

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Coord. Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão
Curso Lato Sensu em Literatura

TELMA REGINA VENTURA

SHEERAZADES, PENÉLOPES & MOIRAS:
A Mulher-Narrativa em *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa

São Paulo

2015

TELMA REGINA VENTURA

SHEERAZADES, PENÉLOPES & MOIRAS:

A Mulher-Narrativa em *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa

Monografia apresentada ao Curso Lato Sensu em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Diana Navas.

São Paulo

2015

DEDICATÓRIA

Àquele a quem sempre amei, e amarei eternamente.

Pai, fazes-me muita falta.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Thereza, que, atendendo à minha insistência, ensinou-me a ler, para que eu pudesse “ler o mundo”.

À minha Orientadora, Prof^a Dra. Diana Navas, que, constantemente, me faz ouvir a minha própria Voz.

Às minhas filhas, Anna e Luísa, que me ensinam todos os dias a ler o mundo de outras formas.

“A Morte encerra uma Vida,
não um Relacionamento.”

Mitch Albom
- A Última Grande Lição –

RESUMO

O principal objetivo da presente pesquisa é investigar, na escritura de Inês Pedrosa, em especial no romance *Fazes-me Falta*, publicado em Portugal no ano de 2002, as relações estabelecidas entre a Escrita Feminina e o Desconstrucionismo Metahistórico, os quais, tecidos em uníssono, possibilitam a (des)construção da personagem feminina, bem como da própria narrativa. Tal propósito constituiu-se a partir da consideração de que a produção literária *pedrosina* apresenta uma tessitura composicional em *renda*, permeada por fendas, brechas e lacunas, revelando os procedimentos linguísticos de fragmentação e decomposição textuais contemporâneos, mesmo que enunciados por uma voz lírica característica de toda uma tradição literária portuguesa. A fim de compreender a maneira pela qual a romancista entretece o discurso feminino e o processo de desconstrução, permeados pela linguagem poética, desconstituindo simultaneamente, destarte, a personagem feminina e a narrativa (analogia esta cunhada pelo termo *mulher-narrativa*), o presente estudo monográfico trilhou o seguinte percurso: em um primeiro momento, estabeleceu-se o contexto histórico-literário do qual Inês Pedrosa é partícipe, no intuito de caracterizar a estilística de sua produção romanesca; em seguida, configurou-se o estilo discursivo *pedrosino*, construído mediante os entremeios da Escrita Feminina e do Desconstrucionismo, e permeado pela Voz da Autoria Feminina, evidenciando-se os seus respectivos contributos mediante os quais este discurso se apresenta na obra da autora; e, por fim, analisou-se o romance *Fazes-me Falta*, com vistas a elucidar de que maneira o aporte teórico engendrado anteriormente culmina da (des)construção da personagem feminina e da narrativa, fundando a *mulher-narrativa* representada no romance. Após tal trajeto, concluiu-se que Inês Pedrosa traça, em sua produção literária, uma tessitura composicional que se assemelha à disposição de três imagens mitológico-arquetípicas femininas - Sheerazade, Penélope e as Moiras: em Sheerazade, contempla-se a mulher que narra para evitar (ou adiar) a morte; em Penélope, desvela-se a mulher que tece (narra) para negar a morte (do amado); e nas Moiras, aspecto tríplice, considera-se a mulher que tece, destece e, ao final, corta os fios da vida (narrativa). Estabelecendo uma nova forma de narrar, entremeando a tradição literária portuguesa e uma estilística contemporânea, Inês Pedrosa, ela mesma, narra para manter viva uma Voz, uma lírica, um amor. Pela Literatura.

Palavras-chave: Inês Pedrosa; literatura portuguesa contemporânea; autoria feminina; Escrita Feminina; prosa-poética.

ABSTRACT

The main objective of this research is to investigate, in the writings of Inês Pedrosa, in particular in the *Fazes-me Falta* novel, published in Portugal in 2002, the relationships between the Feminine Writing and the Metahistorical Deconstructionism, which, on being woven together, enable the female character (de)construction, as well as the narrative. Such proposition was composed due to the fact that the *pedrosina's* literary production reveals a compositional process made in *lace*, exposed through gaps, ruptures and holes, unrolling the contemporary fragmentation and textual decomposition linguistic procedures, even if proclaimed by the distinctive lyrical voice of the Portuguese literary tradition. In order to understand how this woman novelist intertwines the Feminine Writing and the deconstructive process, permeated by the poetic language, therefore deconstituting simultaneously the female character and the narrative (analogy established by the term *woman-narrative*), this monographic study treaded the following pathway: in a first moment, it was determined the historical and literary context of Inês Pedrosa's fiction, aiming to characterize the stylistics of her novel production; then, it was configured the *pedrosino* discursive model, structured in face of the interlace between the Feminine Writing and the Deconstructionism, and permeated by the Female Authors' Voice, evidencing the respective contribution whereby this Discourse is performed in the author's literary work; and lastly, *Fazes-me Falta* was analyzed in a view of elucidating the way the previously engendered theory culminates in both female character and narrative deconstructions, fostering the *woman-narrative* concept represented in the novel. On ending this journey, it was concluded that Inês Pedrosa outlines in her literary novel production a compositional process which resembles three mythological and archetypal feminine images - Scherazade, Penelope, and the Moirai: Scherazade reflects the woman who narrates to avoid (or postpone) the Death; Penelope reveals the woman who waves (narrates) in order to deny the Death (of her beloved Ulysses); and the Moirai contemplate the threefold women who wave, unravel and disconnect the life (narrative) threads. Settling a pioneering narrative style, interspersed by the Portuguese literary tradition and the contemporary stylistics, Inês Pedrosa, herself, narrates to keep a Voice, a lyricism, a beloved, alive. Love for Literature.

Key-words: Inês Pedrosa; contemporary Portuguese literature; female authors; feminine writing; prose poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A Literatura Portuguesa Contemporânea	16
1.1. A Literatura Portuguesa a partir da Revolução de 1974	19
1.2. Autoras Portuguesas Contemporâneas	27
1.3. Os Lugares de Inês Pedrosa	33
2. As Configurações da Escrita Pedrosina	37
2.1. A Voz da Autoria Feminina	38
2.2. A Escrita Feminina – Uma Cartografia do Texto Literário	43
2.2.1. A Linguagem Literária e o Enredo (De)Composto	45
2.2.2. A Relação Tempo-Espaço	48
2.2.3. A Dialética Narrador-Leitor	50
2.2.4. As Configurações das Personagens	51
2.3. A Escrita da (Des)Construção Narrativa	53
2.3.1. Linguagem de Erotismo & Morte	55
2.3.2. O (Des) Tecer da Trama Narrativa	59
2.3.3. O Tempo-Espaço Descontínuo	62
2.3.4. O Pacto Narrador-Leitor	65
2.3.5. O (Não) Lugar das Personagens	68
3. Fazes-me Falta e a Mulher-Narrativa	72
3.1. A Mulher-Narrativa – A Voz Poética que (Des)Tece a Morte	79
UM FIO SOLTO... (Ou Considerações Finais)	104
RERERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

[Quando estudamos um texto] Não estamos procurando pelo autor (...), estamos procurando o segredo da criação, o mesmo processo de criação que cada um de nós está constantemente envolvido no processo de nossas vidas.

Hélène Cixous

Na sociedade contemporânea, a Literatura ocupa um lugar bastante singular e ao mesmo tempo fundamental – a Literatura representa, por meio de suas personagens e enredos, a substância do Homem, seus desejos, emoções e conflitos existenciais. Questionamentos de pertença e presença no mundo, a Linguagem Literária, entre as *dores* e os *prazeres*, representa também aquilo que o Ser deseja para o seu vir-a-ser. Contudo, até algumas décadas, esse poder de expressar desejos e conflitos era um privilégio exclusivo aos homens, pois à mulher até mesmo essa possibilidade era vetada – como tantas outras coisas também o eram.

A Literatura de Autoria Feminina constitui um episódio recente na história da Literatura Mundial, já que as mulheres ascenderam ao contexto intelectual há apenas algumas décadas. As razões deste fato residem na preservação do analfabetismo e na dificuldade de acesso à erudição, impostos pela perpetuação do funcionamento machista-patriarcal da sociedade, segundo o qual os indivíduos analfabetos são mais facilmente controláveis e passíveis de serem dominados. O controle da mulher, impossibilitando-lhe o acesso à obtenção e à produção de conhecimento, sempre constituiu, desde os tempos míticos e bíblicos, a forma mais eficaz de perpetrar a tirania do controle ostensivo, dado que conhecimento é liberdade e poder.

Inúmeras escritoras dos séculos XIX e XX, como Jane Austen, Charlotte Perkins, Anais Nin, Elizabeth Gaskell, entre tantas outras, foram forçadas, muitas vezes, dadas tais circunstâncias, a publicar suas obras utilizando pseudônimos masculinos. As personagens femininas, em semelhança à condição da mulher na sociedade ocidental, foram durante séculos maltratadas, humilhadas, violentadas; aquelas que foram retratadas com maior liberdade ocuparam lugares de prostitutas e libertinas, e tiveram,

invariavelmente, finais infelizes. Apenas as ingênuas e humildes tinham garantidos seus casamentos com *príncipes* formosos e encantados, como um *prêmio* por bom comportamento.

Na Modernidade, certos aspectos se modificaram. A partir do advento da Globalização, iniciado no século XX, uma série de questionamentos tornaram-se cotidianos ao Homem pós-moderno, sendo que um deles – e o mais profundo e radical – relaciona-se à Identidade. As diversas Ciências Humanas vêm discutindo a amplitude das transformações sociais e individuais ocorridas nesse período, assim como suas consequências, pois que as velhas identidades, que propiciavam a estabilidade da sociedade, entraram em declínio, fazendo surgir novas identidades, mas fragmentando o indivíduo.

Tais questionamentos, entretanto, já eram uma realidade para as mulheres mesmo antes da Globalização, tendo em vista a opressão a que vinham sendo submetidas há séculos. Em decorrência a essa submissão involuntária, o século XIX foi um marco para a transformação, tanto individual quanto social, política e econômica, do papel da mulher na sociedade ocidental. O Feminismo surgiu em cena, caracterizado pela associação de milhares de mulheres que exigiram, inicialmente, o acesso à escolarização e aos direitos civis e, posteriormente, reivindicações de cunho sexual, reprodutivo e legal, além da desconstrução das definições basilares de *feminilidade* e *masculinidade*, definições essas que enfatizaram excessivamente as diferenças inerentes e apriorísticas entre mulheres e homens.

Destarte, observando-se as reivindicações concebidas e defendidas pelas mulheres há mais de um século, verifica-se que a busca pela *identidade feminina* estabeleceu-se muito antes do advento da Globalização – mas está sendo, todavia, reforçada por este, já que o próprio ideário feminista está em processo de questionamento e reformulação. Na contemporaneidade, coexiste uma pluralidade de Feminismos, incluindo aquele que abarca o homem em suas práticas, pois que as discussões de gênero são essenciais para a construção de um mundo mais justo, tanto para as mulheres quanto para os homens.

Sem dúvida, o advento do Feminismo ampliou o universo da mulher. Mas será que houve mudanças efetivas? E, se mudanças houve, elas foram o suficiente para que as mulheres possam ser livres na pós-modernidade?

Inês Pedrosa, mulher escritora jornalista feminista contemporânea, questiona tais mudanças. Afirmando que as mulheres possuem poder por meio da escrita literária, apesar de ainda não terem tomado consciência da força modificadora da palavra, a autora se utiliza exatamente de seu poder de mulher escritora para, por meio de suas obras, questionar o *status quo* vigente e suas personificações. Recorrendo à Literatura, leva seus leitores a se defrontarem com suas próprias *fendas* – amores impossíveis, identidades perdidas e não reconquistadas, posicionamentos pessoais incoerentes e anacrônicos. E, ainda, desconstrói diacronias com uma habilidade única: a de decompor suas personagens no decorrer da narrativa, tirando-lhes o invólucro dos estereótipos, construídos socialmente, e deixando-lhes apenas o núcleo: sua Humanidade.

Em *Fazes-me Falta*, romance publicado em Portugal em 2002, Inês Pedrosa enuncia, não apenas a *falta* subjetiva que uma mulher faz a um homem, mas denuncia todas as *faltas* que o ser humano vivencia na contemporaneidade: a falta de laços afetivos nesta modernidade tão líquida¹; a falta de uma identidade coesa e de um posicionamento social definido; a falta de profundidade psíquica e conseqüente consistência ética; além das inúmeras faltas que o Homem vivencia nos âmbitos econômico e político. Todas estas faltas, expostas como feridas no corpo – e no *corpus* -, evidenciam a morte simbólica de uma Humanidade fadada ao sentimento de incompletude e solidão. Entretanto, é importante salientar que o texto *pedrosino* de forma alguma se configura como uma *bandeira político-ideológica*; ao contrário, o romance, por meio de sua construção formal, enreda o leitor em um *bordado* linguístico que o faz mergulhar na *falta* que mimetiza, lançando este leitor, atônito, em suas próprias faltas. Até que nada lhe reste.

¹ Alusão à obra **Modernidade Líquida**, de Zigmund Bauman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

A partir desta percepção, propõe-se a presente pesquisa, a qual, torna-se necessário esclarecer, não se afigura como a única leitura possível de *Fazes-me Falta* – inúmeras são as possibilidades de *entrada* neste texto literária e estilisticamente rico mas, em razão das exigências monográficas, estabeleceu-se um recorte que privilegia a análise estrutural da narrativa *pedrosina*, mais especificamente da sua tessitura composicional marcada pelo registro da Escrita Feminina. Este discurso feminino, cuja definição e amplitude foram perscrutadas pela crítica literária e psicanalista Lúcia Castelo Branco, constrói-se a partir da ausência – uma tessitura ao redor do nada, de um tempo mínimo e de um espaço reduzido, nos quais as personagens se (des)constroem no decorrer da narrativa, esta constituída em prosa-poética, carente assim de uma linearidade prosaica organizadora.

Diferentemente do leitor *queirosiano*, ao leitor *pedrosino* é demandada uma ativa participação para que o todo da obra de componha, visto que as produções da Literatura Portuguesa Contemporânea, as quais se iniciaram após a Revolução dos Cravos e a conseqüente queda da ditadura salazarista, apresentam uma estrutura em *puzzle* (quebra-cabeças). Pois assim é que *Fazes-me Falta*, construída em dois blocos de falas, mais especificamente em blocos de monólogos (de uma mulher morta que pede a Deus que a conceda mais algumas horas na Terra, em consciência, a fim de ter a certeza de que seu Amigo viverá bem sem ela, e de um homem vivo que pranteia, em desespero, a ausência da Amiga), tanto possibilita a compreensão de diferentes pontos de vista a respeito dos fatos ocorridos, das máscaras sociais, das relações saturadas e dos (des)valores do Portugal contemporâneo esfacelado historicamente, quanto exige um leitor atento a fim de que estes monólogos se constituam em uma narrativa.

A Amizade entre as personagens feminina e masculina, mais do que as dúvidas suscitadas por estas mesmas personagens referentes às suas identidades e posicionamentos político-sociais, representa uma subversão aos estereótipos enraizados na sociedade patriarcal portuguesa, visto que em uma amizade, diferentemente de um relacionamento amoroso, ambos os indivíduos – os Amigos – são iguais, sem dominância. Homens e Mulheres são iguais em

um relacionamento fraterno. Destarte, o lugar da Mulher na sociedade contemporânea, tema tão caro à Inês Pedrosa, é presentificado na obra em estudo, e não discutido; o corpo feminino, tão maltratado e violado na modernidade, apresenta-se morto desde o início do romance – aliás, o *motivo* deste romance tautológico é exatamente a morte da personagem feminina, metáfora para a condição da mulher no contexto social da atualidade.

Todavia, a Literatura (como todas as Artes), da mesma forma que a Mulher, vem sendo renegada e vilipendiada, subjugada à mecanização e superficialização humanas, e muitos preconizam o seu desaparecimento. A educação formal precária, a qual dificulta a compreensão de uma linguagem mais elaborada e o desenvolvimento do raciocínio abstrato, associada ao bombardeamento das mídias, reduzem as possibilidades do ser humano interiorizar-se a fim de imergir nos textos literários. Da mesma forma, a popularização dos *best-sellers* transmite a falsa noção de que muito se lê quando, em verdade, leitura nenhuma de real qualidade é adquirida. Este fator, a respeito do que realmente é a Literatura, bem como o seu processo de criação e o seu estabelecimento na Arte Contemporânea, encontra-se igualmente presentificada em *Fazes-me Falta*.

Destarte, estando, do ponto de vista de Inês Pedrosa, a Mulher e a Literatura a sofrer processos semelhantes de demérito, decadência e morte na contemporaneidade, a narrativa *pedrosina* em análise as associa, engendrando o que foi denominado pela autora desta Monografia por *mulher-narrativa*. As formas estruturais pelas quais a mulher-narrativa morta de em *Fazes-me falta* apresenta-se (des)construída, suas Vozes e os entremeios de sua tessitura, entre a Escrita Feminina e o Desconstrucionismo Metahistórico, constitui o objetivo da presente pesquisa.

A fim de atingir tal intento, no primeiro capítulo delinea-se o contexto histórico da Literatura Portuguesa Contemporânea, desde a Revista Orpheu até a atualidade. As transformações na estrutura do romance face à Revolução dos Cravos, abarcando as subversões linguísticas e os temas até então proibidos pela ditadura de Salazar, são explicitados em detalhes, no intuito de

levar à compreensão da importância social da revolução literária em Portugal no período histórico estudado. Uma jornada pela produção literária de autoria feminina sequencia a escritura do capítulo, estabelecendo a relevância da Voz feminina na construção desta Literatura Portuguesa, tendo em vista que a mulher foi um elemento decisivo para a instituição da democracia em Portugal nos anos 1970, tanto como ativista política e social, quanto como produtora de conhecimento e conseqüente transformadora das mentalidades arcaicas e ditatoriais. Na sequência, o lugar de Inês Pedrosa é definido e delineado, em consonância com seus/suas contemporâneos/as, afigurando como partícipe da Geração Desconstrucionista Metahistórica portuguesa.

O capítulo dois, intitulado *As Configurações da Escrita Pedrosina*, como o próprio título revela, destina-se a analisar os elementos que compõem a estilística da produção *pedrosina*: entremeando a Autoria Feminina, a Escrita Feminina e o Desconstrucionismo, considera-se elaborar, neste capítulo, o arcabouço teórico que fundamentará a análise do romance em estudo. A Voz da autoria feminina característica de Inês Pedrosa, uma Voz de *contraponto*, não ecoa, obviamente, o machismo-patriarcal, mas nem tampouco explode em uma catarse feminista radical – na verdade, esta Voz engendra a emergência de um Feminino marcadamente agregador de Mulheres e Homens, o qual abarca, entre outros, os ideais de Igualdade e Fraternidade. Ao mesmo tempo, a Escrita Feminina, associada aos elementos do Desconstrucionismo, permite compreender as maneiras pelas quais se dá a (des)estruturação da narrativa de *Fazes-me Falta*, revelando todo o trabalho que Inês Pedrosa realiza *com e na* linguagem, a fim de (des)tecer seus romances.

Em *A Mulher-Narrativa – A Voz Poética que (Des)Tece a Morte*, o último capítulo, propõe-se uma análise da obra *Fazes-me Falta*, desvendando as estratégias formais utilizadas na tessitura do romance, embasadas no aporte teórico engendrado no capítulo anterior, as quais possibilitam a (des)construção da personagem feminina e da narrativa, simultaneamente. Destarte, mediante a fundação da *mulher-narrativa* representada no romance, observa-se que Inês Pedrosa emprega, em sua produção literária, uma tessitura semelhante ao estilo de Sheerazade – a qual narra para evitar (ou

adiar) a morte -, de Penélope - tecendo (narrando) para negar a morte -, e das Moiras - tecendo, destecendo e cortando os fios (narrativos).

Narrando para manter viva a Literatura, Inês Pedrosa tece a tradição literária portuguesa em conjunto à estilística contemporânea, negando a morte de sua mulher-narrativa.

1. A Literatura Portuguesa Contemporânea

O romance português contemporâneo sofreu uma grande influência da estilística que o precedeu, principalmente da narrativa realista queirosiana. Ao mesmo tempo, até meados da década de 1930, a produção literária portuguesa apresentava uma formação iminentemente poética, marcada pela geração da *Revista Orpheu*. Mário de Sá-Carneiro, um dos principais poetas desta geração, estabeleceu sua narrativa em torno da duplicidade do ser, inquietação esta explicitada em linguagem poética na obra *A Confissão de Lúcio* (1914). Este panorama veio a se transformar em 1927, ano da fundação da *Revista Presença*, a qual privilegiou igualmente ambas as produções – a poética e a romanesca.

Gomes delinea o projeto da geração da *Presença* da seguinte maneira:

(...) A geração da *Presença* perseguia uma arte isenta de pressupostos ideológicos *a priori*, baseada fundamentalmente na sinceridade e na naturalidade do artista. O ato criativo, portanto, deverá se tornar algo capaz de desvelar as partes mais profundas do ser, em busca daquilo que a sociedade ainda não havia artificialmente deformado. (1993, p.20)

A fim de, como dito acima, *desvelar as partes mais profundas do ser*, a escrita romanesca da geração presencista foi caracterizada ainda pela crítica de costumes, pelo introspectivismo da perspectiva freudiana (a qual vinha influenciando a produção literária desde o movimento surrealista) e pelo memorialismo, tendo sido representada principalmente por João Gaspar Simões (*Elói, ou Romance numa Cabeça*, de 1932) e por José Rodrigues Miguéis (*Páscoa Feliz*, também publicado em 1932).

Entretanto, foi nesta mesma década que as primeiras expressões do Neorrealismo se avultaram em Portugal: nas páginas do jornal *O Diabo* (1934), Alves Redol e Joaquim Namorado publicaram tanto textos teóricos quanto literários que renunciaram o movimento neorrealista. Em seguida, por meio das páginas de *Sol Nascente* (1937), as tendências do novo Movimento foram sistematicamente tornadas claras e objetivas por seus colaboradores. Além desta contínua divulgação do programa literário do Neorrealismo, escritores deram início às suas produções, sendo Alves Redol (um dos redatores de *O*

Diabo) um dos mais marcantes, pois, em *Gaibéus* (1939), as marcas do novo movimento se evidenciaram:

Uma forma que privilegia o relato direto, seco, temperado pelo lirismo (...), acaba naturalmente por privilegiar mais a prosa que a poesia (...). O aspecto documental, a ânsia em registrar a verdade, a redução do psicológico e o interesse por tipos sociais específicos. (GOMES, 1993, p.21)

Nesta obra, a ênfase sobre a vida trágica dos colhedores de arroz patenteou a luta de classes, colocando em evidência o traço socialmente comprometido da Arte naquele momento histórico, pois há que se lembrar que este foi o momento do Pós-Guerra, seguido pela instauração do Fascismo em Portugal, o que levou a Literatura a refletir o engajamento político-social de seus autores, a fim de denunciar o padecimento do povo português face aos desmandos da opressão ditatorial.

Compreende-se, desta maneira, as razões que levaram os neorrealistas a divisarem o ser humano como uma resultante de jogos de forças sociais, econômicas e políticas, descartando o papel de *herói individual* e abraçando as causas de um *herói coletivo*, um *herói das massas*, para suas personagens. Por consequência, o romance tornou-se "(...) um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da ação da obra literária" (GOMES, 1993, p.22).

Uma Abelha na Chuva (1953), de Carlos de Oliveira, apresentou um conteúdo social marcado, assim como *Gaibéus* o fez, mas diferiu deste em sua análise do mundo interior das personagens, evidenciando seus conflitos e dilemas. A denúncia dos paradoxos da classe dominante, da exploração da mulher e dos desfavorecidos, a qual conduziu a uma análise crítica da alienação e da falta de consciência coletiva, foi realizada, contudo, por meio do paradigma neorrealista de representação do mundo, visto que, na obra,

a. existe uma realidade exterior clara (transparente) à consciência do autor e do leitor; b. existe um eu narrativo claro (transparente) à consciência do autor e do leitor; c. existe uma relação de homologia entre os espaços e os tempos exteriores e interiores do romance. (REAL, 2012, p.71)

Ainda obedecendo a um cânone neorrealista, mas cujas renovações formais propiciaram o surgimento do romance contemporâneo, *Aparição* (1959) e *A Sibila* (1954), escritos por Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luis, respectivamente, lançaram mão de uma produção que transformou a própria estrutura romanesca. As palavras de Real descrevem com exatidão as características deste novo processo de criação literária:

A Sibila e Aparição operam uma cisão narrativa entre tempo e espaço, ou, dito de outro modo, as estruturas temporais entram em ruptura com as estruturas espaciais forçando o narrador a multiplicar-se em variadíssimos processos de montagem narrativa de modo a poder dar conta da complexíssima estrutura da realidade. (2012, p.80)

A partir da década de 1950, assim, na literatura portuguesa, tanto o narrador quanto as personagens não mais apresentaram um *eu* permanente e característico, e o espaço-tempo narrativos deixaram de ser domínios absolutos e se relativizaram, fragmentando a estrutura do romance e rompendo com a sua lógica interna. Mais especificamente, *Aparição* e *A Sibila* marcaram a produção romanesca portuguesa com:

1. uma ordem não linear, *labiríntica*, fundada em múltiplos cruzamentos de perspectivas as mais diversas (...); 2. uma ordem não racional, desconexa, aceitando a *incoerência*, comportando elementos de mistério e de metafísica, permitindo-se saltos lógicos no texto (...); 3. uma ordem não necessária, fundada na *contingência* da vontade humana (...). (REAL, 2012, p.84)

Em *Aparição*, por meio do autoquestionamento da personagem principal em relação à sua existência, fundou-se o recurso da problematização da construção narrativa, e o arranjo labiríntico, característico da produção, ocorreu em consequência desta busca de sentido existencial. Estruturada em torno dos momentos epifânicos da personagem, em sua demanda por sentido, a narrativa se desenvolveu em saltos de consciência; obviamente, o *tom* da narração também se alterou, espelhando a profunda solidão da personagem, já que esta não via um sentido *a priori* em sua existência. E, assim, a palavra poética afigurou-se como o único modo de expressar tais vazios e questionamentos, levando a escrita de Vergílio Ferreira ao romance-poesia, estruturando-se em linguagem mito-poética.

Em *A Sibila*, a ruptura estética também se evidenciou, pois nesta obra o “(...) espaço narrativo unívoco, contínuo e sucessivo, lógico, coerente, formando uma unidade com o tempo cronológico” (REAL, 2012, p.82) se esvaeceu, denotando o desejo por uma revolução da ordem político-social, que se refletia nos autores do período. Agustina Bessa-Luis, por meio da escrita, propagou a cisão das estruturas ideológicas rígidas, fossem as da Ditadura Salazarista, fossem as da estética gramatical e literária, imprimindo em suas narrativas os questionamentos a respeito do papel e do lugar da mulher em tais estruturas, como será abordado em pormenores posteriormente.

José Cardoso Pires, em *O Delfim* (1968), assim como seus pares, estabeleceu um marco de transição para além do Movimento Neorrealista, pois que, de acordo com Gomes (1993), rompeu definitivamente a proposta realista em decorrência das inovações formais e da idealização simbólica presente em sua narrativa, com desfechos e personagens marcados pela imprecisão. Romance que retratou a aristocracia em decadência, e a concepção machista e patriarcal da sociedade portuguesa, a obra inovou por explorar diferentes pontos de vista, denotando um Universo dinâmico em eterno movimento.

Este panorama literário, o qual privilegiou as revoluções nas estruturas narrativas, expandiu-se e ganhou maior vulto a partir de uma outra Revolução – a dos Cravos.

1.1. A Literatura Portuguesa a partir da Revolução de 1974

*Esta é a madrugada inicial que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.*

Sophia de Mello Breyner

A Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, demarcou o fim da ditadura salazarista que há décadas oprimia Portugal. Mesmo que com um nome lírico, esta revolução se consolidou após uma violenta luta contra a repressão que tentou, de todas as maneiras, abafar os protestos e reivindicações da população. Os Movimentos democráticos, fomentados

particularmente pelo movimento juvenil e pelos intelectuais, foram decisivos para as transformações desse processo histórico que fizeram frente à ditadura. Os artistas tiveram uma participação essencial nesse período por meio da revolução na Literatura, e são então chamados por Simões de *Geração de Abril*; a teórica traça um estreito paralelo entre a produção literária e a revolução político-social no que tange a denúncia à opressão e à luta contra a ditadura, e consequente conquista da democracia e busca por novas identidades: “A revolução portuguesa passa da ditadura para a democracia em paralelo com a revolução que acontece no processo da comunicação literária, a qual ultrapassa os recursos do silêncio, criando um novo discurso e novas formas de comunicação” (1997, p.213).

A década de 1960 foi crucial para todo o movimento histórico que culminou na Revolução dos Cravos, visto que gestou a consciência libertária da ação antiditatorial. O silêncio impingido à população pelo salazarismo transfigurou-se em um intenso processo de criação de um discurso no qual a economia de palavras se tornou um gesto de protesto. A contenção de palavras e as metáforas, utilizadas como recursos estilísticos, visavam registrar e também questionar a História, incluindo a situação de subordinação e opressão da mulher no contexto português do período. Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, utilizando-se da palavra literária na luta contra os valores patriarcais, publicaram, nos anos 1960, *Novas Cartas Portuguesas*, o que lhes valeu uma punição pela ditadura de Marcelo Caetano, a qual considerou o livro imoral e pornográfico. As autoras, além de lutarem pela própria liberdade de expressão, expuseram o desejo da mulher de escrever sua própria história.

A geração literária que se formou a partir de então, embora herdeiros distantes do Neorrealismo, preocupou-se prioritariamente com o nível discursivo, o que, entretanto, já era uma tendência da época: “A linguagem literária evidencia uma tendência para o experimentalismo e a fragmentação. O papel do artista na sociedade deveria ser o de luta sutil” (SIMÕES, 1997, p.211). Destarte, a marca decisiva do discurso literário português sessentista

foi a estilística experimental e estruturalista, mesmo que marcada pelo caráter documental.

Certamente, após décadas de repressão fascista, o povo português vivenciava as marcas da própria crise de identidade, às quais se somaram as questões da Colonização e dos retornados. Tais fatos constituíram, pois, a temática da escrita de muitos romancistas e poetas que, conscientes dessa crise, decidiram escrever uma nova História, parodiando a oficial. A reconstrução histórico-social de Portugal é assim feita por meio da Literatura, por meio de um novo olhar, olhar este que abarcou inúmeras revoluções estéticas, as quais poderiam apenas ser expressas através da paródia e da linguagem poética – recursos, ambos, transgressores das formas tradicionais.

A fim de revolucionar a sociedade, os escritores lançaram mão então da revolução estilística, a qual incluiu também derrubar as barreiras ditatoriais da linguagem estabelecidas pelo discurso organizador e ordenador da prosa, utilizando, então, a prosa-poética como procedimento transgressor. E, juntamente às inúmeras mudanças estruturais na sociedade, ocorreram, acima de tudo, as mudanças nas mentalidades: “A revolução sonhada, aquela que muda consciências, tem os seus soldados nos escritores, não no exército armado” (SIMÕES, 1997, p.212).

Tais revoluções formais podem ser encontradas tanto nas obras de António Lobo Antunes quanto nas de Ana Hatherly, ambos ativos partícipes desta geração do “*novo romance esteticista e desconstrucionista*” (REAL, 2012, p.95), cujas produções romanescas se iniciaram entre as décadas de 1960 e 1970. Em *A Discípula* (1963), Ana Hatherly

(...) opera uma autêntica revolução formal e ideológica, contestando, igualmente, as categorias tradicionais da composição clássica do romance, subvertendo as unidades de tempo e de espaço, autonomizando a categoria de tempo da de espaço e revolucionando a sinalética morfológica habitual, substituindo, não raro, a ação e a intriga pela reflexão subjetiva e ensaística do narrador ou das personagens. (REAL, 2012, p.95)

Realizando uma completa desconstrução das categorias tradicionais do romance, as produções desta geração ilustram a deterioração e

desmantelamento das estruturas do Sistema estatal salazarista. Em *A Discípula*, ocorre uma relativização dos conceitos de verdade e mentira, como resultado de jogos formais complementares: recriar, criar, recrear, a fim de levar o leitor a aceitar o pacto com a ficção. A busca que embasa essa narrativa é alimentada pela dúvida, a qual se constitui como a “(...) única via capaz de promover a conjugação de distração (recrear) e intervenção (re-criar), ludicidade e lucidez” (DIAS, 2011, p.101), e é evidenciada no diálogo entre Mestre e Discípula o qual, a princípio, pode dar a impressão ao leitor de que fornecerá respostas ou soluções, o que no entanto não ocorre; ao contrário - um circuito suspenso das falas, girando em impossibilidades e tensões, entre o riso e o desaparecimento do Mestre, subverte a estrutura tradicionalista do romance e direciona-o à sua impossibilidade.

A partir de *Memória de Elefante* (1979), Lobo Antunes, por sua vez, utilizar-se-á da subversão da narrativa tradicional por meio de:

a. ausência de um narrador fixo e majestático, substituído por um processo narrativo de construção testemunhal dos factos; b. ausência de factos absolutos, totalmente conhecidos, substituídos pelo perspectivismo narrativo; c. a introdução do parêntesis (...), com abrupta interrupção da narrativa, para apresentar um facto de memória, indiciando ser a narrativa mais composta de anotações, observações, versões, perspectivas, do que de factos esclarecidos. (REAL, 2012, pp.97-98).p

Em todas as suas obras, não apenas a transformação da função narrativa, mas também toda a sinalética e a sintaxe, sofreu profundas mudanças, fazendo com que o leitor necessitasse alterar a sequenciação na leitura das frases, apreendendo-as muito mais como um fluxo musical e uma cadência instintual de ritmo, refletindo a projeção da consciência das personagens. Esta nova estilística, que subverteu tanto a estrutura linguística quanto a estrutura tradicional do romance, tencionou, da mesma forma, espelhar a condição humana na contemporaneidade, entre sentimentos de incompletude e de vida fragmentada. Segundo Real,

(...) a desestruturação e desconstrução de todos os fundamentos ontológicos e civilizacionais presentes classicamente tanto na sociedade quanto no romance. A tradicional narração de uma história alimentada cronologicamente com princípio, meio e fim, desaparece do romance – narram-se episódios soltos, impressões, iluminações,

acontecimentos avulsos, apresentados caoticamente, que o leitor deverá reconstruir. (2012, p.102)

Tendo acompanhado, destarte, os movimentos políticos e sociais das décadas de 1960 e 1970, combatido o regime ditatorial salazarista e reinventado os mitos do povo português, a Literatura Contemporânea propiciou uma violentíssima ruptura na trama narrativa, refletindo a ruptura na trama histórico-social de Portugal, e deixando de herança para a próxima geração de escritores, em suma,

1. autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior;
2. incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, pulsões plurais do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta a adaptar-se ao texto;
3. o texto é dominado por um tempo interior – cruzamento de três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos;
4. a realidade torna-se inspiradora do texto, mas não domina este;
5. a estrutura sintática do texto reflete um pensamento anti-categorial, segundo uma nova lógica de modalidade e perspectivas ou hipóteses;
6. não existe um eu fixo (sujeito) e não existe um objeto fixo e permanente senão ilusoriamente. (REAL, 2012, p.109)

A Geração das décadas de 1980-1990, além de ter herdando todas as subversões estilísticas daquela que a precedeu, retomou o Realismo em sua escritura textual por meio das temáticas históricas. As produções literárias desta geração podem ser então entendidas, de acordo com Real (2012), como pertencentes a três diferentes estilos narrativos: a narrativa desconstrucionista metahistórica, o romance de mercado e a narrativa urbana.

José Saramago, escritor que havia iniciado sua criação literária na década de 1940, estendeu-a até sua morte, em 2010; na geração de 1980-1990, foi partícipe inicialmente por meio do romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), obra esta caracterizada como *desconstrucionista metahistórica*, tendo em vista a presença da subversão do estilo formal no romance mas associada à representação de épocas históricas da nação portuguesa, as quais, entretanto, podem ser universalizadas, abarcando o humano em sua totalidade, sem demarcações culturais e/ou geográficas específicas. O mesmo ocorre com Augusto Abelaira, também pertencente a este estilo, com a obra *Outrora, Agora* (1996), a qual traz à representação o conflito de valores divergentes de duas

gerações e a procura da felicidade impossível da personagem principal, em relação às suas conquistas amorosas. O conflito de valores, desde a educação rígida até a permissividade do mundo contemporâneo que é, contudo, freada pelo medo causado pela possibilidade da AIDS, é o tema central da narrativa. Por meio da desconstrução das noções de tempo, espaço, enredo e personagens, *Outrora, Agora* evidencia, com sua estrutura fragmentada, a vida contemporânea do eu desidealizado e a falta de sentido existencial do Homem moderno.

O *romance de mercado*, igualmente conhecido como *romance light*, é definido por Real como “(...) centrado numa história relativamente simples, por vezes excessivamente sentimental, ressuscitando memórias românticas do século XIX, desenvolvido num léxico transparente, não raro superficial” (2012, p.115). Margarida Rebelo e Daniel Silva são escritores pertencentes a este estilo narrativo, o estilo *best-seller*. *Não há coincidências* (2000), de Margarida Rebelo, narra os amores de Vera, uma mulher solteira que sonha se casar e formar uma família, com o homem perfeito. Por sua vez, *O Assassino Inglês* (2009), de Daniel Silva, integra uma saga de catorze obras, todas protagonizadas pela personagem Gabriel Allon, espião e restaurador de obras de Arte.

Além das características já expostas, o *romance de mercado*, como nota-se através do exame dos romances supracitados, também pode ser categorizado obedecendo aos seguintes pontos:

exploram (...) temas angustiantes do nosso tempo; o conteúdo dos seus romances alia o objetivismo mais rasteiro (...) ao subjetivismo mais delirante; recolhem expressões linguísticas estrangeiras, principalmente inglesas; o conteúdo destes romances vive quase integralmente da dimensão temporal do presente; o realismo urbano é dominante nestes autores e parece corresponder a uma fase acelerada de europeização de Portugal. (REAL, 2012, pp.116-117)

Por outro lado, ao estilo *realismo urbano*, o qual é demarcado por Real “(...) como uma fortíssima literatura urbana, sem um modelo unificado de narrativa, evidenciando mais os interesses de análise dos seus autores do que propriamente o estabelecimento de uma corrente literária com princípios

estéticos” (2012, p.112), pertencem, ainda de acordo com o teórico, Rui Zink e Rita Ferro.

Em *Anibaleitor* (2010), de Rui Zink, estabelece-se uma parábola a respeito do lugar da leitura na vida humana contemporânea. No romance, o questionamento sobre o domínio das tecnologias, em detrimento da leitura, leva à descoberta de que um leitor é uma raridade. Consciente deste fato atroz, a sociedade pode ir ao extremo de aprisioná-lo e de exibi-lo em cativo, como se de um monstro (o *Anibaleitor*) se tratasse. Herman Melville e Ana Hatherly, o Cântico dos Cânticos e Camões, Almeida Garrett e José Cardoso Pires, Guimarães Rosa e Rubem Fonseca, são apenas algumas das referências intertextuais utilizadas, em uma escrita que entremeia-se pela ironia, por meio da qual as vozes que se entrecruzam e incitam a busca pelo *Anibaleitor*, desconversam, escarnecem e zombam. De fato, duas histórias são contadas simultaneamente: a do jovem que embarca em uma busca pelo monstro e a de um autor que questiona o lugar da sua escrita na contemporaneidade. Contudo, entremeadas nessas duas histórias, encontram-se inúmeras outras, as quais, à maneira das bonecas russas (*matrioshkas*), realizam um entrecruzamento de diversas perspectivas de mundo – e da própria Literatura Contemporânea.

Veneza pode esperar (2014), de Rita Ferro, constitui-se uma narrativa que exhibe uma concepção estilística única, já que a autora estabelece uma construção autoficcional. Por se apresentar como diário, o leitor supõe uma exposição de vida e sentimentos; entretanto, pela ordem narrativa renunciar à lógica da exposição, utilizando-se, ao contrário, do fluxo de consciência de uma escritora que assume estar escrevendo, as memórias estão sempre se esvaindo e, desta forma, desconstruindo a lógica narrativa. A personagem principal, inclusive, faz a sua autora ouvi-la, questionando o lugar da escrita; além disto, a protagonista aponta a personagem morta, que surge nos sonhos da autora, como sendo a própria. Tais recursos formais são utilizados a fim de questionar a escrita literária, construindo assim um posicionamento crítico sobre a Literatura Contemporânea, à semelhança da obra de Rui Zink anteriormente citada.

Real considera pertencente a este mesmo estilo, o *realismo urbano*, a autora Inês Pedrosa. Descreve a sua escrita como uma “(...) pulsão de vida transformada em pulsão estética” (2012, p.118), sugerindo que a autora transpõe suas próprias experiências de vida para seus romances, acrescentando ainda que

Inês Pedrosa deverá ser a menos realista das escritoras emergidas na década de 90, estatuindo a sua escrita na terra de ninguém narrativa, entre memória cultural e instinto direto de vivência da escrita, os dois pilares em que se assentam os seus romances. (REAL, 2012, p.118)

Em relação à dinâmica narrativa, Real aponta, por um viés claramente negativo, a tríade “frustração-resignação-solidão” (2012, p.119) do universo feminino como um centro ideológico que perfaz todos os romances da autora, espelhando a mulher portuguesa da segunda metade do século XX como que reduzida a “vidas frustradas, falhas sentimentais, planos de existência gorados, relações humanas deficientes, sonhos de vida malogrados” (2012, p.120).

Até certo ponto, Miguel Real posiciona-se corretamente no que concerne ao romance *pedrosino*, principalmente ao instituir como seu núcleo central a narrativa dos conflitos da mulher portuguesa contemporânea; no entanto, sua análise afigura-se reducionista e incoerente, pois que, ao referir-se, na sequência de seu texto, às obras de Francisco José Viegas, José Saramago e António Lobo Antunes, o mesmo enaltece a temática presente nas obras destes autores, da “**vida sentimental frustrada**” (2012, p.121), das personagens eternamente “melancólicas e céticas” (2012, p.122) e de uma “**negra solidão, mais um sentimento interior que realidade exterior, uma solidão que pesa e destina as personagens a múltiplos caminhos desencontrados, lhes frustrando a possibilidade de serem felizes**” (2012, pp.122-123). Ora, se estas são exatamente as matérias humanas e sociais das quais Inês Pedrosa se utiliza em sua escrita romanesca, há de perguntar-se a razão de Real minimizar a estatura literária desta autora e enaltecer os autores anteriormente citados, já que todos, igualmente, se valem dos mesmos argumentos.

² Grifo nosso.

³ Grifo nosso.

Premente se faz, assim, corrigir este engano. Reivindicando como correta a asserção do próprio Miguel Real de que estes

(...) são alguns dos nomes mais representativos do conjunto de autores emergidos a partir da década de 80, prolongando-se até 2010, mas de que **não possuímos distância objetiva suficiente para a criação de uma hierarquia de qualidade**⁴. (REAL, 2012, p.115)

estabelecer-se-á uma minuciosa e criteriosa análise literária da produção romanesca de Inês Pedrosa, a fim posicioná-la adequadamente no panorama da Literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, herdeira que é de toda a tradição estilística desconstrucionista vigente em Portugal desde a Geração de 1960-1970, abarcando também seu estatuto metahistórico e urbano.

1.2. Autoras Portuguesas Contemporâneas

*Sejamos senhores da nossa língua
para não sermos escravos das nossas palavras.*

Autor Desconhecido

Por décadas, o povo português vivenciou o autoritarismo, o obscurantismo e a repressão da ditadura militar salazarista. Abalado por fortes tensões políticas e sociais, o país iniciou, em sintonia com as transformações europeias em processo, um amplo combate à injustiça e à intolerância, inclusive no que tangeu à problemática relacionada à desproporção de poder das relações masculino-femininas, à desigualdade entre os gêneros.

Em 25 de Abril de 1974, a mulher portuguesa vislumbrou a possibilidade de destruir, ou ao menos minimizar, os empecilhos à sua identidade, seus direitos, dignidade e respeito pois, a partir da Revolução dos Cravos, tornou-se incontestemente o restabelecimento das liberdades de expressão e pensamento. Tal

⁴ Grifo nosso.

necessidade de expressão, de potência comunicativa, manifestou-se por meio de vários contextos (político, social e cultural), utilizando-se de diversos tipos de linguagens (verbal, iconográfica) e vias de participação (jornais, manifestos).

Nos tempos do Estado Novo, como relata Gomes (2015), a condição da mulher vivenciou um conservadorismo rígido de uma organização resistente à mudança, a qual outorgava a homens e mulheres funções dissemelhantes: Salazar estabeleceu, utilizando-se de Associações e Instituições Educativas, as diretrizes que posicionavam a mulher no lar, como esposa atenta e mãe sacrificada; as atividades fora de casa eram desencorajadas, pois que desestabilizavam o equilíbrio familiar, e a total subjugação em relação ao homem constava, inclusive, nos documentos jurídicos. O conservadorismo católico ditava os costumes e a moral, e a censura moldava as ideias e conservava o *staus quo*.

Vê-se, desta forma, que a sociedade concebida por Salazar tentou, ostensivamente, instrumentalizar a diferença de gênero em prol de estereótipos mentais específicos, relegando à mulher apenas as funções domésticas e familiares. Esta diferença apriorística foi questionada por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1980), livro no qual a filósofa questiona a ideia de passividade como um dado inerente à mulher, afirmando que esse destino passivo lhe era "(...) Imposto pelos seus educadores e pela sociedade" (p.26).

Por consequência, a década de 1960 vivenciou uma transformação nas mentalidades e nos comportamentos de toda uma geração de cidadãos portugueses, para a qual a luta contra o fascismo ocupava o lugar central. No ano de 1969, acentuaram-se as reivindicações femininas por condições de trabalho, salários e estruturas sociais. O Feminismo, uma realidade em outros países da Europa, fortaleceu a luta da mulher, a qual buscava readquirir sua dignidade perdida e construir uma Mulher nova – e também um Homem novo. As discussões ideológicas fundamentais, em consonância com as reivindicações femininas, se deram em áreas distintas, como na Educação, no Teatro, nas Artes, na Imprensa e na Literatura.

Gomes (2015) menciona a prisão de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa por publicarem, em 1972, a obra *Novas Cartas Portuguesas*, como um fato que obteve amplas repercussões internacionais, inclusive; o processo *As três Marias*, como ficou conhecido, chegou a seu final em 7 de Maio de 1974, com a absolvição das escritoras. O livro, traduzido para inúmeros idiomas, fortaleceu a consciência social receptiva à interdição da discriminação de gênero, projeto sancionado na Constituição de 1976.

Em Abril de 1975, chegaram a Portugal Michel Foucault e o casal Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre; na Faculdade de Letras do Porto, Beauvoir preconizara a *descolonização das mulheres*. Gomes (2015) aponta que, por ocasião do I Congresso de Escritores Portugueses, ocorrido em Maio de 1975, diversas escritoras portuguesas se fizeram presentes: Alice Gomes, Natália Nunes, Agustina Bessa-Luís, Maria Alzira Seixo, Noémia Seixas, Teresa Crespo e Lucinda Araújo. Todas colocaram em pauta a criação literária e os aspectos ideológicos da escrita em face à revolução cultural, bem como o futuro da profissão de escritora, tendo em vista a sociedade que se configurava após a queda da ditadura.

Rompeu-se, finalmente, o isolamento. Impondo sua presença, até então inexistente, e inaugurando uma trajetória de conquistas que, mesmo nos dias atuais, transcorridas quatro décadas, ainda não se esgotou, a mulher transpôs a barreira do silêncio a ela imposta. Escrevendo.

A Literatura Portuguesa Contemporânea de Autoria Feminina já em Agustina Bessa-Luís teve sua representação. Em um período histórico pré-revolucionário, no qual as bases filosóficas, sociais e literárias que culminaram na Revolução dos Cravos se encontravam em processo germinativo, *A Sibila* (1954), romance laureado com os Prêmios Delfim Guimarães (manuscrito, em 1953) e *Eça de Queiroz* (em 1954), apresentou, além de uma narrativa fragmentária, no tocante às categorias espaço-temporais, a descontinuidade da personagem principal. Descrita por Real como “*agressiva, dominadora, calculista*” (2012, p.89), Quina afigura-se como uma libertária, emancipando a

mulher portuguesa do século XX dos estereótipos socialmente engendrados, estabelecidos anteriormente no intuito de aprisioná-la.

Por meio de uma visão ao mesmo tempo agonizante e cíclica da História, revisitando mentalmente fatos existenciais e também pessoais, pertinentes à perspectiva da mulher sobre a sociedade, Bessa-Luis fundou uma nova estilística ao fragmentar a percepção romanesca, com uma voz narrativa autoritária, áspera e poética, implacável e compassiva, trazendo para a obra literária a modernidade que se instituía na sociedade vigente. Real refere-se a *A Sibila* como um “texto leitor do mundo e não lido pelo mundo (...), o começo de um processo, de uma ótica romanesca nova” (2012, p.90).

Pertencente à *Geração Desconstrucionista*, de acordo com Real (2012), Lúcia Jorge, em *O Dia dos Prodígios* (1979), aproxima-se de um certo regionalismo, como explicado por Serra (2005), visto que externa o imaginário e a vida de um ambiente rural, por meio do registro linguístico regional e popular – com a presença do arcaico, do moderno, do neologismo – e do Realismo Mágico, o que leva à construção ficcional adquirir uma tonalidade mítica.

Mesmo reproduzindo uma realidade geográfica específica, Lúcia Jorge confere um caráter universal à sua escrita, possibilitando uma leitura plural. O tempo da narrativa é circular, semelhante aos relatos mítico-simbólicos, o que imprime uma subversão do espaço e do tempo narrativos. O tempo se dá por saltos e lapsos, em que a vivência interior das personagens determina a consciência temporal. No transcorrer da narrativa, o passado, bem como o futuro, está sempre anexo ao presente, concentrando a narrativa em um único instante. Estacionado ou em suspenso, o tempo, angustiante, é vivenciado como se nada de fato acontecesse.

A personagem principal, Branca, possui poderes mágicos, como a habilidade de ver à distância e a de observar tudo além das aparências, como se as coisas transparentes fossem. O nome *Branca* aponta tanto para uma ideia de luminosidade *celestial*, quanto para a pureza da natureza da mulher enquanto bem patrimonial do marido, que a trata de forma dominadora. De

acordo com Serra, este nome sugere “(...) uma magia que provém dos céus e que agirá de forma milagrosa na sua vida permitindo a sua libertação e salvação” (2005, pp.69-70). Destarte, observa-se que Branca é uma mulher que, após um longo casamento, durante o qual, ainda que limitada ao lar, não se tornou uma figura dominada; ao contrário – abolindo as barreiras de tempo-espço devido a seus poderes, ela conduziu-se a seus próprios espaços interiores, retomando por isso sua emancipação. Exatamente por este fato, Pássaro, o marido de Branca, impinge a esta a tarefa de bordar uma toalha, na tentativa de aprisionar e de subjugar seu espírito livre.

Mas esta mulher resiste cada vez mais à dominação do marido, opondo-se completamente a ele; de início, uma agressão verbal e depois uma luta física, a qual Branca quase vence, marcam o ponto de ruptura da dominação da mulher, em uma metáfora da libertação feminina após o regime ditatorial salazarista. Como evidencia Serra (2005), a personagem ganha contornos de uma Sibila que, à imagem das profetisas gregas, tornou-se inacessível a qualquer homem, estratégia estilística esta utilizada para revalorizar a mulher portuguesa contemporânea, em detrimento da tirania que foi imposta a ela pelo homem, bem como pela autoridade governamental patriarcal.

Nesta obra de Lídia Jorge, ocorre uma quase supressão do narrador, pois que uma constante intromissão das vozes narrativas leva a que estas ganhem vida no corpo do próprio texto, passando a conduzi-lo. Entretanto, uma voz fala mais alto, em *O Dia dos Prodígios* - a voz da mulher.

A mesma voz encontra-se no romance *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão, publicado em 1982, pois que nele existe a ocorrência de dois diálogos: o primeiro, explícito, entre o contexto social de Portugal, na medida em que são retomados fatos históricos, como a Revolução dos Cravos, a Guerra Colonial e a ditadura salazarista e, em decorrência, questões concernentes à identidade portuguesa; e o segundo, com a própria escrita romanesca.

Romance que integra, de acordo com a categorização cronológica de Real (2012), a *Geração Desconstrucionista Metahistórica*, apresenta a temática

do silêncio, do feminino e da complexidade das relações humanas e, sobretudo, das relações entre os gêneros, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* evidencia o jogo de forças que sempre se teceu entre homens e mulheres, e o silêncio a que a mulher portuguesa se viu subordinada durante décadas. A personagem principal, Hortense, cujo marido, Horácio, tendo sido despedido por não compactuar com o regime salazarista, é alvo de perseguições políticas, caindo em depressão, que o leva à morte. Hortense e Horácio têm um filho, Pedro, o qual, após engravidar sua namorada, parte para o Ultramar, onde perde a vida na guerra colonial, sem conhecer o filho. Áurea, professora de Hortense na infância, representa perfeitamente o salazarismo, veiculando seus ideais através do plano da Educação. A criada de Hortense, Casimira, vive em silêncio, aprisionada.

Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Teolinda Gersão, segundo Duarte “(...) recorre ao uso de expressões idênticas para descrever distintas mulheres, as quais conhecem umas às outras, mas também mulheres que se desconhecem e, no entanto, se assemelham nos movimentos do quotidiano” (2005, p.10). Mulheres que se confinam ao espaço doméstico, enquanto seus maridos estão ausentes e que, não obstante, aspiram a uma libertação, lutando por ela. Trata-se, fundamentalmente, de uma atitude bilateral (de homens e mulheres), na busca de identidade.

A escrita de Teolinda Gersão é uma espécie de *puzzle*, que se constrói e desconstrói simultaneamente, convidando o leitor a desvendar os símbolos, as metáforas e as metonímias que percorrem a narrativa. Representando o silêncio vivenciado pelas mulheres portuguesas, Duarte (2005) postula que a sensação de asfixia das personagens, que querem ter voz mas as palavras não são suficientes para expressar a sua revolta, a sua urgência de libertação, é a temática central da obra. Em um enredo não linear, em que tempo, espaço e personagens se fragmentam em meio a uma forte mobilidade do foco narrativo, com a presença de várias vozes narrativas e do conseqüente aflorar do mundo interior das personagens, sempre em prosa-poética, *Paisagem com Mulher e Mar o Fundo* configura-se como uma obra que, à semelhança de outras de

autoria feminina, possibilitou à mulher ter sua voz testemunhada e restabelecida.

Igualmente herdeira da composição romanesca formal contemporânea de autoria feminina é Inês Pedrosa. Observar-se-á, doravante, os pontos de contato convergentes entre a sua escrita e a de suas predecessoras.

1.3. Os Lugares de Inês Pedrosa.

Inês Pedrosa, escritora portuguesa nascida em Coimbra no ano de 1962, licenciou-se em Comunicação Social pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1984 e, atualmente, frequenta o Curso de Doutorado em Línguas, Literaturas e Culturas desta mesma Universidade.

Em Janeiro de 1983, iniciou sua carreira como cronista, tendo publicado suas crônicas em diversos jornais, incluindo o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, e *O Expresso*. Por três anos, foi Diretora da revista *Marie Claire*, a qual foi fechada em decorrência de desentendimentos entre as administrações portuguesa e francesa. A constante crítica às múltiplas formas de discriminação – raciais, de gênero, de acesso à cultura e às injustiças sociais - levou a que suas crônicas fossem distinguidas com o *Prêmio Paridade*, da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Gênero. A compilação das crônicas relacionadas à condição da mulher na sociedade portuguesa deu origem ao livro **Crónica Feminina**, publicado em 2005.

No início de 2008, assumiu a direção da Casa Fernando Pessoa, cargo que ocupou até Abril de 2014. Neste âmbito, concebeu o *Festival do Desassossego* (2013-2014), com o intuito de estreitar o contato entre as Literaturas de Língua Portuguesa e trouxe ao Brasil a exposição *Os Lugares de Pessoa*. Promoveu a digitalização integral e a disponibilização gratuita online da *Biblioteca Privada de Fernando Pessoa* no ano de 2010, e idealizou e dirigiu a *Revista Bilingue de Artes e Ideias Pessoa*. Criou a *Ordem do Desassossego*, distinção para pessoas e entidades que promovam os estudos *peessoanos*.

Em 2003, dentre suas atividades de cunho político, Inês Pedrosa requereu um pedido de indulto ao Presidente Jorge Sampaio em prol da libertação de uma mulher condenada a oito anos de prisão por prática de interrupção voluntária da gravidez (a *enfermeira da Maia*), indulto este concedido em Dezembro do mesmo ano. Entre 2006-2007, foi representante do *Movimento Cidadania e Responsabilidade pelo Sim*, na campanha do referendo sobre a Interrupção Voluntária da Gravidez, em Portugal.

Sua primeira obra literária, considerada infanto-juvenil, **Mais Ninguém Tem**, foi publicada em 1991, e conta com as ilustrações de Jorge Colombo. No ano seguinte, iniciou sua escrita romanesca com **A Instrução dos Amantes** e, em 1997, publicou **Nas Tuas Mãos**, romance que recebeu o *Prémio Máxima de Literatura*, prêmio este que voltou a receber, em 2010, com a obra **Os Íntimos**.

Além de romances, Inês Pedrosa também publicou **20 Mulheres para o Século XX**, ensaio que teve início em um projeto para o semanário *O Expresso*. Compõe-se de um conjunto de biografias de mulheres marcantes do Século XX, dentre as quais afiguram Simone de Beauvoir, Agustina Bessa-Luís, Coco Chanel, Frida Kahlo, Lou Andreas Salomé, Virginia Woolf, entre outras. Embora **Fica Comigo Esta Noite**, livro publicado em 2003, seja uma reunião de contos anteriormente escritos de maneira esparsa para jornais e revistas, constitui-se de uma obra permeada pelas vozes femininas da contemporaneidade, que questionam os homens modernos e suas identidades e desejos.

Fazes-me Falta (2002), analisado em seus aspectos formais, suas representações e metáforas, evidencia a importância da criação literária de Inês Pedrosa para o panorama da Literatura Portuguesa Contemporânea, posto que inclusive contradiz a proposição feita por Real de que a tessitura composicional pedrosina institui-se "(...) numa terra de ninguém narrativa, entre memória cultural e instinto direto de vivência da escrita, os dois pilares em que se assentam os seus romances" (2012, p.118).

A estrutura narrativa de **Fazes-me Falta** apresenta-se em dois blocos de falas, uma em voz feminina e outra, masculina, assemelhando-se à *A Paixão* (1965), de Almeida Faria, como Gomes assinala: “Ao dividir a narrativa em blocos, ou fragmentos, cada um deles pertinente a uma personagem, (*A Paixão*) parece acentuar essa ideia de confinamento do Homem” (1993, p.92).

Ao mesmo tempo, a Guerra Colonial, seus efeitos e a questão dos retornados, bem como as consequências da ditadura salazarista, são temas presentes em **Fazes-me Falta**, caracterizando-se, assim, como uma obra *desconstrucionista historiográfica*, na acepção de Real (2012), posto que, não apenas aborda questões históricas mas também as subverte por meio das metáforas de incomunicabilidade e ausência utilizadas na narrativa. Outros escritores que, à semelhança de Inês Pedrosa, tecem romances desconstrucionistas historiográficos são António Lobo Antunes, José Saramago e José Luis Viegas.

Os questionamentos relativos ao lugar da mulher e do homem na sociedade contemporânea portuguesa, como resultados e reflexos de décadas de repressão e condicionamento patriarcais impostos pelo programa de governo de Oliveira Salazar, e a tentativa, por meio da escrita literária, de *descolonizar a mulher*, nas palavras de Simone de Beauvoir, são abordados em **Fazes-me Falta**, como também o são em *A Sibila* (1954) de Agustina Bessa-Luis, *Novas Cartas Portuguesas* (1972) de Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, *O Dia dos Prodígios* (1979) de Lídia Jorge e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) de Teolinda Gersão.

Da mesma maneira que ocorre nas obras portuguesas contemporâneas anteriormente citadas, a narrativa de **Fazes-me Falta** se dá de forma caótica e não-linear, em *puzzle* (GOMES, 1993, p.120), dado a mistura de discursos diretos e indiretos, a modificação na noção tradicional de narrador – substituído, este, por duas vozes que não se comunicam diretamente, fazendo com que o leitor (outra marca contemporânea) tenha uma participação ativa na construção de sentido da obra – e a subversão da sinalética e da estrutura das frases. Associada a este panorama está a utilização da prosa-poética, único

gênero linguístico habilitado a abarcar em sua dinâmica todas as subversões empreendidas pelos escritores contemporâneos, além de também validar a luta ideológica contra a opressão ditatorial da linguagem considerada convencional – a prosa linear, organizadora e normatizadora das relações sociais.

Em face desta exposição panorâmica prévia do romance **Fazes-me Falta**, observa-se, de antemão, o lugar de Inês Pedrosa na Literatura Portuguesa Contemporânea de Autoria Feminina, enquanto partícipe da produção *desconstrucionista metahistórica* em Portugal.

2. As Configurações da Escrita Pedrosina

*Quando o centro começa a dar lugar às margens,
quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma,
a complexidade das contradições que existem dentro das convenções
– como por exemplo, o gênero – começa a ficar visível.*

Linda Hutcheon

Inês Pedrosa, por meio de sua produção romanesca, questiona constantemente as transformações sociais ocorridas no último século mas, acima de tudo, confronta seus leitores expondo as incertezas de um mundo em fragmentos, de seres humanos com identidades cindidas, de relacionamentos sem afeto. Utilizando-se da escrita literária, empenha-se na tentativa de expor as incoerências e os anacronismos de um mundo improvável e de gerações de indivíduos sem consciência política e, igualmente, sem propósitos pessoais e coletivos. Este despropósito, enredado em estereótipos e crenças sociais engendradas em pontos de vista obsoletos, constitui o enredo da obra romanesca *pedrosina*, invariavelmente decomposto por meio da desconstrução das personagens e da narrativa em si, a fim de empreender uma busca absurda nesta contemporaneidade sem expectativas: a busca pela Identidade, pela Humanidade e pelo Relacionar-se.

A fim de analisar como se dá tal desconstrução, quais as estratégias discursivas e os aspectos formais que Inês Pedrosa utiliza no intuito de (de)compor suas narrativas, partir-se-á do *Desconstrucionismo Metahistórico* (já anteriormente retratado), o qual permite um estudo vertical das obras *pedrosinas*, e a *Escrita Feminina*, a qual possibilita uma análise horizontal (uma *cartografia*) das mesmas. Entretanto, a tal investigação deve juntar-se a *Voz da Autoria Feminina*, tendo-se em vista as demandas de escuta de uma Voz em *Contraponto* ao discurso androcêntrico vigente, a qual está invariavelmente presente nas narrativas da autora em estudo.

2.1. A Voz da Autoria Feminina

*O mito da mulher desempenha um papel considerável na Literatura;
mas que importância tem na vida cotidiana?
Em que medida afeta os costumes e as condutas individuais?*

Simone de Beauvoir

O estudo da Literatura de Autoria Feminina restituiu à mulher seu lugar de sujeito de fala, possibilitando-lhe ser Sujeito de seu próprio discurso, para além do tabu social ao qual sua Voz foi associada por séculos. Tal estudo possibilitou, da mesma forma, a desarticulação do sistema de representações operado pelos valores ideológicos da história literária, o qual perpetuou a exclusão das obras escritas por mulheres da arena crítica e do cânone instituído. Para Constância Duarte, a Literatura de Autoria Feminina “(...) tem se revelado um campo profícuo, porém, dela ainda é requerida afirmação plena no interior da literatura universal” (2003, p.151), pois que, por ter sido submetida ao silêncio ao longo da História, tal produção exige um aprofundamento em sua análise crítica, principalmente em decorrência à demanda contemporânea de ampliação das fronteiras e das margens nas manifestações culturais, caminhando para além das determinações canônicas.

A deslegitimação do lugar da mulher enquanto Sujeito de seu discurso foi uma realidade até os anos de 1970, momento histórico no qual o Feminismo começou a atuar com maior força e forma, desistematizando as estratégias de dominação da ideologia patriarcal e demandando a reformulação dos mecanismos sociais, a fim de abarcar as exigências do ideário feminista. Na Literatura, a tradição estética europeia, a qual defendia a criação literária como um ato primordialmente androcêntrico, destituindo assim as representações de vida e existência da mulher e desvirtuando sua importância, vivenciou uma subversão em seus valores críticos por meio dos estudos de Gênero, das pesquisas de Roland Barthes e Michael Foucault e dos postulados psicanalíticos, principalmente.

O Discurso Literário apresenta-se – e sempre apresentou-se, como qualquer outro discurso - como o reflexo da ideologia de seu autor, o qual, por sua vez, pertence a um momento sociocultural, mesmo que, muitas vezes, tente representar, por meio de sua escrita, verdades supostamente universais. Em se tratando das construções socioculturais de gênero, o discurso literário androcêntrico contempla o sistema simbólico de ordenações binárias e assimétricas que produz - e reproduz - a ideologia patriarcal, visto que, de acordo com Foucault (2014), o discurso é um instrumento de regulação social, baseado no desejo e no poder - e no desejo de poder. Estabelecido por meio da linguagem, o discurso permite instituir representações culturais de feminilidade e masculinidade estereotipadas e igualmente, segundo Derrida (1991), a construção da dicotomia entre um polo considerado positivo, no qual o Ser constitui-se como *Presença*, e de um polo considerado negativo, marcado pela *Ausência* do Ser – imagens estas que fundamentam a construção de gêneros na sociedade ocidental.

Em virtude de tais construções discursivas binárias, as mulheres viram-se, ao longo do processo histórico, perante uma Ordem de silenciamento e exclusão, pois que o Sujeito de fala, inclusive na Literatura, sempre foi um sujeito masculino – a enunciação dominante da cultura, declinada no masculino – razão pela qual a produção de autoria de mulheres foi classificada como deficitária em relação à norma estética instituída. O papel de musa inspiradora, ou o de criatura – enquanto elemento criado por um discurso androcêntrico - ao qual a mulher estava destinada, representações literárias estas pertencentes ao cânone ortodoxo, a mantinha congelada pelo ponto de vista exclusivamente masculino e a excluía da criação literária em si.

A partir da década de 1970, segundo Níncia Teixeira (2009), as discussões concernentes à questão da diversidade tiveram seu início e, no plano acadêmico, teóricos das mais diversas áreas do conhecimento humano apresentaram suas contribuições aos debates sobre o *descentramento* da noção de Sujeito, introduzindo como temas centrais a *marginalidade*, a *alteridade* e a *diferença*. Deste momento em diante, as visões de mundo inscritas no discurso androcêntrico vigente passaram a ser questionadas e,

com isto, o estudo da Literatura de autoria feminina e as marcas da construção subjetiva da mulher no espaço enunciativo da Literatura principiou a desconstrução dos estereótipos discursivos e socioculturais, reescrevendo o Sujeito feminino *na* e *da* Literatura, visando “(...) tornar visível o que foi silenciado e colocado em um plano associado ao rótulo de *expressão menor*” (TEIXEIRA, 2009, p.97).

Destarte, a análise da Literatura produzida por mulheres abrange a conquista da *Identidade* e da *Escritura*, permeada por um processo de reconstrução da categoria *Mulher* enquanto *sentido* e *lugar*. Desarticulando o sistema binário de gênero e suas relações de desejo e de poder, os estudos das produções literárias femininas visam reconstruir a diferença que permeia o Sujeito feminino, tanto no nível da subjetividade quanto da auto-representação, desfazendo o estereótipo do *Outro*, enquanto discurso de oposição, e fundando a noção de *Contraponto*, a partir do qual masculino e feminino deixam de ser antagônicos e instituem uma relação de polifonia. Em termos de multiplicidade e legitimidade, os Sujeitos sociais e discursivos iniciam, então, uma trajetória de parceira, visto que o funcionamento misógino anacrônico da sociedade usurpa as subjetividades, tanto de homens quanto de mulheres, como clarifica Adichie:

Mas o pior é que, quando os pressionamos a agir como durões, nós os deixamos com o ego muito frágil. Quanto mais duro um homem acha que deve ser, mais fraco será seu ego. E criamos as meninas de uma maneira bastante perniciosa, porque as ensinamos a cuidar do ego frágil do sexo masculino. Ensinamos as meninas a se encolher, a se diminuir. (2004, p.30)

Teixeira (2009) relaciona a *Escritura* à questão da autoria feminina da narrativa, postulando que esta “expressa uma posição diante do mundo e carrega um caráter exclusivo – a renomada experiência feminina. Isso autoriza a presença do *eu* que escreve e narra, e que é portador de um ponto de vista próprio” (p.99). Como consequência à *presença do eu que escreve e narra*, a mulher-escritora assume seu *lugar* de mulher no processo de alteridade, exercendo seu direito à Voz e à Identidade. Entretanto, o que seria a

Identidade, no contexto da contemporaneidade e da globalização? Stuart Hall, sociólogo jamaicano, fundamenta que

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2006, p.07)

Percorrendo os caminhos do sensível e do imaginário, visto que sempre em construção e pautada em considerações discursivas, a Identidade da mulher e, conseqüentemente, da mulher-escritora, na sociedade moderna apresenta-se em constante processo de mudança, resultado de uma absoluta impossibilidade de definição. Por sua vez, a personagem feminina, na contemporaneidade globalizada e fragmentada, tende a cumprir, a mais das vezes, um papel de *denúncia* da situação em vigor e, possivelmente, contribuir para uma possível transformação social. Mas nem sempre. Ainda representada em condição marginal de inferioridade, mesmo na narrativa contemporânea, a figura literária feminina é, de acordo com Ruth Silviano Brandão (2004), construída e reproduzida no registro do masculino, não sendo a réplica fiel da mulher, como geralmente considera o leitor ingênuo. Produto do desejo e das projeções masculinas, a personagem feminina é representada em um "palco ficcional, metáfora do palco psíquico, com seus espaços, com seu jogo de luz e sombras" (BRANDÃO, 2004, p.11) e o autor, em "seu discurso de chefe (...), traveste de forma a confundir o lugar de onde fala e de onde constrói seus fantasmas" (Idem).

Ato de presentificação de um fantasma criado, a *re-presentação* está relacionada à *re-apresentação*, ou apresentar novamente um objeto sob a trama da palavra e, destarte, inseri-lo na ordem do simbólico e do imaginário. A ação de *representação* compreende uma relação entre *ausência* e *presença* – é a presentificação do ausente, estabelecendo uma relação de *colocar no lugar de*, fundando uma semelhança que permita a identificação do representante com o representado. Ao ser representada literariamente, sob o registro da voz

masculina, a figura feminina adquire perfis que não lhe são reais, tendo em vista a construção discursiva pautada pelo desejo de quem a cria. Todavia, mesmo sendo inverídica, tal representação ganha contornos de legitimidade, já que, como estabelece Teixeira (2009), “as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam” (p.85). Então, apreende-se as razões pelas quais ser, o ato de representar, capaz de reconstruir e reinterpretar o mundo, mediado pelo discurso que o constrói. Para Kanavillil Rajagopalan (2003), é por meio da representação que se afirmam e reivindicam novas identidades.

No que tange às representações literárias, é imprescindível ter ciência de que é da palavra masculina – existente e/ou instalada também, por tantas vezes, nas instâncias da fala feminina – que se engendra um discurso que leva a personagem feminina a ocupar o lugar de objeto, justificando, inclusive, as razões da sua subordinação. Tais representações, em específico, registram, em suas particularidades formais e em seus estilos, os símbolos da representação da mulher na sociedade, construindo-a, projetando-a e estabilizando-a identitariamente, em associação às ordens do discurso a que estão relacionadas.

A escrita de autoria feminina busca, por meio de seus constructos formais, seus enredos e personagens, subverter o discurso androcêntrico, instituindo um discurso feminino de *contraponto* e, por meio deste, estabelecer representações que questionem e contestem as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. A inclusão social da mulher passa por um processo de renovação de sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. A produção literária de autoria feminina fala da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, por uma identidade e um lugar – *um teto todo seu*.

2.2. A Escrita Feminina – Uma Cartografia do Texto Literário

*Escrita do indizível e do impossível,
voz delirante que se lança no vazio da página.*

Lúcia Castello Branco

Inúmeros são os equívocos relacionados à expressão Escrita Feminina, sendo a maioria associados à ideia de uma escrita “delicada”, ou ainda à ideia de uma escrita produzida unicamente por mulheres. Juízos totalmente errôneos, tendo em vista as assunções psicanalíticas freudianas de que a psique humana constitui-se bissexualmente⁵, bem como os postulados do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, os quais, demonstrados por meio da prática clínica, comprovam a existência, na mulher, de uma contraparte psíquica masculina (o *ânimus*) e, no homem, de uma contraparte psíquica feminina (a *ânima*)⁶. Desta forma, a Escrita Feminina, enquanto modelo discursivo literário, pode apresentar-se tanto em produções escritas por mulheres quanto por homens. Assim posto, fica evidente que o que é compreendido como *discurso feminino* (ou *Escrita Feminina*) não deve ser entendido como o *discurso da mulher* (ou *Escrita de Autoria Feminina*).

Lúcia Castello Branco, Psicanalista e Crítica Literária que estabeleceu as bases para a fundamentação da Escrita Feminina, cita como exemplos de homens-escritores que apresentam este registro, Marcel Proust, James Joyce, Guimarães Rosa e Raduan Nassar; tal alusão, entretanto, é questionável, tendo em vista que determinadas *obras* são produzidas no registro da Escrita Feminina, não se podendo afirmar que *autores*, em si, possuam este estilo discursivo. Observe-se, por exemplo, a produção de Inês Pedrosa: as obras *Fazes-me Falta* e *Dentro de Ti Ver o Mar* são narrativas marcadamente produzidas no registro da Escrita Feminina, o mesmo não ocorrendo com *A Instrução dos Amantes* e *Os Íntimos*, pois que estas não apresentam a

⁵ FREUD, Sigmund. **Algumas Consequências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos**. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. V. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁶ JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. Obras Completas. VIII/2. Petrópolis: Vozes, 2009.

fragmentação e o descentramento narrativos, entre outras das marcas do discurso literário feminino. Nas obras de Raduan Nassar, em contrapartida, a Escrita Feminina é patente, mas há de questionar-se se, acaso este autor houvesse produzido mais do que suas três únicas composições, teriam elas outra marca discursiva.

Com o propósito de estabelecer as bases de uma definição da Escrita Feminina, Lúcia Castelo Branco (1990) postula que

não se trata de detectar uma anatomia do texto, mas de examinar uma configuração discursiva específica - entendida, a partir de uma série de correlações, como feminina, mas que afinal pode ser concebida tanto por homens quanto por mulheres. (p.12-13)

Abarcando as contribuições da Psicanálise, ampliando-se aos percursos teóricos de Kristeva, Derrida, Deleuze e Guattari, e sobretudo Barthes e Lacan, bem como de Beatrice Didier, Catherine Clement e Hélène Cixous, a Escrita Feminina tem como objetivo pontual a análise do texto literário. Branco (1990) afirma que ao estudo desta Escrita pouco importa o sexo biológico do autor do texto (e, em decorrência, o *sexo do texto*) mas como sua trama se constrói, quais especificidades discursivas podem nele ser pontuadas, a fim de realizar um traçado – uma *cartografia*:

não propriamente um mergulho nas profundezas do texto, mas um passeio por suas superfícies, um mapeamento, uma cartografia. Nessa viagem se pretende assinalar a dimensão temporal descontínua da memória, as terras da literatura, (...), a materialidade da letra feminina (*Letra Feminina* entendida enquanto *Discurso Feminino*)⁷, os entrecruzamentos entre a memória e a ficção. (BRANCO, 1990, p.16-17)

O constructo da Escrita Feminina não ocorre, destarte, tão somente por meio de semelhanças temáticas, pertinentes ao enunciado, mas antes através de processos discursivos nos quais “a linguagem é sempre levada ao paroxismo de seus próprios limites” (BRANCO, 1990, p.16).

⁷ Observação nossa.

Na presente pesquisa, a escolha pela análise temática e formal de uma obra literária contemporânea possa talvez sugerir, erroneamente, que a Escrita Feminina configure-se como um registro de escrita da contemporaneidade, tendo em vista que o texto literário, produto da atualidade, apresenta inúmeros pontos de contato com o discurso feminino; todavia, a apreciação deste discurso apenas como produção da contemporaneidade é extremamente inexata, já que as cartas de Sórora Mariana e a narrativa bíblica do Cântico dos Cânticos constituem apenas alguns dos muitos exemplos de textos clássicos construídos por meio deste modelo estilístico.

O intuito, desta maneira, é apropriar-se de um modelo discursivo que, mesmo sendo produzido com muita frequência na atualidade, na verdade perpassa toda a Literatura. Tal cartografia, necessariamente, percorre cinco aspectos da narrativa marcada pela Escrita Feminina: a *Linguagem Literária* utilizada, as configurações do *Enredo*, a relação *Espaço-Temporal*, a dialética *Narrador-Leitor* e as configurações das *Personagens*.

2.2.1. A Linguagem Literária e o Enredo (De)Composto

A suposta “delicadeza” da Escrita Feminina, citada anteriormente, afigura-se como um pré-conceito relacionado à *linguagem* empregada nas obras constituídas a partir de tal discurso, pois que construída em prosa-poética, entremeada por metáforas e apresentando marcas de ritmo e cadência específicas. Entretanto, Branco (1991) faz desmoronar tal pré-conceito, ao postular que esta escrita invariavelmente articula-se a partir de uma linguagem que produz um *texto de gozo*, na acepção que Barthes (2013) confere a este termo:

Texto de fruição [*texto de gozo*⁸]: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (p. 20-21)

⁸ Observação nossa.

A fim de compreender a Escrita Feminina enquanto *texto de gozo*, faz-se necessário comparar a sua composição à tessitura de uma *renda* – cujas linhas tanto constituem quanto margeiam os buracos, as *fendas*, os vazios, mas não os preenchem: “A lacuna desses textos (...) é um elemento estruturante: é em torno do vazio, do buraco, da falta, que a escrita feminina se constrói” (BRANCO, 1991, p.57). Em sendo tessitura, enreda o leitor, por meio de uma linguagem margeante, em sua malha, em sua rede de sentidos; e, em sendo margem, lança a própria narrativa ao precipício, à beira da morte, visto que retira desta todas as certezas e limites, levando-a a extremos de sentidos.

À semelhança de Penélope que, durante os anos que esperou o retorno de Ulisses, teceu seu tapete durante o dia e, pela noite, o desteceu, a fim de voltar a tecê-lo e destece-lo enquanto durou sua espera pelo amado, o texto produzido pela Escrita Feminina é tecido e desteceido às vistas do leitor, oferecendo-lhe mais dúvidas do que certezas, mais ausência do que presença, e desafiando os limites linguísticos tradicionais. Assim configurada, uma narrativa desta forma produzida invariavelmente espelha e é espelhada por um *enredo* fragmentado, em uma intermitente tensão entre os polos da *continuidade* e da *descontinuidade* (do tecer e do destececer): buscando traçar uma linha narrativa contínua, delinea uma trama intervalar, cujos sujeitos narrativos oscilam entre a presença e a total desconstrução, e cuja Voz, mesmo que ancorada na escrita, avulta apenas seu deslocamento.

Além dos fatores de continuidade e descontinuidade, os elementos de *densidade* e *intensidade* constituem princípios fundamentais na produção dos textos da *Escrita Feminina*. De acordo com Massaud Moisés (1987),

no tocante à ação, há que assinalar a intensidade e a densidade. Pela primeira, entende-se o volume, a quantidade, a ‘frequência’ da ação, ou melhor, dos ingredientes que compõem a ação. Por densidade, entende-se a altura e/ou a condensação de tais ingredientes. Também faz parte da intensidade, a rapidez com que ocorrem as cenas, e da densidade, sua lentidão. (p.95)

Pode-se supor que *densidade* e *intensidade* sejam elementos mutuamente excludentes, o que, todavia, é inverídico, visto que a “suprema densidade é dada pela intensidade com que se acumulam e se interseccionam

vários planos de ação.” (MOISÉS, 1987, p.95), sendo que é isto exatamente o que ocorre nas narrativas da Escrita Feminina – por se tratarem, invariavelmente, de romances introspectivos permeados pela falta e pela ausência, primam pela *intensidade* das ações internas das personagens e pela velocidade psicológica da narrativa, engendrando, portanto, passagens textuais de alta *densidade*.

Produzindo textos que jamais se permitem desvendar por completo e que concedem à lacuna e à falta um lugar privilegiado em sua tessitura, a Escrita Feminina faz uso de uma composição cujo elemento primordial é a *Morte* – primordialmente enquanto fator de (de)composição da trama linguística, pois que tal figuração “exibe a perda, por apresentar o vazio sem buscar obturá-lo e por fazer desse vazio e dessa perda os motores de produção de sentido e de palavras” (BRANCO, 1991, p.36). Tendo em vista que a morte a tudo desconstrói, a Escrita Feminina, por meio da linguagem, instala o texto em um lugar de desconforto, já que o sentido do escrito nunca está onde o texto se encontra, pois que desconstruído constantemente, e deslizando sempre para *mais além*, desejando *ir um pouco mais* – caminhar em direção ao gozo através da morte, já que a lógica do texto de gozo é a abolição dos limites.

Escrita sempre em construção, em movimento, em processo, sempre inacabada, a abolição dos limites linguísticos e a continuidade-descontinuidade narrativa são plenamente refletidas *pela* e *na* prosa poética e a linguagem erótico-amorosa, cujas funções sintáticas e semânticas apresentam-se subvertidas em prol do sentido, do ritmo, da cadência e da pulsação textuais. Corroborando esta concepção, Branco (1991) expõe que “o gozo está contido nesse movimento em direção à morte: das vibrações, palpitações e suspiros, que sugerem uma atmosfera evidentemente erótica da linguagem” (p.53), ao que Barthes (2013) complementa ao salientar que o texto traga – e *seduz*, violentamente – o leitor para o seu íntimo, ao utilizar-se desta constituição formal.

A narrativa assim engendrada apresenta características discursivas específicas em sua linguagem poética e erótico-amorosa: as lacunas e fendas, a ausência de certezas, a pontuação e a sintaxe singulares, a linguagem em proximidade com a fala, o ritmo sincopado e a (des)tessitura narrativa. Revelando constantemente a precariedade da linguagem, a fragmentação do sujeito, e oscilando entre a existência e a inexistência, o enredo do texto produzido pela Escrita Feminina, por sua vez, se dissipa, encenando suas relações com a morte e a vacuidade do *eu*, e desenhando um sujeito fraturado, descontínuo. Trata-se, portanto, de um texto sobre textos de *perda*.

Pulsante e espasmódica, sempre margeando territórios limítrofes, a Escrita Feminina lança a narrativa (e o leitor, por consequência) ao precipício de si mesma, ao despenhadeiro do singular, colocando-a face-a-face a tudo o que lhe falta.

2.2.2. A Relação Tempo-Espaço

O fator *tempo* consiste em um aspecto essencial à análise narrativa; como postula MOISÉS (1987), para este elemento convergem todos os outros componentes narrativos, tendo em vista que uma obra romanesca sempre busca, por meio da escrita, (re)criar o tempo:

criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou de transcende-lo. (p.101)

Por sua vez, o *espaço* narrativo, em uma obra introspectiva, está, na mais das vezes, associado à paisagem interna das personagens, seus estados de alma, evidenciando “sinais externos de uma viagem no interior do ‘eu’: com poucos acidentes concretos, arma-se o ambiente onde se desencadeia o drama, porquanto este se situa no íntimo das personagens, não no cenário” (MOISÉS, 1987, p.108).

Sabe-se que a conexão *tempo-espaço* (definida pelo termo *chronotopos*), desde as pesquisas de Einstein a respeito da Teoria da Relatividade, representa uma relação indissolúvel, como explicita Fritjof Capra, físico austríaco: “o espaço-tempo da Física relativística é um espaço eterno (...). [Assim], inexistem o 'antes' e o 'após' e, por isso, inexistem a causalidade.” (1983, p.145). Como consequência, o tempo se constitui de lacunas e de rupturas, a causalidade se dá através de saltos e o espaço se exprime descontinuamente.

Da mesma forma que na Física, também na narrativa estes elementos, associados, definem os nós do enredo, bem como o desenrolar da tessitura composicional. Nas produções da Escrita Feminina, em decorrência da comunhão tempo-espaço suprimindo a narrativa linear, afigura-se um discurso que percorre uma trajetória de retorno ao passado, procurando apreender o vivido e trazê-lo ao presente narrativo – mas nunca intacto, por completo, e sim fragmentado e descontínuo, à semelhança de uma *renda*. Entretanto, é apenas por meio da linguagem, dos *gestos linguísticos*⁹, como coloca Branco (1990), que se pode realizar este movimento em direção ao que já não é (o passado), trazendo-o para o presente e lançando-o em direção ao futuro, em uma elaboração silenciosa e invisível: “Este [gesto linguístico], inevitavelmente, caminha em direção ao que ainda não é, a uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento mesmo em que se constrói: a representação verbal, a linguagem” (p.31-32).

Assim, compreende-se que o tecido do tempo é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma construção do sujeito, em face, essencialmente, da angústia da experiência de viver a desconstrução e de enfrentar a morte. Da narrativa.

⁹ Por *gestos linguísticos* compreendem-se as instâncias linguísticas associadas ao ritmo, à cadência, aos silêncios utilizados no discurso essencialmente poético.

2.2.3. A Relação Dialética Narrador-Leitor

O ponto de vista a partir do qual o romance é narrado, conhecido como *foco narrativo* ou simplesmente *narrador*, assume uma posição fundamental ao fazer-se necessária a análise da perspectiva pela qual a história é relatada – se por um sujeito onipresente e onisciente (o *narrador em primeira pessoa*, ou *demiurgo*), a partir do qual pretende-se a verdade dos fatos, ou um indivíduo que se limita à função de observador, comunicando o que lhe é possível presenciar (o *narrador em terceira pessoa*). Delineia-se, então, a diferença entre estes dois focos narrativos, e sua importância na *veracidade* da trama na composição literária.

Nos textos engendrados por meio da Escrita Feminina, com muita frequência, existe o emprego de mais de um foco narrativo, marcando “o esforço de atingir-se a ‘verdade’ ficcional completa” (MOISÉS, 1987, p.114). O narrador único, onisciente, esvai-se e as *Vozes Narrativas* enunciam-se, parcialmente, tendenciosas, polifônicas, denotando uma verdade fragmentada e incompleta - um resto, uma linha, tendo em vista que cada voz narrativa relata apenas aquilo vislumbra, construindo uma trama paradoxal, uma verdade na qual a *falta* é constante e cujo enunciado não remete a lugar algum, a nenhum sentido integral. À semelhança de uma *matrioska*¹⁰, as vozes narrativas nas produções da Escrita Feminina justapõem-se umas às outras, elaborando uma intrincada tessitura descontínua mas com ilusão de continuidade, na qual um fragmento de história leva a um outro fragmento, que por sua vez leva a outro, sucessivamente, e cada voz narrativa, como uma Sheerazade, “imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando”. (BRANCO, 1990, p.75)

Desempenhando um papel de sujeito que conta, as vozes narrativas das obras marcadas pela Escrita Feminina, de acordo com BRANCO (1990), possuem um “insano ofício, absurda tarefa: tecer, com a urdidura do esquecimento, a trama da lembrança” (p.75), tendo em vista que, da mesma

¹⁰ *Matrioska* é uma boneca russa, a qual constitui-se de uma série de bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor (a única que não é oca).

forma que a Penélope mitológica, tais vozes se encenam, se constroem e se desconstroem e, aos olhos de um leitor perplexo, questionam a sua própria existência. Destarte, neste estilo discursivo é inerente o movimento paradoxal de um percurso que, ao tentar delinear a constituição do sujeito, na verdade evidencia sua desconstituição, sua vacuidade, sua inexistência, por meio da construção da escrita.

Também é com o leitor que, por meio de um certo contrato de leitura, de um pacto com aquele que lê (já que, afinal, sempre narra-se algo a alguém), a voz narra para não morrer, para garantir sua existência, pois que um *eu* só se constrói como sujeito na presença de um *tu* a quem ele se dirige e a quem se constrói. E desconstrói. “Assim, ao admitir que a subjetividade se constrói numa relação dialética em que *eu* e *tu* se comportam como signos complementares e reversíveis, mas nunca iguais ou simétricos, (...) anuncia-se as noções a respeito da construção do sujeito, do *eu* e do *outro*” (BRANCO, 1990, p.83). O *eu* (voz narrativa) e o *tu* (o leitor), em uma exemplar articulação, exibem as fraturas, as brechas da narrativa, configurando uma obra que habita os limites da linguagem, no qual se dá o esvaziamento do narrador, ao contrário de sua ilusória plenitude, bem como uma ausência de tempo e de espaço, nesse lugar nenhum em que o *eu* configura-se apenas como um delírio, e no qual se desenrolam as cenas da Escrita Feminina. Mais do que em outros tipos de escrita, conforme postulado por Branco (1990), estas escritas que buscam a disposição do sujeito demarcam os abismos da subjetividade e, portanto, os abismos da morte.

2.2.4. As Configurações das Personagens

Elementos construídos linguisticamente, que desencadeiam as ações (internas e/ou externas) presentes na narrativa, as *personagens* criadas pelo discurso da Escrita Feminina, frequentemente, caracterizam-se por sua dinamicidade e profundidade, com uma profunda e intensa vida psicológica, “colocando-se à margem ou acima das coerções sociais. Indivíduo diferenciado, inigualável e inconfundível” (MOISÉS, 2006, p.231).

Denominadas *personagens esféricas* por Antônio Cândido¹¹, contribuem em grau elevado para a *densidade* presente nestas obras.

Inúmeras vezes, constituem as vozes narrativas, pois às produções da Escrita Feminina não corresponde um narrador demiurgo, visto que, em geral, frequentemente, *algumas* personagens narram os episódios ocorridos na obra, cada qual sob um ponto de vista (a polifonia narrativa), como explicitado anteriormente.

Da mesma forma que todos os elementos de uma composição sob os aspectos formais do discurso feminino, as personagens também se encontram estilhaçadas, cindidas, e sem pretensão de esconder seu caráter descontínuo, representando uma *verdade* sempre em partes e fragmentada. Para Branco (1990), tais personagens

não só se afastam do paradigma literário oficial, como colocam com maior propriedade questões teóricas que a ficção muitas vezes apenas sugere: "O que é o sujeito? Como se dá a representação? O que é o real?" (...), e que, em última instância, terminam por se perguntar: "O que é a literatura?" (p.101)

Da destruição de sua aparente integridade, a qual mantém-se intacta em obras não produzidas por meio da Escrita Feminina, a personagem ora configurada tende a ser tudo e todos, a estar em toda parte - mas consiste em um *ninguém*, sem figuração, sem uma corporeidade nem mesmo uma existência enquanto sujeito. Ao contrário - a vacuidade é imperativa e a morte reina absoluta com frequência nestes textos, nos quais o discurso aproxima-se da fala e da voz, e não exatamente do corpo; uma voz que "se aproxima da fala, que, na tentativa de captar o real, busca antes presentificar-se enquanto voz que emoldurar-se como pura representação" (BRANCO, 1990, p.96-97).

Essa característica da personagem na Escrita Feminina de negar seu próprio estatuto de entidade textual corporificada e, destarte, descentrar seu discurso, leva-a a uma posição marginal na narrativa; todavia, este fato pode

¹¹ CÂNDIDO, Antônio. "A Personagem do Romance", IN: CÂNDIDO, Antônio et all. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ser observado sob outro ponto de vista, “o de quem, exatamente por se colocar descentrado, pode, com maior habilidade, discutir as noções de centro e de periferia” (BRANCO, 1990, p.100). O discurso feminino, em instigando o descentramento das personagens, tenta delinear uma discussão a respeito da especificidade do discurso literário, partindo da suposição de que esta estilística, ao margear o paradigma de Literatura dita canônica, problematiza, em profundidade, questões teóricas concernentes à produção literária e ao estatuto da sociedade contemporânea.

Construindo um projeto impossível, visto que na Escrita Feminina a escritura tem na impossibilidade sua força geradora, a literatura desta maneira produzida engendra a intangibilidade e a dissipação do sujeito, a partir de um lugar de vazio e de morte, tecendo a narrativa e destecendo a possibilidade da vida e da arte.

2.3. A Escrita da (Des)Construção Narrativa

*It is said that life and death are under the power of language.*¹²

Helene Cixous

Inês Pedrosa, mesmo tendo nascido na década de 1960, traz em seus escritos os questionamentos e apontamentos históricos característicos da Literatura portuguesa produzida desde *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luis, indicando as rupturas acontecidas na narrativa, na família, nas subjetividades individuais e no regime político de Portugal, anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos. A substituição do narrador demiúrgico do romance, a pluralização e auto-referencialidade da voz narrativa num intenso jogo metalinguístico estão presentes em todas as suas obras, bem como as metáforas da transformação social e cultural ocorridas no Portugal pós-queda da ditadura salazarista, cujos prolongamentos abrangem a consciência do Sujeito a respeito de si mesmo e do outro, em um mundo desfigurado pela contemporaneidade e pela globalização.

¹² “Diz-se que a vida e a morte estão sob o poder da Linguagem”. - Tradução nossa.

Em sendo partícipe da geração *desconstrucionista metahistórica*, a produção *pedrosina* apresenta uma profunda transformação da lógica interna de seus romances, a qual, marcada por uma ordem não linear e por múltiplos cruzamentos de perspectivas narrativas, prima por uma ordem aparentemente desconexa e incoerente, comportando saltos que subvertem o tempo-espaço interno ao texto.

O autoquestionamento das personagens principais em relação à sua existência espelha-se nesta construção marcada pelos elementos de *continuidade* e de *descontinuidade* - a desconstrução da escrita, indiscutivelmente demarcada pela profunda solidão existencial das personagens. Assim, a palavra poética, único procedimento formal capaz de expressar tais vazios e questionamentos humanos, particulariza a escrita *pedrosina* e estabelece seu lugar na literatura em revolução – já que a transgressão estilística, preconizada desde meados dos anos 1950 em Portugal, incluiu também derrubar as fronteiras ditatoriais da linguagem definidas pelo discurso organizador e ordenador da prosa.

Associada aos questionamentos a respeito das mudanças estruturais na sociedade, as obras de Inês Pedrosa também colocam em pauta a mudança das mentalidades, a partir do momento em que sua escrita estabelece o *contraponto* da Voz da Autoria Feminina – a Voz da *diferença* -, interpelando o discurso ditatorial patriarcal salazarista que se perpetua em Portugal, travestido de androcentrismo. À semelhança de suas antecessoras, utiliza, em algumas de suas composições, a Escrita Feminina a fim de construir narrativas que espelhem o subjetivismo fragmentado do indivíduo contemporâneo.

Engendrando, da mesma maneira, as incertezas a respeito do lugar que a própria Literatura ocupa enquanto representação da vida nesta sociedade despedaçada, a obra romanesca de Inês Pedrosa pontua, em cada um de seus elementos narrativos, a desconstrução, não apenas da vida, mas também da arte contemporânea.

2.3.1. Linguagem de Erotismo & Morte

Em uma *linguagem* permeada pelo erotismo mas marcada pela morte, nas obras de Inês Pedrosa as questões centrais são a amizade e/ou o amor platônico, e a (não) relação entre pessoas desnorreadas perante o vazio da própria existência. Os sentimentos paradoxais e ambíguos da contemporaneidade (amor e paixão, convivência e ausência, prazer e dor, amizade e morte) representados nos romances *pedrosinos* espelham a ambiguidade da própria linguagem utilizada - entre o romance e o poema, a *prosa-poética* compõe as narrativas em um ritmo e uma cadência específicas, primando por

(...) mais que uma linguagem do sentido maiúsculo, da decifração última, encontramos diante de uma linguagem dos sentidos-sensações, sentidos-sentimentos e sentidos múltiplos, multidirecionais. Mais que uma linguagem dos grandes achados, trata-se de uma linguagem das grandes perdas; mais que uma linguagem dos grandes feitos, dos elaborados efeitos, trata-se, antes de tudo, de uma linguagem dos afetos, dos rumores, dos gemidos, dos silêncios. (BRANCO, 1990, p.140)

Distante assim do engodo do *grande sentido* e das *verdades fundamentais*, os romances *pedrosinos* refletem a transformação da função narrativa - observada nas mudanças da sintaxe linguística, a qual de fato apresenta-se mais como um fluxo musical e uma cadência instintual de ritmo do que uma sequenciação linear – e que, por sua vez, exhibe a condição humana na contemporaneidade, entre sentimentos de fragmentação e incompletude, faltas e ausências de sentido: “Um mundo pobre de sentido, um mundo em que os indivíduos não podem almejar a totalidade, por não enxergarem nada além de seus pequenos mundos.” (GOMES, 1993, p.85)

Sob o signo *pedrosino* efetivamente se estabelece um pacto de sedução com o leitor; mas se, como postula Branco (1990), a sedução está presente em qualquer texto, em qualquer ato de linguagem, nesta escrita a sedução constitui um de seus elementos estruturantes, visto que é parte do estilo e da construção textual que, pela marca dos afetos, enuncia a regularidade da harmonia e o compasso de sua poeticidade, em um erotismo latente:

O que se quer dizer é que os textos (...) seduzem não exatamente pelo que encobrem, não exatamente pelo segredo do enunciado, como o faz magistralmente o memorialismo tradicional, mas pelo bordado, pelo desenho da enunciação: pela voz, pela cadência, pelo ritmo, pelo tom. (BRANCO, 1990, p.152)

Longe de instituir-se como uma narrativa de grandes feitos ou relatora de uma memória oficial, esta escrita retrata os afetos, os amores, as dores, as alegrias, as perdas, as melancolias. Como tudo o que *afeta* o ser humano, delinea os ressentimentos, as decepções, os abandonos – fato este que muitas vezes conduz os críticos mais afoitos a considerarem a obra de Inês Pedrosa como um discurso que se constrói unicamente em torno do tema do *amor*. Assinalando uma composição cujo sentido linguístico funciona, sobretudo, sob o signo da morte, é construído um *discurso* que se caracteriza como essencialmente erótico-amoroso, mas que desconstrói o sentido linear da linguagem:

(Forro o espaço de palavras para neutralizar o impacto. A consciência da implosão – neve caindo nas frestas da mágoa, água estagnada sobre estilhaços de vidro, um espelho que se desmorona dentro do rosto que jamais tornará a ser a minha imagem. Habito um lugar desconhecido de qualquer estrada, estilhaçado de sonsilêncio. Vês? Despalavram-se-me as sequências. Preciso do barulho aquático que as palavras recortam em torno dos fragmentos do tempo. A carne dos corpos, alimentando-se de palavras para não morrer, matando as palavras para não chorar. Corpos. Pedacos de tempo que o tempo vai matando. (...) Resta-me a terra da palavra, o tom e o toque, a modulação das vozes, os dedos dos sons, os dedos tornados sílabas, curvados como lágrimas, cravados na esfera dos olhos.) (PEDROSA, 2008, p.15)

A palavra, no discurso *pedrosino*, constitui-se, desta maneira, em um impulso para resgatar o objeto amoroso, o objeto perdido, em uma recusa peremptória de reconhecer a perda, ou em uma completa negação da morte, utilizando todavia a palavra poética para marcar o lugar daquilo que foi perdido. Destarte, a produção textual de Inês Pedrosa traz em si a marca erótico-amorosa da morte e da perda:

- Entrar em ti e dentro de ti ver o mar.

Existe um momento em que o amor deixa de ser uma narrativa e se imobiliza. Tentara livrar-se da frase apagando o homem que a proferira. Mas a água do amor foge e volta, pesada, carregada de

restos. Sem o amor que continuava a boiar naquela frase, Rosa não seria capaz de fazer tudo o que fazia, mesmo que nunca mais tornasse a ver o homem que o aticara. Toda a sua ação era o sinal de que os dois estavam ainda no lugar desenhado pela frase, que aquele amor estava vivo. Paralisado, mas vivo. (PEDROSA, 2013, p.09)

Mesmo quando constitutiva de narrativas bem humoradas, a construção linguística de Inês Pedrosa é invariavelmente marcada pela morte, já que, por sua própria composição de perda e de incompletude, repousa sob o signo da *falta*. Neste fato reside seu poder de sedução – no erotismo e no gozo que, de acordo com Bataille (2014), intrinsecamente se aliam à morte, visto que Eros e Tânatos são indissociáveis, estando o amor sob o risco constante da desagregação e da ruptura. Bataille (2014) especifica, ainda, as relações do erotismo com a violência postulando que, na passagem da atitude normal ao desejo, existe uma fascinação primordial pela morte pois que o erotismo é marcado pela dissolução das formas estabelecidas. No trecho a seguir, as nuvens, para Rosa, representam tanto a sensualidade quanto a morte, e a linguagem, erótica, espelha esta condensação:

Nuvens: véus sensuais através dos quais o céu parece chamar os seres humanos, acalmando-os, enganando-os, flamejando-os, apaziguando-os. As nuvens desfilam como um museu do conhecimento: o que há para saber reflete-se nelas e muda de cor. O braço de um amante com a sua textura de seda suada, castelos de areia e morte, jardins desgrenhados, a desimportância de tudo isso (...). As nuvens são feitas dos olhos dos mortos, como os romances das tuas mãos, esquálidas, o osso da sabedoria que a carne não suporta. (PEDROSA, 2013, p.49)

Compreendendo o erotismo como essa necessidade de dissolução do estabelecido, como uma tensão entre os polos da *continuidade* e da *descontinuidade*, vê-se a linguagem erótico-amorosa inerente à prosa-poética *pedrosina* como uma tessitura textual limítrofe, a qual, entre o ser e o não-ser da fragmentação humana na contemporaneidade, estabelece a questão do sujeito - que se quer inteiro, mas é sempre cindido - na efemeridade do instante.

A partir do questionamento do discurso androcêntrico vigente, torna-se inerente à obra de Inês Pedrosa os temas da *marginalidade*, da *diferença* e da *transgressão* e, com isto, a desconstrução dos estereótipos de feminilidade e masculinidade. A personagem Guilherme, de *Os Íntimos* (2010), em uma linguagem de nuance poética, expõe algumas das dúvidas existenciais masculinas contemporâneas, em seus embates com o pensamento machista patriarcal, ao relatar:

“Um por todos e todos por um.” A divisa do Colégio onde o meu pai me exilou aos nove anos só agora faz sentido, quando olho para estes tipos. Não presumem ser os mais bravos, os mais valentes, os melhores. Fazem o que podem. Uma vez disse ao meu pai isso mesmo, olhando-o diretamente nos olhos: “Faço o que posso.” Levei uma bofetada que me perfurou um tímpano: “O que tu podes não presta.” E ele, que nunca passou de sargento, prestava para quê? Queria-me general ou, no mínimo, doutor. Lixei-lhe o programa. Decidi não ser nada do que ele queria. E acabei por não ser nada do que eu queria. (PEDROSA, 2010, p.57)

Por sua vez, Clara, de *A Eternidade e o Desejo* (2008), define-se como uma mulher que, mesmo sendo cega, não se resigna, caracterizando sua força feminina:

Não sei ser cega, não nasci cega, não posso esquecer o que perdi – tenho desejo da visão, um desejo físico, concreto, feito de suores e ansiedade, um desejo sexual, maculado, absoluto. Nem imaginas como odeio as pessoas que me garantem, com música de elevador na voz, que é bom manter o desejo, a raiva, a vontade, que bom, a questão é canalizar positivamente tudo isso. Odeio-os, a esses conselheiros bondosos e às suas teorias do positivo e à auréola de tolerância que lhes envolve a garganta quando me incitam a que desabafe, que desabafar faz bem. Querem que além de cega seja santa, eruditamente santa, socialmente santa, que me porte bem, que aceite o carinho empenado pela piedade que têm para me oferecer. Podem chamar-lhe compaixão, socorrer-se da raiz etimológica de paixão partilhada, odeio-os. Pelo menos sou uma ceguinha má, dura de roer, imune às maviosas vozes da resignação. (PEDROSA, 2008, p.16)

Por meio dos constructos formais, Inês Pedrosa busca estabelecer representações que questionem os posicionamentos estagnados ocupados por homens e mulheres na sociedade contemporânea, desarticulando o sistema binário de gênero e suas relações de desejo e de poder, e fundando uma (possível) parceria, uma relação de polifonia. Camila, personagem de *Nas Tuas Mãos* (2005), assinala esta relação de parceria, ao contar:

No regresso da prisão, eu não suportava que me tocassem, nem sequer uma festa nos cabelos. Eduardo, que nunca estivera preso, entendeu esse terror nos meus olhos desde o primeiro minuto. Um dia em que passeávamos os dois à beira do rio, olhou para mim, a meio de uma conversa sobre as máquinas fotográficas, e disse: “Estou completamente apaixonado por ti. Não me consigo concentrar em mais nada. Gostaria que, pelo menos, me desses a tua mão.” Foi minha a iniciativa da primeira carícia, lenta, deslumbrada, sobre os dedos dele. Depois nunca mais conseguimos estar perto um do outro sem nos tocarmos. (PEDROSA, 2005, pp.104-105)

Nota-se, destarte, que, mesmo sendo poética, a linguagem *pedrosina* constitui um ato de violência, em que a pretensa integridade das personagens é ameaçada em decorrência do movimento em direção à subversão linguística, o qual, igualmente, coloca o leitor em contato com o vazio da morte em seu parentesco com o gozo – este que, por sua vez, assemelha-se à queda de um precipício, devido à abolição dos limites, à ruptura do paradigma e, portanto, ao impossível mas absurdamente real.

Situando-se no limiar da morte, o discurso tanatográfico de Inês Pedrosa, sub-repticiamente, encena uma violência textual, lenta e silenciosa, cuja leitura não reserva ao leitor outro papel senão o de violentado.

2.3.2. O (Des)Tecer da Trama Narrativa

Apresentando um *enredo* variado em relação aos temas abordados, Inês Pedrosa, no entanto, delinea, por meio da construção formal, um questionamento nítido em sua obra romanesca relacionado ao lugar do Sujeito, cindido e desapropriado, partido e multifacetado, na sociedade contemporânea, sujeito este que, sem vivências ou memórias de sua história social e política, ostenta uma superficialidade e uma transitoriedade relacional sem precedentes, em uma alteridade impossível.

Edificados sobre o vazio, rarefeitos, os textos *pedrosinos* exibem brechas, lacunas, em uma linguagem que, muitas das vezes, se abre sobre o nada e, mesmo tentando se atribuir uma pretensa linearidade e fidedignidade, uma verdade íntegra baseada na memória e na oficialidade, a construção de seus argumentos sempre se abisma no inominável do discurso, no

fragmentário, no desdizer de palavras que nada dizem. E assim, margeando o discurso oficial, institui invariavelmente um outro lugar de *fala* - o lugar de *contraponto*, ideológica, histórica e culturalmente delineado. Como pontua Branco (1990),

É com outro olhar que aqui se pretende mirar esses lugares à margem: como lugares de uma voz exilada, descentrada (...). Não o modelo unissex, mas a *diferença*¹³. Não o unísono, mas a dissonância. Não o canto paralelo, mas o canto transversal. (p.125)

Entende-se, desta forma, que a narrativa dissidente e questionadora de Inês Pedrosa caracteriza-se como desordenadora, pluralizadora, poli-lógica, ocupando o lugar de *contraponto* à ordem patriarcal androcêntrica, pois que subverte a lógica cartesiana da prosa por meio do desenho de uma poética construída a partir de brechas, de lacunas, de fragmentos.

Escrever e desescrever. Tecer e destecer. Um texto que “descrê em sua própria trajetória enquanto texto, nessas memórias que nada pretendem edificar além de suas ruínas” (BRANCO, 1990, p.125-126), a escrita *pedrosina* utiliza-se de fragmentos, resíduos, impressões, afetos, o que

Tem como consequência a compreensão do romance não mais como uma estrutura fechada, que exhibia a ordenação clássica dos movimentos agônicos da existência humana. Os romances tornam-se, às vezes, conjuntos de imagens isoladas, anotações soltas, iluminações súbitas, monólogos que aparentemente não levam à parte alguma e que ignoram, de modo proposital, possíveis desfechos, o desfilar de figuras autonomamente concebidas, que provocam no leitor uma comoção diferente daquela provocada pela narrativa tradicional. (GOMES, 1993, p.120)

A Escrita Feminina de Inês Pedrosa engendra um desenho textual esgarçado, que assinala o caráter lacunar da linguagem, tecida sobre os amores, as dores, os desejos, a perda e a morte, sempre presente. Em uma configuração em forma de *renda*, com marcas que “apenas parcialmente preenchem a nudez do tecido, ou o branco da página, com a vantagem de nos sugerir a imagem do traço - e de seu apagamento” (BRANCO, 1990, p.132), enfatiza a descontinuidade temporal e memorialística, e assinala a falta e as

¹³ Grifo nosso.

linhas em torno do vazio que expõem um sujeito esvaecido. Paradoxal, um texto que se erige a partir da inexistência, do nada, texto de gozo, que insiste em ser mas tendendo a outra dicção, na voz, no tom, na respiração, no ritmo, nas lacunas. Escrita que deseja dizer o indizível.

Mas o que é uma *renda*?

Não mais que uma linha, cordão ou fita, que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá. E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado? Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio. (SALIBA apud BRANCO, 1990, p.200)

Em *A Eternidade e o Desejo* (2008) – cujo enredo, rarefeito, remete-se à viagem de Clara e Sebastião ao Brasil, pois que a protagonista deseja conhecer os lugares que o Padre Antônio Vieira percorreu – pode-se observar a ideia de que *não sobra nada se o fio for puxado* na seguinte passagem:

O teu cabelo desmanchado sobre a almofada, subindo, de sonho em sonho, um feixe de raios de sol espreguiçando-se nas árvores da madrugada. A curva do pescoço, a curva do seio descoberto, a curva do joelho que destapas, quero que o lume dos meus olhos derreta a porta do teu coração, quero que os meus olhos acendam os teus, dou-te os meus olhos, e dentro deles o rio da minha sede, um rio curvo, cheio, como o teu corpo, cegaria para todo o sempre por ti, Clara, para ficar às escuras dentro de ti. (PEDROSA, 2008, p.47)

As linhas (palavras) se repetem, remetem-se umas às outras (tecem-se e destecem-se), mas produzem uma tessitura vazia, em um fluxo de consciência que reflete apenas os desejos e as dores de Sebastião. Destarte, esta escrita assinala o vazio como *leitmotiv*, o elemento estruturante, de toda a construção narrativa, bordejando os contornos, os silêncios, a ambiguidade e as voltas em torno do mesmo eixo, mas não dizendo nada.

Este mesmo vazio, tangenciando o elemento da perda e da falta, está igualmente presente em toda a obra romanesca de Inês Pedrosa; em *Nas Tuas Mãos* (2005), obra epistolar, as reminiscências de toda uma vida não-vivida e o sentimento de incapacidade para mudar o próprio destino (em decorrência de contextos sociais e políticos determinantes) remontam à paralisação das três

personagens (Jenny, Camila e Natália), e em *Os Íntimos* (2010), o esvaziamento decorrente do sentimento de perda pela morte da pessoa amada leva à tagarelice do nada dizer.

Por refletir as angústias humanas contemporâneas – a solidão, o medo das relações profundas, a desesperança -, a composição *pedrosina* utiliza-se das metáforas de incompletude, incomunicabilidade e morte, desde o primeiro romance, *A Instrução dos Amantes* (2006), até *Desamparo* (2015), a obra mais recente. Tântos multiplica-se nos mortos que se fazem presentes, bem como nos vivos que morreram em vida, cunhando a perspectiva pela qual as narrativas de Inês Pedrosa se orientam. As mortes metafóricas – de relacionamentos entre amantes e entre amigos, de ausência da amizade, cumplicidade e diálogo – cobrem o vazio da folha, como uma *renda*, mas deixando sobressair a dor, o desespero, a tentativa frustrada de reaver o que foi perdido. Como uma linha comum, a angústia, a agonia e o arrependimento pelo que não foi feito nem vivido alinhavam a obra romanesca *pedrosina*, espelhando a desagregação humana na contemporaneidade.

2.3.3. O Tempo-Espaço Descontínuo

Tendo em vista a linguagem fragmentada, permeada pelo erotismo e pela morte, e o enredo fracionado, entremeado por lacunas e rupturas, a descontinuidade espaço-temporal revela-se inevitável ao romance *pedrosino*, mesmo que muitas das vezes tal descontinuidade se apresente oculta por um discurso empenhado em uma pretensa linearidade histórico-oficial.

Na realidade, o *tempo* retratado nas obras de Inês Pedrosa compõe-se, em geral, como um *tempo parado* o qual, de acordo com Branco (1990), ao invés de implicar movimento à narrativa, manifesta a desconstrução das cenas, expondo suas cisões, fraturas e fendas. Enquanto produto da Escrita Feminina, o *tempo parado* decorre da constituição textual em formato de *renda*, tecida ao redor do vazio, marcando a descontinuidade temporal e a ausência, a *falta*.

Configurando-se como um elemento cíclico, ou repetitivo, o fator temporal da escrita *pedrosina* organiza-se em função da busca do objeto perdido e que, substituído pela palavra, permanece estagnado, aprisionado ao momento da perda. Isabel Allegro de Magalhães, em *O Tempo das Mulheres*, propõe que o tempo da Escrita Feminina afigura-se como um *tempo passado*, que se constrói associado à memória e à perda, argumento este corroborado por Branco (1990), quando alude que:

Este tempo paradoxalmente lento e precipitado, esse tempo "não acontecível" (...) funciona exatamente como a marca da descontinuidade temporal, ou como a marca de um tempo metonímico - que a memória oficial escamoteia e a memória desterritorializada exhibe -, ou como a marca da morte na escrita, marca da perda, que se quer de uma absurda atemporalidade. (p.172)

Entretanto, os textos *pedrosinos*, longe de retratarem um retorno nostálgico ao passado, em busca de uma identidade, de uma relação ou um momento perdido, utilizam tais perdas passadas “como um pré-texto, como uma relíquia arqueológica sobre a qual se construirá um novo objeto” (BRANCO, 1990, p.174) – um novo objeto, um novo elemento, uma nova Voz. Desta forma, a estreita relação da morte e do vazio com a construção linguística, com a produção textual, coloca-se a serviço da tessitura de um terceiro momento, de um movimento possível em direção ao futuro – no lugar “desse tempo parado (parado por seus próprios movimentos antagônicos), ou desse tempo morto, constrói-se o tempo futuro de uma narrativa sempre em processo” (BRANCO, 1990, 175), de onde compreende-se a razão pela qual as obras de Inês Pedrosa nunca presenteiam o leitor com um final, um fechamento narrativo, deixando-o invariavelmente no lugar do gozo – à beira do precipício.

Em *Nas Tuas Mãos* (2005), Jenny (a avó), mesmo que apresentando referenciais temporais na escritura de seu diário, deixa de colocar as datas nas quais cada fato ocorreu, relativizando a questão temporal. No álbum de Camila (a filha), por sua vez, exibem-se as datas e cada fotografia é descrita tendo em vista os locais nos quais as situações foram retratadas; no entanto, não existe uma finalização decorrente da composição do álbum enquanto relato de vida –

sabe-se que Camila continua viva, mas não existem alusões a respeito dos fatos que decorreram da narrativa. Natália (a neta), data suas cartas para a avó, já então morta, mas deixando em aberto a perspectiva espacial.

Na obra *Os Íntimos* (2010), tempo e espaço ocupam minimamente a composição narrativa, tendo em vista que todo o enredo se desenvolve em um bar de Lisboa, por algumas horas em uma única noite, durante as quais cinco amigos (Afonso, Augusto, Guilherme, Pedro e Filipe) falam sobre amores, desilusões e perdas. Por outro lado, mesmo que retratando a viagem de Clara ao Brasil, acompanhada por Sebastião, *A Eternidade e o Desejo* (2008) concentra-se nos monólogos interiores de ambas as personagens, relacionados a seus sentimentos de incompletude e tristeza face a perdas vividas, fator este que estagna o tempo narrativo e interioriza seu espaço.

Construções textuais em consonância com a Literatura contemporânea, visto que “as mais das vezes, investem o espaço de uma significação simbólica, metafórica, rarefazendo-o ao máximo, (e fazendo dele) signo, índice, extensão dos seres” (GOMES, 1993, p.118), a escrita *pedrosina* da mesma forma engendra narrativas não-lineares, primando, como postula Gomes (1993), pelo fluxo de consciência e pelas vozes que (des)estruturam o discurso.

O *lugar* da Escrita Feminina de Inês Pedrosa é, de fato, o *não-lugar*, posto que fala de dentro da fenda - situa-se no entrecruzamento de sentidos sem sentido, onde reside o inominável, o indizível da perda. Neste não-lugar poético, as palavras perdem seu sentido, tecendo a dor da falta que, no entanto, não se cala. Escrevendo o silêncio e a lacuna, o discurso feminino *pedrosino* revela sempre a terceira Voz, a voz de contraponto de um não-lugar que fala a perda.

Modulada pelo silêncio, a escrita *pedrosina* expõe a verdade que abala as evidências e as certezas do Sujeito: a de que esta verdade é apenas parte, uma parte de um Sujeito fragmentado, localizado em um não-lugar, imerso em um tempo relativo e marcado pela morte e pela ausência. Assim composta, a narrativa de Inês Pedrosa assinala a lógica narrativa não-linear do invisível, do

descontínuo e do incompleto – de onde surge o paradoxo e a indagação reincidente sobre os abismos do Ser e da Literatura.

2.3.4. O Pacto Narrador-Leitor

Narrando para não morrer, para negar a morte ou mesmo cortando o fio narrativo, o discurso feminino *pedrosino* prima pela constituição de diversas vozes *narrativas*, firmando com o leitor o pacto de pluralização de perspectivas por meio das quais pode-se auferir uma suposta verdade textual. A imagem de uma realidade única deixa de existir na geração desconstrucionista historiográfica portuguesa, trazendo à Literatura a relativização daquilo que anteriormente foi tido como representação do real.

Longe de tentar abarcar a verdade completa, a ficção de Inês Pedrosa cria perspectivas múltiplas, polifônicas, vozes as quais, em suas funções narrativas, empreendem uma aventura em busca de um sentido para a existência e, de acordo com Gomes (1993), “se entregam, no afã de encontrar o próprio lugar no mundo.” (p.123). Revisitando os questionamentos da contemporaneidade, as vozes narrativas questionam sua identidade e, destarte, o seu próprio lugar na tessitura composicional. O auge deste questionamento na obra romanesca *pedrosina* se dá em *Dentro de Ti ver o Mar* (2013), no momento em que a personagem Gabriel se descobre uma personagem, mesmo que negando-se a tal, já que sua narradora anuncia-se:

- Quem é você?

- Se eu disser o meu nome, isso altera alguma coisa? O que é que um nome diz de mim?

- É um princípio.

- Se eu disser que te chamas Gabriel, que és casado, tens três filhos e uma coleção infindável de amantes, isso define-te? É isso que és?

- Com que direito? Quem lhe disse?

Gabriel gaguejava e a voz tornava-se-lhe estridente, à beira do pânico.

- Acalma-te. Sou apenas a tua narradora. Vim visitar-te porque hoje em dia não se aceitam personagens sem consistência. Tudo tem de

ter cheiro, peso, cor. Toda a gente tem de ser credível. Suspendeu-se o pacto de fé entre autor e leitor, compreendes?

- Eu sou um simples leitor. Tenho os meus direitos. Não quero passar a personagem.

- Esse é outro grande problema,

disse a narradora acendendo um cachimbo que tirou do bolso das *jeans* muito coçadas.

- Aqui não pode fumar.

- Quem disse? Eu posso tudo, é uma das prerrogativas da ficção. Tu tens de ser consistente. Eu posso criar os anacronismos ou universos paralelos que me apetecer. (PEDROSA, 2013, p.195)

Neste tom absolutamente jocoso, Inês Pedrosa coloca a voz narrativa em diálogo com a personagem, expressando suas inquietações existenciais por meio da auto-referencialidade formal. Sempre em busca, esta voz “à semelhança do herói demoníaco dos romances” (GOMES, 1993, p.123) luta com as palavras, cria novos universos e indaga os meandros de seu próprio (des)caminho.

Na pluralidade de vozes, *A Eternidade e o Desejo* (2008) traz como partícipe da narração o Padre Antônio Vieira, pois que partes de seus Sermões são inseridos na trama textual a fim de realizar uma ligação, estabelecer uma conexão que traga sentido aos monólogos interiores das personagens principais, Clara e Sebastião. Todavia, as relações não são esclarecidas a priori, sendo que os sentidos devem ser inferidos pelo próprio leitor.

Na obra romanesca *pedrosina*, ao leitor, a mais das vezes, é necessário *puxar o fio narrativo, desmontar a sequência de matrioskas*, ou mesmo *desencaixar as diferentes narrativas* a fim de empreender a busca pelo sentido narrativo, à semelhança da voz narrativa, tendo em vista que à relação narrador-leitor cabe uma parceria cujo objetivo é trilhar o paradoxal percurso que busca delinear a constituição do sujeito contemporâneo, permeada pela vacuidade, pela frustração e pela falta de significado.

O pacto narrador-leitor, em *Nas Tuas Mãos* (2005), já tem seu início no título da obra e em sua capa/contracapa que, abertas (na referida edição),

mostram uma mulher cobrindo o rosto com as próprias mãos; associando, assim, título, imagem e conteúdo epistolar, compreende-se que as vozes narrativas colocam suas memórias literalmente *nas mãos* do leitor, já que este, ao abrir o livro, abre igualmente a vida das personagens-narradoras, adentrando-lhes o ser e desvendando-lhes o gesto e a alma. Não obstante, o pacto desenrola-se por toda a obra, visto que ao leitor é necessário, a mais das vezes, realizar um ir-e-vir entre os capítulos, no intuito de compreender as possíveis respostas de Natália às dúvidas de Jenny em relação à vida de Camila, retratadas em seu diário.

O livro-narrador, constitutivo de *Os Íntimos* (2010), de forma semelhante, dialoga com o leitor, configurando uma aliança de leitura e uma identificação singulares, ao declarar:

Chamem-me vaidoso, se isso vos der prazer. O prazer de descobrir gente mais imprestável do que nós, isso que alimenta a literatura. Sou feito de papel e tinta, pelo menos neste momento em que vossos olhos deslizam sobre esta página. Nem sequer ainda me vislumbraram os contornos, e já sabem que me dedico a aventuras sexuais pouco ortodoxas e que sou vaidoso. O conteúdo antes da forma. A moral de perna ao léu, correndo do fim da história para o seu início, poupando-vos a mariquice das entrelinhas. O caos em vez do corrimão do aforismo. Convém-vos? É-me indiferente o que vos convém, o modo como vos ensinaram a ler. Introdução, desenvolvimento, conclusão. Um enredo amorosamente *bordado*¹⁴, capítulo a capítulo, com personagens espreguiçando-se nos lençóis da prosa, despindo-se da banalidade inaugural para vos desvendarem as suas almas repletas de cambiantes até ao clímax, de preferência trágico. A tragédia sempre cai bem, conferem-nos uma sombra de sagacidade. (PEDROSA, 2010, pp.13-14)

Nesta obra, os capítulos são estabelecidos de maneira a submeter o narrador a uma constante circulação, dando voz às diferentes personagens e desconstruindo-os, para que o leitor possa observar as diferentes camadas de cada relato:

Devolvo-te o protagonismo, Afonso. Não gosto de me evidenciar. Sonhava dissolver-me em personagens muito diferentes de mim, por isso fui para aquela escola de teatro. Mas para ser ator é necessário um ego do tamanho da Lua, ou um sonho poderoso que se

¹⁴ O termo *bordado*, neste trecho enunciado pelo narrador da própria obra, assemelha-se ao termo *renda*, apontado na presente pesquisa no que se refere ao estio formal *pedrosino*; destarte, a própria autora define sua escrita como possuindo tal característica.

sobreponha ao insano trabalho de decorar textos. (PEDROSA, 2010, p. 38)

Por meio desta passagem, nota-se que o *eu* (voz narrativa) dialoga com o *ele* (personagem), em uma aliança com *tu* (o leitor), realizando uma articulação que exhibe as fraturas e as brechas da narrativa, inclusive desarticulando suas configurações formais e questionando os usos e limites da linguagem na construção da verossimilhança literária; contudo, na ocorrência de tal fato, semelhantemente se dá o esvaziamento do narrador, ao invés de sua ilusória plenitude e onipotência, bem como o encaminhar narrativo aos abismos da subjetividade e, portanto, aos abismos da morte. Da morte do sujeito-único-narrador na obra romanesca *pedrosina*.

2.3.1. O (Não) Lugar das Personagens

As obras romanescas de Inês Pedrosa denotam uma sólida riqueza de personagens femininas, invariavelmente em posições privilegiadas em relação à temática sócio-histórica. Muito possivelmente em decorrência deste viés é que os romances *pedrosinos* sejam alvo de constantes clichês analíticos e feministas relativos à produção de literatura sob a ótica feminina; entretanto, na verdade, sua obra abrange uma rica amplitude poética e polifônica, a qual estabelece, igualmente, uma exposição tanto dos meandros subjetivos femininos quanto masculinos. Em *Nas Tuas Mãos* (2005), observa-se os relatos íntimos de três gerações de mulheres (Jenny, Camila e Natália), cujas memórias fundam-se nas lembranças dos amores, dores e ausências advindas das suas relações com os homens. Jenny rememora o momento em que conheceu Antonio e Pedro:

Apareciam sempre juntos e nunca demoravam o olhar sobre uma mulher. Falavam de pintura, literatura, viagens, aborreciam a política e os negócios. A combinação entre esses interesses tão raros nos homens do tempo e a vossa suave indiferença às afectações da beleza feminina tornava-vos irresistíveis. Criava-se um zumbido abrasador à vossa entrada, as raparigas apertavam os pulsos umas às outras. (PEDROSA, 2005, p.16)

Ao imprimir a ação heroica às personagens femininas, Inês Pedrosa encerra em seus romances a temática humana, e não especificamente da mulher; considere-se as protagonistas de *A Instrução dos Amantes* (2006) e de *A Eternidade e o Desejo* (2008) - Cláudia e Clara possuem uma grande amizade com um homem, resultado de um amor platônico, a qual possibilita a temática da morte, tendo em vista o vazio e a ausência advindos da inexistência de um relacionamento amoroso em tal contexto. As identidades fragmentadas e cindidas coexistem, fundem-se e conceituam-se na tessitura composicional a partir de ambos os gêneros, favorecendo assim a abordagem de tais temas eternos sob um outro viés – o viés da *falta*.

As personagens *pedrosinas* invariavelmente caracterizam-se por uma complexa e profunda vida interior, existindo à margem das demandas sociais. Na mais das vezes, constituídas em vozes narrativas, narram seus próprios dilemas, cedendo espaço para que outras façam o mesmo, instituindo a polifonia narrativa, constructo formal característico da Literatura contemporânea. Na criação romanesca de Inês Pedrosa, indefiníveis e intensas, suas personagens inauguram um sentimento que mescla amor e amizade, vida e morte, presença e ausência, medo e força. Os seres fragmentados acham-se em uma situação limítrofe, uma abismo existencial, e buscam respostas às suas inquietações constantes. Constituem retratos esfacelados de indivíduos então felizes mas que, no momento narrativo, defrontam-se com uma vida sem perspectivas.

Retomando *Nas Tuas Mãos* (2005), as três narradoras-personagens relatam suas memórias; a avó e a mãe (Jenny e Camila) remontam inicialmente aos momentos felizes vividos mas, na sequência, expõem suas angústias em face à falta de opções para sanar suas dores, pois que a primeira vive, em uma sociedade patriarcal, um casamento infeliz com um homem homossexual; a segunda, experimentou pessoalmente os horrores da ditadura salazarista. A neta, Natália, por sua vez, reporta a geração sem ideais da qual é partícipe.

Com *Os Íntimos* (2010), conquista-se as vozes narrativas masculinas que, com humor e lucidez, discutem a amizade, o amor platônico, a perda de seres amados e o tempo, que a tudo destrói. Cinco homens cruzam suas memórias e, dentre revelações e arrependimentos, retratam as opções (e a falta delas) de toda uma geração. Esta obra desnuda as dores existenciais, engendradas no masculino, do homem contemporâneo, conhecendo as mentiras que foram contadas aos homens por décadas e que os fizeram ser menos do que podiam – as mentiras da sociedade patriarcal, as quais mutilaram, não apenas os desejos femininos, mas igualmente as subjetividades masculinas por séculos. Em muitas das frases de cada um dos cinco amigos de *Os Íntimos* (2010), afiguram-se tais mentiras, imprimindo a cada personagem desta obra a capacidade de dizer aquilo de que não se fala. A fala-testemunho-desabafo de Afonso exprime este aspecto:

Existe entre os homens uma categoria de amor definitivamente puro, incontaminável pelas ondas hipnóticas do desejo, sobrevivente a toda a espécie de fraqueza e pusilanimidade. Estamos sós num universo agreste, e temos consciência de brutalidade dessa solidão. Fomos, desde sempre, educados para a autonomia, o desempenho e, em caso de necessidade, para o heroísmo. Aprendemos desde crianças a resistir à mágoa dos pormenores. Não nos iludimos, nem crescemos na esperança das ocasiões felizes. Fomos treinados para transformar os desgostos em acasos, e para os sufocar na rotina do trabalho. Não exigimos aos outros um comportamento ético exemplar; guardamos as forças da exemplaridade para as grandes guerras, os momentos de catástrofe, se os houver. (PEDROSA, 2010, p. 125)

Os monólogos, os parênteses, a estratégia do fluxo de consciência, as cartas ou e-mails, as vozes sobrepostas, as citações diretas e indiretas – todos estes elementos formais do discurso feminino *pedrosino* propiciam uma viagem das personagens por suas dores, ausências, silêncios, interrogações sem respostas, marcadas pela morte, quebrando a promessa feita pelos mais diferentes amores – a promessa de eternidade e sentido. Em *A Eternidade e o Desejo* (2008), Clara monologa:

(O calor: carícia dos mortos que muito – e quase sempre mal – amamos. Mortos que não soubemos ainda arrefecer, e ardem lentamente à superfície da nossa pele. Ardemos com eles, as palavras somem-se no fogo da pele, papel que torna espessa a tinta do coração. Não há amor imediato; o desejo transtorna a verdade, cai como chuva sobre o sangue, dissolvendo-lhe o tempo de onde vem e o espaço para onde vai. Não se consegue amar completamente

senão na memória, Sebastião. As histórias que sonhamos para as pessoas amadas flutuam na neblina dos dias muito quentes, como mentiras leves tocadas pelo peso da verdade. Espuma do mar desfeita ao toque dos dedos. (PEDROSA, 2008, pp.52-53)

Por sua vez, Claudia, de *A Instrução dos Amantes* (2006), tenta conquistar, do início ao fim da narrativa, o amor de Dinis, sendo que este, por sua vez, ensimesmou-se emocionalmente após a morte de Mariana, seu amor de juventude. E Gabriel, que em *Dentro de Ti ver o Mar* (2013) nega-se a ter um relacionamento amoroso com Rosa – apenas encontros sexuais fortuitos – mas que, ao distanciamento desta como consequência de sua negativa, tem deflagrada uma crise emocional com alcances desastrosos.

Refletindo, destarte, as angústias do Homem contemporâneo – a solidão, o temor das relações profundas, a desesperança em relação ao amor e a constante busca de afeto e sentido -, as personagens *pedrosinas* fundam-se na incompletude e na incomunicabilidade, marcando fortemente a obra de Inês Pedrosa com a personificação do elemento *morte*, quando, efetivamente, são as personagens que se caracterizam por estarem constantemente sendo devoradas por Tântatos, figura que habita todo o seu percurso romanesco.

3. *Fazes-me Falta* e a Mulher-Narrativa

*Quem vai querer? Quem vai se entregar amorosamente
à leitura desse texto ímpar que faz ruir os alicerces do sujeito?
Certamente um leitor também amoroso (ou perverso?),
também ele fisgado por essa sedução dos abismos.*

Lúcia Castello Branco

Fazes-me falta, romance publicado em 2002, pela escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa, envolve o leitor em uma amizade profunda que margeia a paixão, mas que é tragicamente marcada pela dialética amor-morte. Orquestrada por duas vozes, representando o olhar subjetivo e sócio-histórico de duas gerações, a obra apresenta-se dividida em cinquenta blocos de falas para cada voz narrativa, construindo monólogos espectrais, pois que a voz que dá início é a de uma mulher que acaba de se perceber morta. Esta mulher toma a iniciativa da fala, pranteando sua morte e questionando a existência mas, mais do que qualquer outro sentimento, demonstra ao leitor a saudade que teve, em vida, de seu amigo, como também a necessidade de sabe-lo bem, após sua morte; por esta razão, pede a Deus que lhe conceda mais algumas horas, em consciência, a fim de acompanhar seu amigo até o momento do enterro de seu próprio corpo. Assim, a voz feminina narra para ter a certeza de que permanecerá viva na memória daquele que permanece vivo. A outra voz é a de um homem que se sente viúvo, embora nunca tivessem tido um relacionamento amoroso; ele sequencia às falas dela, praguejando contra a política, a vida e a justiça divina, e colocando às claras toda a hipocrisia da sociedade contemporânea, em sua superficialidade e frivolidade. Envolto em seus sentimentos de perda, a voz do amigo narra para demonstrar quão morto ele ficou – e ficará - sem sua amiga, morta.

Realizando uma busca interior, identificada nas confissões que fazem um ao outro sobre seus sentimentos e seus enganos, as personagens de *Fazes-me Falta* empreendem uma descida à própria interioridade, deflagrada sempre pela palavra do outro, em um processo de profunda intimidade e de identidade que a ambos envolve. Duas vozes, duas subjetividades distintas,

que ao tentarem dirigir-se uma à outra, terminam por espelhar-se em diversos monólogos, visto que se entendem mas não se comunicam, cabendo ao leitor compor e dar sentido a esta comunicação incomunicável.

Ela, Professora no curso de História, leciona a disciplina *História das Mentalidades*, perante a qual deveria ensinar a respeito dos grandes feitos dos “grandes homens da História” – Rodin, Freud, Henry Miller – mas que, em aula, discorre a respeito das mulheres que efetivamente influenciaram a Humanidade – Camille Claudel, Lou Salomé, Anais Nin. Feminista, traz esta ideologia não apenas em suas ideias, como também em seus gestos, afetos e aparência, pois que dispensa o uso de maquiagem, esmalte ou roupas de grife. Apaixonada pelas questões humanas, defende as relações igualitárias entre homens e mulheres e dá início a uma carreira política a fim de efetivamente melhorar o funcionamento do sistema político-social. Crente em Deus, em quem busca conforto em situações de dificuldade, perdas e frustrações, constitui-se em uma mulher marcada por uma dor de amor não curada e diversas relações interrompidas. Falece aos 37 anos em decorrência de uma gravidez tubária, resultado de uma noite de sexo com o homem a quem amava, mas que nunca a assumiu. Morrendo, condena o amigo a uma sensação de incompletude, a uma estranha viuvez e ao impactante fato de ser constantemente ausente em suas relações.

Ele, um retornado da guerra colonial em África, ingressa no curso de História, tornando-se seu aluno. Um homem inicialmente machista mas que, ao longo da narrativa, em decorrência do seu relacionamento com a amiga, humaniza-se. Trabalhava em um banco, do qual solicitou exoneração, a fim de administrar os negócios da família e, à falência destes, passa a lecionar voluntariamente em uma prisão a disciplina *Introdução ao Feudalismo*. Descrente convicto, não crê Deus algum - um homem absolutamente a-religioso que, na ausência definitiva da amiga, não se conforma e questiona a benevolência e a justiça divinas. Forçado a confrontar suas próprias falhas pessoais e relacionais, faz, entretanto, todo o possível para cuidadosamente manter vivas as imagens e lembranças de sua amiga morta, arquivando-as em sua memória a fim de não deixá-la partir.

A amizade define esta relação, um vínculo que, não obstante, e inclusive por excluir envolvimento sexual, constitui-se eterna e intensamente. Mesmo tendo ambos optado por serem *apenas* amigos – em decorrência de terem anteriormente vivenciado amores frustrados e decepções –, em uma das falas dele, o arrependimento por não tê-la amado em vida, e o desejo de tê-lo feito, fica evidente: “Eu queria agora dar-te o amor total e infantil que tinha para te dar. Racionei-o a vida inteira como a porra do chocolate de leite – por que vivemos como se o tempo nos pertencesse infinitamente (...)?” (PEDROSA, 2003, p.31). Mas este desejo, contido, que percorre toda a narrativa, apenas foi percebido por ele após a morte dela, passando a manifestar-se de modo contundente.

A personagem feminina, por sua vez, do noante onde se encontra, do não-lugar da existência, explicita seus sentimentos ambíguos, em vista de o amor que sente pelo amigo contrapor-se à necessidade de estabelecer parâmetros exclusivamente fraternos para esta relação:

[Ela] Tomei a amizade como uma versão adulta do amor, o que significa que transferei para a casa dela a artilharia pesada do meu batalhão de afetos. Substituí o Príncipe Encantado pelo Amigo Maravilhoso. (...) Nada poderia nos separar, porque estávamos naturalmente livres das armadilhas do desejo, da via sacra da posse e do sacrifício. (PEDROSA, 2003, p.39)

Destarte, o relacionamento amoroso-sexual, essência da tradição romanesca, não institui-se na presente obra como função primordial; ao invés da intensidade e da obsessão que envolvem toda paixão, *Fazes-me Falta* tem na amizade o sentimento duradouro buscado por seus protagonistas. Ao representar, assim, a possibilidade de existência de um vínculo que ultrapassa os contornos convencionais das relações entre homens e mulheres, o romance vem a possibilitar um relacionamento que, mesmo permeado pelo amor e por vezes pelo desejo, prescinde do ato sexual. Entretanto, por meio das falas de ambos, nota-se a carga erótica do contato: *um quer o outro, um é o outro, um está no outro. Constante e eternamente*. A voz feminina, inclusive, expõe a cor do seu desejo: “Precisei de morrer para te desejar, precisei de morrer para ver a cor do desejo, que é branca, branca e irreparável, como tu, como nós dois”

(PEDROSA, 2003, p.127). Tal desejo, em branco, é a falta e a incompletude, em intensa volúpia por ser preenchida.

Em simultâneo a esse desejo, afiguram-se os sentimentos da protagonista pelo homem que engendrou nela a semente da morte, por quem deixa sempre transparecer, do início ao fim do romance, sua paixão:

[Ela] Um bocado de mim ainda treme de paixão atrás de uma porta onde já não mora ninguém, onde eu nunca morei. Nestas águas-furtadas que não conheceste morava um homem e no corpo dele era a minha morada. (...) E neste noante já nada posso contra essa ignorância, não tenho como honrar o contrato carnal de habitação que estabelecêramos, às cegas. Imaginas um não-corpo a implorar beijos, saliva, suor e pele? (PEDROSA, 2003, p.68)

Neste relacionamento, o desejo associa-se à intimidade sexual, em um arrebatamento quente, vermelho, que apenas dissipa-se no instante em que o objeto de obsessão é dragado. Inversa a esta é a ânsia por uma relação permanente, indestrutível, branca, mas, neste romance, igualmente frustrante, visto que os amigos se separam ainda em vida, apenas reencontrando-se ao final da narrativa. Esta obra de Inês Pedrosa aborda a angústia do homem contemporâneo em sua perene solidão, arredo e desconfiado nas relações e desapontado com o amor, embora ansiando sempre por amar e ser amado, incondicionalmente, já que em constante incompletude.

Desta maneira, o amor constitui, sim, o cerne da narrativa – mas não a paixão da protagonista pelo pai de seu filho, e sim o amor daqueles em permanente busca pelo outro, que mesmo após inúmeros fracassos e, inclusive mesmo após a morte, expõem sua humanidade no desejo pela completude daquilo que lhes falta. *Fazes-me Falta* subverte assim a regra romanesca e expõe a dor, o desamparo e o desespero dos seres que amam desconfiando do amor; em vida, os protagonistas se perdem e se separam, pois caso vivenciassem um “final feliz”, o valor da obra se esvaziaria.

No romance, a personagem feminina preocupa-se com o desenrolar político de Portugal: manifesta-se a respeito da Revolução dos Cravos, da ditadura salazarista e suas repercussões, do sofrimento das meninas nos países da África, dos destinos das mulheres, das dificuldades dos mais pobres

e indefesos, em uma ideologia em tons próximos ao Socialismo; a personagem masculina, por sua vez, ergue uma bandeira mais aproximada ao Liberalismo:

[Ela] Deus é misericordioso; põe-me diante de ti, em vez de me despachar a alma para um desses países onde as mães mutilam as próprias filhas, cortando-lhes o próprio sexo à faca e cosendo-as com espinhos. Ouço continuamente o grito dessas meninas – acordei com eles a vida inteira. Abria os olhos escutando concretamente esses gritos vindos da Somália ou do Sudão, esses gritos que podiam ser meus.

Julgava possuir todas as chaves do sofrimento. Chamavas-me presunçosa, talvez tivesses razão. Não há entendimento para o sofrimento do outro – só essa distância paternalista a que, nos casos felizes, se chama compaixão. E isso pode bastar como método de guerrilha, mas não como teoria de superação. (...) Defendias com ferocidade o liberalismo, dizias-te roubado quando ouvias falar em projectos de integração de marginais. (PEDROSA, 2003, pp.39 ; 60)

Uma mulher consciente, culta, determinada, participativa, com ideias e ideais políticos: esta é a representação da voz feminina de *Fazes-me Falta*. Delineando a força de carácter, a consciência histórica e a vontade de quebrar paradigmas, a protagonista do romance, no entanto, vivencia uma questão comumente experimentada pelas mulheres contemporâneas: os novos papéis conquistados socialmente levam a perdas afetivas. Na obra em questão, é exatamente a partir da entrada da personagem feminina para a política que a amizade com seu amigo é abalada; ele deixa claro que “Mudaste. Não sei se foi a política, o sucesso, a mediocridade do meio, ou nada disso. A tua voz mudou, a tua alegria arrefeceu. Eu queria-te igual.” (PEDROSA, 2003. p.80).

O amigo que anteriormente era cúmplice do discurso e das ideias da mulher passa a criticar suas falas e sua nova atuação: “A política retirou-te o estilo e afastou-te de mim” (PEDROSA, 2003. p.13), e declara:

[Ele] E como me decepcionaste, quando te meteste na política. Nem me pediste opinião. Só dessa vez não me pediste opinião - sabias que eu diria que ser deputada não era coisa digna de ti. Quando decidiste que fazias falta ao país, deixaste de me fazer falta. Pelo menos assim fui sentindo. O teu telefone estava sempre impedido. Depois de três dias sem te falar, comecei a habituar-me a esse silêncio novo. Habituei-me enraivecido - e essa raiva passou a fazer parte de mim. A tua voz descentrou-se, inclinou-se para a melopeia. A voz comercial com que defendias agora as Grandes Causas do Universo era-me insuportável. Onde estava a minha amiga? Onde estava a voz desafinada, extrema, que me servia de sol de emergência? (PEDROSA. 2003. p.75).

E à tal decepção com a amiga seguiu-se a ausência do amigo: “A política compôs-te o tom de voz (...). Por isso perdi o gosto de te telefonar” (PEDROSA, 2003, p.159); ela, por sua vez, magoou-se com a ausência dele: “Te esqueceste de mim. Eu sei que não foi bem assim, mas foi assim que o senti violentamente quando o telefone deixou de tocar” (PEDROSA, 2003, p.143). Ao parar do toque do telefone, sobreveio a incomunicabilidade: perdeu-se a amizade nas ruínas da decepção mútua, deu-se a quebra dos vínculos e tudo acabou ficando por ser dito – as lacunas e as faltas promoveram a desunião. E a morte.

Surpreendida por uma gravidez não planejada, fruto de uma paixão de muitos anos, a personagem relata da seguinte maneira sua gravidez tubária: “Plantara-me a morte no lado errado do corpo.” (PEDROSA, 2003, p.209), levando-a em direção à morte:

[Ela] Morri em eco, desdobrada. Morri com um sem-abrigo perdido no caminho para o meu útero, morri porque o meu corpo decidiu gerar uma vida nova e se enganou. Percebi que a morte abria as comportas do meu sangue, mas só no fim desse rio vermelho percebi que levava comigo um filho impossível. (PEDROSA, 2003, p.15).

Não mais podendo mudar o mundo, nem tampouco denunciar as injustiças sociais, a personagem feminina morre em *vermelho*, esvaindo-se em sangue e desejo por aquele que lhe foi, em vida, sua grande paixão. A partir de então, inicia o percurso pela dor da perda dos afetos no mundo que está deixando e de onde não deseja sair, sem antes restabelecer seu lugar na memória e no coração de seu amigo.

O processo narrativo das personagens faz a ausência se tornar presença, presença esta que, todavia, intensifica a ausência: as lembranças são a certeza de que ela se fora para sempre e a incompletude alastra-se na narrativa, pela voz dela: “Não me chores, meu querido. O melhor de mim vive ainda em ti, sempre viverá nesse saber da fractura que me faltou, nessa coragem da incompletude que só desse noante consigo finalmente ver” (PEDROSA, 2003, pp.27-28).

Como fragmentos que se buscam, a fim de (re)compor o todo, as personagens feminina e masculina anseiam pelo reencontro, pois apenas o amor não tolera a morte. Destarte, ao final da obra, ocorre o encontro definitivo, em resposta ao desejo de ambos: uma jovem corre o risco de ser atropelada numa estrada, ao que a voz feminina apela para que seu amigo salve a garota, não permitindo que a mesma morra precocemente; o convite real, entretanto, é para que o amigo se una a ela, indo ao seu encontro. Ele, ocorrendo ao salvamento, empurra a jovem para a calçada e deixa-se morrer:

[Ela] Depressa. A rapariga deixa os livros cair na estrada e o autocarro não terá tempo de travar antes que ela os apanhe. Depressa - lança-te sobre ela. Desta vez vais poder salvar alguém. Não redimes a morte do teu companheiro de pelotão, porque a morte não pede redenção. A morte não pede nada, meu querido, não temas. Só a vida te acusa, a vida dos humanos tão imperfeitos como tu, heróicos e trapalhões, aldrabando a cegueira original com certezas de candonga. Vem, não tenhas medo, lança-te sobre essa menina que te sorri como eu e salva-a. Estou à tua espera num sítio onde as palavras já não magoam, não ferem, não sobram nem faltam. Esse sítio existe. (PEDROSA, 2003, p.235)

[Ele] E de súbito voltaste. Corres como se voasses - com essa leveza furiosa que só a adolescência conhece. A fita vermelha dança-te sobre o cabelo em desordem. Trazes uma braçada de livros bambos a escorregar-te das mãos e as tuas sapatilhas brancas mal pousam no chão. (...) Os teus livros desmoronam-se no meio da estrada, ajoelhas-te para os apanhar mas não paras de sorrir. (...) És tu, sim. O teu sorriso avançando, estático, sobre o meu rosto. És tu antes do tu que te conheci. (...) Ajoelhada no meio da estrada sacodes tranquilamente cada livro. Algumas páginas desprendem-se e voam. Voas atrás delas sem perderes o fio do sorriso. (...) Mas sou eu quem de repente corre em sonho de voo. Empurro-te para o passeio, o teu corpo ágil salta para a vida no último instante, ouço ainda os travões desesperados do autocarro. Entras por dentro da minha carne, bates portas e janelas, rebentas-me com os vidros. E vejo-te lá em baixo, correndo agora através do jardim, a fita vermelha do teu cabelo iluminando o relvado verde. (...) Mas já não me lembro como era, fica longe, longe, cada vez mais longe. (PEDROSA, 2003, p.236)

A partir da morte, assim, a demanda pelo sentido da existência e pela relevância dos atos humanos no mundo evidenciam-se, visto que as personagens de *Fazes-me Falta* anseiam por se completar na alteridade, apresentando-se enquanto seres em processo de autoconstrução e que, ainda que incompletas e fragmentadas, continuam a se transformar mesmo após a morte. Observando suas reflexões e questionamentos, compreende-se a presença, acima de tudo, de um desejo de superação dos preconceitos e dos

comportamentos arcaicos e paralisantes, ensejando mudanças profundas nas mentalidades:

[Ele] Voltamos juntos a Cambridge (...) - só para escrevermos a quatro mãos a História Alternativa do Mundo, uma História em que o pecado original seria substituído pela inteligência do amor, e os deuses gregos que alimentaram o Dr. Freud morreriam de vez, empanturrados de culpa depois de matar o pai e dormir com a mãe. Uma História em que a felicidade da descoberta ocupasse o espaço tomado pelas guerras de destruição nas Histórias que nos foram dadas. (PEDROSA, 2003, p.52)

A partir da ideia de que o mundo necessita de ressignificações, o romance *Fazes-me Falta* constitui-se como um manifesto de ruptura dos mitos e valores seculares que nortearam a cultura ocidental, bem como a literatura portuguesa. Em uma contemporaneidade em que as relações são efêmeras, descartáveis e voláteis, o desejo de estabelecer um vínculo real, intenso e eterno com o outro, principalmente com bases fraternas, afigura-se como um ato subversivo e desconstrutor de estereótipos, ainda mais por tal amizade envolver uma mulher e um homem.

Com um enredo fragmentado, uma relação espaço-temporal mínima e um discurso feminino construído em uma dualidade de vozes narrativas, este romance engendra sua narrativa a partir de uma linguagem poética, representando com grande sensibilidade e força as questões afetivas e a dor da perda. Com base na constituição dos afetos que compõem o vínculo que se mantém no pós-morte, as inúmeras ausências narram a personagem feminina, levando-a a questionar o passado, a partir desse lugar insólito no qual se encontra, desse lugar sem lugar da sua espera. Nessa riqueza de sentidos, entrelaçados com afetos e faltas, se observa a composição deste romance português contemporâneo.

3.1. A Mulher-Narrativa: A Voz Poética que (Des)Tece a Morte

Em *Fazes-me Falta*, Inês Pedrosa encena uma narrativa de vínculos e separações que, entre o Amor, a Amizade e o Desejo, expõe os afetos (in)existentes entre uma mulher morta – a personagem feminina – e um homem

vivo – a personagem masculina. Durante o velório do corpo dela, ambos empreendem uma jornada elaborada em monólogos, permeados de desespero e pranto, na tentativa de compreender a ausência definitiva, a partir da qual o enredo se enuncia no romance: a ausência do corpo, a ausência da fé, a ausência dos afetos e vínculos e, principalmente, a ausência que se resume na personagem feminina e que representa a tradição literária contemporânea de Portugal – a ausência de uma narrativa tecida nos moldes literários *queirosianos*, pois que a presente obra *pedrosina* apresenta todas as características de um romance *desconstrucionista metahistórico* português.

A reinvenção da forma de narrar singulariza a Literatura Contemporânea Portuguesa, transformando, conseqüentemente, a linearidade da narrativa e a tessitura da linguagem romanesca, esta marcada pela poeticidade, pelo fluxo de consciência e pela análise do mundo, bem como pela autorreflexão em relação à própria estrutura e forma literárias. Estes elementos, em conjunto, caracterizam o discurso da Escrita Feminina, estruturante da obra *Fazes-me Falta*, por meio de uma composição que (des)constrói a narrativa.

Analisando o mundo e a sociedade, a obra *pedrosina* em estudo demarca a crítica à realidade portuguesa, a qual sofreu grandes transformações a partir da Revolução dos Cravos sem, entretanto, descrever o real da forma histórica, mas dimensionando as repercussões do mundo pós-salazarista a partir do ponto de vista ficcional. O lugar do sujeito, afetado pelas mudanças sócio-político-econômicas do Portugal moderno, participa do novo *fazer literário*, pois que a presente narrativa denuncia a alienação dos indivíduos pelo sistema e o vazio provocado por esta situação, como se observa nas seguintes passagens:

[Ela] Havia uma criança abandonada chorando por detrás de uma porta, no centro da nossa cidade. Havia uma criança que acabou por morrer de fome, arranhando a porta, sem que os vizinhos, ouvindo esse choro incessante, se movessem. E se nessa criança habitasse o segredo derradeiro da teoria quântica? Há tão poucas pessoas cujo talento possa salvar-nos - e nem sequer sabemos descobri-las e salvá-las. Consolamo-nos na beleza imediata das coincidências, escapa-nos a beleza catastrófica dos acasos. (...) A surdez para o sofrimento dos acasos permanece no centro da nossa tão sofisticada ciência animal. Cada lágrima que choras por mim, fechado na tua casa de silêncio, representa um dia a menos na vida da

próxima criança que vai morrer lentamente, na requintada Europa, sem ter sequer conhecido os prazeres da vida. (PEDROSA, 2003, pp.54-55)

[Ele] Dinheiro. Tempo abstracto, tempo futuro que não há. Dão-no a rodos, todos os serões, em todos os canais de televisão. Mesmo os públicos, dirias tu, escandalizada. Pobre cachopa, escandalizavas-te tanto. De cada vez que te escandalizavas corrias para o computador e escrevias um artigo contundente. Um maremotozito que acrescentava picante e audiências aos jornais e problemas à tua vidinha. Demitiam-te das comissões. Não te ouviam. Cada vez te ouviam menos e cada vez sofrias mais com isso.

Uma vez quase te expulsaram. Um bebé de nove meses morreu de fome e sede porque a mãe foi procurar droga e nunca mais se lembrou dele. O bebé esteve quinze dias a morrer, gatinhou da cama para a porta e chorou atrás da porta, num prédio de cinco andares. Os moradores só chamaram a polícia quando se sentiram incomodados pelo cheiro daquilo que se viria a verificar ser um corpo de bebé em decomposição. (PEDROSA, 2003, p.57)

À falta de humanidade perante a vida do outro associam-se as dúvidas em relação à existência de Deus, fato este que amplifica o sentimento de vazio e abandono da personagem masculina e, em determinadas situações, sua impotência e revolta, visto que não há a quem recorrer em seus momentos de desespero:

[Ele] Fazes-me falta, merda - já te disse? O seráfico do teu Jesus, porque é que não me acode? Porque é que não te ressuscita - por umas horas, Senhor, o que são umas mariquíssimas horas para um gajo repimpado na eternidade? (PEDROSA, 2003, p.28)

[Ele] Deus omnipotente em que não creio, acorda do Teu sono eterno e vai dizer à minha amiga o obrigado que eu não soube sussurrar-Lhe ao ouvido. Não Te faças surdo, Deus cruel e ocioso. Olha que eu sou capaz de rebentar contigo. Rebento, mas rebento-Te primeiro fama e glória. Ou pensas que já me esqueci do inferno que me desaguaste em África? Se sobrevivi àquele pesadelo, também sobrevivo a Ti, Deus sem dó. (PEDROSA, 2003, p.31)

A guerra colonial em África, a angústia dos retornados e as consequências de todas as configurações sócio-históricas de Portugal decorrentes de tais fatos históricos marcam igualmente a narrativa de *Fazes-me Falta* com o ícone da morte e da ausência. A personagem masculina, tendo servido na guerra em África, retorna a Portugal, e não mais deseja, em face ao horror vivido, relatar muitas das histórias que trouxe em sua memória, deixando entrever apenas fragmentos do ocorrido:

[Ele] Tu rias-te: “Pobrezinho. Deixa lá, podia ser pior. Podiam ter-te mandado para a guerra de África, sei lá”. E eu ria-me, mas não te contava as histórias da guerra em África que tu querias ouvir. Tinhas atirado para um caixão de silêncio e enterrado longe da minha vida, muito antes de renascer ao teu lado (PEDROSA, 2003, p.62).

[Ele] Em África, vi muitos rapazes incorruptíveis cometerem crimes por pavor, lançarem bombas de costas voltadas para a morte (...). E esses eram exatamente os mesmos que se lançavam à frente dos mais novos, para os protegerem das emboscadas.” (PEDROSA, 2003, p.200).

Uma profunda falta de esperança em relação à política nacional, marcada pelo pós-colonialismo, e aos indivíduos que a representa encontra-se delimitada em *Fazes-me Falta*, tendo em vista que o início da carreira política da personagem feminina constitui o início do fim da amizade entre as personagens; por toda a narrativa, estes dois fatos encontram-se associados, pois a voz da personagem masculina enuncia, já no seu primeiro monólogo,

[Ele] Iniciaste uma carreira de Poder e perdeste esse gosto profundo pelo romance extático. Entraste na narrativa, no burburinho tranquilizante das intrigas. Até a tua carroçaria se modificou; das últimas vezes que te vi, usavas uns saia-e-casaco pavorosos, umas coisas de mau corte e mau tecido a imitar Armani. (...) A política retirou-te o estilo e afastou-te de mim. Os políticos não precisam de amigos, precisam de uma corte. (...) Tu foste simplesmente à tua vida e eu fui à minha. (PEDROSA, 2003, p.13)

Como parte desta desesperança política, demonstra-se também na obra o questionamento das brechas nas ideologias instauradas na sociedade que, com a passagem das décadas, não foram atualizadas, evidenciando a estagnação social vigente em Portugal na contemporaneidade; dentre tais ideologias, o Feminismo afigura como a mais questionada, principalmente no tocante à radicalização de seu ideário e a consequente manutenção de um *status* que deixou de atender às necessidades reais da maioria da população feminina portuguesa. Mesmo que claramente defensora dos direitos legais e civis das mulheres em Portugal – razão pela qual, inclusive, iniciou sua carreira política -, as atitudes da personagem feminina, assim como a eficácia destas mesmas atitudes, são frequentemente questionadas pela personagem masculina, fato observado nas seguintes passagens, além de tantas outras:

[Ele] Tu apresentaste um projecto-lei decretando que as mães tóxico-dependentes que se recusassem a tratar-se perderiam de imediato e em definitivo o direito aos filhos, que deveriam ser dados para

adopção. Acrescentaste a este projecto uma série de acusações à inoperância da justiça e ao alheamento cívico do país, e disseste que os vizinhos do bebé deveriam responder em tribunal por falta de assistência a pessoa em perigo.

A seis meses das eleições legislativas, esta atitude caiu mal no Governo do teu Partido, e em muitas das tuas amigas neo-feministas, que te chamaram ditadora e vieram a público demarcar-se daquilo a que chamavam a tua mentalidade repressora. (...) Explicaram-te que as toxicodependentes são seres frágeis, merecedores do nosso apoio e da nossa solidariedade, e que a droga é um crime gerado pela Sociedade, pelo que Todos-Nós-Somos-Responsáveis-Amen. Além de que os métodos de repressão radicais não resultam - até porque patati tolerância patatá entendimento das diferenças, patatá acidentes acontecem sempre.

Estavas para ser condecorada pelo teu labor incessante em prol da Dignidade das Mulheres, retiraram imediatamente a proposta. A perda de condecoração até te fez rir. Ofereceste-me, ao telefone, uma dessas tuas intemporais gargalhadas: Imagina, já condecoraram gatas e cadelas, ratazanas e galinhas, é uma honra que não me metam nesse saco. Ainda por cima, as condecorações do Mulherio fazem-nas em separado, no tão conveniente Dia Mundial da Fêmea, para não perturbar a seriedade das homenagens másculas do Dia da Nação. (PEDROSA, 2003, pp.57-58)

[Ele] Lembro-te a cada minuto. (...) As mãos quadradas, como as unhas, sempre cortadas rente. Sem verniz. Ainda e sempre uma questão de princípio; o verniz das unhas era mais um símbolo veemente da submissão das mulheres aos homens, se mais não fosse, pelo tempo que é necessário investir nessa actividade. (PEDROSA, 2003, p.37)

A fim de demonstrar, ao mesmo tempo, a mentalidade misógina da sociedade portuguesa, a qual observa com olhar desacreditado a emancipação e os posicionamentos das mulheres que buscam ações afirmativas que garantam seus direitos legais e sociais, o romance *pedrosino* coloca, na voz da personagem feminina, um desabafo: “Tanto insistias. Que eu não me definisse como feminista em público. (...) Que sorrisse em vez de criticar. Ou pelo menos sorrisse enquanto criticava” (PEDROSA, 2003, p.160). Entretanto, é factual que a condição feminina possui ampla proeminência na Literatura Portuguesa, sobretudo nos escritos de autoria feminina contemporânea, iniciada por Agustina Bessa-Luís, Maria Teresa Horta e Natália Correia, como contraponto à ditadura salazarista.

As ideologias, todavia, se estenderam igualmente às delimitações quase ditatoriais impostas à linguagem literária que, em geral, na tradição anterior à revolução pós-salazarista da Literatura, caracterizava-se pela prosa linear, organizadora e mantenedora da instrumentalização social. O romance

pedrosino em estudo, em decorrência, subverte esta linearidade ditatorial, rompendo inicialmente, de acordo com Gomes (1993, p.122), com a estrutura fechada que tentava negar autonomia à produção literária, pois que traz à composição formal a multiplicidade de *eus* narrativos e propicia, destarte, múltiplos modos de abordagem da realidade, consoante os diversos pontos de vista das vozes narrativas. Na passagem a respeito da tese de doutoramento da personagem feminina, e o possível plágio que ela possa ter cometido aos trabalhos produzidos por ele, seu dileto aluno, tem-se a oportunidade de observar a elaboração de diferentes pontos de vista narrativos, em relação a um único fato:

[Ela] O que é que te ensinei, afinal? Tudo o que havia de original na minha tese de doutoramento foi escrito e pensado por ti. Em vez de te aconselhar a que prosseguisses uma carreira académica, suguei-te, copiei os teus trabalhos sobre os paradoxos do ideário feminista, conquistei um louvor à custa da tua anónima criatividade. E convenci-me de que tudo se tinha passado ao contrário, de que fora eu a pôr na tua cabeça as ideias que me devolvias, ligeiramente ampliadas. Eu era, por definição, a perfeita, a escolhida por Deus. Se ao menos te tivesse dito "Obrigada". Deus da minha imperfeição, entorna um mililitro da minha voz morta nos sonhos do meu amigo, deixa-me dizer-lhe esse obrigada que tanta falta me faz. (PEDROSA, 2003, pp.28-29)

[Ele] Espero que não tenhas levado essa culpa estúpida para a tua morte. Espero que saibas que fiquei orgulhoso, impante de vaidade quando integraste no teu doutoramento os meus pobres trabalhitos. Se não fosses tu, nunca teria estudado aquelas amazonas todas - e, agora que ninguém nos ouve, posso até acrescentar que as tuas heroínas contribuíram para a animação da minha existência. Positivamente. (PEDROSA, 2003, p.31)

Desse aparente caos de vozes na tessitura narrativa, permeado ainda por discursos diretos e indiretos, lugar de onde os afetos configuram os monólogos, questiona-se igualmente as *verdades*, visto que, de acordo com as personagens de *Fazes-me Falta*, o que de fato existe é a interpretação dos acontecimentos: "(...) os alunos seguem-te, livres outra vez, dançam contigo a grande música da História, a tremenda ficção do tempo que lhes permite inventar a realidade" (PEDROSA, 2003, p.68). Nesta estrutura quase caótica, não-linear, que denuncia a opressão linguística, descritiva e moralizante da prosa portuguesa, a tessitura em *puzzle* demanda uma participação ativa do leitor, visto este ser, segundo Gomes (1993, p.120), o responsável pela

montagem desse quebra-cabeça narrativo. No romance *pedrosino* em análise, o termo *puzzle* refere-se, da mesma forma, ao tempo histórico, aquele que a História reconstrói, por meio da montagem do quebra-cabeça dos fatos: “(...) o tempo, que na História se me afigurava muitas vezes preguiçoso – embora nunca circular, como tu pretendias – surgiu-me agora despedaçado, um *puzzle* que poderíamos refazer com as nossas pequenas mãos” (PEDROSA, 2003, p.112).

O termo *puzzle* na referida passagem, na verdade, remete à necessidade de *Fazes-me Falta* ser (re)montado pelo leitor, a fim de que a obra possa compor seu sentido literário, expressando sua suposta verdade – mesmo que não toda. Diferentemente do leitor *queirosiano*, o qual costumava caracterizar-se como um mero observador dos fatos, o leitor *pedrosino* deve ser, consoante Real (2012), “um partícipe, uma espécie de coautor, na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica”. (p.102), o que torna-se claro pela própria estrutura da narrativa, dividida em blocos de monólogos, os quais, aparentemente desconexos, devem ser *montados*, em seus sentidos, pelo leitor.

O aparente caos narrativo é ainda reforçado pelo fato de *Fazes-me Falta* ser fundado na poeticidade, constituindo um texto em fragmentação, em ruptura e descontinuidade temporais, e exibindo o abandono da linearidade e da ausência de fechamento, que marcam a completa destruição do enredo. A obra em questão enuncia uma fala subreptícia, resistente e sempre dissidente, uma poética da perda e da morte, da falta irremediável e do indizível – a linguagem do discurso feminino, a qual se anuncia traçada e tecida, sobretudo, “na perda e na lacuna, (compondo) um viscoso limbo discursivo, onde as palavras explodem, implodem e nada dizem, além desse impossível de dizer” (BRANCO, 1990, pp.341-342). A poética da escritura *pedrosina* oferece um estilo elaborado, um tratamento exuberante às palavras, a força de uma lírica amorosa ancestral, demarcada na tradição literária portuguesa.

A linguagem poética, lírica, está presente em todo o texto, construindo uma forte imagética permeada de metáforas, visto ser esta a única tessitura possível para expressar os sentimentos das vozes narrativas, pois que as palavras cotidianas, a prosa linear e organizadora, não dão conta de manifestar a ausência e as lacunas constitutivas do relacionamento entre as personagens feminina e masculina de *Fazes-me Falta* as quais, já em suas primeiras falas, exprimem poeticamente a morte e conseqüente sentimento de ausência:

[Ela] Agora que saí do corpo que fui - para me tornar pólen, poeira nos teus olhos, pura imaginação de mim - imagino-o melhor ainda, ébrio de luz, lícido, encandeado por um Lúcifer oculto e criador incrustado no seu próprio ser, em estado de paixão com a história desencadeada pela sua onipotente solidão. E balouço no Seu sorriso outra vez, a vez definitiva porque o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e lembrado e chorado pela última vez. (PEDROSA, 2003, p.10)

[Ele] Tu. Agora puro vapor do universo. Serves-me de Deus - quem diria? Serves-me no que não sei ser, e é a verdade. Olho para o mar do Guincho, para essas ondas frias e violentas em que tanto gostavas de mergulhar, e sinto-me também eu meio morto, meio frio. Feliz por estar ao teu lado outra vez. Ao lado dessa que já estava morta um bom par de anos antes de tu morreres. Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que essa sucessão de faltas que nos animam. (...) E se tu morreste, também eu serei capaz de morrer, sem que as ondas nem o céu nem o silêncio se transtornem. Cair em ti, cada vez mais longe da mísera ficção de mim. (PEDROSA, 2003, pp.13-14)

Por apresentar-se enraizada na prosa poética, *Fazes-me Falta* é, da mesma maneira, o lugar de um erotismo, de um texto oposto ao pensamento linear-prosaico, e que se abeira, como a própria poesia, dos limites da linguagem, em um movimento incessante de palavras que exibem nuances e vacuidades. “A poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances (...), e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível”, ensina PAZ (1994, p.11) e, ao proferir o imperceptível, a palavra poética, da mesma forma, apresenta uma “festa de linguagem, em seu espetáculo de perda e de desordem, de loucura e de siderações do sujeito” (BRANCO, 1990, p.434).

Ao considerar-se a Escrita Feminina, a mesma imagem metafórica é observada, pois que o discurso feminino sugere, na verdade, o que não foi dito,

de maneira objetiva, no texto, mas o que está presente, presentificado no ilimitado, no indizível, que apenas pode ser concebido por meio da linguagem. No romance *pedrosino* em estudo, esta Escrita se constitui, na verdade, em uma desescrita, em uma destessitura da narrativa, explícita nas lacunas e nos abismos da linguagem utilizada, à semelhança de todo processo poético que, levado aos seus limites, aproxima-se desse lugar. O destecer narrativo é pontuado logo no primeiro monólogo da personagem masculina que, ao definir o que o unia à personagem feminina, expressa: “O que existia, existe, entre nós, é uma ciência do desaparecimento. Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam, sei que não voltarás a devolver-me os meus.” (PEDROSA, 2003, p.12). Uma *ciência do desaparecimento* igualmente ocorre com a própria composição, ao longo da narrativa.

Os fragmentos, os vazios, os bordados no nada, com ritmos entrecortados e respirações ofegantes, compõem uma escrita espasmódica, uma linguagem erótica, permeada por detalhes ínfimos, meticulosidades e minúcias, criando um texto excessivo e desdobrado e, ao mesmo tempo, elíptico, fraturado e lacunar. A personagem masculina, em meio a seu sofrimento, diz que a personagem feminina traz em si um “tecido de mortos” e um “saber de cinzas” (PEDROSA, 2003, p.65), assinalando a lacuna, a dissipação e a fragmentação da personagem e da narrativa, representadas na Escrita Feminina de Inês Pedrosa. Em *Fazes-me Falta*, tudo está presente, mas quase nada acontece: não existem fatos reais, nem um grande enunciado, ou mesmo uma revelação fundamental; a Escrita Feminina, nesta obra, revela o sujeito através de seu esvaecimento e, em decorrência, uma narrativa enunciada no vazio:

[Ele] O teu corpo é agora alimento da terra - existirá no verde das folhas. E no cheiro do vento, na matéria física dos dias e das noites. Olho para a tua campa e sinto os teus olhos negros a serem devorados pelas larvas, o teu sorriso espelheiro apodrecendo a cada instante, as tuas mãos desfazendo-se, desaparecendo para sempre deste mundo que é ainda tão teu. A luz do sol já não chega à tua pele, e poucos ficaram para verdadeiramente te chorar. (PEDROSA, 2003, p.156)

[Ele] Se ao menos eu tivesse escrito cada um dos nossos dias, anotado a sequência das nossas conversas, agarrado o Tempo

que nos foi roubado. Uma narrativa, uma ilusão de ordem, que estancasse a fluidez insignificante da vida. (PEDROSA, 2003, p.103)

A tal tessitura composicional cindida e fragmentária corresponde a poeticidade, uma linguagem que se aproxima da fala, da linguagem oral, “com sua dupla capacidade de fluir com o tempo e de o fazer durar” (BRANCO, 1990, p.285), a qual, simultaneamente, projeta a narrativa em direção ao futuro, movida pelo passado e, no entanto, paralisada no presente – na morte da personagem feminina. Na prosa poética de *Fazes-me Falta*, urdida no esquecimento, produto de lapsos e omissões, “a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta (a prosa) deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (a poesia). Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e (...) move-se sobre o vazio” (PAZ, 1994, p.13).

No serpentear da linguagem poética, o presente narrativo da obra *pedrosina* estudada relaciona-se à fala, à voz e ao corpo feminino – morto -, exibindo a angústia da ausência e da descontinuidade, desse lugar de imobilidade e silêncio:

[Ela] De quem é esta morte encenada em caixão? De onde vem esta febre fria que me sela a boca? Luto para fugir desta caixa onde me expõem e me lamentam. Se ao menos soubessem rezar. Pai Nosso, eu não quero já o céu. (...) No lugar do morto, é o medo que enjoa e entontece. O medo que os vivos têm de mim, agora, do futuro que lhes anuncio, vestida para enterrar. Esse medo cria ondas de calor, ondas enevoadas, que a luz das velas, a baba dos sussurros amplia. Meto-te medo, também a tí? Aqui imóvel, de olhos fechados, olhando-te ainda, para não me olhar a mim, para me afastar do cheiro a medo que é talvez o cheiro derradeiro. (...) Pai Nosso, deixa-me olhar para ele. Deixa que os meus olhos mortos subam na luz das velas, devagar, para olhar para ele. (PEDROSA, 2003, p.21)

A angústia enunciada em *Fazes-me Falta*, de dupla orientação, funda-se no desejo de negação da morte: “Preciso de me despedir de ti, ou de aceitar a morte, que é a mesma coisa” (PEDROSA, 2003, p.71), bem como na tentativa de sobreviver à ausência do outro: “Ensina-me a tua morte, que em vida apenas pude surpreender.” (PEDROSA, 2003, p.90), ausência esta que marca o corpo de quem fica com os sinais do corpo ausente: “Esforço a imaginação, estendo-a até aos teus dedos, mas não consigo mais do que um ligeiro roçar

de asas. São os lençóis que agito, bem sei – mas não me concederás a graça de transformar a fímbria do meu lençol na ponta dos teus dedos?” (PEDROSA, 2003, p.144). Ao sujeitar-se à ausência, no tempo presente da perda e da angústia, as vozes narrativas a manipulam, transformando, por meio do discurso feminino poético:

a distorção do tempo em vai e vem, (a fim de) produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (...). A ausência torna-se uma prática ativa, um *atarefamento* (que me impede de fazer qualquer coisa); cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias). Essa encenação linguageira afasta a morte do outro. (BARTHES, 2003, p.39)

Nesse vai-e-vem narrativo, a poesia recria o objeto amoroso por meio de palavras que, de acordo com PAZ (2012), “sangram pela mesma ferida” (p.37), ferida aberta pela perda deste objeto, como se pode verificar na seguinte passagem:

[Ele] Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado. (PEDROSA, 2003, p.11)

À alusão às *imagens* da personagem feminina, sobre as quais o coração da personagem masculina está em *bocados espalhados*, agrega-se a ideia da fragmentação, a qual perpassa toda a narrativa, relacionada tanto às personagens e ao enredo, quanto à tessitura composicional; marcada pela força lírica, como também pela Escrita Feminina que, em *Fazes-me Falta*, tece e destece a Morte – morte esta não apenas da personagem feminina, mas de todo o corpo textual da obra –, a narração do corpo morto da protagonista sugere a metáfora central, metáfora esta que institui a cadeia de camadas textuais estabelecidas por esta morte alegórica. Morrendo, a personagem feminina revela o vazio da vida, do saber e da contemporaneidade, visto que principia uma reflexão a respeito da sua (in)existência e assim expõe a incompletude a que o ser humano está fadado na sociedade atual.

A fragmentação, a ausência e as fendas textuais, elaboradas em linguagem lírica, propiciam a manufatura de um *texto de gozo*, postulado por Barthes (2013) em *O Prazer do Texto*, no qual o teórico coloca que “o texto (de gozo) é atópico (...) em sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, defeito” (pp.37-38), desbordado como o tecido de Penélope que, da mesma forma que Escrita Feminina, desconstrói a narrativa e faz tudo paulatinamente se decompor: “Tudo o que tocamos se desfaz. Depois, fica-nos o vício da decomposição, o perfume intoxicante das coisas mortas.” (PEDROSA, 2003, p.104)

Pois que Penélope, desejanste de negar a morte de seu amado Ulisses, tece sua trama durante o dia e a destece à noite, encerrando em seu tecido a negação da própria obra, a rasura do inexistente e a presença da falta irrecuperável. Em sua interminável espera, o tecido, esgarçado, lhe escapa das mãos, construindo um terceiro texto: uma narrativa de não-morte, urdida entretanto no desespero, na saudade e na ausência. Tal narrativa, ao mesmo tempo desmedida, inútil e efêmera, e excessiva e sempre adiada em suas grandes verdades, apresenta-se invariavelmente tecida pelas mãos de uma Penélope que goza, como exposto por Barthes (2013), na não produção de sentidos maiúsculos – mas sim na exacerbação narrativa dos afetos, das sensações e dos caminhos do desejo.

Por meio desses múltiplos caminhos do desejo (desejo de negação da morte) uma dicção, erigida no lugar do que se perdeu, é tecida, exibindo uma obra que procura algo que lhe falta e sempre faltará, até que esta procura infinita desemboque no único caminho possível – na morte. Destarte, a dinâmica do desejo de *Fazes-me Falta*, em sua trajetória de texto de gozo, um texto sempre em percurso, compõe-se de um desejo já *a priori* frustrado, visto que o objeto desejanste – a personagem masculina – e o objeto desejado – a personagem feminina – jamais se encontrarão novamente, marcando, com este fato, o sentido (im)possível e abismal da narrativa: “Não quero que venhas ter comigo, os mortos não se encontram” (PEDROSA, 2003, p.182), exorta a personagem feminina, reafirmando a separação eterna entre ela e seu amigo, no gozo negro da separação e da ausência imutável e infinita.

O desespero que, a partir desta ausência eterna se instaura, manifesta-se na tensão do silêncio textual, o qual não é expresso pela palavra mas por meio da vivência da dor da fratura continuamente presente. Tal fratura, manifestação do impossível, persiste na personagem masculina, tornando-se o sentido da ferida pela falta do outro, que já não há. A partir desta ferida, desta falta persistente, que presentifica o ausente, forma-se a imagem do silêncio, personificado pelas Moiras, figuras mitológicas as quais, além de tecer e destecer os fios do destino dos mortais (à semelhança da (des)tessitura de Penélope), ainda cortam estes mesmos fios, representando a Morte e o conseqüente silêncio da solidão:

[Ele] És agora apenas uma fotografia ao lado da minha insónia. Uma memória que me fala sobretudo, como todas as memórias, daquilo que não existiu. Nesta fotografia te esqueço. Meticulosamente, de cada vez que me esforço por reter-te e começo a inventar-te. Tudo em ti tem asas, agora - o teu riso, os teus passos. Até nas poucas frases que de ti recordo há um restolhar de penas. E deslizo para esta solidão demasiado humana de não poder voltar a ser sozinho, como era quando tu existias, nesta mesma cidade, e eu já nem sequer pensava em ti. (PEDROSA, 2003, pp.44-45)

O lugar da poética, permeando a tensão deste silêncio, afigura-se na presente obra *pedrosina*, na representação das ausências e lacunas que gritam entre as personagens, e nas palavras que não são ditas, mas presentificadas. Nessa lírica fundadora, nesse discurso da Escrita Feminina,

as palavras implodem e se disseminam no texto em inúmeras direções. Por isso esse texto não se organiza linearmente, num princípio, meio e fim, não se enraiza num lugar, mas se espalha e se espraia, como um rizoma que, onde quer que se corte, sempre constituirá seu próprio todo, já que o todo, nesse caso, será sempre o fragmento. (BRANCO, 1990, p.348)

Partindo de um diálogo que não há mas que se faz imagem, e de um corpo feminino morto mas presente do início ao fim da narrativa, instaura-se uma lógica outra: a lógica do corpo impossível e que, excedendo os limites das possibilidades, constrói um texto urdido nas perdas e lacunas da morte. Ao obedecer a esse *processo morrente*, ou à *lógica do gozo*, como observa Roland Barthes (2013), constitui-se uma história que se tece à margem, sem uma orientação espaço-temporal definida, pois que os sujeitos narradores

falam de diferentes lugares e seus discursos ora se confundem, ora divergem, deflagrando uma verdade incompleta, que nega a si mesma e se questiona, pois que baseada em afetos e não em fatos. Os discursos, fragmentários, de indivíduos fragmentados, habitados por desejos diversos, subvertem a unidade narrativa, construindo um *puzzle* não apenas da narrativa, como também do corpo da personagem. Um corpo textual despedaçado, esfacelado, expõe uma incompletude intransponível, que, carregada de erotismo, leva ao gozo no corpo da mulher morta.

Fazes-me Falta, destarte, compõe-se de uma série de camadas de falas, não apenas dos protagonistas, mas igualmente de falas de personagens outras – falas estas que se referem, entretanto, direta ou indiretamente, à personagem feminina, figura que é o lugar de toda a demanda sobre a verdade e o desejo. Este romance encena, de fato, por meio do excesso de discursos e da força poética, a impossibilidade e a falta de definição de uma mulher que se insinua mas não se apresenta, que se expõe mas não se nomeia - exatamente a busca da verdade e do conhecimento sobre a personagem feminina acaba por espelhar sua ausência. Falada, direta ou indiretamente, por todas as outras personagens, nas quais fica evidente a impossibilidade de se conhecer esta mulher marcada desde a adolescência pela morte, e que ainda se configura como o lugar onde constrói sua própria ficção, um lugar de não-saber, um lugar no não-lugar de si mesma, observa-se a ideia de Deus muito mais como o autor de uma obra do que como o criador do mundo: “A morte é um segredo bem guardado, o único de cujos direitos de autor Ele não prescindiu” (PEDROSA, 2003, p.15).

Romance representativo da modernidade, *Fazes-me Falta*, por meio de sua linguagem e técnica narrativas, desconstrói assim as noções tanto de narrador quanto de autor, e subverte o conceito de verdade, consequência da fragmentação que ocorre tanto nas identidades humanas na sociedade contemporânea quanto na materialidade textual, a qual se faz presente no corpus do texto por meio das metáforas da morte corporal e na incomunicabilidade entre as personagens feminina e masculina, retratando a ordem do não-saber, da não-nomeação e da morte. Sendo a mulher e a

narrativa elementos associados nesta obra *pedrosina* de forma singular, o corpo morto e o corpus textual sofrem simultaneamente um processo de decomposição, que se acompanha, por meio da repetida referência às inúmeras faltas e ausências, durante a narrativa. Esta se constrói e se desconstrói como o corpo feminino da protagonista, que também progressivamente se decompõe, em suas lacunas e fendas abertas, revelando o vazio e o nada:

[Ele] Não consigo descrever a falta que me fazes. O teu amigo Pascoal disse-me que devia escrever tudo o que recordasse de ti. Mesmo as coisas insignificantes. O insignificante é fácil - é aquilo que não se esquece. (...) O insignificante é fácil, na sua litania repetitiva. O Pascoal escreveu-o para ti. (...) Sobra a porra do significativo - a porra do paquidérmico significativo, que só nos romances se pode captar. Nem que seja por intermitências. Tu esfumaste-te, já não posso ficcionar-te. (...) Talvez pudesse partir desta névoa para um ensaio sobre a fragilidade da vida e a cegueira das ambições - mas isso não seríamos nós. Além de que herdei de ti um puro prazer da vida que se esgota numa só página. (PEDROSA, 2003, pp.143-144)

O corpo feminino, lugar de um erotismo excessivo, portanto transgressor, abissal e mortífero, como postulado tanto por Roland Barthes quanto por Georges Bataille, conduz a personagem masculina à morte. Uma experiência de ruptura, uma violência e uma violação que, no entanto, permite o gozo do conhecimento. “Todo conhecimento chega tarde demais” (PEDROSA, 2003, p.25) pois as personagens, ao tomarem conhecimento da verdade, já estão enredadas na tessitura abissal que a Escrita Feminina produz em *Fazes-me Falta* e que, por meio da construção discursiva, da complexidade da enunciação e da polifonia das vozes narrativas, engendra na figura feminina a imagem das Moiras, tecendo, destecendo e cortando o fio (da vida) narrativo e lançando a vida da personagem masculina – bem como a do *leitor* - ao abismo da morte, rumo ao gozo narrativo.

Destarte, no presente romance *pedrosino*, a alusão à fusão entre o corpo da mulher e o corpo da narrativa se dá desde o início, no momento no qual a personagem masculina coloca: “Entraste na narrativa” (PEDROSA, 2003, p.13); de fato, deste ponto em diante, a morte e a destruição, a desconstrução e decomposição passam a referir-se tanto à personagem

feminina quanto à narrativa, expondo sua comunhão – assim, cunha-se o conceito de *mulher-narrativa*.

Por nunca poder-se dizer tudo a respeito do não-todo, já que a mulher-narrativa é morta, definida por falas alheias, tecida por fios em desconstrução, ao romance, que se inicia e termina na imagem dela, afigura-se a impossibilidade de amenizar o vazio da existência da personagem masculina, que se mantém na incomunicabilidade; nada pode-se saber sobre ela, pois que não se enuncia, nem mesmo se nomeia, revelando em *Fazes-me Falta* a perpetuidade do não-saber, da incomunicabilidade e da ausência. Constituindo-se como uma narrativa de morte, a obra afigura-se, em verdade, em uma narrativa morta, tão morta quanto a personagem feminina – uma mulher-narrativa morta. As mesmas metáforas, em um discurso lacunar e cindido, (de)composto por silêncios e ausências, abre fendas em ambos os *corpos*, os quais relatam o nada em torno do mesmo – a fragmentação e a incompletude:

[Ela] E parecia-me que a graça da existência consistia em procurar vozes na noite - uma noite cuja cauda se arrasta pelo fundo do mar e pelo interior da terra, uma noite que o vapor branco do sol apenas abre um pouco mais. Assim me apaixonei pelos livros - pela noite que neles nos invade, quando os abrimos, pela noite que neles nos resiste, depois de lidos, relidos e fechados. Pela noite que prossegue, incansável, entre as palavras, as palavras sem dono, escritas da ausência para a ausência. (PEDROSA, 2003, p.97)

A noite. O negro. O vazio. Livros escritos da ausência para a ausência, os quais apresentam uma personagem ausente que, em uma única imagem, reúne todas as mulheres importantes da vida de seu amigo, em uma alegoria ao feminino arquetípico, por isso não-nomeado e não-representado, mas onisciente – a mulher-narrativa abre o discurso, ferido, perante um homem perplexo, culpado e viúvo, repleto de interrogações mas que obtém como retorno apenas o silêncio: ela não o ouve em seu desespero impotente, e ele não a ouve em suas saudades. Vagando entre o velório, o enterro e a solidão, a personagem masculina, por meio de seus monólogos, tenta, na verdade, recompor a imagem desta mulher, remontar o *puzzle* de seu corpo fragmentado, até o seu encontro com Teresa, o alter-ego daquela de quem sente tanta falta – seu duplo, o negativo da foto daquela que morreu.

Entretanto, sendo Teresa o alter-ego da mulher-narrativa morta, representa ela mesma a Morte e, por esta razão, no corpo dela (Teresa-Morte) as vozes dos amigos se fundem – mas eles não se reencontram. A ausência é eterna, pois que a narrativa finda e, com ela, a mulher se vai para sempre.

Mais do que uma relação simbólica entre a personagem feminina e a narrativa, todavia, existe uma congruência, uma relação de identidade entre uma e outra, uma equivalência entre o corpo da personagem feminina e o corpus narrativo, inclusive no que tange a crítica social explicitada em *Fazes-me Falta*, relativa ao poder e ao sistema. Os embates a respeito da ausência de ética nas relações, da falta de assistência social à criança em risco, do estado de agressão constante às mulheres são temas não apenas debatidos no romance, mas também postos em carne viva na representação de morte da personagem feminina, presentificando a situação de apodrecimento do *status quo* vigente na sociedade contemporânea. Tal fato pode ser observado na seguinte fala da personagem feminina, tecendo em sua posição de mulher-narrativa:

A surdez para o sofrimento dos acasos permanece no centro da nossa tão sofisticada ciência animal. Cada lágrima que choras por mim, fechado na tua casa de silêncio, representa um dia a menos na vida da próxima criança que vai morrer lentamente, na requintada Europa, sem ter sequer conhecido os prazeres da vida. (...) Mas tu, porque caminhas para a morte e agradeces à ordem natural das coisas cada um dos teus dias de sol, dirás que a culpa é da organização da sociedade. Dormirás tranquilo, aninhado no conforto da falta que eu te faço. Morrendo devagar, partícula a partícula. Ouço o som da morte na tua pele, livro que se encarquilha na câmara húmida do tempo. Há quanto tempo não te arde o coração? (PEDROSA, 2003, pp.54-55)

A mulher-narrativa, morta, revela o vazio insuportável que subjaz à hipocrisia social de sua cultura; o seu corpo morto, exposto no velório, aberto à visitação de seus contemporâneos e supostos amigos em vida, denuncia a ausência de todos, e a sua própria, em relação ao contato humano. Em vida, a ordem da transgressão a marcou, uma presença subversiva em uma sociedade machista, pós-ditatorial – uma mulher que ousou romper a ordem, trazendo uma Voz que possibilitou uma transformação nas relações de amizade entre uma mulher e um homem, tornando-a profunda e real, assunto que tanta

polêmica gera em contextos machistas. Tal fraternidade, sem a marca da sedução e da sexualidade, afigura-se igualmente como uma marca de transgressão narrativa, posto que a Literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, principalmente, possui a marca subversiva das vozes que exigem reconhecimento social, em igualdade de gêneros. Sendo amigos, mulheres e homens criam uma nova ordem – social e literária.

Ao mesmo tempo, a personagem masculina é quem inaugura o desejo de destruição e da desconstrução da narrativa, ao assinalar o começo da morte de sua amiga a partir do momento em que ela iniciou sua carreira política. Assim, este é o *leitmotiv* da decadência e da morte, apontado no romance: a política. O sistema. O cânone. Contudo, é também a personagem masculina quem tenta manter viva a mulher-narrativa, colocando, inclusive, ao lado de sua cama um retrato dela – imagem de uma cicatriz, algo que ficará sobre a pele eternamente, até a morte. A morte dele. Ou do machismo em Portugal. Talvez, da Literatura canônica androcêntrica.

O corpo da mulher-narrativa, representado em um retrato, apresenta-se narrado por um discurso de mapeamento, uma Escrita Feminina a qual, ao mesmo tempo em que tece ao redor do vazio, também enreda e seduz – a sedução ao limite, o texto de gozo, o erotismo batailliano, a máxima experiência do abismo. Nesse corpo, morto, a personagem *pedrosina* presentifica o lugar da impossibilidade, da angústia, da violação, bem como do gozo. O corpo da mulher-narrativa, com suas múltiplas feridas, se presta aos questionamentos da personagem masculina, um corpo fascinante, lugar da tentativa da continuação e da completude. A personagem feminina, não obstante, tem consciência de que esta fusão e completude afiguram-se impossíveis, por ela representar um ícone do não-saber, da falha em dizer, corporificando o interdito da contemporaneidade – a necessidade de acolhimento, de proximidade, de comunicação e de fusão entre os seres; sem estes atributos, a espécie humana se extingue, sofrendo uma morte em vida, a degenerescência, e a Literatura e as palavras, da mesma forma, perdem o sentido:

[Ela] Não se passa um dia, nestes anos de fim de milénio, em que um Grande Vulto Criador não proclame, diante de uma euforia de câmaras e uma audiência sôfrega, que a literatura, o cinema, o teatro ou a pintura estão a morrer. Vejo-os, solenes, destinando o naufrágio épico das suas iluminadas posteridades. Infilto-me no ar transpirado de um café em fim de tarde, e há uma mulher de quarenta e cinco anos, abatida pelo contínuo esforço cirúrgico de não ter mais do que vinte e cinco, que acende um cigarro e diz: - Ah, os jovens já não se apaixonam como nós nos apaixonávamos. (...) Nós nunca dissemos: Ah, no nosso tempo. Nós nunca nos deixámos mastigar pela versão retocada dessa ideologia velhíssima que confunde transformação com degenerescência.

(...) Depois vais ao fundo do corpo buscar a melodia lenta dos sentimentos, que passeias em cintilações opacas sobre os olhos de papel. Assim intermitentemente iluminados, os teus olhos desfiam a lista completa dos personagens que viveste. Deitas a voz em mil véus sobre as palavras, porque sabes que o discurso falha - um grão de vaidade, duas gotas de mentira, uma rodela de pudor. (...) Enganam e consolam, as palavras. Como a seda.

Ando à caça de palavras resplandecentes, tropeço nelas dentro e fora da vida, interpreto, magoo-me, interpreto outra vez, sujo-me, borro a pintura da cara que não tenho, das caras que fui desenhando sobre a cara que me faltou. (PEDROSA, 2003, pp.52-53)

As vozes presentes em *Fazes-me Falta*, vozes secundárias de Luisa, Teresa, Pascoal, Falinhas Mansas ou Patanisca, que, de forma indireta, constroem narrativas dentro de narrativas a respeito da personagem feminina, são movidas por sentimentos diversos, diferentes daqueles da personagem masculina, (des)dizendo, (não)revelando e (des)narrando a narrativa dele, engendrada pelo silêncio. As múltiplas versões sobre a protagonista e a narrativa se contradizem e criam uma impossibilidade de se conhecer a verdade a respeito de tudo. A personagem masculina, o Lúifer, voz luciferina que porta a chama luminosa (PEDROSA, 2003, p.08), a qual possivelmente portaria um conhecimento fundamental para a possibilidade narrativa, entretanto, diz tudo mas não revela nada, mimetiza o silêncio pelo uso de uma linguagem excessivamente lírica, saturada de detalhes e ensimesmamentos, expondo apenas o desconhecimento e a impossibilidade da representação. A impossibilidade de sua própria existência textual:

[Ela] Despojada de corpo é-me mais fácil transformar-me no próprio balouço, na luz dançante de que ele é feito. Num murmúrio de vento peço-lhe que não me empurre tão depressa para esse lugar iluminado que é a Sua Carne. (PEDROSA, 2003, p.10)

[Ele] Como é que eu mato a tua morte? Em sonhos, vens-me buscar, levas-me contigo por um corredor longo e frio. (...) Mas no

fim, olhas para mim e já não és tu. Uma caveira com restos de carne nos olhos ri-se para mim. (PEDROSA, 2003, p.17)

Em *Fazes-me Falta*, tudo falta: falta o corpo vivo, falta a memória exata, falta dizer, o que para as personagens (e para a narrativa) é o mesmo que a agonia da morte, a solidão, a ausência, fatores que instauram as brechas e fendas, em um discurso feminino de jogos, apresentações e ocultamentos, inscrevendo assim o gozo no texto:

[Ele] Eras tão obsessiva em tudo. Queria roubar-te a obsessão, ter outra vez os teus vinte anos. (...) A sabedoria do gozo, avessa à ciência do prazer. A felicidade esgotava-te, o sofrimento exaltava-te, nada era fácil para ti. (...) É por isso que não perdo a tua morte. Crava-se-me nos ossos. Sou a tua morte, para que tu vivas ainda. (...) O que viverás de ti quando eu morrer? (PEDROSA, 2003, p.106)

Importante apontar neste romance *pedrosino* que, desvelando a impossibilidade de se conhecer a verdade, a tessitura composicional eroticamente encena essa impossibilidade por meio das ausências que (des)constituem a personagem feminina, a mulher-narrativa, morta mas presente e atuante: conhecer essa verdade (textual) é compreender o enigma de Deus e da Morte, ou melhor dizendo, da criação – e destruição - da obra literária. Destarte, a narrativa constitui uma armadilha – *Decifra-me ou Devoro-te* – e, sendo a decifração e conseqüente conhecimento da verdade impossíveis, o que resta à personagem masculina – e ao leitor – é ser devorado pela morte. Assim é que, na estrutura da obra, observa-se que, por meio de suas lacunas, as personagens principais buscam o conhecimento de si, constantemente, em meio às suas falas a respeito da morte, de Deus e dos outros, ora contradizendo-se, ora silenciando, mas sempre metaforicamente (des)construindo-se por meio da fala do outro – decifrando-se, a fim de não serem devoradas.

As feridas emocionais e as cicatrizes na alma, fazendo-se entrever no discurso das vozes narrativas, jamais serão sanadas, tendo em vista a incapacidade de ambos em se comunicarem, em encetar um diálogo, o que revela o não saber a quem falar – falar a quem não escuta nem tampouco

responde? Falar a Deus, esse tirano? Em uma corporificação de um desespero incontrolável, que questiona a existência de Deus, abalando seus alicerces, a personagem masculina tinge de sofrimento seus afetos sem objeto, pois que sua mãe-irmã-metade, sua amiga arquetípica, está morta, em um discurso corrosivo e corroído a respeito da mulher-narrativa, sem no entanto traçar dela uma imagem objetiva. Assim, a voz masculina tenta restaurar o conhecimento da verdade a respeito de sua amiga, e a causa do romance é esse desejo que move a narrativa – a de reunir os fragmentos dessa mulher-narrativa morta, remontar o *puzzle*, recompor a imagem: “Quantos dias demorarei a esquecer o teu rosto? Lembro-te a cada minuto. Parcela a parcela, para não te perder.” (PEDROSA, 2003, p.34).

A fim de, semelhantemente, remontar o *puzzle* da mulher-narrativa, recompondo sua imagética, a personagem masculina passa a inventá-la, a escrevê-la, colocando-a inclusive em um passado comum, o qual não houve:

[Ele] Os nossos amigos telefonam-me. Dizem-me que tenho que reagir, dizem-me que escreva. Que te escreva. Tu travas-me a mão, não queres que te escreva. Não queres que eu faça nada de novo, nada que modifique a nossa história. Pensámos escrever textos a meias. Ficámos-nos pelos preliminares: roubávamos textos um ao outro. Mas pouco escrevemos um ao outro. Não precisávamos desse artifício de sedução explicativa. Não é agora que vamos precisar (...).

Tive medo de te ir esquecendo, nos primeiros dias, mas não é verdade o que as pessoas dizem sobre o tempo. (...) Em vez de deixar que esse teu Deus canalha me subjogue com o teu desaparecimento irreversível e os nossos equívocos irrevogáveis, faço de conta que tu nunca exististe. Invento-te pura criação minha, a mais real das amigas imaginárias. Sacudo-te do tempo, faço-te minha amiga antes e depois da cronologia que te marcaram. Surges numa véspera de Natal, depois do jantar, com os teus pais. O imenso laço cor-de-rosa, quase maior do que a tua cabeça, não consegue domar-te os caracóis rebeldes. (...) O carro dos teus pais avariou-se em frente da nossa casa, pedem para usar o telefone. Mas felizmente não há nenhum mecânico disponível para largar a família e acudir a uma *panne* menor, nessa noite de Natal de 1943. (PEDROSA, 2003, pp.185-186)

A mulher-narrativa *pedrosina* é a escrita de uma lembrança: a lembrança de uma mulher e a busca de seu conhecimento, a qual, empreendida pela personagem viva, na tentativa de reconstituí-la, tece uma Escrita Feminina instituída no desespero e no sofrimento, escrita que tenta apaziguar as dores e brechas, como aponta a própria personagem feminina:

[Ela] Os escritores recontam casos e pensam: "vou escrever sobre isto." Palavras como peças de um puzzle - no fim entende-se o mundo de novo como na primeira infância, as meninas mortas arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas. Os escritores barricam-se em histórias para não sofrer. Primeiro sofre-se, escreve-se por vingança. Depois atinge-se o requinte de escrever em vez de sofrer - as personagens que sofram por eles. (PEDROSA, 2003, p.158)

O romance, estruturando-se destarte à sombra do corpo morto da mulher-narrativa, explicita a não-existência do real, do tempo e do sujeito; corpo transformado em escrita descontínua, como a imobilidade do corpo morto, este discurso feminino interrompido e lacunar, sem nome próprio, apresenta-se constituído por uma precária ancoragem, transformando-se em um naufrago de seu próprio discurso. Tessitura em *renda*, a Escrita Feminina *pedrosina* em *Fazes-me Falta* “desobedece à lógica cartesiana, desordenada, repleta de lapsos evidentes, de um ritmo cíclico e entrecortado” (BRANCO, 1990, p.217), e deixa à mostra todas as faltas da composição, pois aquilo que falta às personagens é igualmente aquilo que falta ao texto: a mulher-narrativa. Viva e presente:

[Ele] Queria - vê lá tu - sentar-me ao teu lado, numa varanda sobre o mar, e escrever um romance que tu pudesses admirar. Era esse o nosso projecto comum: escrever romances paralelos, com os olhos misturados no mesmo mar. Porque a História que nos aproximou, espremidinha até ao tutano, não dá senão para romances maus. Telenovelas de chular neurónios apagados. Tinhas talento, sim. A luz cruel do talento estava nessa meia dúzia de contos que escreveste - e que achavas maus. "Muito rebuscados" - dizias. "Cada frase que aí está custou-me uma vida". (PEDROSA, 2003, p.76)

Nessa relação de amizade que se (de)compõe em *Fazes-me Falta*, arcaica, especular, sem lugar, algo impossível da ordem do real se encena e, exatamente por ser impossível, seduz, atrai e violenta o leitor, pelo tempo em que as duas personagens tentam reconstituí-lo e mantê-lo vivo. Ao bordejar a tessitura enunciativa, o que *falta* é precisamente o elemento estruturante; pelo fato de faltar algo é que o discurso engendra o excesso linguageiro, os detalhes, as meticulosidades, as quais tentam reiterar a credibilidade de uma narrativa que se pretende verossimilhante. Não apenas as falas das personagens se compõem de vazios, mas a narrativa em si se constrói

elípticamente, sendo por meio dessas brechas e saltos na aparente linearidade do enredo que o texto se tece, mas ainda deixando à mostra inúmeros fios puxados, à semelhança do estilo de contar histórias empreendido por Sheerazade:

[Ela] Nunca consegui encontrar o campo de travagem da tristeza. Morri muito para não morrer. Na tristeza encontro ainda o bafo reconfortante da vida. Já não sei o que é ter frio, nem calor, nem dor - mas permaneço triste, por isso existo. Preciso de trabalhar as tintas das minhas mortais tristezas para atingir uma melancolia abstracta. Preciso que essa abstracção te preencha os poros - preciso de te habitar, de te moldar, barroco coração cubista. A tristeza impede-me de acabar de morrer - toma, douda, ajusta ao teu sangue o pudor impudico do que fui. Que te lembres dos meus contornos claros, não chega - toma o lixo infantil que não te dei, as lágrimas manchadas pelas dedadas do meu coração de chocolate. Come-as, deixa-me morrer dentro de ti - deixa-me escolher morrer dentro de ti, porque só essa morte me falta. (PEDROSA, 2003, p.208)

Na passagem acima, enunciada pela voz feminina, pela mulher-narrativa, a linguagem prolixa e repleta de detalhes, associada ao *nada* estrutural, compõem o questionamento central, o qual de fato não se fez e não se fará, já que a ele o leitor não tem acesso, a não ser pela via do silêncio, da lacuna, da brecha que se abre em torno do não-dito, da indagação que não se realizou. Estruturantes, as elipses do discurso não só repetem incessantemente para o leitor que "ainda falta alguma coisa", como também funcionam como elementos bordejadores do furo, do enigma do conhecimento, da ausência, que nada mais fazem do que reiterar a imagem da mulher-narrativa morta, vagando no noante, no não-lugar da existência. Assim sendo, se a narrativa, metaforicamente representada na personagem feminina, nega a própria morte, na tentativa de manter-se viva mais um dia, mais um pouco, mais um momento, em uma liturgia desesperada, silenciosamente desejando que o seu sultão – seu amigo eterno, seu assassino passivo, seu amado, seu leitor – lhe conceda mais um fio de vida:

[Ela] Não me deixes chegar ao céu, meu querido. Eu sempre tive tanto medo de que tu tivesses razão. E se o céu for o desencanto em que crês? E se a nossa amizade mal vivida não couber na perfeição do céu? Deixa-me ser apenas a beleza magoada da tua vida, enquanto a vida for tua. (PEDROSA, 2003, p.24)

[Ela] A dor precisa de um corpo. Limites de pele, unhas, ranho, suor. A incapacidade de sair, a coragem irremediável de viver o tempo.

Paciência, peso, cérebro ardendo. Não me conformo à morte da imortalidade. (PEDROSA, 2003, p.71)

[Ela] Leva-me à tua praia, ouve. Leva-me a essa praia da tua adolescência, quando eu nascia noutra lugar. (PEDROSA, 2003, p.84)

[Ela] Não consigo soltar-me desse futuro que não tive, feito das recordações de nosso passado imaginado. (PEDROSA, 2003, p.99)

Nesta obra de Inês Pedrosa, “abordar esse corpo retaliado certamente significa imergir nessa fragmentação do discurso, onde palavras se querem coisas, mas não passam, irremediavelmente, de palavras”, explicita Branco (1990, p.227) e, em consequência, o discurso literário mostra-se construído de meias-palavras e de meias-verdades, pulverizando a imagem da mulher-narrativa e construindo um texto em eterna busca. E, nessa encenação, o realmente fundamental não é o escrito mas a *escrita*, não a substância do enredo mas o *tecido* elaborado, a tessitura dessa linguagem feminina, igualmente comportada em Penélope, nas Moiras e em Sheerazade, visto ser na ficção que o corpo da personagem feminina, o corpus narrativo, se constitui e se desconstrói, neste lugar do excesso e da ausência, denominado Escrita Feminina.

E, destarte, é que, tecida pela Escrita Feminina, esta narrativa tautológica e melancólica questiona a inteireza e a completude – e a existência - do sujeito, e aponta a deterioração do próprio discurso literário, articulando uma ressignificação em relação ao poder deste mesmo discurso, pois que esta Escrita engendra uma narrativa desterritorializada, marginal, questionadora do paradigma oficial, terminando por destituir as palavras de sua onipotência e acenando para a sua inutilidade, ao abeirar dos abismos da linguagem. Ao redor dessa ausência de sentidos não nomeada, silenciosa, é que a mulher-narrativa se (des)constrói, compondo um texto fraturado, configurando a incompletude do sujeito.

Gozo morto, gozo da morte. Gozo da personagem feminina morta mas, sobretudo, gozo da palavra, do detalhe absolutamente desnecessário, tecido excessivamente na brancura do papel e no vácuo da linguagem, bordando arabescos em torno do vazio. Palavras no lugar do indizível. Lápides sobre as

ruínas. Epitáfios para uma morta. No inacabamento do discurso feminino tecido neste romance *pedrosino*, revela-se a parcialidade da verdade, a inexistência do sentido e a inutilidade de uma vida calcada nas ilusões da totalidade e da plenitude, e na absurda possibilidade das certezas definitivas.

Em *Fazes-me Falta*, poeticamente, cantam três vozes: a de Sheerazade, contando histórias e sempre deixando um fio solto, para não morrer; a de Penélope, tecendo e destecendo seu tapete, a fim de negar (a si mesma) a possível morte do amado Ulisses; e das Moiras, as quais cortam, ao final – ou logo de início? - os fios. Da vida. Da mulher. Da narrativa. Da mulher-narrativa – (des)tecida, desde o início, com os fios da Morte.

Perversa, inútil, impossível, a Escrita Feminina, afinal, não serve para nada. Ou serve para tudo. Para evidenciar ao leitor o absurdo da vida, das certezas, das supostas verdades. Para deslocar e descentrar, para trazer para o mundo dos vivos o absurdo da morte e do vazio. Trazê-los sem traduzi-los, fazendo deles matéria de linguagem, instância produtora de (des)sentido, de um discurso que só sabe que nada sabe. Mas *Fazes-me Falta* sabe. Sabe porque suporta o vazio e o silêncio. A ausência. Dela – e nela – se constrói. Como a Poesia. Como a Linguagem. Como todas nós.

UM FIO SOLTO... (Ou Considerações Finais)

Relegada, muitas vezes, à pecha de uma literatura menor e erroneamente inserida no rol da geração *realista urbana* portuguesa – adepta esta de um modelo narrativo focado muito mais no individualismo de seus autores do que em um projeto literário em consonância com a estética de uma geração – Inês Pedrosa vem construindo, na verdade, desde meados dos anos 1990, um rico e sólido legado romanesco. Sua obra, vislumbrando aspectos humanos e conflitos existenciais universais da contemporaneidade, seduz o leitor que, mesmo ávido por respostas, não as encontra nos textos *pedrosinos*; ao contrário, a leitura destas obras apenas faz aumentar a angústia e o sentimento de incompletude humanos, pois que se configuram como espelhos que evidenciam e refletem as ausências vivenciadas na sociedade pós-moderna. Destarte, as narrativas desta autora lançam seus leitores em um abismo de *faltas* e de *lacunas*, jamais facilitando ou oferecendo possíveis respostas, uma vez que se configuram como textos de gozo, como postulado por Roland Barthes em *O Prazer do Texto* (2013).

Essa sensação de incompletude suscitada pelo romance, associada ao sentimento de projeção ao abismo, instigaram a presente pesquisa. Assim, buscou-se apreender as maneiras pelas quais a narrativa *pedrosina* se constrói formalmente, bem como a configuração do trabalho com a linguagem que Inês Pedrosa empreende a fim de tecer suas obras de gozo. Para tanto, mostrou-se necessário definir os aspectos composicionais da Geração literária a qual a autora efetivamente pertence – a Geração Desconstrucionista Metahistórica -, delineando as subversões formais e as perspectivas estilísticas enunciadas pelos/pelas autores/autoras desta Geração literária; ao mesmo tempo, premente se fez abarcar os constructos analíticos da Escrita Feminina, como concebida por Lúcia Castelo Branco (1991), no intuito de apreender os modos e meios pelos quais a escrita *pedrosina* (des)constrói as próprias narrativas. Ao estabelecer-se um aporte teórico de análise formado por estes dois argumentos, formatou-se os princípios que nortearam o estudo em questão.

Com base nestes princípios, e tendo como foco a (des)construção, não apenas da personagem feminina mas também da narrativa, a obra *Fazes-me Falta* foi escolhida como *corpus* para a análise, em face de constituir o romance de Inês Pedrosa que apresenta uma tessitura composicional engendrada pela ausência, pela incompletude e pelo *abismo* barthiano, elementos que tecem a (des)construção textual. Contrariando os estereótipos associados às obras de autoria feminina, segundo os quais a literatura escrita por mulheres revela-se invariavelmente delicada, intimista e introspectiva, o *corpus* em questão revelou-se, ao longo da presente pesquisa, um texto transgressivo e violento que, em seus silêncios, grita suas *fendas* e *lacunas*, conduzindo o leitor à consciência de sua própria violação.

Em relação ao Desconstrucionismo Metahistórico, a investigação revelou que as marcas estilísticas, não apenas desta Geração como igualmente das autoras da Literatura Portuguesa do período pós-ditatorial, estão presentes em *Fazes-me Falta*, no que concerne à ausência de um narrador demiurgo, onipresente e onisciente, o qual foi substituído por um processo narrativo de vozes que narram os fatos a partir de sua perspectiva, caracterizando a polifonia do romance. Os cacos da memória, que conduzem a narrativa a se constituir como observações, versões, impressões e iluminações, constroem um mosaico caótico, o qual caberá ao leitor reconstruir e dar sentido. Consequentemente, a realidade afigura-se como a inspiradora deste texto, mas não a sua dominante.

A Escrita Feminina, por sua vez, configurou-se como um constructo teórico singular para a análise do romance *Fazes-me Falta* pois demonstrou que esta obra *pedrosina* prima por uma tessitura composicional em *renda*, ou seja, uma narrativa toda tecida em prosa-poética, a qual demanda a transgressão da sinalética e da sintaxe, alterando a sequenciação na leitura das frases e imprimindo um fluxo musical e uma cadência instintual de ritmo; ao mesmo tempo, a estilística da obra em estudo subverte a estrutura linguística tradicional do romance, pois que espelha a condição humana na contemporaneidade, entre sentimentos de incompletude e de vida fragmentada. O texto apresenta-se, igualmente, dominado por um tempo

interior – uma rede de duas dimensões, anunciadas por meio de vários instantes que transmitem a sensação de eternidade. A desconstrução das noções de tempo associa-se à decomposição do espaço e do enredo, bem como das personagens, fator que evidencia, permeado por uma estrutura fragmentada, a vida contemporânea do eu desidealizado e a falta de sentido existencial do Homem moderno.

Estreitando-se o exame linguístico e textual, mediante o aporte teórico proposto, averiguou-se que Inês Pedrosa estabeleceu, em *Fazes-me Falta*, uma analogia entre o corpo morto da personagem feminina, uma mulher que em verdade representa todas as mulheres contemporâneas, e a narrativa literária a qual, muitos clamam, está morrendo. A partir desta simbiose, a autora estabeleceu o que foi cunhado, na presente pesquisa, de *mulher-narrativa* e, então, utilizou-se de toda uma gama de recursos formais no intuito de (des)construir a ambas, simultaneamente, em sua trama textual.

Entretanto, escrever a respeito da morte resume-se a escrever sobre o *nada* pois como pode-se construir uma narrativa, propagando-se que ela está a morrer? Destarte, o constructo teórico demonstrou toda a engenhosidade da tessitura *pedrosina* ao pontuar as lacunas, brechas e ausências que permeiam a elaboração linguística da autora, a qual intentou, dentre outros objetivos, questionar a criação literária em si, utilizando para isso a metáfora da morte de uma mulher – a Literatura (substantivo feminino na Língua Portuguesa, aliás). Elaborar um meio de estabelecer um veio literário crítico, inserido subrepticamente em sua obra, faz Inês Pedrosa afigurar-se, além de uma escritora contemporânea de qualidade, uma crítica literária hábil e competente, passível de perpetuar a Ciência da Literatura com maestria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DA AUTORA

PEDROSA, Inês. **A Eternidade e o Desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **A Instrução dos Amantes**. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. **Cama para homens e mulheres**. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 22 Dezembro 2010. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/camas-para-homens-e-mulheres=f555346>. Acesso em 26 Maio 2015.

_____. **Crónica Feminina**. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2005.

_____. **Dentro de Ti ver o Mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Estado de Emergência**. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 22 Dezembro 2010. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/estado-de-emergencia=f622316>>. Acesso em 20 Maio 2015.

_____. **Fazes-me Falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **Literatura**: Há em Portugal um retrocesso de mentalidade face às mulheres. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 05 Março 2008. Disponível em: < <http://expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusaactualidade/literatura-ha-em-portugal-um-retrocesso-de-mentalidade-face-as-mulheres-ines-pedrosa=f258811> >. Acesso em 02 Maio 2015.

_____. **Nas Tuas Mãos**. São Paulo: Planeta, 2005.

_____. **O meio da vida**. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 26 Agosto 2009. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/o-meio-da-vida=f531899>. Acesso em 26 Maio 2015.

_____. **O mulherio, ainda**. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 25 Novembro 2009. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/o-mulherio-ainda=f548330>. Acesso em 11 Maio 2015.

_____. **Os Íntimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. **Os procedimentos**. *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 02 Setembro 2009. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/os-procedimentos=f532785>. Acesso em 20 Maio 2015.

_____. **Presa aos 7 anos.** *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 29 Julho 2009. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/presa-aos-7-anos=f527281>. Acesso em 18 Maio 2015.

_____. **Uma vida respeitável.** *Expresso*, Paço de Arcos, Portugal, 24 Novembro 2008. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/opiniaio/opiniaio_ines_pedrosa/uma-vida-respeitavel=f458558>. Acesso em 26 Maio 2015.

SOBRE A AUTORA

ADÃO, Deolinda M. **Construção Social e Literária do Feminino**, IN: ADÃO, Deolinda M. **As Herdeiras do Segredo**. Personagens Femininas na Ficção de Inês Pedrosa. Alfragide, Portugal: Texto Editores, 2013.

_____. **Fazes-me Falta – Corpos, Espíritos E Vozes**, IN: ADÃO, Deolinda M. **As Herdeiras do Segredo**. Personagens Femininas na Ficção de Inês Pedrosa. Alfragide, Portugal: Texto Editores, 2013.

_____. **Noções de Identidade e Construção de Representações do Feminino**, IN: ADÃO, Deolinda M. **As Herdeiras do Segredo**. Personagens Femininas na Ficção de Inês Pedrosa. Alfragide, Portugal: Texto Editores, 2013.

ALVES, Tainá M. Lima et GOMES, Alessandra L. Borges. **As Imagens da Mulher Contemporânea no Romance Fazes-me Falta**. Revista GEINTEC da Universidade São Cristóvão, Sergipe. v. 2, n. 2, p.187-192, 2012. Disponível em: <<http://www.revistageintec.net/portal/index.php/revista/article/download/38/83>>. Acesso em: 12 Março 2015.

AMORIM, Cristiane Teixeira. **Fazes-me Falta: A Angústia da Incompletude**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/ANAIS/ii/completos/comunicacoes/cristianeteixeiradeamorim.pdf>>. Acesso em: 11 Março 2015.

BRASIL, Ubiratan. **‘Escrevo o que dói’, confessa Inês Pedrosa**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 Setembro 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,escrevo-o-que-doi-confessa-ines-pedrosa,1075821>>. Acesso em 21 Maio 2015.

CUNHA, Monica Lisa M. de Moraes Guerra de. **Sucessos na Literatura: Regras, Receitas e Surpresas na Literatura Portuguesa Contemporânea**. 2004. 142f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Lisboa.

FÁBRIO, Paula. **A Morte Imperdoável em Inês Pedrosa**. Revista Ângulo das Faculdades Teresa D'Ávila, São Paulo, v. 1, n. 133, p.125-126, 2011. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/808/571>>. Acesso em: 11 Março 2015.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. **A Ruptura de Valores e Mitos no Romance Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa**. Revista Letras Hoje. UNISC - Santa Cruz do Sul. Porto Alegre, v. 43, n. 4, p.26-29, out./dez. 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/5622>>. Acesso em: 10 Abril 2015.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa: Uma Alegoria Contemporânea de “Saudade”**. 2007. 128f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais.

LIMA, Ricardo Augusto de. **Moças e Raparigas: A Dor do Amor em Inês Pedrosa e Cintia Moscovich**. X Seminário de Estudos Literários – Cultura e Representação. UNESP - Assis, São Paulo. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/ricardoaugusto.pdf>. Acesso em: 08 Abril 2015.

OLIVEIRA, Ana Maria A.S. **Amizade, Paixão e Morte: O Insólito em Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa**, IN: GARCIA, Flavio et PINTO, Marcello et MICHELLI, Regina (orgs.). **O insólito em questão** – I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

OSIECKI, Daniel. **Inês Pedrosa: Devaneios e Prosa Poética**. Disponível em: <http://poesiatavolaredonda.blogspot.com/2010/08/ines-pedrosa-devaneios-e-prosa-poetica.html>>. Acesso em 12 Abril 2015.

RECKZIEGEL, Sandra Beatriz. **Fazes-me Falta: Um Estudo do Romance Contemporâneo Português**. Revista de Literatura da Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, v. 52, n. 1, p.121-141, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/download/5123/4686>>. Acesso em: 12 Março 2015.

TREIN, Fernanda. **A Teia Narrativa de Inês Pedrosa: Narração, Tempo e Espaço em Fazes-me Falta**. 2010. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

GERAL

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos Feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARTHES, Roland. **Aula**. Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de Janeiro de 1977. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland et all. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, IN: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. I).

BRANCO, Lúcia Castello et BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope: Uma Leitura da Escrita Feminina da Memória**. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

_____. **O que é Escrita Feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. **Mulher ao Pé da Letra**. A Personagem Feminina na Literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BREYNER, Sophia de Mello. “O nome das coisas”. IN: MAIA, Maria Armandina da Cruz. **Pátria, uma trajectória de deriva**. Disponível em: http://www.geocities.ws/ail_br/patriaumatrajectoriadederiva.htm . Último acesso: 19/08/2015.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: Um Paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o Cânone: Aspectos da Literatura de Autoria Feminina na Prosa e na Poesia (anos 70/80)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

DIAS, Maria Heloísa Martins. "O Mestre, de Ana Hatherly: Uma insólita aprendizagem". São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista: **Revista Ângulo**, 125/126, Abr./Set., 2011. p.98-105. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/801/564>. Último acesso: 26 de Agosto de 2015.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e Literatura no Brasil**. *Estudos Avançados*, Set./Dec. 2003, vol.17, n. 49, p.151-72. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em 07 Outubro 2015.

DUARTE, Olga Maria Carvalho. **Teolinda Gersão: A Escrita do Silêncio**. 2005. 99f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Universidade do Minho, Braga, Portugal.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.

GOMES, Marco. **O Lado Feminino da Revolução dos Cravos**. Portugal: Centro Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra (pasta Feminismo). Disponível em: <http://storiaefuturo.eu/lado-feminino-revolucao-dos-cravos/>. Último acesso: 28 de Agosto de 2015.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **A Criação Literária. Prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MURARO, Rose Marie. **A Mulher no Terceiro Milênio**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da Diferença**. O Feminino Emergente. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

PINTASSILGO, Maria de Lurdes. **Os Novos Feminismos**. Lisboa: Moraes, 1981.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. "A Construção de Identidades: Linguística e Política de Representação", IN: _____. **Por uma Linguística Crítica: Linguagem, Identidade e a Questão Ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010**. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

SERRA, Paulo Roberto Nóbrega. **O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa: O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e O Meu Mundo Não É Deste Reino, de João de Melo**. 2005. 185f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade do Algarve, Faro, Portugal.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. "Para não dizer que não falei dos cravos". IN: _____. **As Razões do Imaginário – Comunicar em Tempos de Revolução (1960 – 1990)**. Salvador: FCJA; UESC, 1997.

TEIXEIRA, Níncia C.R. Borges. **Entre o Ser e o Estar: O Feminino no Discurso Literário**. Revista Guairacá - Departamento de Letras UNICENTRO. Mai./Jun. 2009, n.25, p.81-102. Disponível em: <http://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/viewFile/1125/1082>. Acesso em 02 Outubro 2015.