Prodigiosas Acções, Que Escreve e Oferece à Sereníssima, Augusta, Excelsa, Soberana Família da Casa Real de Portugal, Cujos Ínclitos Nomes e Cognomes se Felicitam e Esmaltam Com as Sagradas Denominações de Franciscos e Antónios, Por Mão do Reverendíssimo António Teixeira Álveres, do Conselho de Sua Majestade, Que Deus Guarde, Seu Desembargador do Paço, do Conselho Geral do Santo Ofício, Cónego Doutoral na Sé de Coimbra, e Lente de Prima Jubilado nas Duas Faculdades de Canônes e Leis, et coetera, Brás Luís de Abreu, Cistagano, Familiar do Santo Ofício, uff. Maria Sara riu-se, Espero ter compreendido que o autor da mirífica obra é esse Brás Luís de Abreu, final e cistagano (Saramago, 1989, p.267-268).

O livro acima realmente existe. Foi escrito por Brás Luís de Abreu Cistagano. Nota-se a reação irônica de Maria Sara em relação à própria questão dessa autoria: confundem-na seu longo título e o texto não menos curto a dar início à antiga obra, apresentando e homenageando tantas outras pessoas cujos cargos e posições sociais na igreja e no governo monárquico seguem minuciosamente descritos. Ateu, Saramago claramente tratava com ironia o caráter majestoso e inócuo de textos d'antanho que falavam de santos, milagres e personalidades da época de maneira um tanto solene e talvez até promíscua. O sistema semiótico-literário da literatura saramaguiana mostra-se aberto na medida em que sua narrativa alarga suas fronteiras epistemológicas – não me refiro apenas às já citadas ousadias óptico-grafomáticas, por exemplo – ao interagir com outros sistemas da cultura humana, como o texto acima citado.

Desejo analisar também algumas questões sobre as duas narrativas citadas no parágrafo acima. Para isso, retomo a conceituação da “história 1” e “história 2” já aplicada à obra de José Cardoso Pires. A sobreposição de narrativas (a saga militar de Lisboa e a vida particular de Raimundo Silva) merece atenção redobrada: qual dos dois itens mereceria a alcunha de história 2 (a supostamente real)? Pode-se pensar de maneira pragmática e quantitativa, simplesmente contando o número de páginas ou parágrafos dedicados à vida de Raimundo, que, afinal, é o único protagonista do romance. Haver-se-ia de imaginar ainda que o cerco de Lisboa seria na verdade secundário dentro da trama de Saramago, haja vista tudo que cerca a batalha apenas aparecer no livro através da ótica do protagonista.

Com certeza, tal conclusão não seria de todo ilógica, mas acredito não ser esta a única possibilidade analítica. Defendo que essas duas narrativas, na

verdade, seriam a própria história 1; a história 2, conclui-se, seria, à guisa metaficcional, a transposição de ambas na escrita do romance. Em um artigo, Saramago considerava que “a história que ao leitor mais deveria interessar não é a que, liminarmente, lhe é proposta pela narrativa” (Saramago, 1997, p.40). Nota-se, aliás, que o narrador de *História do Cerco de Lisboa*, em diversas passagens, discorre sobre o próprio ato de narrar. Afinal, contar história(s) sempre inclui escolher história(s). Transcrevo uma passagem em que as digressões narrativas sobre tal afiguram-se de forma significativa:

dêem-se como exemplo ilustrativos aqueles encontros maravilhosos dos cavaleiros da Távola Redonda ou da Demanda do Graal com sábios ermitões ou misteriosas donzelas postos no seu caminho, que chegando ao fim a prática e a lição partia o cavaleiro rumo a novas aventuras e reuniões, e nós obrigatoriamente com ele, ficando na página abandonados, quantas vezes para todo o sempre, o ermitão numa, a donzela na outra, quando mais nos gostaria saber que futuro tiveram estes, se ao ermitão, por amor, o foi retirar do ermitério uma rainha, se a donzela, em lugar de ficar no bosque à espera do próximo cavaleiro perdido, foi ela a ver se encontrava no mundo um homem. Neste caso de Maria Sara e Raimundo Silva, a questão complica-se muito, visto que os dois são personagens principais, como principais estarão sendo, agora mesmo, os seus gestos e pensamentos, dos quais, afinal, vista a dificuldade intransponível, não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial (Saramago, 1989, p.240).

O narrador assume sua impotência e limitação. Ao mesmo tempo, ele “dá nome aos bois” ao didaticamente explicar-se diante de seu leitor sobre assuntos como, por exemplo, o protagonismo de Raimundo e Maria. Com isso, a narrativa acaba por verbalizar a “dificuldade intransponível” de se expor literariamente os gestos e os pensamentos de ambos. Esse narrador, assumidamente heterodiegético, escancara para seu leitor, à moda da literatura metaficcional, as próprias “limitações” do ato de narrar. Se as ciências sociais estudam questões relativas à crise de representação do real, assumem-se aqui essas supostas limitações como uma espécie de crise da própria escrita contemporânea. Além disso, em outro recurso de superposição metaficcional, explicam-se as dificuldades de se traduzir a metáfora que superpõe a relação dos protagonistas e do casal medieval; assim, esse narrador acaba por verbalizar sua “torcida” para que esse leitor seja capaz de “juntar os pontos” mesmo sem a narrativa, por conta dessa “incapacidade”, poder fazer isso por ele.

No trecho transcrito abaixo, esse narrador expressa o desejo de não se separar de Raimundo e Maria após uma reveladora conversa pelo telefone. Admite nesta passagem ser impossível dedicar maior tempo aos dois. Acredito que questões relacionadas à história (o cerco de Lisboa) e às micro-histórias (a vida cotidiana das personagens) sejam os componentes dessa história 1. Já a leitura delas deve revelar ao leitor mais perspicaz os contornos da história 2: as digressões narrativas acerca do processo de escrita:

No seu quarto, deitada, Maria Sara pousa devagar o auscultador no descanso, ao mesmo tempo que Raimundo Silva, sentado à secretária, pousa devagar o auscultador no descanso. Num movimento ondulatório, ela afunda-se, preguiçosa, entre os lençóis, enquanto ele, com abandono, se recosta no espaldar da cadeira. Estão felizes, ambos, e a um ponto tal que será grande injustiça separar-nos de um para falar ficar a falar do outro, como mais ou menos seremos obrigados a fazer, porquanto, conforme ficou demonstrado num outro mais fantasioso relato, é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de duas personagens, mormente se elas estão longe uma da outra, ao sabor dos caprichos e preferências de um narrador sempre mais preocupado com o que julga serem os interesses objectivos da sua narrativa do que com as esperanças em absoluto legítimas desta ou daquela personagem, ainda que secundária, de ver preferidos os seus mais modestos dizeres e miúdas acções aos importantes feitos e palavras dos protagonistas e dos heróis (Saramago, 1989, p.239-240).

O carácter autofágico de *História do Cerco de Lisboa* não escapa a Ana Paula Arnaut. Ela diz que nesse romance se concretiza “a possibilidade de se inscrever no texto final, que quase sempre parece um rascunho revisto e anotado, as angústias, as dúvidas, os caminhos por onde andou e se perdeu, ou se encontrou, o autor” (Arnaut, 2002, p.347). Obras de metaficção historiográfica não estão nem podem estar “prontas”. Elas estão em permanente desenvolvimento, são um rascunho cuja revisão todo revisor que se preze nunca deve considerar acabada. Essa arte emularia o ser humano e a própria história, que, à moda do narrador de José Saramago, não desejam se fechar nem ser completos, mas prefeririam, antes, seguir em frente – mesmo que à custa de sua incompletude – como Raimundo Silva e Maria Sara.

~//~

O texto enviesado de António Lobo Antunes praticamente desobedece a alguns preceitos da narratividade de um texto. Tomo as palavras de G. Prince para definir narratividade: “depende da medida em que o texto concretiza a expectativa

do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma qualquer espécie de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projeto humano e de um universo humanizado” (Prince, 1982, p.160).

Em suma, nesse arcabouço literário a expectativa do leitor muitas vezes entra em rota de colisão com o que ele espera daquele texto. Livros de metaficção historiográfica compõem-se de forma labiríntica, fragmentada do ponto de vista óptico-grafomático pela distribuição caótica de sinais de pontuação em desacordo com as normais gramaticais, onomatopeias, pleonasmos e sujeitos indefinidos e muitas vezes mutáveis, além de frases curtas entrecortadas por parênteses, muitas delas sem verbo nem complemento, compondo por vezes sentenças aparentemente deslocadas de significação e de sentido. Para Maria Alzira Seixo, Lobo Antunes tem “a very original conception of narrative and a beautifully organized verbal rhythm, which transforms the themes and social concerns of his novels into perfect fictional poetry” (Seixo, 2011, p.19).

Nessa complexa estrutura narrativa, o escritor costura, redefine e quebra sentenças inteiras, orquestrando letras, frases e conjunções de lida gramatical em um verdadeiro mosaico. É como se as palavras, em seu corpus textual, desejassem romper a membrana a separá-las da imagem por que e a partir de que elas mesmas desejam comunicar. Vai-se além da comparação entre duas coisas, por exemplo, na tessitura narrativa antuniana: a relação analógica dispensa (ou luta por fazê-lo) intermediações na escrita de António Lobo Antunes. A palavra, inclusive, é de certa forma considerada pelo próprio escritor uma espécie de “entrave” à moldagem de suas obras, conforme dito pelo próprio a Maria Luisa Blanco.

O manifesto desejo de Lobo Antunes (2002) de que seus livros nos espelhem denota o esforço hercúleo por uma escrita que vá além do dito. Entende-se essa relação quase elegíaca com a palavra em seu sentido semântico. É como se a busca por significados outros e sinônimos tirasse o poder do significante; este, nu em pelo, é quem realmente teria a voz na escrita antuniana. Maria Alzira Seixo assim o explica:

De certo modo, a evolução da obra de António Lobo Antunes dá conta de uma história do desprendimento da palavra em relação à imagem, da transformação de um discurso metaforicamente torrencial em gestos puros de escrita que se manifestam na sublimidade de uma inscrição verbal tensa,

recolhida, dramática e enxuta (...). Através do que, aliás, a palavra fica a ser ela própria imagem, mas a imagem de si mesma. A palavra pela palavra, mas passando pelo centro do humano, que lhe dá justamente a mão. Num ciclo íntimo, talvez vicioso e decerto viciado (neste autor, escrever é afinal um grande vício), onde a reversão identitária passa por um outro que é ainda o *ele* dos livros (Seixo, 2003-2004, p.132).

O excesso de palavras e suas figuras de linguagem revelam uma opacidade na relação binominal significante-significado a fim de se comunicar de forma mais ampla. A comunicabilidade antuniana torna-se dispersa no esgotamento técnico-compositivo de alguns de seus textos, na abolição das metáforas fáceis e de confortáveis analogias político-ideológicas mais aparentes ou palpáveis. Ana Paula Arnaut (2009) refuta a conclusão aparentemente verossímil de que seus romances seriam caóticos. Dividido em nanolinhas narrativas, cada livro do escritor, complementa Arnaut, contém múltiplas histórias em que o leitor deve fazer o papel de detetive, colhendo não só as pistas como o próprio(s) sentido(s) de cada romance antuniano: “O papel que assim cabe ao leitor (...) liga-se, inevitavelmente, ao facto de os diversos exercícios metaficcionais postos em prática lhe exigirem uma maior e mais estrita participação” (Arnaud, 2002, p.350).

Heidrun Krieger Olinto apropria-se do conceito de Wolfgang Iser denominado “razão transversal” para refutar o que ela nomeia por “dogma da heterogeneidade absoluta”. Segundo Olinto, esta razão “não ignora critérios de diferença e nem abandona possibilidades de comunicação; uma razão que preserva os limites de formas de racionalidades distintas e estimula travessias e discussões reescrevendo, assim, a função clássica da razão” (Olinto, 1996-B, p.44). Lobo Antunes se utiliza em suas obras das diversas camadas de sua consciência a fim de “reescrever” (um)a razão. Tal processo é claramente ativado via memória, graças às já citadas experiências pessoais do escritor na guerra de Angola, por exemplo, mas também pela imaginação, como observou o próprio escritor em entrevista a Maria Luísa Blanco (2002). Com essa estratificação entre real e sonho no excesso de vozes, personagens, memórias ficcionalizadas e ficcionalizações de memórias, o autor parece buscar no conjunto de suas obras emular uma voz que espelhe a inconsciência. Por isso seus personagens grunhem, dizem frases incompletas e invariavelmente perdem-se entre devaneios e vagares sem sentido.

As Naus, de acordo com António Lobo Antunes (ibid), compõe dentro de sua obra literária o chamado ciclo das epopeias – ou das contra-epopeias, acrescenta a professora Ana Paula Arnaut (2009). Ouso dizer: Lobo Antunes converte seu romance em uma espécie de alter ego de si próprio – se toda a sua obra já não o for. Sobre essa espécie de fusão com sua obra, o escritor afirma a Sara Belo Luís que “Chega uma altura em que o livro e eu formamos um corpo único – e eu acabo por falar muito mais de mim. Deixo de falar dos episódios da minha vida para falar da minha vida interior, da minha *inner life*” (Luís, 2006, p.138). O narrador d’*As Naus* dá às cenas descritas tons sinestésicos em que se hiperboliza o caos, a sujeira, a promiscuidade e a perversidade pelas quais trafegam essas naus e suas personagens:

Dois prédios na Morais Soares e eu sem jantar, pensou Pedro Álvares Cabral, raios partam a liberdade se a liberdade é isto, quero mas é os meus cabarés de Loanda e as minhas auroras sarnosas de cacimbo, quero os meus musseques de desgraça, quero os meus cheiros de esterqueira de África quando não tinha fome nem vergonha (Antunes, 1988, p.69-71).

Sabe-se que o escritor conhece Luanda e esteve lá na guerra de Angola. Quem garante não se tratar de um arroubo autobiográfico – ainda que metaficcionalizado – do escritor o trecho em que Pedro Álvares Cabral maldiz sua liberdade, nostálgico dos cabarés de “Loanda” (adulteração proposital de Lobo Antunes) e dos “musseques de desgraça”? Sabe-se que a fome (pelo menos a empírica) nunca acossou Lobo Antunes; já a vergonha, sim. E ela foi admitida pelo próprio, que, após se desiludir com os rumos do país já em regime democrático, verbalizaria ficcionalmente em passagens como a do excerto acima muitas das esperanças desfeitas pelos sucessivos governos eleitos após o advento da revolução dos cravos. Pode-se adivinhar que essa condenação à liberdade do pós-África evoque, ironicamente, a relação dos retornados dessa guerra cuja revolução, que depôs o regime salazarista, acabaria por desocupar a África e deixar muitos de seus combatentes também desocupados e perdidos.

Por isso, ninguém se salva nem pode se salvar no mundo ficcional orquestrado por António Lobo Antunes. Mas pode-se inferir em sua proposta – irônica e demolidora – alguma mensagem ou direção apontada? Penso que, mesmo não havendo uma receita preparada, com certeza há diagnóstico(s). Mas não é apenas evidenciando os excessos portugueses que o escritor se mostra capaz

de oferecer esse(s) diagnóstico(s). N^o *As Naus*, o não dito, a exemplo de Saramago, também aparece como uma espécie de projeto. Nos primeiros ciclos que categorizam sua obra, o escritor propositadamente sufocava-nos com seus excessos descritivos. Contudo, em certos trechos d'*As Naus* sua escrita revelava-se mais do que econômica. Dir-se-ia que seu texto chega a ficar quase “silencioso”, dando ao leitor a tarefa de relacionar e julgar – verbo nunca conjugado por ele como motivação da realização de seus textos, aliás – as ações das personagens. A seguir, mais um trecho do romance:

só a mobília do quarto que há-de chegar no próximo galeão se a não desviaram no porto com esta história de roubalheira, democracia e socialismo, e orgulhei-me das mesinhas de cabeceira com maçanetas de loiça, da consola de três portas para garrafas, cristais e copos de água e de vinho, para além da cômoda da roupa de sumptuoso tampo de mármore no qual se gravavam as veias que se ramificam de leve nas pálpebras das crianças (Antunes, 1988, p.16-17).

Deve-se reparar que esses sentimentos e sensações estão ligados a objetos de que Pedro Álvares Cabral se recorda. O narrador ainda faz uma brincadeira com a ignorância (da personagem ou de todo um país?) ao juntar no mesmo campo semântico “roubalheira, democracia e socialismo”. O desafio a algumas regras ligadas à lógica e à cronologia dos fatos e personagens históricos entremeados na narrativa do romance só evidencia quão vazios, ocios, alienados e incapazes de se expressar seriam estas mesmas figuras delineadas pelo escritor. A complexidade nos jogos de palavras do texto antuniano, com fintas e dribles verbais e semânticos, aparece estratificada na fala paradoxalmente um tanto prosaica de suas personagens.

Misturados, tanto o não dito quanto o excesso descritivo se fundem em uma espécie de amálgama – estratégia típica do texto antuniano, que se aproveita dessa mistura – composto de muitas palavras que não desejam completar um sentido nem precisam ser metáfora de nada maior ou acima delas: seu vazio ou opacidade é que lhes dá a capacidade de comunicar. Sobre *As Naus*, Ronaldo Menegaz atesta:

Trata-se de uma narrativa iconoclasta e desarticuladora, cujo foco se desloca constantemente da terceira para a primeira pessoa, transformando o narrador em personagem (no caso, também narrador autodiegético). Frequentemente

a narrativa volta para a terceira pessoa, transitando de novo para a primeira (Menegaz, 2002, p.144).

A fluidez da narrativa antuniana demarca uma polifonia incessantemente responsável pela orquestração de todas as vozes que brotam a partir da própria voz de seu escritor. Lobo Antunes seria como um regente a organizar a execução de mais de um instrumento ao mesmo tempo; enquanto regente, sua “voz” faz-se ouvir apenas a partir da execução a ser realizada por “outros” músicos. Tal fenômeno acontece em duas frentes: pela sonoridade individual de cada um desses instrumentos e, principalmente, pela junção de todo corpo instrumental, cujo som só será compreensível se absorvido justamente pela soma aparentemente desconectada de todas as suas partes ao mesmo tempo. Verifica-se realmente que, em muitas passagens d’*As Naus*, narradores sem qualquer identificação ou referência falam de outras figuras tampouco nomeadas, cabendo ao leitor completar tal quebra-cabeça:

Uma das consequências dessa pluralismo fundante manifesta-se pela opção anti-totalitária que questiona antigas e novas formas hegemônicas a favor da multiplicidade de concepções, jogos de linguagem e formas de vida heterogêneas. Essa percepção, de profundo compromisso ético, denuncia demandas exclusivistas como fruto da transformação ilegítima de princípios particulares em princípios monopolistas absolutos (Olinto, 1996-B, p.41).

António Lobo Antunes tenta resgatar em sua escrita história(s) não pertencente(s) necessariamente ao que se considerava o cânone histórico de Portugal. Toda(s) a(s) sua(s) história(s), aliás, compõe(m) o inconsciente coletivo de seu país. A metáfora anteriormente utilizada da orquestra tem de ressurgir para se explicar que esse inconsciente, ainda que evocado a partir de impressões e memórias subjetivas (não se pode ignorar sua experiência pessoal em Angola), deseja refletir acerca de questões concernentes a toda uma geração de portugueses. Segundo Maria Alzira Seixo,

Events and experience constitute the basic ingredients in all of the author’s novels. They seem to be connected with a profound sense of space inhabited by the narrator (present in many of Lobo Antunes’s novels, either as a specific character or as a figure representing the writer himself), both in a territorial sense and in the sense of the problematic insertion of the individual in the community. The events are mainly facts which occurred in the narrator’s life (or have been transferred to the existence of other narrative voices driving the plot) or in the lives of members of his (their)

family, relatives, friends, people existing within the narrator's personal environment. (...) Lobo Antunes's fictional writing emphasizes the specific vision of particular events experienced by individual (and diverse) voices which try (diversely) to report facts and situations, much more through the resonance they create inside each character's being than through the actual way in which they are supposed to have happened. (Seixo, 2011, p.20).

Pode-se aferir que sua narração reside em um “limbo” cuja morada localiza-se entre as dos narradores autodiegético e extradiegético. Talvez essa habitação retenha em sua arquitetura um projeto com a assinatura de ambos. A visão caleidoscópica também pode ser aplicada em outras instâncias de sua escrita, como Seixo aponta acima ao referir-se ao binômio ficção-experiência. Na obra antuniana, o excesso na sobreposição de ficção e experiência parece querer dialogar com o outro até o limite de sua impossibilidade narrativa. Afinal, desconstruir quaisquer lembranças é uma forma de se descentrarem os fatos e pluralizarem as narrativas. O poder alegórico de uma narrativa centrada em outra “época” pode também – mas não apenas – falar da nossa. Para Ana Paula Arnaut,

a História é, por vezes, utilizada como uma espécie de instrumento didático, de forma a que o recuo ao passado especule os problemas e as preocupações do presente de enunciação, ou, num sentido que julgamos muitas vezes poder mesclar-se com este, como meio para intensificar a força imaginativa do romance, numa tentativa de atingir um certo efeito catártico (Arnaud, 2002, p.314).

No quebra-cabeça de sua(s) verdade(s), António Lobo Antunes não se atém a necessariamente arquitetar algum plano ou a elaborar apenas um significado. As personagens, o texto e a própria narrativa d'*As Naus* funcionam como a alegorização do significante. O texto escrito, do ponto de vista metaficcional, tem de ser uma homenagem à própria palavra (e aos silêncios que a rodeiam). Todos esses aspectos são peças engenhosamente dispostas tipograficamente na folha do livro para montar esse quebra-cabeça. Ana Paula Arnaut assim disserta sobre o modo de escrita de Lobo Antunes:

Ao contrário do que sucede numa prática canónica do subgénero em causa, em que a enunciação cabe a um narrador autodiegético, no romance de António Lobo Antunes cumpre registar e destacar o entrelaçamento subtil das vozes de um narrador de 1.ª pessoa e de um narrador de 3ª pessoa, potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos e que lemos como máscara - disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente (Arnaud, 2011).

O narrador de António Lobo Antunes busca justamente a imprecisão que a narração onisciente procura renegar. Seu processo narrativo não cede à tentação do olhar hierarquizado sobre aqueles acontecimentos ficcionalizados. As descrições de paisagens e personagens d’*As Naus* sequer surgem de forma detalhada. O excesso de Lobo Antunes não se faz presente à moda realista: tudo em seu romance aparece de maneira claudicante e imprecisa, como se aquela história fosse mera transcrição de alguma coisa de que *se ouviu dizer*, sendo transformada “por acaso” em um conto. Criam-se representações literárias a partir de uma ficção baseada em uma experiência empiricamente real (falo da vida de Lobo Antunes), sem, contudo, se sentir aprisionado por ela. Lobo Antunes deseja comunicar-se de todos os lugares onde ele está, esteve ou poderia ter estado como português, invasor colonial, intelectual, escritor, médico e veterano de guerra. Felipe Cammaert pondera sobre algumas questões concernentes ao tema:

As for the poetic fiction, there is a confusion of entities regarding the creation of fiction as a result of the preponderant role of the characters issued from the polyphonic pattern (thus, the fictive character behaves as if he were the author). (...) In other words, the considerations of the multiple figures of invention and its consequent effects on fiction require one to answer the following question: who is the producer of fiction? (Cammaert, 2011, p.271).

Recursos como a polifonia e a escrita espiralada são indícios do caráter excessivo presente na potenciação estética de sua obra. Com eles, pode-se imaginar que sua escrita, que transborda adjetivos, personagens e situações conflituosas, não deixaria de ser também o reflexo da “relação espectral” entre o autor e sua obra. Tenta-se imaginar quanto há realmente de Lobo Antunes em seus textos, mas a resposta não é fácil:

It is a matter of fact that most of Lobo Antunes’s novels are based on real events that occurred during the last few decades in Portugal and in particular conditions of his own life, but the main literary fact is that such events and conditions of existence are frequently transformed and deformed, subjected to the activity of fiction and, more importantly, dependent on the relation that makes experience overlap with textuality.

In other words, the plots in Lobo Antunes’s novels develop out of specific events, which are determined from the very beginning by his personal experience, but can only be perceived through literary expression, in a sentence, using particular words in certain positions (Seixo, 2011, p.22).

O texto de Lobo Antunes não está “morto”. Não é obra acabada, definitiva nem definível por completo. Suas palavras evocam verdades e vivências cuja ficcionalidade as esvazia de um sentido objetivo e automaticamente cognoscível ao mesmo tempo em que as enriquece e solidifica. Nada é claro nesse jogo proposto pelo escritor: Felipe Cammaert postula que “fictional activity fluctuates between the author’s consciousness and the character-narrators created by him”. (Cammaert, 2011, p.271).

O critério que o escritor parece adotar para seus livros é bastante difuso: no jogo de intenções ideológicas que as prosas de Saramago e JCP evidenciam, o de Lobo Antunes sempre prefere escamotear-se em relação a suas intenções e experiências inspiradoras. Pode-se apenas adivinhá-las a partir de alguns dados que possuímos. Assim, a fruição e o entendimento da obra antuniana dependem tanto do receptor quanto do mensageiro: adivinhar-se-ia mais de seu processo de escrita se olhássemos para nós do que para ele. Não devemos temer essas dificuldades, dúvidas e impossibilidades: esses são alguns dos sentimentos que o escritor justamente deseja evocar em seus livros. Ele pretende que sua obra jamais “facilite” a vida do leitor. Nessa prosa construída em mosaico pervertem-se os significados das palavras, que são reordenadas aleatoriamente ou repetidas à exaustão ao longo da narrativa. Lobo Antunes esvazia-as de sentido por um desgaste decorrente exatamente desse uso abusivo. Depreende-se que a estética seja a força transformadora de Lobo Antunes para manifestar um objetivo político ou ideológico não necessariamente identificável.

Haroldo de Campos (1992) chama a tradução poética de recriação e transcrição. Traduzir nada mais é do que (re)transmitir fatos, obras ou experiências originais com o auxílio de outros significantes. Dá-se o mesmo com António Lobo Antunes: tais significantes servem à construção estilística de seu texto, que utiliza ferramentas típicas da poesia (uma escrita versificada que não responde às regras gramaticais nem à coesão textual da estrutura em prosa) em consonância com a proposta política de alimentar memórias e vivências retrabalhadas esteticamente quando dessa transmissão. Felipe Cammaert analisa a ficção antuniana a partir de três padrões (autobiográfico, polifônico e poético), interessando-me agora o último deles:

The third pattern, poetic fiction, is achieved by superposing the structural challenges brought by autobiographical and polyphonic narration. The pattern illustrates the independence that the narrators have reached within the fiction in the previous period. (...)As a consequence of the polyphonic situation, the internal link between the author and the narrator appears destabilized because the latter tends to play the role normally attributed to his creator” (Cammaert, 2011, p.270-271).

A ficção de António Lobo Antunes condensa, em sua forma, conceitos como concentração e homogeneidade, trabalhando, por exemplo, o tempo (quebra cronológica do período a que se refere) e o espaço (narrador não heterodiegético e não onisciente)²⁴. Ao descentralizar essa narrativa autoral, tal técnica serve como uma denúncia indireta de Lobo Antunes dos valores intrínsecos às narrativas tradicionais, como a história aceita pelo cânone como oficial. Trata-se de uma batalha de caráter ideológico, e suas armas, obviamente, são somente as palavras. Estas mostram sua força não apenas por suas ideias, mas pelas impossibilidades que elas trazem consigo.

Por que essa irrealização, em vez de fraqueza, seria uma das maiores forças da literatura antuniana? É por, através dela, evidenciar-se, de certa forma, a irrealização do próprio projeto de vida português. Veja-se o desafio de Lobo Antunes (2002) a seus leitores: sua literatura luta para colocá-los diante do espelho. Penso que, caso tenham a coragem de abrir os olhos, esses leitores saberão que só irão se conhecer se recusarem o refúgio oferecido por respostas fáceis para, em vez disso, buscarem aceitar o reflexo que lhes aparecer à frente. Mesmo que isso lhes pareça assustador.

4.2. A desistência, um novo paradigma ideológico

O patriotismo de Fernando Pessoa, nas palavras do mesmo, caracterizava-se pelo que ele chamava de “nacionalismo mítico”. Segundo o poeta, a solução para Portugal estava em seu passado. Ao revisitá-lo, renovar-se-iam seus mitos à luz da contemporaneidade:

²⁴ Ver capítulo 5.

Ora, (...) só há uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação – a construção ou renovação e a difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional. (...) Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo (Pessoa, s/d-A, p.76).

Oito anos antes de *Mensagem*, Fernando Pessoa, em entrevista a Augusto da Costa (1926), mostrava-se confiante no ressurgimento de Portugal como império – mas dessa vez um império cultural, e não sociopolítico. Nota-se que 1926 demarca justamente o ano de início do regime salazarista, que perdurou no país peninsular por quase meio século. Eduardo Lourenço considera o livro publicado em 1934 “uma verdadeira tentativa de criação de uma *utopia nacional*”:

Nem na Europa nem fora dela éramos povo que contava e com quem era necessário contar. Toda uma literatura repercutiu esta vivência dolorosa, pessimista, do nosso presente sem futuro ou se investiu na invenção de mitos compensadores da nossa frustração de antigo povo glorioso, como o de um Quinto Império, que terá em Fernando Pessoa a sua expressão mais acabada (Lourenço, 1988-A, p.20).

De acordo com António Apolinário Lourenço, o sentido da palavra *utopia*, criada por Thomas More, não objetiva designar “especificamente uma realidade de impossível concretização, mas sobretudo uma mentalidade em contradição com a realidade presente e, ao mesmo tempo, um espelho onde se reflectem as necessidades, as frustrações e os sonhos de uma sociedade” (Lourenço, 2006, p.81). Parte da poesia do Fernando Pessoa ortônimo e da prosa de seus textos críticos apontava claramente alguns problemas nacionais. Muitos desses escritos, aliás, eram por demais explícitos no ataque ao regime salazarista que ele parecia, de início, ter chegado a nutrir alguma simpatia.

No entanto, rapidamente a visão condescendente sobre aquela “revolução” que desencadeara na formação do estado novo em Portugal ver-se-ia violentada pela aproximação ideológica do regime com sistemas totalitários em vigor na Alemanha e na Itália, além da censura imposta a textos de outros artistas e do próprio Pessoa. Isso tornou-o extremamente acutilador em suas críticas e observações políticas. Eis o trecho de um dos textos redigidos sobre o salazarismo:

Este movimento representa uma imoralidade (...) O argumento essencial contra uma ditadura é que ela é uma ditadura (...)

Salazar

Um cadáver emotivo, artificialmente galvanizado por uma propaganda...

Duas qualidades lhe faltam - a imaginação e o entusiasmo. Para ele o país não é a gente que nele vive, mas a estatística dessa gente.

Soma, e não segue. (...)

O Chefe do Governo não é um estadista: é um arrumador. Para ele o país não se compõe de homens, mas de gavetas. Os problemas do trabalho e da miséria, como há ele de entendê-los, se os pretende resolver por fichas soltas e folhas móveis? (...)

Salazar é Deus

(Pessoa, 2008-A, p.67, 111, 125, 127, 129, grifos do autor).

A poesia assinada pelo Fernando Pessoa ortônimo mantinha o tom de sua prosa. Dois exemplos: intitulados “António de Oliveira Salazar” e “Este Senhor Salazar”, ambos de 29 de março de 1935, os poemas continham versos como “Salazar é só apelido./Até aí está bem. /O que não faz sentido/É o sentido que tudo isto tem” e “Este senhor Salazar/É feito de sal e azar./Se um dia chove,/A água dissolve/O sal,/E sob o céu/Fica só o azar, é natural./Oh, c’os diabos! /Parece que já choveu...” (ibid, p.19, 21).

Porém, a despeito do caráter metafísico do *Livro do Desassossego*, considero a semi-heteronímia de Bernardo Soares – “semi” segundo o próprio Fernando Pessoa, que assim classificava a *persona* de Soares por considerá-la mais próxima de si do que eram heterônimos como Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro – a mais potente nesse afã de se expor *até o osso* (expressão de António Lobo Antunes) algumas das mazelas relativas a si e/ou à sua nação. Defendo ser dupla essa relação por ambas figurarem de maneira embrionária na tessitura textual do *Livro*, cuja escrita desenvolve-se na prosa sofisticada de um humilde ajudante de guarda-livros que faz anotações em seu diário.

Da mesma forma que as ideias do livro de Pessoa não aparecem de forma clara, sua visão sobre nação tampouco é simples e perscrutável. Apesar de nutrir verdadeira obsessão pelo tema e gostar de versar sobre o que significaria ser português, ele admitia o caráter temporário dessa ideia: “A Nação é a escola presente para a super-nação futura. Cumpre, porém, não esquecer que estamos ainda, e durante séculos estaremos, na escola e só na escola” (Pessoa, s/d-B, p.172). Se o país estaria na escola por séculos ainda, a mesma solução apresentada

por Pessoa, a do *nacionalismo mítico*, parecia ser a armadilha de sua proposta: estar perdido nesse nevoeiro mítico, prenúncio do sempre adiado regresso do rei d. Sebastião, era algo que *tinha* de ser vivido pelos portugueses. Logo, Fernando Pessoa parecia não vislumbrar para o país a solução simbólica que ele tanto desejava. Eduardo Lourenço sentencia:

Fernando Pessoa, que não pôde nunca imaginar nenhum futuro concreto para o Portugal do seu tempo, embora soubesse o nosso passado morto como império histórico, só pôde conceber o nosso destino como *descoberta de Índias que não vêm no mapa*. Quer dizer, e apesar do que a fórmula possa conter de inovador e futurante, uma espécie de repetição do já feito e do já sido (Lourenço, 1988-A, p.10, grifos do autor).

Essa trajetória errática e atemporal desse(s) *self(ies)* português(es) aparece pontuada na escrita de *Mensagem*: “De Portugal enquanto realidade presente, não espera Pessoa nada. Do Portugal como nauta de si mesmo, como história-profecia de que *Mensagem* interroga os anúncios e signos sucessivos, tudo” (Lourenço, 1988-B, p. 33). Por sua vez, José Carlos Seabra Pereira prefere destacar outras visões de Pessoa sobre os problemas que assolavam Portugal, como seu atraso e uma espécie de autodesconhecimento que, na percepção do poeta, corroía a própria alma nacional:

Esse Fernando Pessoa patriota mostra-se lúcido e amargurado perante a condição coeva da nação portuguesa – decadente, quer na acepção tradicional de declínio relativamente à grandeza de Quatrocentos e Quinhentos, quer na acepção (angeriana e sergiana) do atraso em relação à modernidade sociológico-cultural do Ocidente euro-americano, quer ainda, se não sobretudo, na acepção (entre saudosista e modernista) de auto-desconhecimento e de desencontro consigo mesmo.

Em espírito de nacionalismo transcendental (...), Fernando Pessoa mostra-se decidido a intervir no espaço público, enquanto intelectual e escritor (Pereira, 2006, p.67).

Detenho-me na teorização de Hans Hans Ulrich Gumbrecht acerca da “história das mentalidades”. Se os textos são o sintoma de um tempo²⁵, esse tempo amórfico de Portugal somente pode indicar uma literatura que ecoasse justamente tal *esvaziamento*. Se não se pode mais pensar em totalidades, ainda segundo Gumbrecht, a *mentalidade* portuguesa revelar-se-ia justamente a partir dessa *falta*. “A nossa Crise provém de uma má leitura de nós mesmos e acaso de

²⁵ Ver capítulo 5.

um excesso de complacência para com tudo quanto é dos outros. Querer ser português é pouco para portugueses” (Lourenço, 1988-B, p.110-111), disserta Eduardo Lourenço.

Chamo de *universalismo nacionalista* a característica tão presente n’*O Livro do Desassossego* que poderia conter a estratégia do autor para Portugal. Estratégia claramente construída segundo a complexidade caleidoscópica presente na visão de Fernando Pessoa sobre a própria humanidade. Proponho que esta mesma humanidade, n’*O Livro*, torna-se uma metáfora propositadamente *hiperbolizada* do que seria Portugal para Pessoa, ainda que seu país apareça de maneira sub-reptícia no livro se comparado com a temática nacional de *Mensagem*.

Redigido sempre na 1ª pessoa, o *Livro do Desassossego* é um texto confessional majoritariamente “criado” por Bernardo Soares – irei desconsiderar, como muitos estudiosos de literatura portuguesa, o nome do semi-heterônimo Vicente Guedes como coautor da obra. No *Livro*, Fernando Pessoa expunha certas mazelas nacionais como aquela identificada no excerto acima de Eduardo Lourenço. Mas o escritor português o faria segundo uma diretriz ao mesmo tempo mais ampla e interiorizada. Portugal, agora, seria visto de um ponto de vista universal. O vazio espiritual de Soares é capaz de comunicar certas visões desse poeta travestido de prosador de maneira muito mais enfática do que poderia fazer a temática nacionalista de *Mensagem*, por exemplo.

Silviano Santiago mostra que quem conta uma história pode acabar falando mais de si do que do outro: “Olha o outro para levá-lo a falar, já que ali não está para falar das ações da sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (Santiago, 1986, p.7). Ventrilocado por Pessoa, Bernardo Soares poderia expor, anexadas àquelas questões de ordem subjetiva, a verdadeira ideologia de um escritor cansado de tudo: da vida, das pessoas e de seu país. De maneira correlacionada, pode-se aferir que falar de si também comunica sobre o outro. Fernando Pessoa, de certa maneira, faria a inversão teorizada por Santiago: é possível expor outras entranhas a partir da dilaceração das suas.

O escritor, nesse processo metonímico, seria “ventrilocado” pelo próprio país, que “faría” de Pessoa uma espécie de “boneco” a replicar alguns de seus

problemas ou dilemas. Dar-se-ia esse processo a partir de uma prosa aparentemente menos política por conta da própria subjetividade de seu texto: o livro, afinal, é um falso diário. Portanto, não bastaria agora a esse *self* português servir-se de seus mitos e de seu passado à moda de *Mensagem*. Deve-se olhar para dentro, falar do outro *a partir* de si. Assim, o suposto cosmopolitismo do *Livro* estava em consonância com os propósitos ideológicos de Pessoa.

Em carta redigida a Armando Côrtes-Rodrigues, de 19 de janeiro de 1915, o poeta, então com apenas 26 anos, demonstrava o desejo de “ter uma ação sobre a humanidade”, “trabalhar (...) para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade”. Sete anos antes, contudo, Fernando Pessoa falava em seu diário pessoal do “meu intenso sofrimento patritótico, o meu intenso desejo de melhorar a condição de Portugal (...). Jamais saberei exprimir o fervor, a intensidade – terna, revoltada e ansiosa – do meu patriotismo” (*apud* Seabra, 2006, p.66). Considero o *Livro do Desassossego* a fusão dos dois desejos de Fernando Pessoa.

Assim, a despeito de sua temática apátrida, vislumbram-se em alguns apontamentos do *Livro* a subjetivação catártica de certos problemas portugueses tão combatidos por Fernando Pessoa. A saber: a irrealização (“Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos – um poço fitando o céu”), o autodesconhecimento (“Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos a um ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios”) e a falha (“Antefalhei a vida, porque nem sonhando-a ela me apareceu deleitosa. Chegou até mim o cansaço dos sonhos...”) são alguns deles. (Pessoa, 2009, p.50, 56, 194). O caráter ideológico dessa obra foi resumido por Richard Zenith em um artigo que apresentava a obra a seus leitores. Segundo Zenith, a

ficção de Soares (a quase-realidade de Pessoa), mais do que uma mera justificação ou explicação deste desconexo Livro, é proposta como modelo de vida par todas as pessoas que não se adaptam à vida real normal e cotidiana, e não só. Pessoa sustentava que para viver bem era preciso manter sempre vivo o sonho, sem nunca realiza-lo, dado que a realização seria sempre inferior ao sonhado. E deu-nos Bernardo Soares para mostrar como se faz.

Como se faz então? Não fazendo. Sonhando. Cumprindo os nossos deveres cotidianos, mas vivendo, simultaneamente, na imaginação. Viajando imenso, na imaginação. Conquistando como César, na imaginação. Gozando sexualmente, na imaginação. Sentindo tudo de todas as maneiras, não na carne, que sempre cansa, mas na imaginação (Zenith, 2009, p,27).

Entende-se, assim, como o projeto de Fernando Pessoa só desejava reconstruir seu país simbolicamente, e não historicamente. Tão ausente de seu tempo, Bernardo Soares metaforizava essa *portugalidade* cada vez mais aniquilada de seu sentido *totalizante*. Esse “esfacelamento” apontado no *Livro* subsiste concomitantemente e de forma contraditória, à moda do próprio Pessoa, ao ideário cosmopolita que ele vislumbrava para seu país ao desejar, conforme carta de 1915 enviada a Armando Côrtes-Rodrigues, “erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar” (Pessoa, 2013). Esse desejo pode ter sido realizado não da maneira que o escritor imaginava. Se ser português, imaginava Pessoa, era pouco para os portugueses, ele, como um novo Camões, os apresentaria para o mundo pela exposição de seu caráter recluso. De certa forma, o registro “antiépico” do *Livro do Desassossego* tornar-se-ia o contraponto contemporâneo àquele épico d’antanho tão caro ao ideário daquela nação:

Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu. Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra (Pessoa, 2009, p.42-43).

A raiva ao sonho e à ação no trecho acima do *Livro* denota essa mentalidade portuguesa atrelada a um estado de inércia. Fernando Pessoa desejava romper justamente as amarras nacionalistas que prendiam Portugal a um estado paralisante, eternamente voltado apenas para si. Assim, um texto eivado de caracteres pessoais e reflexões de ordem íntima podia articular-se como uma espécie de “diário” do próprio ser português, tornando gerais questões aparentemente subjetivas. Logo, a ideologia da *desistência* é paradigmática no *Livro do Desassossego*. Defendo que a estratégia de seu autor, ao *ventrilocar-se* através de um semi-heterônimo, também era a de propagar o estado de inércia de seu país: “A única atitude digna de um homem superior é o persistir tenaz de uma atividade que se reconhece inútil, o hábito de uma disciplina que se sabe estéril, e

o uso fixo de normas de pensamento filosófico e metafísico cuja importância se sente ser nula” (ibid, p.117).

Outrossim, a ação regeneradora de Pessoa para Portugal revelava-se de maneira estratificada no *Livro*. Se alguns dos poemas e textos críticos citados neste subcapítulo são extremamente acutiladores em suas críticas políticas, a prosa de Bernardo Soares revelava-se mais ferina em relação à própria letargia portuguesa. O breve trecho nomeado de “Estética da Abdicação” é paradigmático em relação a nosso entendimento da obra: “Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. Por isso toda a vitória é uma grosseria” (ibid, p.117). A publicação póstuma do *Livro do Desassossego* – obra escrita por duas décadas que Fernando Pessoa, salvo trechos esparsos, não ousou publicar em vida – e as marcas indeléveis de sua narrativa poderiam nos levar a interpretar o excerto anterior tendo como guia referencial dados da vida privada de seu autor. Tais detalhes, obviamente, são importantes, mas não comunicam satisfatoriamente o que seria a obra.

Fernando Pessoa parecia desejoso de comunicar algo muito maior do que suas questões pessoais. Louvar a “derrota” de Portugal ao falar da sua terá sido, talvez, a maior *finta* narrativa do *Livro*. Essa estratégia da *desistência* colocaria diante dos portugueses um espelho que eles imaginavam apontados apenas para seu autor.

5

Autofagias: a retroalimentação da metaficção literária contemporânea

Destaquei anteriormente que Gebhard Rusch (1996) considera o passado capaz de orientar a ação dos escritores de literatura²⁶. Boaventura de Sousa Santos (2001) possui a tese de que desde o século XVII Portugal deve ser considerado, no contexto mundial ou mesmo perante a Europa, um país semiperiférico.

A época delineada marca o centenário da expansão marítima portuguesa. O desenvolvimento de sua nação – desde o modelo colonial até os regimes econômico-políticos posteriores – “nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais” (Santos, 2001, p.23-24), referindo-se a colegas europeus como Alemanha, Inglaterra e França. Já a partir do século XIX essa “consciência de nossa marginalidade, espicada pela memória romântica do século XVI e do nosso papel nessa época, atingiu então o seu nível mais doloroso. A Europa é ao mesmo tempo o modelo a imitar e o nosso desespero pela distância que dela nos separa” (Lourenço, 1988-A, p.20).

Mas conforme frisa Boaventura de Sousa Santos, apesar de os seculares processos formadores de Portugal como semiperiferia serem originariamente híbridos (basta comparar a miscigenação e o processo migratório entre o território português e suas colônias em oposição ao ocorrido no exemplo inglês), sua configuração os identifica como *diferentes* – mesmo que esta diferença muitas vezes nos seja imperceptível. Se “a categoria do híbrido abrange atualmente uma multiplicidade de formas culturais”, como constata Heidrun Krieger Olinto (Olinto, 2008, p.16), para se pensar na questão portuguesa devemos, amparados na terminologia de Néstor García Canclini, substituir o termo hibridez por *hibridação*: “O ganho inicial (...) pode ser visto na relativização da noção de identidade, de caráter essencial, integrado, puro e a-histórico, a favor do acento sobre a heterogeneidade e hibridação intercultural como movimento processual” (ibid, 16-17). Movimentos processuais próprios da contemporaneidade, no que se

²⁶ Ver capítulo 1.

refere a suas características heterogêneas, estariam, então, representados por uma palavra que designa justamente a ideia de ação.

Boaventura de Sousa Santos considera a hibridação “uma necessidade da relação colonial portuguesa” (Santos, 2001, p.41). Logo, proponho que a literatura portuguesa contemporânea seja parte dessa hibridação por ela refletir, conforme indicado anteriormente, questões estudadas nas áreas das ciências sociais. Considero a literatura parte desse movimento processual cujos estudos sociológicos estabelecem reflexões acerca dessa “troca” de lugares na relação entre “eu” e “outro”.

Não desconsidero que especialistas da área de estudos coloniais contestem a utilização de conceitos envolvendo nações ou nacionalidades para se perscrutar a identidade, pois tal paradigma teórico estaria, em detrimento do que se entende por *multiculturalismo*, “ignorando seu caráter polifônico, imaginário e híbrido”, conforme postula Canclini (Canclini, 2001, p.147). Porém, discordo dessa análise amparado na reflexão de Boaventura de Sousa Santos, uma vez que se deve “encontrar uma dosagem equilibrada de homogeneidade e fragmentação, já que não há uma identidade sem diferença e a diferença pressupõe uma certa homogeneidade que permite identificar o que é diferente nas diferenças” (Santos, 2001, p.35).

O estatuto ficcional da literatura trabalha justamente com relações de implicação, e a enunciação do texto literário necessita, a despeito de seu caráter ficcional, da referencialidade. Voltando a Santos, alcançar o que seria diferente nas diferenças consistiria, pressupõe-se, um processo autofágico, pois estudos como o da identidade²⁷ precisariam recorrer à autorreflexão. Então, as relações de implicação na literatura terão de reverberar essa diferença (fio-me ainda em Boaventura de Sousa Santos), trazendo para o plano da escrita tais processos de internalização. Por conta disso, um dos subcapítulos do presente capítulo foi nomeado de “Livros-cebola”. Ao deparar-se com obras de metaficção historiográfica, todo leitor tem de estar preparado, ainda que à custa de muitas “lágrimas”, para cortar suas “camadas”. Tal processo de decantação será realizado mesmo ao se saber que tal fratura não objetiva alcançar um cerne ou um

²⁷ Ver capítulo 3.

centro – afinal, o que interessa em quem está a cortar a cebola são justamente suas camadas, e não seu “conteúdo”. Segundo Ana Paula Arnaut,

o efeito que se obtém através da presentificação e da cristalização do leitor na teia da própria ficção conduz, pensamos, ao estreitamento (até a uma quase abolição em alguns casos) das fronteiras inter-mundos: o intra- e o extra-diegético, o ficcional e o real.

Não se trata, pois, e apenas, de uma mera colaboração indirectamente solicitada (...). Trata-se, também, agora, de verbalizar o jogo de uma actuação que se quer pôr em comum (Arnaut, 2002, p.119-120).

Entender Portugal é fundamental para que se fale de sua literatura. Esta, aliás, é a que melhor representa o jogo fronteiro de Arnaut: “A literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio dinâmico entre homogeneidade e fragmentação”, pondera Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2001, p.35). A “consciência nacional”, frisada entre aspas por Santos (ibid), tem a literatura como um de seus pilares de construção. E por conta da hibridação de seu país, produziram-se em Portugal livros que tratava de aspectos semiperiféricos.

Como dizia Fernando Pessoa, “nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo” (Pessoa, s/d-A, p.150). O poeta estabelecia a história da formação desse ser português a partir de um sentido – embora não linear – cronológico: um que começou com a nacionalidade; outro, um português que não o é; e o terceiro, que começou a existir quando a nação esboçou-se como império. Pessoa identificava ainda três características fundamentais desse ser: o predomínio da imaginação sobre a inteligência, o predomínio da paixão sobre a emoção e a adaptabilidade instintiva (Pessoa, s/d-C, p.149).

O *self* nacional português, híbrido em sua gênese de acordo com Boaventura de Sousa Santos (2001), obviamente apareceria de forma diversa na literatura contemporânea. Esse *self* seria a junção de algumas observações – não se pode esquecer da definição de Pessoa para o português como aquele que são vários em um só –, realizadas por estudiosos como Boaventura de Sousa Santos e Eduardo Lourenço. Além disso, as experiências e teorizações de alguns escritores de ficção (muitos deles, como José Saramago, Fernando Pessoa e Lobo Antunes, também dedicados à redação de artigos científicos) contribuiria para uma literatura preche de matizes em sua escrita.

Logo, a autofagia (alimentar-se de sua condição nacional, de suas experiências pessoais e dos estudos sociais sobre seu país) é um dos processos definitivos pelo qual tais escritores criariam suas obras. Entenderei como experiência pessoal – item cabal para a escrita de António Lobo Antunes por conta dos 27 meses passados na guerra em Angola – não só vivências empíricas como toda a formação psicossocial do escritor.

5.1. Portugal e o(s) descobrimento(s) de si

Os chamados estudos multiculturais, de certa forma, vêm postulando a “desnacionalização” do estudo da identidade. Defendo, contudo, que abraçar o conceito de nação permite justamente redefinir e traduzir aspectos relacionados à *portugalidade* dessa literatura pós-modernista produzida em solo português. A *semiperiferização* do país, outrossim, pode ter levado à criação de zonas cinzentas dentro de seu território – se a identidade de um povo supostamente está fraturada desde sua formação, por que as relações entre seus membros ou deles consigo mesmos também não o seria? De acordo com Boaventura de Sousa Santos, os portugueses vivem em um padrão chamado por ele de oito-oitentismo, “que trivializa os extremos, sejam eles exaltantes ou indignificantes” (Santos, 2001, p.76). O reflexo disso na literatura produzida no país, portanto, seria mais do que natural.

Eduardo Lourenço assevera que, diante da Europa, seu país comporta-se como o “convidado modesto sentado no lugar de honra dos eleitos” (Lourenço, 2012, p.88). Em *Mensagem*, provavelmente por conta de seu tom lamentoso e nostálgico, as figuras históricas repensadas por Fernando Pessoa afiguram-se como representantes de uma tradição perdida. Estão deslocadas e descoladas de um presente que nunca se confirma por um viver esquizofrenicamente atrelado a um passado irrealizado e a um agora sem perspectivas. “É a Hora!”, conclama o eu lírico do último poema do livro.

Para Eduardo Lourenço, “Desde muito novo que Pessoa compreendeu que o tempo é intrinsecamente oco e descreveu a sua inenarrável monotonia (...) como esvaziamento do seu tempo próprio” (Lourenço, 2012, p.157). Proponho a analogia da temporalidade mítica de *Mensagem* (ibid, p.162) como representante

do tempo do seu próprio país. Ao anunciar a hora com o verbo “ser” no tempo presente do indicativo e enfatizado pelo ponto de exclamação, Fernando Pessoa desejava anunciar a urgência de novos tempos. Uma obra que fala do passado convoca-nos a viver o agora.

Maria Irene Ramalho assevera que os poemas de *Mensagem* servem-se “de um referente específico para pôr a imaginação em movimento”, sendo esse referente “histórico (as viagens marítimas dos portugueses) e mítico ao mesmo tempo (as descobertas portuguesas como reflexo do capricho divino)” (Ramalho, 2006, p.34). Portanto, a poesia de Pessoa deve ser considerada ambivalente tanto em sua forma (hermética e lírica) como em seu conteúdo, segundo Maria Irene Ramalho (ibid). Observa-se, assim, a hibridação como característica de um texto nomeadamente modernista. Já destaquei que o pós-modernismo evoca certas características de movimentos como o modernismo²⁸.

Em algumas obras certos tipos de deslocamento fazem-se mais palpáveis. *As Naus*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Delfim* são exemplos de romances pós-modernistas com, segundo Arnaut, “diferentes e pouco ortodoxos procedimentos²⁹ artístico-ficcionais que se põem em prática”, sendo “um sintoma da evolução dos tempos e dos ventos literários que, recentemente, se têm vindo a consolidar em íntima conexão com a crise de representação da realidade” (Arnaut, 2002, p.135). Esses procedimentos atuam como um propulsor a jogar essa escrita em novas águas, ou melhor, a incentivá-la a novas manobras por águas até então (falsamente) calmas, como, por exemplo, a história mítica de Portugal. A comicidade e o prosaísmo dos romances de Lobo Antunes e de José Saramago são significativos: a personalidade de algumas personagens históricas e os diálogos por elas travados flertam propositadamente com o absurdo. Em *História do Cerco de Lisboa*, essas duas características podem confluir para a seguinte demarcação espaço-temporal:

Alçou o rei a poderosa voz, **Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo**, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito, que sois homens de muita força e destros nas armas o mais que se pode ser, e não duvidamos, basta pôr os olhos nas robustas compleições que ostentais, e quanto ao talento para a guerra **fiamo-nos no rol dos vossos feitos, tanto no religioso quanto no profano**. Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das **várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível,**

²⁸ Ver capítulo 4.

²⁹ Ver capítulo 4.

nem sempre sardinha nem sempre galinha, ainda por cima tivemos a pouca sorte de nos terem cabido estes mouros, gente de escassa riqueza, se vamos a comparar com Granada e Sevilha, por isso mais vale tirá-los daqui duma vez para sempre, e neste ponto é que se levanta uma questão, um problema, que passo a submeter ao vosso critério, e que é o seguinte, **A bem dizer, a nós o que nos convinha era uma ajuda assim para o gratuito** (...) o que eu queria dizer é que para garantir o futuro da nação conviria muito ficarmos com as riquezas todas que estão na cidade, que não será nada de assombrar, mas **é muito verdadeiro o ditado que diz ou há-de-vir a dizer, Ninguém melhor ajuda o pobre que o pobre, enfim, falando é que a gente se entende, vocês dizem quanto levam pelo serviço, e a gente logo vê se pode chegar ao preço** (Saramago, 1989, p.139-140, grifos meus).

Grifaram-se no excerto acima trechos paradigmáticos para o entendimento que objetivamos alcançar. O primeiro trecho, já um tanto vulgar, destoa do tom oficial que supostamente caracterizaria o discurso de um rei cristão e herói da nação portuguesa. Além disso, uma linguagem de cariz tão popular, mais análoga à contemporaneidade do que ao ano de 1147, é a forma indireta com que seu autor posiciona Portugal perante o mundo – seja ele o d’antanho ou o contemporâneo –, que, para o diminuto país, a despeito do expansionismo e dos descobrimentos do período colonial, *ainda* é a velha Europa Ocidental. Nelson Rodrigues Filho caracteriza o discurso do narrador de Saramago:

não é a mais a representação da ação, como síntese do mundo da vida, cujo herói é figura de exemplaridade, confinada na lógica linear do enredo. Faz-se espaço citacional – ressaltando a diversidade – que entrelaça passado e presente, incluindo no discurso, para além da história /histórias que narra, o lugar da narração do próprio ato de narrar (Filho, 2012).

O atraso e a pequenez, estigmatizados na utilização do termo “cu”, indica-nos geográfica e historicamente o isolamento e o atraso que assolam *atemporalmente* o país. O discurso de d. Afonso Henriques perde sua aura oficial e documental, reduzido que está a uma oralidade eivada de pobres figuras de linguagem e de palavras de baixo calão. A intenção dessa passagem só será absorvida se o leitor entender o contexto histórico e social da época em que tal discurso teria sido proferido. Para Ana Paula Arnaut, o colóquio referido por Saramago contém um

anacrónico prosaísmo linguístico (ostensivamente traduzido num tom demasiado coloquial, familiar e popular), anódino em outras situações mas aqui utilizado com intuito satírico, porque contrário á gravidade e á solenidade que as penas oficiais imputam ao contexto em que foi produzido (Arnaud, 2008, p.209).

Já o segundo grifo utiliza o verbo “padece”, ilustrando como o falso discurso de quase 900 anos soa-nos não só verdadeiro como muito atual por verbalizar as tais imprevidências do espírito português. Novamente recorre-se ao linguajar do povo para caracterizar esse estado intermitentemente semiperiférico: o provérbio sobre a galinha e a sardinha pode metaforizar essa indefinição identitária, esse *jogo de lugares* tão próprio da literatura portuguesa por ele ser a gênese de sua(s) própria(s) identidade(s).

Os destaques seguintes do excerto aludem a uma negociação que em nada reflete o caráter edificante de tamanha empreitada histórica. A participação dos cruzados na tomada de Lisboa assemelha-se a um jogo financeiro típico de feiras populares. Termos como “gratuito”, “serviço” e “preço” denotam, de maneira polissêmica, uma possível tentativa de José Saramago de não só desmerecer aquelas personagens como a própria história de seu país, fundado, assim, a partir de negociatas que revelem, talvez, a mediocridade e o espírito pouco elevado dos fundadores dessa nação. Ao “assumir-se” pobre, d. Afonso Henriques verbaliza a temporalidade e o localismo demarcados em todo esse discurso, subentendendo-se que Portugal, em realidade, é e *sempre foi* pobre. De acordo com Eduardo Lourenço,

Esta conjunção de um complexo de inferioridade e superioridade nunca foi despoletada como conviria ao longo da nossa vida histórica e, por isso, misteriosamente nos corrói como raiz que é da relação irrealista que mantemos connosco mesmos. (...) ambos cumprem uma única função: a de esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade. Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais poder se convencer que se transformara em grande nação (Lourenço, 1988-B, p.19).

Em toda esta passagem do livro de José Saramago, utilizam-se verbos no presente para se fingir falar de um passado na verdade nunca cessado. Comunica-se, assim, o mesmo presente português visto segundo a ótica do escritor contemporâneo – um presente eterno, depreende-se. Nota-se no lastro espaço-temporal do discurso do fundador e herói de Portugal uma visão crítica de seu próprio país. As metaficções historiográficas articulam essa conexão com o presente do escritor (e de seu país), uma contemporaneidade referenciada seja qual for o tempo daquela narrativa ficcionalizada. Assim, esse processo de escrita se assume polissemicamente como porta-voz desse mesmo lastro, segundo

também se verifica no seguinte trecho d’*O Delfim*: “Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumar’’ (Pires, 1983-B, p.127).

5.2. “Livros-cebola”

Siegfried Schmidt (1976) caracterizou a *comunicação escrita* como processo em que há a copresença do emissor e do receptor na transmissão imediata da mensagem. Para ele, nesse topo de comunicação verifica-se uma separação nem sempre muito definida do espaço e do tempo entre entidade e momento da emissão, assim como da entidade e o momento dessa recepção (ibid).

A comunicação literária, logo, funcionaria na ausência de certos elementos e fatores que interviesses na comunicação linguística. A chamada “defectividade funcional” depende de uma comunicação cujas características preponderantes sejam a ficcionalidade, a polivalência e o discurso não situado, entre outras. Ainda segundo Schmidt (ibid), as regras semântico-pragmáticas a reger as comunicações linguísticas e literárias são diferentes no estabelecimento de seu acordo convencional. A obra literária, completa o teórico da literatura, advém justamente da suspensão do chamado acordo implícito entre escritores e leitores. A libertação da mensagem na literatura, por conseguinte, viria do fim da vigência dessas regras garantidas aos critérios da própria convenção.

Assim, o regime comunicacional do texto literário não assenta, conclui Schmidt (1976), na asserção formalista de literalidade imanente e garantida apenas por predicados essenciais desse mesmo texto, mas na asserção da própria literalidade comunicacional a se realizar na relação bilateral entre a competência do leitor e as características do texto. O texto passaria a depender de um contexto, integrando um *universo do discurso* discernível a partir do sistema semiótico literário. Para Roman Ingarden (1973), o texto literário permaneceria na consciência cogniscente do leitor em múltiplas possibilidades.

Roman Ingarden (ibid), porém, considerava *limitada* a liberdade do leitor em sua recepção e absorção – ação nomeada pelo teórico como *concretização literária*. Quem lesse um texto, ainda segundo Ingarden (ibid), atuaria apenas em

seus pontos de indeterminação e circunscrito ao que nele se afigura, sendo tal concretização literária válida ou inválida. Essa validade deveria respeitar dois princípios ônticos, ou seja, princípios relativos aos seres: a capacidade do leitor em construir sentido e a estrutura ontológica de um texto. O sentido, assim, seria (re)construído pelo leitor através de um texto escrito não só para como *além* dele.

Por conta disso, acrescento que o termo *portugalidade* será fundamental para uma leitura satisfatória de textos contemporâneos portugueses: circunscritos a esse conceito, eles seriam ressignificados por seus leitores a partir do campo semântico evocado ao se trabalhar com determinado tema ou sob determinado prisma. Ao longo do capítulo trabalharei segundo esse viés analítico.

Ainda tomando como base os conceitos de Siegfried Schmidt (1976), observo que a metaficção historiográfica portuguesa rearranja a mensagem de uma literatura baseada no princípio da congruência dos fatos *justamente a partir da suspensão* da validade de sentido dessa mesma mensagem. Esse princípio de suspensão, que corresponde à estética, ainda segundo Schmidt (*ibid*), não ignora a importância da mensagem de ordem factual, mas dá um caráter ambivalente ao texto, que pode funcionar factual ou esteticamente. A ficcionalidade, informava Schmidt, divide-se entre o enunciado e a enunciação.

Ana Paula Arnaut reflete acerca de alguns paradigmas da estrutura da narrativa pós-modernista a partir do livro *Recherches pour une sémanalyse*, de Julia Kristeva. Esta “considera o texto como uma entidade compósita matizada pela influência do sujeito de enunciação, cujo discurso, por sua vez, de algum modo reflecte a presença do destinatário e de uma série de textos coevos ou anteriores” (Arnaut, 2002, p.102). Podem-se relacionar tais considerações acerca da narrativa com o que considero constituir uma espécie de multilateralidade do texto literário – um texto a comunicar a partir de outros lugares (outros textos, fontes mesmas de uma narrativa) não pode se fazer a partir de um só emissor (o escritor).

Deve-se ratificar que Eduardo Lourenço descreve os portugueses como “seres espacializantes e temporalizantes, unidos e divididos no espaço e no tempo que somos e que criamos. Espaço e tempo são para nós realidades com um rosto, o rosto daquilo que amamos, lugar da única, precária felicidade” (Lourenço, 2012, p.115). Logo, sua literatura deverá reproduzir tais paradigmas. É o que tentarei atestar a seguir.

5.2.1. Tempo decalcado

Destaquei neste trabalho que as navegações são o ponto fulcral da escrita contemporânea produzida em Portugal. Segundo tal viés analítico, é fundamental situar cronologicamente alguns acontecimentos de relevância histórica e identitária para o país, como as navegações (século XVI) e o fim do regime salazarista (1974).

Sendo questão assente a definição do ciclo dos descobrimentos como uma espécie de pedra fundamental da narrativa que Portugal faz de si próprio, a escrita ficcional não poderia deixar de trabalhar também com o cotidiano das personagens mesmo em metaficções historiográficas. Não apenas por serem eles escritores também portugueses, ou tampouco por suas obras serem produzidas em solo português, mas pelo paroxismo de seu universalismo – afinal, trata-se de autores talvez mais consagrados e lidos em âmbito internacional – marcar justamente características tão nacionais.

Embora esse aspecto não possa ser plenamente respondido, sua elaboração é de grande valia se forem traçados paralelismos com a questão temporal: por que passagens da história portuguesa, apesar de tão presentes em suas obras contemporâneas, surgem de forma “esvaziada”, quase deslocada daquela narrativa? De acordo com Boaventura de Sousa Santos, “a densa e longa temporalidade do colonialismo português redundou numa estranha suspensão do tempo, numa anacronia que, aliás, havia de revelar-se dupla: por ter existido antes e por ter continuado a existir depois do colonialismo hegemónico” (Santos, 2001, p.29). Motivos de ordem ideológica para a suspensão ou a supressão presentes em narrativas metaficcionais já foram discutidos³⁰; cabe agora atentar para certos meandros de tal escrita.

A confluência de signos em metaficções historiográficas praticamente imobiliza o leitor em seu trabalho “factual” de detetive. Agora já não interessa mais descobrir ali o que é “real”, mas se é real o que dali se depreende, seja esse processo motivado por caracteres históricos ou ficcionais. Estruturas de poder podem coexistir tacitamente não apenas pelo silenciamento ou convivência de alguma de suas partes. O não reconhecimento ou o reconhecimento parcial da existência de poder em alguma dessas estruturas facilitaria tal convivência pelo

³⁰ Ver capítulo 4.

fato de sua categorização ser tão fugaz, quase amórfica. Roman Ingarden (1973) considerava o objeto artístico prenhe de pontos de indefinição.

Por isso, o tempo é trabalhado de diversas maneiras na literatura pós-modernista portuguesa. N’*As Naus*, de António Lobo Antunes, ele seria uma espécie de teia de aranha. Nessa teia, o tempo aparece disperso pelo texto, já que ele abarca diferentes períodos históricos e cronológicos dentro de uma mesma história. Presente e passado confluem numa espiral, evidenciando recursos estéticos como a polifonia e a metanarrativa. O tempo, enovelado, não opera de forma linear. Passagens e figuras históricas muitas vezes servem apenas como pano de fundo de uma narrativa quase sempre centrada em uma visão confusa, fragmentada e caleidoscópica dessas mesmas personagens sobre a realidade em que vivem, tornando tal tempo não apenas impreciso mas capaz de perpetuar-se nesse ar em que ele se “desmancha”. A seguir, um excerto d’*As Naus*:

Um dos guardas, que conversava com ele ao fim da tarde a assistir às manobras das galés e ao aportar das caravelas esquadrejadas por ventos estranhos, comandadas por espectros de tricórnio que os coitos das sereias alucinavam, oferecia-lhe os restos da marmitta do jantar, ou seja batatas empasteladas de gordura, pedúnculos de banana e cartilagens de frango pegadas ao alumínio do fundo, comida de marinheiro de terra cozinhada pela mulher numa marquise do Beato, envidraçada pelo ranho dos filhos. Os galeões, depenados de velas, trepavam a pulso, na manhã, o óleo de traineiras do Tejo a fim de levarem ao paço a sua própria desgraça, um pinguim recém-nascido do estreito de Magalhães num boião de compota e caixotes de cinzeiros made in Hong Kong de Sacavém (Antunes, 1988, p.89-90).

O processo de refração do tempo mostra-nos seu caráter translúcido. O imediatismo cronológico vê-se esvaziado de sentido nesta passagem do romance. De que tempo trata a narrativa? Das navegações, há quase cinco séculos? Como explicar *deslocamentos* como a citação ao alumínio ou a inserção de elementos contemporâneos como os cinzeiros “made in Hong Kong” àquela vida em que se inseriam personagens tão demarcados do ponto de vista social, cultural e histórico como Luís de Camões? Daniel Henri Pageaux atesta que

Os homens gloriosos do passado reencontram-se em situações íntimas, em nada públicas ou históricas: são vistos a urinar, ou a fazer amor, ou a embebedar-se. Duma maneira geral, as suas vidas de “retornados” são apenas um longo sucedâneo de derrotas. O que significa que a escrita da História surge, neste texto, duma imensa e obstinada involução ou desinvolução do tempo, e não duma evolução. Através das ruínas individuais, é, por consequência, um naufrágio colectivo que se escreve (Pageaux, 1997, p.39).

A desgraça dessas personagens faz-se em mais de uma instância temporal para que nelas se reflita o país *d'antanho* que ainda seria o de agora. A irrealidade de sua narrativa emula a relação dessa nação com seu passado. António Lobo Antunes, em diversas passagens d'*As Naus*, finge querer mostrar quão néscia seria determinada personagem somente para poder realmente demonstrar a ignorância de sua nação, como indica esta passagem envolvendo Diogo Cão, famoso navegador português do século XV que bordejou a costa africana:

tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, bebericando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo (Antunes, 1988, p.65).

Há diversas passagens d'*As Naus*, conforme exemplifica o excerto acima, cujas ideias e acontecimentos, por dedução lógica, têm de parecer descolados do suposto tempo da própria narrativa. Para Daniel Henri Pageaux, o “romance de Lobo Antunes elabora, sistematicamente, uma visão degradada da história portuguesa. Aliás, o passado já não tem consistência, existência, uma vez que as figuras desse passado são deslocadas para o presente do leitor” (Pageaux, 1997, p.35). Esses elementos narrativos desejam refletir o próprio tempo de Portugal. Ele estaria descolado da “realidade” por permanecer atrelado a um passado eternamente presentificado.

No entanto, a fantasmagorização desse presente português não afeta nem limita a escrita de António Lobo Antunes, que convida o leitor a (re)conhecer o “morto” que jaz em sua “sala”. A percepção de novas camadas desse livro-cebola exige que alguém se proponha a descascá-la junto com o escritor, que já reconheceu (2002) não poder (nem querer) fazer isso por conta própria. Eduardo Lourenço dá escopo a essa sensação de irreversibilidade advinda da leitura da obra antuniana:

Estamos já no cerne da obra de Lobo Antunes, dominada vivência muito profunda de que nós somos (nós, Homens, a Humanidade) fundamentalmente tempo, fundamentalmente temporalidade, não só no sentido clássico e ter a atitude de qualquer coisa que flui, que modifica realmente as coisas, mas que é, ele próprio, uma espécie de monstro que a si mesmo se devora e se transforma. Tudo quanto no espelho desse tempo podemos olhar, mesmo se voltarmos apenas o imaginário rosto para trás, já não é o mesmo que nós estávamos sendo há pouco (Lourenço, 2004, p.348).

Contudo, tal ação talvez só revele as camadas de quem esteja cortando a cebola, e não as da própria planta. Resta saber qual das duas partes atuantes no processo terá suas camadas expostas: o escritor ou o(s) leitor(es)? Segundo Ana Paula Arnaut, a pluridiscursividade da narrativa pós-modernista possui uma técnica interseccionista que “parece estender-se, outrossim, à instância temporal”, pois “as vozes trazem consigo, também, ecos de tempos não menos incríveis, mais ou menos longínquos, mas que, nem por isso, deixam de interpor-se ao presente da narrativa (Arnaud, 2002, p.116). Técnicas interseccionistas sobrepõem camadas, mas qual delas ficará mais exposta? Na escrita de Lobo Antunes, pelo menos, isso parece difícil de se dizer.

No romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, seu narrador a certa altura detém-se na observação minuciosa de uma lagartixa. Reconhecido como um ser asqueroso, notadamente medroso e desconfiado (e por isso mesmo de caráter antissocial), esse animal, sempre impassível e alheio, permanece imóvel sobre a antiga muralha do Largo. O excerto do livro diz que “lagartixas (...) são (...) o tempo (português) da História” (Pires, 1983-B, p.129).

Repara-se que o excesso de adjetivos (asqueroso, medroso, desconfiado, antissocial, impassível, alheio) acima deve advir do campo semântico construído pelo leitor da obra, e não de uma descrição pormenorizada realizada pelo narrador da história. Por conta disso, Cardoso Pires menciona um animal de caráter popular, domesticamente reconhecível embora provavelmente pouco ou nada admirado pelas pessoas. Com isso, o escritor abstém-se desse narrador “alienado” em relação a algumas histórias daquela narrativa realizar a tarefa que ele acredita caber unicamente a seus leitores: construir possíveis pontes entre o que se diz e o que se quer (ou se pode querer) realmente dizer com essa escrita. Na mesa redonda organizada e editada em livro por Philippe Ariès, Michel de Certeau conceitua esse “acordo” entre leitor e narrador como

o “estilo” e os fantasmas do actor, a sua arte de dar crédito ao seu discurso, a sua habilidade de fazer esquecer aos leitores aquilo de que não fala, de fazê-los tomar a parte pelo todo de uma época, de fazer crer, através de todas as manhas de uma narrativa, que um argumento conta tudo o que se passou (Ariès, 1984, p.32).

Nota-se ainda no excerto do romance sobre essa lagartixa o aparecimento do recurso dos parênteses, algo muito utilizado por JCP na redação de seus textos.

A ficção tem outras liberdades textuais, mas o uso abusivo dos parênteses estaria normalmente atrelado a uma escrita mais aproximada da realizada em relatórios, resumos e atas, por exemplo, cujo caráter objetivo ou informativo considerasse cada dado a mais adicionado algo redundante ou deslocado de sua mensagem principal. No texto cardosiano, porém, não pode existir a tese de que haja uma ideia “principal”: suas orações subordinadas deixam de constituir meros adendos, estando em pé de igualdade com a oração principal que figura em cada frase.

O uso do verbo “ser” na citação d’*O Delfim* é realizado para afirmações que dispensem o caráter comparativo de duas ideias: é justamente através da metáfora que se delinea o país. É através da linguagem figurativa que se mostra a(s) verdade(s) de Portugal e de seu tempo, no qual ele não se inseriria justamente por ser uma nação débil, paralisada e indiferente: “orgulhosamente só, à moda de Salazar. Além disso, José Cardoso Pires parece demonstrar, no excerto acima, como o tempo dessa lagartixa – imóvel, estática, sempre à espera de nada – tem de ser português. Retrabalha-se a questão do tempo simbolicamente evocado pela palavra *lagartixa* justamente por conta da imagem desse país repensado pelo escritor. Essa associação faz-se a partir do momento em que o nome do animal nos remeta de imediato aos adjetivos acima mencionados e a tantos outros provavelmente pertencentes a seu campo semântico. As novas construções cognitivas dessa leitura far-se-ão a partir do conhecimento que se espera do leitor (principalmente o português) para preencher esse mesmo campo semântico se quiser sustentar o “diálogo” proposto por JCP em sua obra. Para Ana Paula Arnaut, o romance de 1968 “verdadeiramente inicia os novos rumos ficcionais, os da ficção portuguesa post-modernista” (Arnaud, 2002, p.82) e “passa a obrigar a um semelhante tipo de concepção sobre o papel e o posicionamento do leitor, que deixa de ser subalternizado, porque não é mais mantido à distância do interior da esfera da criação (ibid, p.119). Solidificava-se em Portugal a literatura pós-modernista no mesmo ano das marchas sociais e dos protestos realizados em Paris que convulsionariam boa parte do ocidente.

Na literatura portuguesa contemporânea por mim perscrutada, o tempo, sempre elíptico, retrai-se e expande-se à medida que suas narrativas tentam dar conta de uma espécie de paralisia advinda justamente de um excesso³¹ de

³¹ Ver capítulo 4.

estímulos. Consideremos um de seus principais estímulos o passado *excessivo* desse Portugal. A definição das navegações como uma margem necessária para se entender a(s) identidade(s)³² e a(s) história(s) portuguesa(s) pode ter feito desse passado um eterno presente por se realizar. Longe de salvar, este porto seguro também se configuraria como a âncora da nau que não sabe para onde partir e nem por que razão fazê-lo. Hans Magnus Enzensberger reitera: “Todo povo refaz seu próprio passado. (...) somos especialistas na arte da invocação de fantasmas. A história é para nós uma espécie de cinema para massagear o ego, onde sempre se exhibe o mesmo velho filme: ‘O império perdido’” (Enzensberger, s/d, p.148).

Alguns dos aspectos assinalados sobre a questão do tempo também aparecem na literatura produzida por Fernando Pessoa. Se, do ponto de vista cronológico, o tempo, por suposto, jaz fixo e imutável em *Mensagem*, pois esta obra trata de personagens e passagens d’antanho, tal escrita revelará justamente indícios não só do presente daquele poeta e do país onde ele se inseria como seus planos para o futuro de sua nação³³. Essa escrita interseccionada traduz-se, então, através da manifestação de sua oscilação temporal.

Para Eduardo Lourenço, a poesia de Fernando Pessoa “vive do confronto com uma temporalidade que se pode viver, mas não se pode compreender verdadeiramente” talvez por conta da “ausência radical de sentido daquilo que designamos tanto por tempo como por morte” (Lourenço, 2012, p.155-156). Em *Mensagem*, o poema sobre d. Henrique, primeiro conde do ainda embrionário Condado Portucalense, ilustra essa falta de compreensão denotada pela mistura de tempos verbais:

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”

Ergueste-a, e fez-se. (Pessoa, 2008-B, p.101).

No último verso, há dois verbos no passado: “ergueste-a” e “fez-se”. Quase toda a estrofe está demarcada por verbos no presente apesar de seus

³² Ver capítulo 3.

³³ Ver capítulo 4.

períodos apontarem, justamente, o “passado”. As ações anteriores ao gesto do último verso aparecem paradoxalmente em um tempo *posterior* ao tempo verbal que cabe ao período final. Vária e talvez inconsciente, essa construção ressignifica o tempo português em um dos episódios mais significativos de sua história. Apesar de se referir a uma figura histórica do século XI, Pessoa ratifica o caráter atemporal de sua atitude. Dois exemplos: à espada achada, o olhar desce; e sendo Deus agente, bastaria àquele herói olhar para si mesmo, de fora, como um outro inconsciente de sua própria jornada. À primeira ação no passado corresponde uma segunda que se realiza no presente: Portugal *ainda* desce o olhar sobre a espada que demarcaria sua fundação e descoberta enquanto nação. Sobre o segundo exemplo, salienta-se o caráter anódino do heroísmo desse conde, que, a exemplo do português em relação à sua história, deve olhar para si mesmo de fora como um outro. Se nessa história de Portugal Deus é o agente, o herói tem de ser vário (não interessa sua identidade) e inconsciente (não entende o processo de formação dessa história).

5.2.2. Espaço escalonado

Poder-se-ia considerar Portugal, geográfica e historicamente, “vítima” de uma espécie de disfuncionalidade espacial. Essa “deformação” teria tido início em sua sanha expansionista por conta das navegações. Marcelo Caetano, sucessor de António de Oliveira Salazar, defendia Portugal como uma nação “una do Minho ao Timor”, império onde o sol nunca se punha. Na verdade, o diminuto país europeu, à exceção de seus arquipélagos, compõe-se de uma faixa de terra com 561 quilômetros de comprimento e largura de 218 quilômetros. Eduardo Lourenço diagnostica Portugal como “esse sítio simultaneamente banal e onírico que é o único onde os portugueses se sentem em casa. Nele são tão estrangeiros como fora dele. O seu lugar não se situa apenas no mapa” (Lourenço, 2012, p.90).

A falácia geográfica do imperialismo, contudo, esconderia outra de matiz muito mais significativa. Do ponto de vista histórico, Portugal sempre pareceu considerar-se mais unificado ao espalhar-se, ocupando outros espaços. Esta relação com o outro, como já atestaram Boaventura de Sousa Santos e Eduardo Lourenço, acontecia de maneira embrionária. Temos como um dos exemplos

disso a mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, no Brasil, em 1808, e a conseqüente instauração de bancos, órgãos civis e demais obras públicas que auxiliaram no desenvolvimento da então colônia. O imbricamento dessa relação não significaria, contudo, a ausência de exploração e de escravidão entre o colonizador e o colonizado. Muito pelo contrário, haja vista as guerras coloniais em África entre 1961 e 1974.

Todo escritor nascido ou criado em Portugal viveu em meio a uma cultura cuja exaltação dessa grandeza (de tamanho, de lugares, talvez até de identidades) pareça capaz de revelar esse *deslocamento* como parte integrante de sua identidade. Por isso, interessa-me pensar como essa fratura espacial aparecerá pontuada nessa escrita. Perscrutemos alguns fatores dessa equação dialógica proposta por alguns autores da literatura portuguesa contemporânea. Um escritor, transmutado em narrador de seu livro (também um suposto alter-ego do próprio autor), pode construir uma narrativa em que pareça ao leitor tanto *digno* como *indigno de confiança*, designações criadas por Wayne C. Booth (1980).

Esse escalonamento equacional obriga quem está a ler a reconsiderar os dados obtidos nesta escrita, *posicionando-se* acerca do que absorve e por que esses mesmos dados lhe são passados dessa e não de outra forma. Booth (ibid) nomeia como *autor implicado* esse alter-ego, uma espécie de eu lírico cuja existência evidenciaria outro aspecto da polissemia espacial da literatura pós-modernista. Para Booth, esse narrador ou autor implicado é “geralmente aceite como o “eu” da obra, mas o “eu” raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista” (ibid, p.90). O próprio José Cardoso Pires afirmava, em entrevista a Artur Portela, que “quem escreve os livros não é o escritor mas o outro que está escondido dentro dele” (Portela, 1991, p.16). Os escritores citados em meu trabalho não se despem de suas ideologias no processo de escrita, embora manifestações de pensamentos, crenças e demais opiniões apareçam nesses textos de forma velada, indireta ou sub-reptícia³⁴.

Essa escrita, do ponto de vista espacial, fala de vários lugares a partir de um só. O autor comunica ao assinar e produzir uma obra; seu narrador responde por esse autor, embora seu caráter de fidedignidade dependa da escolha do autor sobre o que lhe convém comunicar; e o leitor interpreta e desvela as camadas

³⁴ Ver capítulo 4.

dessa cebola, semelhante a um embrulho ou a um novelo onde verdade e ficção parecem entrecruzar-se de maneira um tanto hipnótica. Embora Wayne C. Booth considere o autor implicado sempre distinto do autor de uma obra, concordo com Ana Paula Arnaut (Arnaut, 2002, p.124), que relativiza esse distanciamento tão demarcado. O mesmo Booth dizia que “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (Booth, 1980, p.38).

Considero dissolvido esse distanciamento baseado justamente em algumas estratégias de escrita da literatura pós-modernista. Em *História do Cerco de Lisboa*, a plurissignificação identitária³⁵ transformava o protagonista Raimundo Silva em uma espécie de autor-outro daquela história cujo desenvolvimento se dava de maneira escalonada. A ocupação de diferentes espaços pelo narrador do romance – em alguns momentos, extradiegético; em outros, quando a narrativa vê-se “raptada” pela escrita do livro de Raimundo, intradieético – evoca histórias díspares sobre o cerco. Esse evento é: (re)criado por José Saramago; história da história também reescrita por Raimundo Silva; e história “real” daquele cerco de Lisboa do distante ano de 1147, à margem das outras duas exatamente por seu caráter paradoxalmente factual e impalpável para aquele presente de 1989, data da publicação da obra de Saramago. Em uma passagem rica em linguagem figurada, a “gorda da leitaria” do século XX presencia a chegada de feridos do cerco realizado há mais de 850 anos (Saramago, 1989, p.220). De acordo com Nelson Rodrigues Filho,

O texto ficcional de Saramago ultrapassa a intenção de contar uma estória. Configura um espaço de questões relacionadas a paradigmas determinados e tornados convenção. Entre elas, a compreensão de processos historiográficos e ficcionais vinculados ao problema do tempo e da escrita, numa forma de auto-referencialidade e interdiscursividade (Filho, 2012).

A literatura de José Saramago não esconde certas dificuldades de ordem historiográfica no processo de realização da própria escrita. Um desses processos é sua capacidade de comunicar os dilemas de se ficcionalizar uma história cujas referências narrativas defendessem, por exemplo, determinada versão de um fato que jaz a oito séculos de distância. Por isso, seu texto estrutura-se espacialmente diverso do ponto de vista narrativo: para dar conta desse abismo, ter-se-ia de

³⁵ Ver capítulos 3 e 4.

construir mais de uma ponte. Nota-se que a narrativa de Saramago, assim, serviria diretamente a seus propósitos. Exemplo disso se dá quando ela discorre sobre dois diferentes lugares daquela escrita: a Lisboa do final do século XX e a de 1147, ainda ocupada pelos mouros.

Esgarçam-se, graças a processos metonímicos, limites já não tão perenes entre os narradores de determinadas passagens do romance. Muitas das vezes essa narrativa nos engana: pensa-se estar lendo alguma passagem da vida de Raimundo Silva para, apenas muito adiante, descobrir tratar-se do livro escrito pelo revisor! Segundo Silviano Santiago, a “ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem” (Santiago, 1986, p. 8).

Por isso, o narrador escamoteia-se tanto em *História do Cerco de Lisboa*, aparecendo, muitas vezes, de maneira pouco clara na narrativa dos fatos daquele presente representado pela vida de Raimundo. Na narrativa desenvolvida literariamente pelo revisor sobre a ocupação de Lisboa, alguns acontecimentos desse passado recriado e repassado segundo a visão da história do próprio protagonista do romance merecem comentários do narrador extradiegético de Saramago no tocante a questões antagônicas como veracidade e qualidade literária. Assim, com o “confronto” de narradores diferentes a discordar sobre a própria visão de história e das maneiras de se recriá-la ficcionalmente, Saramago consegue interseccionar à ficção por ele engendrada muitos dos desafios da própria metaficção historiográfica com que ele se debateu na feitura de *História do Cerco de Lisboa*. O escritor assim explicava sua visão da narrativa:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá e que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter-ego meu. Eu iria talvez mais longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria que no meu caso particular é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “vai ao livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou. O meu narrador não é o narrador realista que está lá para contar o que aconteceu sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas num discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual (*apud* Arnaut, 2008, p.150).

Um dos recursos pós-modernistas da literatura portuguesa é a transferência de lugares. A partir da utilização de escalas como um dos possíveis vieses analíticos deixados para o leitor decifrar, o macrocosmo português ver-se-ia, nestas obras literárias, representado pelo *localismo* de determinada história. Logo, o irrealismo da unicidade do regime salazarista seria delineado ao se decretar, de maneira sub-reptícia, o fim da indivisibilidade. Se se trata de um país fraturado pela ficção expansionista e unificadora de sua história, a ficção pós-modernista teria de demonstrar a *quebra* de um Portugal composto de excessos. Os “livros-cebola” portugueses pervertem a lógica que compõe seu país: “falsamente” uno, o vegetal só nos serviria se o partíssemos em pedaços. É no aparecimento de suas camadas que poderemos degustá-lo. Conforme pontuou António Lobo Antunes a Sara Belo Luís, “Chega uma altura em que o livro e eu formamos um corpo único – e eu acabo por falar muito mais de mim. Deixo de falar dos episódios da minha vida para falar da minha vida interior, da minha *inner life*” (Luís, 2008, p.138).

Os deslocamentos demarcados n’*As Naus*, por exemplo, configuram-se de maneira intensa e um tanto errática. Eles não só acentuam sua atemporalidade caótica – por conta de uma narrativa impossível de se mensurar periodologicamente – como também fragmentam espacialmente sua escrita. Metaficcionalmente, esses dois processos aparecem no texto antuniano. Seu efeito caleidoscópico remete-nos a signos díspares capazes justamente de evocar essa interioridade de Lobo Antunes:

Um rafeiro uivou a cinquenta metros de nós e logo um segundo, mais distante, retorquiu das bombas de gasolina num lamento dorido, de goela ampliada pela concha de cimento da garagem com outras vozes lá dentro, de automobilistas, de carteiros de motorizada, de estofadores, do último mecânico a ensaboar-se a uma torneira cuja água se espalhava a brilhar pelas gretas do chão (Antunes, 1988. p.36).

Mais uma vez cabe ao leitor construir possíveis analogias. Uma dessas construções: este cão vadio representa a decadência de Portugal, abandonado em seu choro “dorido”. O barulho de seu choro vê-se amplificado justamente em um ambiente escuro, possivelmente subterrâneo – portanto, escondido, assim como este país em seu isolamento eterno perante a Europa. Indiferentes a tais lamentos, as figuras a povoar um mesmo ambiente, escravos do cotidiano, atêm-se a seus afazeres medíocres, destacando-se, no trecho, justamente o trabalhador braçal e humilde. Símbolo da alienação das classes oprimidas, ele busca limpar-se, embora

a narrativa erigida por Lobo Antunes evidencie apenas – e obviamente que de maneira nada aleatória – o paradoxal brilho das sujeiras pelo chão. Figuram nesse excerto alguns substantivos: “cão”; “choro”; “sujeira”; “subterrâneo”; “indiferença”; e “humildade”. A disparidade espacial de terminologias próprias a campos semânticos tão diversos vê-se extinta pela realocação desses termos em um mesmo campo. Logo, esses campos semânticos *deslocam-se* de maneira constante na escrita antuniana, alterando para seu leitor o significado das palavras e da(s) possível(is) história(s) que ela(s) sustenta(m).

Metaficções historiográficas precisam evidenciar tanto essa fratura como possibilidades de novas costuras, e sua força se faz presente justamente a partir dessa lógica relacional. Uma dessas fraturas seria o discurso épico típico do estado novo português. Esse discurso é desmitificado através do engajamento literário, defende Jane Tutikian:

Assim como na expansão marítima os descobrimentos tinham uma intencionalidade épica e de sacralização da pátria, assim também o Estado Novo tinha essa mesma idéia. E até o fim Salazar defendeu um império uno e indivisível, do Minho ao Timor. (...) É com essa base que o Estado passa – como todo Estado totalitário – a se nutrir e a nutrir o povo com imagens idealizantes de si mesmo (Tutikian, 2012).

Em relação ao romance de José Cardoso Pires, Ana Paula Arnaut perscrutou cruzamentos possíveis daquele Portugal de 1968, já imerso em um salazarismo nos estertores de sua ditadura, com a Gafeira, vilarejo onde se passa a narrativa d’*O Delfim*. O deslocamento espacial mostra-se evidenciado em passagens que atestam possíveis paralelos entre o país e algumas localidades da Gafeira. Cito um excerto sobre o largo desse vilarejo que, ironicamente, dá conta justamente de sua robustez.

O largo:

Visto da janela onde me encontro é um terreiro nu, todo valas e pó. Grande de mais para a aldeia – é facto, grande de mais. É inútil, dir-se-á. Pois, também isso. Inútil, sem sentido, porque raramente alguém o procura apesar de saber onde está, à beira da estrada e em pleno coração da comunidade (...). Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas de missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras

da sacristia. Diariamente, anos após ano, século após século, essa muralha, mal o sol se firma, envia a sua sombra para o terreiro, arrastando uma outra, a da igreja. (...) Tão escura, observe-se, tão carregada de hora para hora, que parece uma mensagem antecipada da noite; ou, se preferirem, uma insinuação de trevas posta a

circular pela muralha em pleno dia para tornar o largo mais só, deixando-o entregue aos vermes que o minam (Pires, 1983-B, p.3-4).

Não nos deixemos iludir pelas *fantas* de JCP no uso de palavras hábeis e matreiras propaladas por seu narrador-personagem, que pontua quão grande é o largo. A “grandeza” desse espaço, verdadeira ilha desterrada naquela Gafeira, advém de sua inutilidade àquela vila e a seus moradores, justamente por se tratar de um terreno em que ninguém passa. O jogo de palavras é tão rico e diverso nesta passagem, porque JCP desfragmenta a relação microscópica da Gafeira com seu próprio país. Ou seja, no excerto anterior tal espaço diminuto, microcosmo da própria vila onde ele se insere e do Portugal onde se circunscreve, desenha-se ironicamente por seu caráter excessivo.

Essa desproporcionalidade espacial d’*O Delfim* denota um excesso que, semanticamente, poderia remeter seu leitor à ideia de *sobra*. Nesse jogo de aparências e de proporcionalidades da metaficção de JCP, deve-se tomar as coisas exatamente pelo que não são: nem Portugal é grande nem essa *sobra* mostraria deseja evidenciar *apenas* o excesso. Na verdade, seu desejo insepulto é o de comunicar uma *falta*: falta de sentido, de importância e de representatividade de uma nação transpostos espacialmente para a literatura de Cardoso Pires. Esse processo de escrita pode comunicar um possível trajeto: iluminar aquela realidade espectral (sem esquecer que os acontecimentos d’*O Delfim* se dão no interior de um país ainda sob a égide do estado novo) através de metáforas poderosas como a sombra por sobre a igreja cujo muro vê-se minado por vermes. De acordo com Ana Paula Arnaut,

A escrita da opressão alimenta-se, ainda, do facto de a anterior vitalidade do largo gafeirense ser substituída pela diária invasão da sombra da muralha. Esta ganha valor simbólico acrescentado por arrastar na sua a sombra da igreja, desde sempre associada, histórica e literariamente, a um dos braços do poder instituído (Arnaut, 2002, p.94).

De maneira trifásica, parte-se de uma localidade específica (largo) circunscrita a um pequeno vilarejo (Gafeira) inserido em um país tão diminuto territorial e politicamente (Portugal). Espera-se do leitor a atenção por tais meandros narrativos serem imperceptíveis para adeptos de uma leitura mais apressada. Há ainda demais manifestações de macronarratividade nesse romance, defende Ana Paula Arnaut, que aborda como uma delas a relação de poder entre Tomás Manuel e Domingos, seu criado “maneta” e mulato (ibid, p.95).

Metonímia de Portugal ou do próprio regime que o governa, Tomás age para com Domingos como se fosse seu dono, o qual diz saber o que é o melhor para seu filho “defeituoso”. Este, por sua vez, apareceria como metáfora apropriada para o povo humilde do país, cujos índices de analfabetismo, em 1968, alcançavam a impressionante marca de 40% da população. Contudo, suas características físicas mais evidentes, a cor da pele e o aleijamento, corresponderiam a leituras que incluíssem, entre outras possíveis correlações significativas para expressar opressão, a situação dos africanos em suas colônias no fim dos anos 1960 e a mutilação do corpo/alma de sua raça.

O complexo regime polissêmico d’*O Delfim* aparece também no caráter multifacetado do Domingos. Mulato, aleijado e excluído, esta personagem carrega no corpo e no status social as marcas desse fracionamento. Tal condição metaforiza não apenas a condição dos africanos colonizados por Portugal como dessa própria nação colonizadora. Ambivalente segundo Boaventura de Sousa Santos (2001), o país peninsular tem de vestir as máscaras de vítima/carrasco ou colonizado/colonizador na literatura cardosiana. A raça de Domingos indicaria justamente a ambivalência própria da *portugalidade* marcada pela miscigenação e por ciclos migratórios pré e pós-imperais (Santos, 2001).

Ana Paula Arnaut denomina de *alienação* o processo pelo qual passa esta personagem (Arnaut, 2002, p.95), o qual ela considera trifásico. Tratado como máquina ou animal por seu chefe, o criado vê-se desumanizado; em seguida, perde sua identidade por conta da influência de Tomás Manuel; e, por último, acaba por personificar o patrão ao dormir com a esposa de Tomás, Maria das Mercês. O *pathos* de Domingos (sofrimento, negação, absorção) fecha-se em um ciclo embrionário próprio daquela nação – talvez uma “solução” de JCP para os problemas que a assolavam. “Sublinhe-se, ainda, que a transição-evolução de Domingos de um para outro estágio, mesmo que intermédio, não se verifica ex abrupto. A mudança é, pelo contrário, lenta e gradual”, alerta Arnaut (ibid, p.97), indicando-nos uma solução mais em estágio processual do que de caráter definitivo. “De qualquer modo, reiteramos, o que parece sobressair (...) é a possibilidade de entender a alienação como um estado não irreversível” (ibid, p.98). Domingos é mais uma das vertentes do microcosmo português apontado no romance. A despeito de quão ínfima e particular seja a caracterização dessa

vertente, a parte representada por ela também poderia compor o “todo” desse macrocosmo chamado Portugal.

A falta de representatividade portuguesa diante da Europa, na arrogância salazarista reveladora de seu caráter verdadeiramente diminuto, é a ficção do império português que essa narrativa, sub-repticiamente, parece tentar evidenciar. Essa espécie de não lugar à moda de Fernando Pessoa – ele dizia que o português pode ser e estar em todos os lugares – evidencia justamente uma *falta marcada pelo excesso*. Por ser muitos lugares, Portugal “nada” seria. Essa pluralização aplicada literariamente ao país se revelaria, por conseguinte, e de maneira paradoxal, como a confirmação de seu caráter anímico enquanto nação. Na espacialidade da literatura portuguesa, a existência de tantas partes apenas comprova a irrealidade de sua unicidade.

A capital do país, por exemplo, recebe diferentes tratamentos n’*As Naus*, n’*O Delfim* e em *História do Cerco de Lisboa*. No primeiro livro, Lisboa tem seu nome alterado propositalmente para “Lixboa”. A letra “x” propicia-nos a alusão fonética um tanto óbvia à palavra “lixo”. Uma passagem detém-se sobre o padre António Vieira, que era “expulso de todos os cabarés de Lixboa, procedia a uma entrada imponente discursando os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras, a guinchar as sentenças do ébrio”. (Antunes, 1988, p.124). A degradação daquela personagem é diretamente proporcional à geografia do ambiente onde ela se insere. Esta “Lixboa” definitivamente está a apodrecer – e, por conseguinte o país de que ela é símbolo e representação política:

De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, sem saguis nas praias nem hipopótamos nas banheiras, uma capital, amados filhos, desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e quieta do que uma tia entevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas, voltadas, pestanejando chitas, para um ancoradouro de hidroaviões tripulados por Gagos Coutinhos de peliça. Deitado num banco de jardim, sem conseguir dormir, custou-me a habituar à ausência de sapateiras das monções, substituídas por cúpulas de catedral, fogueirinhas de santos e pantufas de gotosos. Principiou então a pedir esmola por aqui e por ali, aos domingos, nas imediações das igrejas, vestido de trapos de batina e roupas de naufrago disputadas a outros vagabundos, no Terreiro do Paço, quando as ondas fracturavam na muralha as naus gastas por diarreias de banana e de carne de tatu que tornavam do Brasil (ibid, p.103).

N’*O Delfim*, por sua vez, a capital de Portugal aparece demarcada por um distanciamento estratégico, pois a ação centra-se na Gafeira. Quando realiza viagens de negócios à capital, Tomás Manuel leva Domingos para participar de

festas com bebidas e prostitutas. O criado, lembremos, sente-se violentado por participar a contragosto dessas festividades. Na narrativa do livro, todos os trechos que envolvem as idas a Lisboa prescindem de diálogos ocorridos no “tempo presente” dessas passagens. Não há falas oriundas do engenheiro e de seu criado.

Detalhes sobre as viagens a Lisboa aparecem apenas através de narrações *deslocadas* do tempo vivido na capital por aqueles dois viajantes. O narrador discorre sobre esses acontecimentos a partir de versões sem praticamente nenhum detalhamento e de testemunhos de outras personagens anônimas supostamente desimportantes no contexto da narrativa. Enquanto fragmentos narrativos, essas micro-histórias obtêm êxito justamente no que as grandes narrativas, pelo menos neste trecho, parecem ‘incapazes’: de narrar. Considero esse distanciamento espacial nada aleatório. É como se o narrador de JCP desejasse evidenciar que tudo que houvesse ocorrido em Lisboa fosse, em relação a uma narrativa essencialmente construída por versões de terceiros, ainda mais distante, tenebroso e inexpugnável, como era àquele país os desmandos do governo salazarista, cuja sede e centro de poder, aliás, não poderia deixar de situar-se em Lisboa.

Lavadores e moços da gasolina habituaram-se a vê-lo na companhia do mestiço que Deus tem. Ele fresco, Domingos ensonado, ambos regressavam das noitadas de Lisboa, infestados de vício, como se lhes podia ler na cara (...);

Tantas aventuras, vinho e mulheres cansavam o mestiço, como podia testemunhar o pessoal da estação Shell que o viu, madrugadas a fio, sentado ao lado de Tomás Manuel, lívido e a pestanejar, e vestindo fatos de bom corte que tinham servido ao patrão. Vinha destruído e humilhado porque – foi o Padre Novo que mo confirmou – era um indivíduo orgulhoso, parecendo que não. (Pires, 1983-B, p.329, 332)

Em *História do Cerco de Lisboa*, já apontei que o paradigma espaço-temporal da capital de Portugal³⁶ ver-se-ia a todo momento *fraturado* pela suposta indecibilidade de uma narrativa dividida entre o presente e o passado, mais precisamente no ano de 1147. Em diversas passagens do romance de José Saramago, a personagem de Raimundo Silva percorre os caminhos daquela cidade metaforicamente transfigurada na cidadela muçulmana de mais de 800 anos de idade:

Dirá portanto D. Afonso Henriques ao seu estado-maior, Afinal, fácil é que não é, e enquanto discutem novas variantes tácticas recordemos então aquela gorda mulher

³⁶ Ver subcapítulo 5.2.2.

que na *Leitaria A Graciosa*, ao princípio destes acontecimentos, falando do mísero estado em que vinham os fugidos ao avanço, disse que os vira entrar, em sangue, pela Porta de Ferro, o que nessa altura a todos pareceu ser verdade pura, pois a publicava uma testemunha presencial (Saramago, 1989, p.220).

O deslocamento espaço-temporal eclode logo acima no aparecimento de uma personagem contemporânea que atesta ter sido testemunha ocular de um fato ocorrido muitas centenas de anos antes. Figura pertencente ao cotidiano de Raimundo, a gorda da leitaria representaria a personagem comum a denunciar a esterilidade de uma história que registra apenas a versão dos vencedores. As grandes narrativas dedicam-se apenas aos grandes feitos e às suas personagens principais da história de Portugal; assim, aquele sítio histórico de batalha seria agora “invadido” pela gorda que representa a realidade de Raimundo. A ocupação espacial do campo de batalha do século XII demarcaria o fim dessa distância entre a história dos grandes homens e o cotidiano do homem comum. Ambos veem-se fundidos espacialmente por Saramago, que deseja, assim, replicar ficcionalmente estudos realizados no campo historiográfico.

Além disso, ao *deslocar* a gorda para o papel de testemunho presente de um acontecimento, José Saramago parece querer mostrar como a própria capital do país é a ficção criada a partir do que *se ouviu dizer*, já que sua versão “nessa altura pareceu ser verdade pura” (ibid, p.221). O espaço lisboeta define-se de maneira igual nos dois períodos em que o romance se situa cronologicamente: se a história é uma versão dos fatos, talvez os próprios lisboetas – metonímia, repita-se, do país inteiro – de agora também sejam uma versão do que foi a cidade. Por isso, o português Raimundo Silva *também* se sentiria um mouro. O deslocamento espacial da personagem torna-se metonimicamente a trajetória daquela cidade. José Saramago deseja perguntar: o que é Lisboa? Terra de mouros ou de portugueses? Talvez a capital seja o acúmulo espacial dessas duas identidades.

6

Conclusão

Encenou-se ao longo do meu trabalho uma espécie de peça que se pretende montar a partir de atos aparentemente descontinuados, formados de restos e fragmentos cujo sentido, por mais que se pretenda notadamente silogístico, sempre irá, no fundo, atender a demandas pessoais. Pensar a história, afinal, não deixa de ser pensar a si mesmo – uma seleção, uma escolha do que é interessante, relevante e, principalmente, aplicável de acordo com os interesses de quem sobre ela reflete e/ou a propaga. De certa forma, ainda segundo essa lógica seletiva, cada ser humano seria um documento único e indissociável dessa(s) mesma(s) história(s). Em outras palavras, um dos (muitos) cacos de um vaso talvez amorfo. Peter Burke postula que o paradigma tradicional da própria história como uma ciência objetiva

é, em geral, considerado irrealista. Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos (Burke, 1992, p.15).

O problema é que, por motivos de ordem biológica, constituímos-nos de material extremamente perecível. Afinal, a durabilidade média de cada "homem-documento" é de cerca de 80 anos. Nós mesmos somos vestígios históricos ambulantes. Exemplo: a análise de um DNA permite, com precisão razoável, calcular-se a época em que determinada pessoa existiu. Verificar vestimentas, armas e ambiente onde restos mortais foram achados também ajuda a montar esse quebra-cabeça. Contudo, sempre faltarão peças³⁷ para supostamente completá-lo: quem era esta pessoa? Como pensava e agia? Por que seu corpo jazia ali? Paul Veyne considera que todo acontecimento “só é conhecido por vestígios, e que todos os factos de toda a vida de todos os dias são vestígios de qualquer

³⁷ Segundo Siegfried J. Schmidt, o dado histórico, esteja ele situado no passado ou no presente – a ficção pode trabalhar com os dois ou falar de um querendo espelhar justamente o outro –, não é um fato, mas algo vivo a ser trabalhado a partir da subjetividade de quem o estiver utilizando: “Os historiadores literários tornaram-se também bastante conscientes do fato de que textos literários, que consideram como os dados de uma história literária, são sempre itens interpretados” (Schmidt, 1996, p.104).

acontecimento (quer esse acontecimento seja catalogado ou durma ainda na floresta do não-acontecimental)” (Veyne, 1998, p.36).

Se, enquanto "documentos", logramos resistir diante da história de maneira infimamente breve, nada mais natural que o homem, desde o início dos tempos, tenha desejado eternizar sua memória³⁸ - também falível e perecível - enquanto registro histórico. A necessidade desses registros deu início às narrativas – sejam estas orais, visuais ou escritas. Pode-se considerar a tradição a transfiguração verbal, imagética ou redigida do que o cérebro desejou reter por critérios éticos e/ou estéticos. Para Ihab Assan, somos vítimas de uma “radical insufficiency of human awareness. We can never know all there is to know; we can never relate all the parts of the whole. (...) There can be, for us, no all-enveloping unity” (Hassan, 1987, p.17).

Se o relativismo cultural, segundo Peter Burke (1992), é perene no campo da historiografia, pensemos que na literatura contemporânea tal processo se dê em paralelo e concomitantemente, ainda que de maneira não equânime nem diretamente proporcional – e que tal angulação apareça de forma significativa na literatura contemporânea produzida em solo português. Afinal, aponta Burke, “nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra” (ibid, p.15).

Há, contudo, um perigo na aceitação de novos conceitos e metodologias: o de não haver um ponto de referência. Na relação nomeada por ele de tema-horizonte, Hans Ulrich Gumbrecht detalha as tarefas necessárias no âmbito do corpus textual e na demarcação de épocas para que se “não perdesse de vista uma orientação crítica e normativa, através da qual as representações dos processos nas diversas disciplinas históricas setoriais preservassem, com relação à sua própria pragmática dos atos da fala, a possibilidade de relações recíprocas” (Gumbrecht, 1996, p.238-239).

A ressonância de tais conceituações em obras de metaficção historiográfica demonstra que elas não “trocam” simplesmente um suposto discurso oficial por

³⁸ Gilles Deleuze oferece uma possível pista que pode revelar um dos problemas apontados por Schmidt acerca da escrita das histórias literárias: a concatenação dos dados: “Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações (...). Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado” (Deleuze, 1997, p.14).

outro. Mesmo escritores assumidamente de esquerda como José Saramago, notabilizado pela abordagem de temas de cunho histórico-social em escritos ficcionais e artigos publicados na imprensa, optariam por narrativas e personagens que denotassem, sob prismas diferentes, esse relativismo. Segundo Linda Hutcheon,

a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é incapaz de criticá-lo (Hutcheon, 1991, p.43).

Pensemos, por exemplo, no episódio histórico conhecido como o cerco à cidade de Lisboa. No livro *História do Cerco de Lisboa*, a trama de Saramago, de maneira claramente metalinguística, narra a emenda feita por um revisor de textos em um livro que trata justamente daquele período, e de que forma isso alterou o sentido daquela própria história. De acordo com Ana Paula Arnaut, “o que também se denuncia, mesmo sub-repticiamente, é o carácter selectivo de uma História desde sempre mais empenhada em dar uma lição de grandeza nacional que, destacando os feitos e as palavras das grandes figuras, relega para plano secundário o papel desempenhado pelo homem comum” (Arnaut, 2002, p. 341).

Escritores repensaram através de sua ficção diferentes períodos históricos de Portugal. Exemplo: *O Delfim*, de José Cardoso Pires, ao tematizar o cotidiano de uma aristocracia de base agrária, evoca aspectos identitários e ideológicos nos pequenos gestos de suas personagens e nas minúcias de suas relações. “A literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio dinâmico entre homogeneidade e fragmentação”, pondera Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2001, p.35).

A metaficção historiográfica portuguesa tem de ecoar os estudos das ciências sociais sem utilizar-se de narrativas que denotem justamente a apreciação do cânone identitário e histórico de Portugal por este cânone não poder traduzir exatamente tais questões. Schmidt considera a compreensão metateórica das tarefas e possibilidades um critério a ser utilizado na escrita das histórias literárias (Schmidt, 1996, p.103). Por isso, as obras de metaficção historiográfica portuguesa não podem se “dar ao luxo” de decretar ou defender a “verdade”

segundo o conceito positivista que Michel de Certeau (1982) decretara como acabado³⁹ para os estudos das ciências sociais como a história. Segundo Roger Chartier, evidencia-se um contraste que “distinguiria no século XX a cultura de massas imposta pelos novos media de uma cultura oral, comunitária e criadora. (...) É, pois, inútil querer identificar a cultura, a religião ou a literatura ‘popular’ a partir de práticas, de crenças ou de textos que lhes seriam específicos” (Chartier, 2006, p.37-38). A especificidade tem de ser abolida: por conta de seu vasto campo relacional, não se pode utilizar o artigo “a” ao se falar em literatura. Exemplo: De que maneira certos estudos na área da história da literatura poderiam influenciar a própria literatura? Heidrun Krieger Olinto (2008) defende que se misturam conceitos e estabelecem-se novos paradigmas no campo historiográfico:

O modo desigual com que os membros de determinado grupo se apropriam de repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais, por seu lado, gera nas sociedades novas formas de segmentação. Hábitos e gostos são remodelados ao serem contaminados por ofertas comunicativas massivas, ou enriquecidos com saberes e recursos estéticos de vários países, que modificam patrimônios culturais tradicionais (ibid, p.17).

No entanto, o fato de essa literatura preferir escapar de quaisquer categorizações formais⁴⁰ não significa que sua estética, de acordo com a definição de Jacques Rancière (2005), não trabalhe de mãos dadas com sua ética. Para Maria Alzira Seixo, “ficcionar é considerar esteticamente o mundo, sim, mas não é dizer comunicativamente essa consideração” (Seixo, 2003-2004, p.130). Justamente por ecoar estudos realizados nos últimos 30 anos no campo científico, essa escrita deve-se processar metafictionalmente como um corpo presente, vivo, sempre disposta a lembrar ao leitor que sua interação com aquele escrito faz-se por uma via de mão dupla, conforme apontou Iuri M. Lotman (1978). Penso ser extremamente interessante a análise de Jacques Rancière transcrita abaixo para

³⁹ Para Michel de Certeau, a “história ‘objetiva’, aliás, perpetuava com essa idéia de uma ‘verdade’, um modelo tirado da filosofia de ontem ou da teologia de anteontem; contentava-se com traduzi-la em termos de ‘fatos’ históricos... Os bons tempos desse positivismo estão definitivamente acabados. Desde então veio o tempo da desconfiança. Mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; que este sistema permanece uma “filosofia” implícita particular; que infiltrando-se (sic) no trabalho da análise, organizando-o à sua revelia, remete à ‘subjetividade’ do autor (Certeau, 1982, p.67).

⁴⁰ Siegfried J. Schmidt afirma que “a lógica de nossas operações cognitivas é a lógica de nossos resultados cognitivos. (...) não há tais coisas como os significados, as obras de arte, a história, a realidade, mas, em vez disso, significados, obras de arte, histórias e realidades” (Schmidt, 1996, p.114).

evidenciar possíveis atritos no percurso da escrita desses textos de metaficção historiográfica:

como é que o uso do fingimento por parte do escritor é recebido pelo que é? Como é que o ficcionista pode imitar perfeitamente um ato sem criar a ilusão de sua realização? (...) O enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é – nem realidade, nem mentira – porque o escritor e o leitor juntos combinam as regras normais de asserção (Ranciére, 1995, p.36).

Em *História do Cerco de Lisboa*, também dá-se voz aos mouros – daí a narrativa de Saramago iniciar-se pela visão deles, e não pela versão de sua contraparte ocidental. Peter Burke considera o modelo dos romancistas para tornar certos acontecimentos da história mais inteligíveis, como guerras e conflitos, ao partirem de mais de um ponto de vista (Burke, 1992, p.336). A literatura portuguesa contemporânea, defendendo, acaba por *hiperbolizar* esse choque entre as categorias do *eu* (sujeito preso ao tempo em que vive, o presente) e do *outro* (sujeito preso à história, ao passado e à projeção irrealizada deste). Ambos, ao confluírem, são moldadores de figuras que se identificam tanto com o arquétipo do colonizador como o do colonizado. A análise do percurso da identidade feita por Homi K. Bhabha revela-se capaz de lançar ainda mais luz a este tema:

Essas identidades binárias, bipartidas, funcionam em uma espécie de reflexo narcísico do Um no Outro, confrontados na linguagem do desejo pelo processo psicanalítico de identificação. Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. As condições discursivas dessa imagem psíquica da identificação serão esclarecidas se pensarmos na arriscada perspectiva do próprio conceito da imagem, pois a imagem (...) é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição (Bhabha, 1998, p.85).

Acredito que essas considerações apontem algumas dentre as infinitas práticas discursivas de reconstrução da história literária. A literatura portuguesa contemporânea pode representar isso: não há mais passado para se refugiar ou um futuro para mirar além do mar, espelho-testemunha da quase-grandeza que faria Portugal viver eternamente em um tempo fora de si mesmo. O homem contemporâneo supostamente parece incapaz de se localizar em sua própria realidade. Boaventura de Sousa Santos disserta sobre este paradoxo existencial lusitano:

Há dois que nem se juntam nem se separam. Apenas interferem no impacto de cada um deles na identidade do colonizador e do colonizado. O outro-outro (o colonizado) e o outro-próprio (o colonizador enquanto ele próprio colonizado) disputam na identidade do colonizador a demarcação das margens de alteridade, mas, por assim dizer, a alteridade está neste caso dos dois lados da margem (Santos, 2001, p.42).

Julgo ter apontado alguns caminhos (ou pelo menos os desvios) que podem ter dado a robustez necessária à determinada produção literária – no caso, a portuguesa do século XX – no esforço empreendido a fim de rever sua própria história. Para Schmidt, o historiador contemporâneo tem de se apoiar no modelo de domínios interdependentes (Schmidt, 1996, p.123) para trabalhar questões complexas como literatura e sociedade. Os escritores de ficção fazem o mesmo do outro lado da trincheira acadêmica.

7

Referências Bibliográficas

7.1. Bibliografia Ativa

ANTUNES, A. L. **As Naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. **O Manual dos Inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PIRES, J.C. **Balada da Praia dos Cães**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983-A.

_____. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983-B.

PESSOA, F. **Mensagem**. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2008-B.

_____. **O livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

SARAMAGO, J. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

7.2. Bibliografia Passiva

7.2.1. ANTÓNIO LOBO ANTUNES

ANTUNES, A. L. Receita para me lerem. In: ANTUNES, A. L. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ARNAUT, A. P. **António Lobo Antunes**. Coimbra: Edições 70, 2009.

_____. *Sóbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências. In: GONÇALVES, M., MARTINS, J. C. de O., SILVA, A. C. da (orgs.). **Pensar a Literatura no Sec. XXI**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia Universidade Católica Portuguesa, 2011.

BLANCO, M. L. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CAMMAERT, F. You Don't Invent Anything': Memory and the Patterns of Fiction in Lobo Antunes's Works. In: MENDES, V. K. (editor). **Facts and Fictions of António Lobo Antunes**. Massachusetts: Tagus Press, 2011.

LIMA, F. L. P. *As naus*: uma ficção de passado, presente e futuro. In: **Encontros Prodigiosos – Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC Minas, 2001.

LOURENÇO, E. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, E. (org). **A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

LUÍS, S. B. (entrev.). O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes. In: ARNAUT, A.P. (org). **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008.

MANSO, A. P. F. F. T. A face da ironia na (des)construção da identidade lusa em *As naus*, de Lobo Antunes. In: **Encontros Prodigiosos – Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: FALE/UFMG e PUC Minas, 2001.

MENEGAZ, R. Na derrota de *As Naus*, de António Lobo Antunes, a imagem de um velho Portugal. In: MARGATO, I. (org.). **Figuras da Lusofonia: Cleonice Berardinelli**. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

PAGEAUX, D. H. Uma escrita pós-moderna dos Descobrimentos: o romance *As Naus* de António Lobo Antunes. In: **Colóquio Literatura dos Descobrimentos**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1997.

SEIXO, M. A. Bibliografia e Bibliologia: para uma Bibliografia Passiva de António Lobo Antunes. In: **Diana 5-6**. Évora: Universidade de Évora, 2003-2004,

_____. Still Facts and Living Fictions: The Literary Work of António Lobo Antunes, An Introduction. In: MENDES, V. K. (editor). **Facts and Fictions of António Lobo Antunes**. Massachusetts: Tagus Press, 2011.

7.2.2. FERNANDO PESSOA

COSTA, A. da (entrev.). Inquérito sobre Portugal Império. In: **Jornal do Comércio e das Colônias**. Lisboa: 28 de Maio de 1926.

LOURENÇO, A. A. Mensagem e Utopia: A Leitura Pessoa da História de Portugal. In: **Mensagem de Fernando Pessoa – 70 Anos Depois**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

LOURENÇO, E. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2012.

PEREIRA, J.C.S. Para um Reencontro Multiplanar com o Profetismo da *Mensagem*. In: **Mensagem de Fernando Pessoa – 70 Anos Depois**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

PESSOA, F. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues - 19 Jan. 1915. Disponível em: < <http://arquivopessoa.net/textos/3510>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

_____. **Contra Salazar**. Coimbra Angelus Novus, 2008-A.

_____. Sobre a crise de Portugal e do homem português. In: **Mensagem e outros poemas afins**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d-A.

_____. Sobre a 'Mensagem'. In: **Mensagem e outros poemas afins**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d-B.

_____. Sobre o homem português. In: **Mensagem e outros poemas afins**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d-C.

RAMALHO, M. I. Modernismo e Imperialismo: a *Mensagem* de Fernando Pessoa. In: **Mensagem de Fernando Pessoa – 70 Anos Depois**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

ZENITH, R. Introdução. In: PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

7.2.3. JOSÉ CARDOSO PIRES

ARNAUT, A.P. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

MARGATO, I. Os intelectuais e o poder. In: **Conforme apresentação nas aulas do curso de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da PUC-Rio**. Rio de Janeiro: Maio 2008.

MARTINHO, F. J. B. Um anjo sobre a falésia. In: LEPECKI, M. L. (org.). **José Cardoso Pires, uma vírgula na paisagem**. Bulzoni Editore, 2003.

MIRANDA, A. (entrev.). José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos. In: **Jornal Leia**, Janeiro 1988.

PIRES, J.C. **E agora, José?**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

PORTELA, A. (entrev.). **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Lisboa: D. Quixote, 1991.

7.2.4. JOSÉ SARAMAGO

ALVES, C. F. (entrev.). O Cerco a José Saramago. In: **Expresso**. Lisboa: 22 de Abril de 1989.

ARNAUT, A.P. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

FILHO, N. R. Saramago e o romance histórico. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_11.html>. Acesso em: 18 nov. 2012.

LIMA, I. P. de. Saramago e o Post-Modernismo. In: ARNAUT, A. P. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008.

MADRUGA, C. **A Paixão segundo José Saramago**. Porto: Companhia das Letras, 1998.

REIS, C. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, J. História e ficção. In: **Jornal de Letras, Artes & Ideias**. Lisboa: 6 de Março de 1990, p. 17-19.

_____. O autor como narrador. In: **Ler (Revista do Círculo dos Leitores)**, nº 38, Primavera/Verão, 1997.

7.3. Bibliografia Teórica

ALMEIDA, O. T. Identidade nacional – algumas achegas ao debate português. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_13.html>. Acesso em: 17 nov. 2008.

ARIÈS, P. et alii. Mesa redonda: A história – uma paixão nova. In: **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. Uma nova educação do olhar. In: _____ et alii. **História e nova história**. Lisboa: Teorema, 1986.

BAUDRILLARD, J. **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BEIRANTE, C. F. B. Aspectos gerais das narrativas de naufrágios. In: **Colóquio Literatura dos Descobrimentos / comunicações (colóquio realizado em 22 e 23 de Novembro de 1995 na Universidade Autónoma de Lisboa)**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1995.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

BERTENS, H. The Debate on Postmodernism. In: Bertens, H. & Fokkema, D. (org.) **International Postmodernism: Theory and Literary Practice**. Amsterdam: John Benjamins Pub Company, 1998.

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORNHEIM, G. A Descoberta do Homem e do Mundo. In: NOVAES, A. (org.). **A Descoberta do Homem e do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. Novas perspectivas. In: **A Escrita da História – Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: **A Escrita da História – Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CABRAL, M. V. Conteúdo e relevância da identidade nacional portuguesa. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/Revista/9Sem_05.html. Acesso em: 27 nov. 2008.

CAMPOS, H. de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. In: **Revista USP**. São Paulo: 15, 1992.

CANCLINI, N. G. Narrar o multiculturalismo. In: _____ **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CARVALHO, Olavo de. **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

CHARTIER, R. A “nova” História Cultural existe?. In: **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. São Paulo: Forense-Universitária, 1982.

_____ et alii. Mesa redonda: A história – uma paixão nova. In: **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

ENZENSBERGER, H. M. Cismas Portuguesas. In: **A Outra Europa, impressões de sete países europeus com um epílogo de 2003**. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

FALCON, J. C. F. & MOTTA, M. A. Historiografia Portuguesa Contemporânea. In: MALERBA, J. & ROJAS, C. A. **Historiografia Contemporânea em perspectiva crítica**. São Paulo: EDUSC, 2007.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2007.

FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: **A oficina da história**. Lisboa: Gradiva, s/d.

GOBBI, M. V. Z. Qual memória e que destino para uma identidade em ruínas?. Disponível em:

<http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r23/2_marcia_gobbi.pdf. >.

Acesso em: 27 nov. 2012.

GOODMAN, N. **Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUMBRECHT, H. U. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?. In: OLINTO, H. K. (org.). **Histórias de literatura**. São Paulo: Ática, 1996.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HASSAN, I. **Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse**. Maryland: The Johns Hopkins University Press 1987.

HEMINGWAY, E. **Death in the Afternoon**. New York: Scribner, 1996.

- HUYSSSEN, A. Mapeando o Pós-Moderno. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUTCHEON, L. Metaficcional implications for novelistic reference. In: WHITESIDE, A. & Issacharoff, M. **On Referring in Literature**. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- _____. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Narcissistic Narrative. The Metaficcional Paradox**. New York-London: Methuen, 1984.
- _____. **Uma Teoria da Paródia. Ensino das Formas de Arte do Século XX**. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- INGARDEN, R. **A Obra de Arte Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1983.
- LOTMAN, I. M. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, E. As descobertas como mito e o mito das Descobertas. In: **Colóquio Literatura dos Descobrimentos**. Comunicações Lisboa: UAL, 1997.
- _____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988-A.
- _____. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1988-B.
- _____. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2012.
- MAGALHÃES, J. R. História de Portugal. In: MATTOSO, J. **História de Portugal – Volume III – No Alvorecer da Humanidade**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MEDEIROS, P. Sombras: Memória Cultural, História Literária e Identidade Nacional. In: Moreira, M. E. (org.). **Histórias da Literatura: Teorias e Perspectivas**. Rio Grande do Sul: ediPUCRS, s/d.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História nº 10**. São Paulo: CEDUC, 1993.
- _____. O acontecimento e o historiador do presente. In: _____ et alii. **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. O retorno do fato. In: _____ e LE GOFF, J. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

OLINTO, H. K. Constelações Híbridas. In: **Itinerários n. 27**. Araraquara: Universidade Estadual Paulista. 2008.

_____. Interesses e paixões: histórias da literatura. In: OLINTO, H. K. (org.). **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996-A.

_____. **Reflexões sobre uma falsa dicotomia: Moderno/Pós-Moderno**. Florianópolis: Travessia, 31, 1996-B.

PIGLIA, R. **O Laboratório do Escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PRINCE, G. **Narratology. The form and functioning of narrative**. Berlin: Mouton, 1982.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

ROCHER, G. **Introduction à la sociologie générale. L'action sociale**. Paris: Éditions HMH, 1968.

RUSCH, G. Teoria da história, historiografia e diacronologia. In: **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.

SANTIAGO, S. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O Narrador Pós-Moderno. In: **Literatura anos 80**. Revista do Brasil, ano 2, 1986.

SANTOS, B. de S. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

_____. Entre Prospero e Caliban. IN: RAMALHO, M. I. & RIBEIRO, A. S. (orgs.) **Entre ser e estar – Raízes, Percursos e Discursos da Identidade**. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SCHMIDT, S. J. Sobre a escrita de histórias de literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, H. K. (org.) **Histórias de literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. Towards a Pragmatic Interpretation of 'Fictionality'. In: VAN DIJK, T. A. **Pragmatics of Language and Literature**. Amsterdam: North-Holland, 1976.

PEREIRA, J. C. S. Para redefinir e ensinar literatura. In: **MÁTHESIS 1**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1992, p. 171-191.

TUTIKIAN, J. Os Restelos do século de fascínio: a renúncia ao épico. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r23/4_jane_tutikian.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2012.

WAUGH, P. **Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London and New York: Routledge, 1988.

WESSELING, E. **Writing History as a Prophet**. Utrecht: John Benjamins Publishing Company, 1991.

WHITE, H. **Metahistoria: la imaginacion histórica en la Europa del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZIZEK, S. & DALY, G. **Arriscar o Impossível**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.