



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL  
LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS

SANDRA BEATRIZ RECKZIEGEL

**AFETOS E CRENÇAS NO ROMANCE *FAZES-ME FALTA*, DE INÊS  
PEDROSA**

Dourados, MS  
2012

SANDRA BEATRIZ RECKZIEGEL

**AFETOS E CRENÇAS NO ROMANCE *FAZES-ME FALTA*, DE INÊS  
PEDROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras sob a orientação da Professora Doutora Adna Candido de Paula.

Dourados, MS  
2012

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal da Grande Dourados

P869.3085 Reckziegel, Sandra Beatriz.

R311a Afetos e crenças no romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa. /  
Sandra Beatriz Reckziegel. – Dourados, MS : UFGD, 2012.  
84 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adna Cândido de Paula.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da  
Grande Dourados.

1. Romance contemporâneo. 2. Fazes-me falta – Romance  
português – Crítica e interpretação. 3. Interdisciplinaridade. 4. Religião.  
5. Teologia I. Título.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar algumas características do romance pós-moderno contemporâneo em Portugal, produzido por Inês Pedrosa, com foco especial, em sua obra *Fazes-me falta*. Neste estudo a ênfase será dada aos aspectos interdisciplinares percebidos através da leitura imanente da obra. Para destacar os pontos mais relevantes, serão estabelecidos diálogos entre o *corpus* escolhido e críticos que abordem tanto as características do romance português na contemporaneidade quanto estudiosos das áreas de religião e teologia que se mostraram indispensáveis no percurso aqui empreendido. Ressalta-se que essa é uma interpretação dentre outras tantas possíveis, portanto não trará um tom de última palavra ou unanimidade, exercício básico da pesquisa e da prática interdisciplinar.

**Palavras-chave:** Romance Contemporâneo; Interdisciplinaridade; Literatura; Religião; Teologia.

## ABSTRACT

This thesis aims to study some features of the contemporary postmodern novel in Portugal, produced by Inês Pedrosa, with special focus, to her work *Fazes-me falta*. In this study the emphasis will be realized through the interdisciplinary aspects of immanent reading of the work. To highlight the most relevant points will be established dialogues between critical corpus chosen and criticals that approach both the contemporary portuguese characteristics of the novel and scientists in the areas of religion and theology that were indispensable to the journey undertaken here. We emphasize that this is one possible interpretation among many others, so do not bring a tone of ultimate or unanimity, basic exercise of interdisciplinary research and practice.

**Keywords:** Contemporary Novel; Interdisciplinarity; Literature; Religion; Theology.

Agradeço à minha família que apesar da distância geográfica,  
esteve comigo em todos os momentos;  
Ao meu esposo por me apoiar em toda a trajetória;  
À minha orientadora pela confiança depositada;  
À Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do  
Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado  
de Mato Grosso do Sul – FUNDECT;  
Aos meus amigos,  
Muito obrigada!!

“Não importa o que se ama. Importa a matéria desse amor. As sucessivas camadas de vida que se atiram para dentro desse amor. As palavras são só o princípio – nem sequer o princípio. Porque no amor os princípios, os meios, os fins são apenas fragmentos de uma história que continua para lá dela, antes e depois do sangue breve de uma vida. Tudo serve a essa obsessão de verdade a que chamamos amor. O sujo, a luz, o áspero, o macio, a falha, a persistência.”

Inês Pedrosa

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
Capítulo I.....	14
O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO.....	14
O pós-modernismo .....	14
Aspectos gerais do romance português pós-moderno .....	17
<i>Fazes-me falta</i> no âmbito do romance contemporâneo português .....	22
Capítulo II .....	37
LITERATURA, RELIGIÃO E TEOLOGIA: APORTES INTERDISCIPLINARES .....	37
A prática interdisciplinar .....	37
Literatura, religião e teologia: aproximações e distanciamentos.....	39
Capítulo III.....	60
FAZES-ME FALTA: UMA DIALÉTICA DO AMOR .....	60
Amores e (des)crenças.....	60
As vozes: feminina e masculina .....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
Referências Usadas .....	82
Referências Consultadas .....	84



## INTRODUÇÃO

O interesse pela literatura da portuguesa Inês Pedrosa veio com a pesquisa de Iniciação Científica realizada na Universidade Federal da Grande Dourados entre 2008 e 2009, a qual resultou no trabalho de conclusão de curso do mesmo ano. Fez-se a leitura do romance *Fazes-me falta* (2002) que imediatamente foi eleito como *corpus* para a pesquisa, pelo seu conteúdo e sua estrutura ímpar. O objetivo da pesquisa era discutir a natureza e o fundamento dos afetos, amor e amizade, no romance, bem como investigar a construção das vozes narrativas com o intuito de precisar como tais afetos são constituídos no interior do relato ficcional. Objetivava-se, ainda, sondar os liames entre crença e afeto ou, para ser mais precisa, formular a hipótese de trabalho segundo a qual amor e amizade partilham do estatuto da crença religiosa e, para tanto, fez-se necessário situar o universo romanesco da obra na longuíssima história conceitual de *eros*, *filia* e *ágape* que vem desde Platão e Aristóteles, temas que serão melhor abordados no terceiro capítulo. A partir desse percurso da iniciação científica foram surgindo questões pertinentes a uma pesquisa mais aprofundada. Com a possibilidade de fazer um mestrado desenvolvi um projeto visando aprofundar os pontos que me chamaram atenção por ocasião da iniciação científica. Na medida em que cursei as disciplinas pude adquirir embasamento teórico que me mostrou ser possível uma pesquisa com as características anteriormente pensadas.

É interessante, a título de informação e introdução da pesquisa destacar alguns aspectos biográficos da autora estudada nesta dissertação. Inês Pedrosa nasceu em Coimbra em 1962, trabalhou nos principais jornais e revistas portuguesas. Sua produção reúne contos, biografias e romances, este último foco da análise aqui proposta. Seu primeiro romance foi publicado em 1992, *A instrução dos amantes*, em 1997, publica seu segundo romance *Nas tuas mãos*, em 2002, publica em Portugal *Fazes-me falta*, que, em 2003, foi lançado no Brasil. Posteriormente publica *A eternidade e o desejo*, em 2008, e em 2010, publica *Os íntimos*. O romance *Fazes-me falta* é uma obra relativamente pouco difundida no meio acadêmico, apesar de ter alcançado sucesso comercial.

Em síntese, o romance *Fazes-me falta*, trata da relação entre uma mulher jovem e um homem mais velho, que se conhecem na universidade, onde ela é professora no curso de História e leciona a disciplina “História das Mentalidades”. Ela é uma mulher marcada

por uma dor de amor não curada e por diversas relações interrompidas. Ao falecer repentinamente, ela condena o companheiro a uma sensação de incompletude projetada na ausência de filhos e a uma estranha viuvez. Ele, um retornado da guerra colonial em África, que resolve ingressar no curso de História e torna-se seu aluno. Ela, uma professora apaixonada pelas questões humanas, tentando melhorar as relações entre homens e mulheres, resolve entrar na política, acreditando que essa seria a melhor forma de conseguir efetivamente ajudar o próximo: “Tu terás pensado que era o poder ou o estatuto o que me entusiasmava. Nunca foi. Bem, nunca foi essencialmente isso. Mas também não era só o amor ao próximo – ou antes, era muito essa variante maior do amor ao próximo que consiste no desamor de nós” (PEDROSA, 2003:112)<sup>1</sup>. Ele trabalha em um banco e, por prazer ou por benevolência, leciona voluntariamente numa prisão a disciplina “Introdução ao Feudalismo”. Ela, crente em Deus no qual encontra apoio para todas as suas dificuldades, perdas e frustrações, falece aos 37 anos, por circunstância de uma gravidez ectópica. Uma relação intensa com a duração de uma eternidade, que acaba muito cedo, com a morte dela. Ele, um descrente convicto, que não crê em absolutamente nada, em nenhum Deus, em nenhum tipo de religiosidade ou misticismo, um homem absolutamente a-religioso. Na ausência definitiva dela, não quer se conformar e faz de tudo para guardar vivas as imagens e as lembranças que são cuidadosamente arquivadas em sua memória de tal modo a não as perder.

O romance é dividido em cinquenta blocos de fala para cada uma das vozes narrativas: a feminina, que inicia a narrativa, e a masculina, que dá sequência ao diálogo. Uma questão a ser observada, que determina a mudança de narrador, é a tipografia usada no texto, bem como a numeração dos blocos de fala, que, pela sua brevidade, não são nomeados de capítulos, nem fornecem quaisquer dados para a elaboração de um sumário. O que intriga nessa narrativa é a constituição das personagens através de um vínculo afetivo onde a personagem feminina, desde o início do romance, já se encontra morta, “porque o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e lembrado e chorado pela última vez” (PEDROSA, 2003:10) e ele está a velar seu corpo. Nessa triste ausência, eles estabelecem um vínculo ainda mais forte, pois abrem uma possibilidade de diálogo, mantido pelas memórias e lembranças de cada um sobre si e sobre o outro, que Eduardo Prado Coelho nomeia de diálogo espectral, em uma crítica escrita na revista Público em 2002 sob o título de: *Os amantes do possível*. Essa construção das vozes, que se mantém

---

<sup>1</sup> As citações de *Fazes-me falta* (2003) e de *A eternidade e o desejo* (2008) de Inês Pedrosa obedecerão ao registro da língua portuguesa vigente em Portugal.

no limite da amizade e do amor, de acordo com a própria autora, tem como objetivo trazer à tona a discussão sobre a importância da amizade. Mas, no decorrer da narrativa, percebe-se que,

não é de amizade nem de amor que se trata. Mas de um processo mais complexo e desconcertante em que estamos para além da amizade e do amor, num espaço de infinita sexualização pela pura e também impura ausência dos corpos, numa espécie de invenção impossível a que apenas se pode dar o nome de Deus (COELHO, 2002:1).

Assim ocorre que Deus impregna a narrativa do início ao fim como se constituísse uma personagem, pois Ele seria a representação desta “ausência de corpos”, dada pela crença da personagem feminina, pela descrença absoluta da personagem masculina e, principalmente, pela possibilidade do diálogo entre uma mulher morta e um homem vivo. É como se esse novo estado, no qual ela se encontra, fosse o estatuto de reflexão, de desencontro e reencontro, uma possibilidade dada à personagem masculina de se perceber como vivo em direta relação com a morta, num espaço sem fronteiras e regras definidas: “Talvez não haja idades. Só mortos ressoando pelos canais do Tempo, mortos que, como ímans, aproximam e afastam os que ainda não morreram. Tu trazias tantos mortos na sombra do teu sorriso” (PEDROSA, 2003:65). Por isso, pode-se dizer que “Deus é uma conspiração de mortos contra a amnésia dos vivos” (PEDROSA, 2003:132).

O romance chama a atenção pela composição estética que envolve o leitor de modo a querer compreender as relações estabelecidas dentro da narrativa de uma maneira mais profunda. Permite reflexões amplas sobre a crença religiosa, sobre a formação do homem moderno dentro de uma religiosidade ocidental e pela constituição dos afetos que compõem um vínculo que se mantém no pós-morte. Pedrosa elabora uma narrativa que se desenvolve num diálogo espectral, capaz de manter os vínculos afetivos entre uma mulher morta e um homem a velar seu corpo na tentativa de compreender a ausência definitiva. A partir dessa ausência se desenrolam todas as problemáticas dentro do romance: uma ausência de corpo; uma ausência religiosa; uma ausência de afetos representados pelas pequenas historietas que ajudam a compor a narrativa; uma ausência que se resume na personagem feminina e que faz questionar o passado, a partir desse lugar insólito no qual ela se encontra.

Mas o que é o passado? Só para os vivos os mortos têm passado – o pior da morte é este presente obrigatório, este noante suspenso. [...] Como se vivesse em sonolência diante de um filme que já não posso recriar, vendo tudo, o passado e o futuro, que afinal são um só ser hermafrodita, e

aprendendo demasiado tarde o que não fui capaz de ver. Deve ser isto o limbo (PEDROSA, 2003:37-38).

Esta pesquisa, que teve, como já mencionado, sua origem na Iniciação Científica, passou a adquirir com o ingresso no mestrado, um maior conhecimento acerca da natureza do objeto literário, de seu funcionamento, assim como o aprendizado necessário de uma série de teorias literárias que permitiram a formulação de uma metodologia dinâmica de análise da obra em questão. Análise essa que parte inicialmente da imanência da obra literária, daí a opção por apresentar a obra a partir dela mesma, acompanhando o que defende a teoria imanente ao ressaltar que o texto deve ser prioritário. Nesse aspecto, a teoria imanente é aquela que centraliza no interior do texto literário todo o processo de leitura e interpretação, e numa posterior análise leva para fora da obra, ou seja, que aponta para questões transcendentais à obra. Assim, observa-se a clara presença de termos e expressões condizentes com a disciplina da teologia e da religião na imanência da obra, pois, desde o início de *Fazes-me falta*, ainda em suas primeiras duas páginas, encontra-se a palavra “Deus” em onze registros e referências: “Não basta morrer para conhecer o sorriso de Deus” (PEDROSA, 2003:9), opondo em um determinado momento essa referência a: “luz, lúcido, encadeado por um Lúcifer oculto” (PEDROSA, 2003:9). Assim, a forma da narrativa vai se delineando pela presença da crença e da descrença, pela imanência e transcendência do homem, pelo sagrado e profano, marcando o sentido da obra. Portanto, percebe-se uma necessidade de análise que parte da obra para fora dela, o que significa que *Fazes-me falta* constitui uma narrativa que incita os mais variados temas que levam à uma possibilidade de leitura interdisciplinar entre literatura, religião e teologia.

A proposta do primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *O romance português contemporâneo*, será a de abordar a constituição desse período literário a partir da definição do pós-modernismo, no primeiro subtítulo. No segundo, serão abordados os aspectos gerais do romance português pós-modernista, a partir de autores como Ana Paula Arnaut, Miguel Real, Álvaro Cardoso Gomes e Cremilda de Araújo Medina, que buscam configurar a estética pós-modernista. No terceiro subtítulo, observam-se as características do romance português contemporâneo dentro da obra *Fazes-me falta* e se essas estão presentes ou ausentes no romance de Pedrosa para defini-lo como tal. Porém, para uma melhor compreensão do romance português contemporâneo, faz-se necessária uma rápida abordagem histórica sobre esse período bastante conturbado, por se tratar de uma mudança considerável no âmbito político, social e econômico e que se desenrola pelo fim do

Salazarismo, através da Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, e que influencia profundamente o mundo artístico-literário português.

No segundo capítulo, intitulado *Literatura, religião e teologia: aportes interdisciplinares* busca-se, dentro do primeiro subtítulo, o entendimento da prática interdisciplinar. No segundo subtítulo, observa-se a relação entre a literatura, a religião e a teologia, a partir das possíveis aproximações e distinções entre elas, analisando autores como: Karl-Josef Kuschel, Mircea Eliade, Hans-Jürgen Fraas, Vilém Flusser, Northrop Frye, Antonio Carlos de Melo Magalhães e José Carlos Barcellos, entre outros.

No terceiro e último capítulo intitulado, *Fazes-me falta: uma dialética do amor*, faz-se uma análise da obra naquilo que concerne a relação interdisciplinar em *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, a religião e a teologia, no primeiro subtítulo: *Amores e crenças*. No segundo subtítulo, *As vozes: feminina e masculina*, como já se sugere, apresenta-se a estruturação dessas vozes dentro do romance, uma vez que se trata de um diálogo estabelecido entre uma personagem morta e outra viva.

Nas “Considerações Finais”, serão retomadas as discussões feitas nos capítulos precedentes, enfatizando a própria escrita literária de Inês Pedrosa. O romance *Fazes-me falta* registra uma variedade de leituras interpretativas possíveis, e esta, que ora se apresenta, é mais uma delas. O objetivo aqui pretendido é observar a escrita de *Fazes-me falta* de Pedrosa, produto da literatura portuguesa contemporânea, destacando algumas nuances do romance neste tempo tão efêmero e fluído das relações sociais e interpessoais. Ainda que o romance fale da manutenção dos vínculos afetivos, observa-se que isso só ocorre pela criação imagética do personagem masculino à da personagem feminina, dentro de um conjunto de relações que vão desde professora e aluno, crença e descrença, amizade e paixão, até se findar no amor-*ágape*. A partir desse percurso analítico, objetiva-se ainda compreender a interdisciplinaridade que se delineia na obra, entre a literatura, a religião e a teologia que encaminham para uma reconfiguração de *Fazes-me falta*, fruto da leitura crítica aqui apresentada.

# Capítulo I

## O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

*Uma geração pode aprender muito da outra,  
porém aquilo que é exatamente humano,  
nenhuma pode aprendê-lo daquela que a  
antecedeu.*

**Sören Kierkegaard**

### O pós-modernismo

O termo “romance português contemporâneo” já se encontra instaurado antes da inquietação sobre a definição do pós-modernismo, mas não teve uma absorção tão imediata. Nessa perspectiva, é preciso abordar, primeiramente, o que vem a ser o romance do período pós-moderno, ou seja, a literatura pós-modernista, que se insere nesse período historicamente entendido como pós-moderno. Para Ana Paula Arnaut, apesar de esses dois períodos estarem bem juntos, são distintas suas definições: “a post-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sócio-político-cultural e outra, o post-modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que, como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro” (ARNAUT, 2002:355).

O termo pós-modernismo busca firmar sua definição, no entanto, essa definição pontual não será dada, uma vez que se trata de um período que continua em movimento. O que interessa é saber em que consiste essa designação, ou seja, quais as características pertinentes ao, assim nomeado, pós-modernismo. Mas, em primeira instância, seria necessário chegar a um consenso em definir, se se trata de uma continuidade do modernismo ou se é uma ruptura com o passado, para posteriormente apontar suas características.

Muitas e profícuas foram as discussões sobre a possível definição do termo e o que se nota, é que após a virada do século XIX para o XX, muitas são as mudanças no

cenário mundial, que influenciaram também a literatura. Para Jean-François Lyotard a condição pós-moderna, tema trabalhado na introdução de sua obra *A condição pós-moderna*, designa-se como “o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX” (2009: XV). Após a Segunda Guerra Mundial, que foi um marco histórico para a humanidade, pôs-se em xeque a literatura existente até aquele momento. No pós-modernismo, a literatura pretende apresentar o próprio processo de construção da obra de maneira mais evidente, contudo, a metaliteratura não é um fenômeno restrito da literatura pós-modernista visto que produções desse tipo são encontradas desde o século XVIII. O modernismo, movimento instaurado e discutido por alguns escritores, mesmo antes de 1945, em sua terceira fase, já era entendido como obsoleto e não atendia à demanda da época. Isso fez com que alguns escritores tomassem a iniciativa de fazer surgir um novo movimento, que causou furor entre muitos, mas esse embate foi positivo, revelando-se um novo período cheio de inovações.

Assim, descartando o Fundamentalismo por estar fora de moda e o Modernismo por parecer já não ser moderno, I. Bell propõe que os novos ventos sejam cunhados de Post-modernismo – conceito ao qual, apesar de tudo (e mais uma vez antecipando futuros cenários em contextos outros) se reconhece a impossibilidade de uma cabal e sistemática definição (ARNAUT, 2002:30).

Portanto, o que se observa é que o modernismo não sofreu uma ruptura abrupta com o advento do pós-modernismo, pois se deu uma mudança gradativa e contínua no que já estava exposto de modo a incorporar o novo, aquilo que se pensava ser uma novidade para a época, como bem fala Ana Paula Arnaut:

Esta nova corrente literária post-modernista desenvolve-se simultaneamente numa linha de ruptura e de continuação, *non nova, sed nove*<sup>2</sup>, da estética modernista cujo início, de modo relativamente consensual, com ligeiras oscilações de um para outro autor, remonta a 1915, ou à geração de Orpheu (ARNAUT, 2002:74).

A reinvenção da forma de narrar é uma das características do pós-modernismo, visto que “o que parece desafiar-se é a função mimética da literatura, o modo tradicional de os modernistas (de os cultores de um certo Modernismo, leia-se) apreenderem, descreverem e representarem a realidade social e física” (ARNAUT, 2002:37), uma vez que o homem passou a ser o centro do objeto literário, ou seja, a linearidade da narrativa

---

<sup>2</sup> Tradução: nada de novo, mas com um novo olhar, uma nova perspectiva. Esse é o sentido dado para o pós-modernismo por Adolfo Casais Monteiro, em *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu* de Ana Paula Arnaut, 2002:74.

não mais bastava para esse novo tempo, onde o narrador deixou de ser o centro da narrativa romanesca, passando o personagem a ser o foco. Ele passou a ter voz, a representar sua própria situação, através da linguagem pertinente a ele, uma vez que

**o perspectivismo do narrador se encontra confundido ou mesmo quase identificado com o perspectivismo da personagem<sup>3</sup>**, que ambos nada dominam do ponto de vista do saber [...], a categoria do tempo é superior ou dominante face ao espaço, o que significa que as qualidades dos objetos [...], são narrativamente mais sólidas do que a substância do próprio objeto fixo [...]; que o narrador e o personagem parecem perdidos num labirinto de passos em volta de que desconhecem a saída” (REAL, 2001:45).

Também o romance linear que narrava o mundo elitizado da burguesia, com uma linguagem rebuscada, de difícil compreensão, deixou de ser objeto de busca dos leitores, os quais queriam uma literatura com a qual pudessem identificar-se cada vez mais.

Deste modo, consideramos necessária a manutenção da idéia de que a literatura post-moderna conserva, apesar de tudo, capacidade de representação. [...] Esta nova literatura não pode [...], fechar-se no formalismo estético, mesmo tratando-se daquela que nada mais parece apresentar do que um jogo exponencial de palavras. Tentamos sempre ordenar o caos, ligar o aparente *nonsense* ao real, ao de todos nós ou ao interior do autor; fizemo-lo no Simbolismo ou no Surrealismo por que não fazê-lo no Post-Modernismo? (ARNAUT, 2002:243).

Críticos como Charles Russel, Richard Todd e Hans Bertens trazem outras características sobre o pós-modernismo. Para Russel, a literatura contemporânea (Pós-Modernista) segue duas direções: uma epistemológica, que trata da relação do indivíduo com o meio, mas de uma forma onde o indivíduo aborda o mundo pelo fluxo de consciência, como uma análise consciente desse mundo e não na forma descritiva desse espaço físico no qual se encontra; e a outra autorreflexiva, que aborda a estrutura e a forma própria da língua. Na análise de Todd, o pós-modernismo pode ser dividido também em dois outros grupos: que seriam o do texto não mimético, autorreferencial e o do texto que se afasta do individualismo, do registro puro e simples da história. Bertens levanta uma terceira possibilidade característica da literatura pós-modernista, que seriam as formas híbridas, que combinariam as duas formas literárias mencionadas anteriormente: uma junção dos pressupostos de Russel e Todd. As obras modernistas são mais complexas, onde o social e o político se misturam ao literário e ao cultural, conforme destaca Arnaut (2002).

---

<sup>3</sup> Negrito do autor.

O que se observa é uma não convencionalização entre os críticos e os escritores sobre os conteúdos e os objetos de suas produções, pois cada um enfoca o que lhe parece ser mais conveniente: os subgêneros, aqueles considerados marginalizados no século XIX e os tipos considerados não literários, como o drama e a poesia. Há, portanto, uma porosidade nas fronteiras instauradas em outros períodos, mesmo que estas apareçam apenas como referências a serem transgredidas e/ou desconstruídas. “Uma das grandes características da estética do Post-modernismo; referimo-nos, é claro, ao esbatimento das fronteiras, já não entre narrador e leitor, mas à fluidez com que se encara o próprio gênero romance” (ARNAUT, 2002:133), que foi amplamente reestruturado, tanto em se tratando de conteúdo quanto de forma.

### **Aspectos gerais do romance português pós-moderno**

Através das características do romance pós-modernista português, busca-se observar as tendências destas na contemporaneidade. O romance do final do século XX será compreendido a partir das marcas textuais recorrentes nos romances e na poesia de alguns dos autores desse período, como: Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Pedro Tâmen e Vergílio Ferreira. Pode-se acompanhar todo um percurso histórico, social, político e cultural retratado nos romances e na poesia desses escritores, nos quais é unânime a necessidade de uma nova estrutura e linguagem literárias, bastante peculiares, principalmente após a Revolução dos Cravos<sup>4</sup>. Com as características elencadas por Álvaro Cardoso Gomes (1993), Ana Paula Arnaut (2002), Cremilda de Araújo Medina (1983) e Miguel Real (2001) pretende-se ressaltar, no próximo subcapítulo, a recorrência de alguns elementos em *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa.

O romance contemporâneo, em Portugal, ganha força durante o neo-realismo e vem à tona após o dia 25 de abril de 1974, com a Revolução. Até esse período a literatura portuguesa se concentrava mais na poesia do que na prosa, no entanto, com as questões sócio-políticas o foco se volta para as causas das massas, reduzindo o indivíduo, o herói

---

<sup>4</sup> A Revolução dos Cravos, data comemorativa de 25 de Abril 1974, é um marco histórico em Portugal, pois, até aquele momento, Portugal vivia sob um regime ditatorial de quase 40 anos, governado por António de Oliveira Salazar. Até então, o setor cultural e, principalmente, o literário sofreu uma visível castração, sendo que, logo após a Revolução, iniciou-se uma nova era dentro desse e demais setores. Portanto, toda a referência ao dia 25 de abril de 1974, à Revolução dos Cravos, à pós Revolução ou ao pós 74, terá o mesmo sentido dentro do presente texto.

individual, às características do grupo ao qual pertence. Esse movimento parece privilegiar naturalmente mais a prosa do que a poesia sendo que:

Dentro desse propósito cabe a abertura para um futuro de redenção dos oprimidos. O romance se torna assim 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, 1993:22).

Para Miguel Real, “à entrada no século XX, com a morte de Eça, Portugal abunda de romancistas, mas raramente se edita um romance marcante, daqueles cujo enredo literário, ambiente social e ideológico e/ou composição estilística marca toda uma época” (2001:27). Essa é uma das características do romance pós-moderno, não seguir uma linha já existente e principalmente a não descrição social, ideológica de uma sociedade como se o romance fosse um manual de instruções de usos e costumes a serem seguidos, portanto, passa a existir um estilo diferente de escrita, sem uma pré-instrumentalização, é onde se inicia um novo movimento literário e cultural, o pós-modernismo em Portugal.

Na década de 1960, as publicações se concentraram mais nos autores do neo-realismo e no modernismo isolado de Virgílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís. Na década de 1970, após a Revolução, a produção literária diminuiu, uma vez que o foco das atenções se voltou para o gênero jornalístico, o pedagógico, o político, o administrativo, e o objetivo da população era o consumo mais imediato. Na década de 1980, surgiu uma nova geração de escritores, com um perfil próprio da escrita portuguesa, sem muitas influências externas. O que fica claro é que, desde o modernismo até a Revolução dos Cravos, a literatura mantém um estilo bastante linear, oscilando entre duas linhas: “a ficção artística, voltada para a concepção universal do homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo” (GOMES, 1993:30), dessa forma, a literatura portuguesa só inicia um novo momento com a entrada de Virgílio e Agustina, ambos realizam um trabalho diferenciado com a linguagem e com a forma de narrar que influenciará fortemente as gerações de 70 e 80. Segundo Ana Paula Arnaut, Agustina, com o romance *A Sibila* (1954), coloca fim ao neo-realismo, constatação essa de “Álvaro Manuel Machado que, em 1977, se refere a *A Sibila* como a obra que inaugura ‘um universo totalmente novo, não só em Portugal mas também no romance europeu contemporâneo’” (2002:71).

O romance contemporâneo português tem particularidades bem distintas do modernismo pelo fato de os autores não se filiarem a nenhuma escola ou movimento

literário, participando por vezes de grupos políticos. O crescimento do cepticismo e o pessimismo de Eça de Queirós, no final do século XIX, foram também observados em José Saramago, no final do século XX. Também para Saramago as décadas de 1970 e 1980 foram de literatura militante, mas, depois da metade da década de 80, a luta entre capitalismo e comunismo deixa de ser o foco, passando a História a ser a questão chave pela própria crença otimista e vanguardista por se repetirem em diferentes épocas independentemente dos espaços sociais e grupos econômico-políticos, como observa Real (2001). Isso acaba marcando a ficção portuguesa contemporânea pela consciência político-social de tom defensivo. Dessa forma, esse tipo de romance irá centrar-se em dois focos: de um modo mais amplo, trabalhará com a crítica da realidade em seu contexto político-social e de outro, mais restrito, abordará o universo do romance, os mecanismos da ficção e o compromisso do escritor com a realidade.

Percebe-se na literatura portuguesa contemporânea uma necessidade de trabalhar com a realidade que sofreu grandes transformações a partir de 1974, no entanto, não se trata de descrever o real de forma histórica, mas em uma dimensão ficcional em que o sujeito é afetado pelas mudanças político-sociais e econômicas desse período. O papel ao qual se propunha essa nova literatura não podia ser o de descrever simples e puramente a realidade, pois isso é função dos jornais e revistas que são datados, enquanto a literatura, com o trabalho da linguagem, é uma escrita que pretende ser lida e interpretada em diferentes períodos históricos. A literatura não pretende ser fixada em um determinado contexto o que a tornaria, de certo modo, finita e sem sentido literário, de acordo com Gomes (1993). Nessa perspectiva, Gomes elenca um conjunto de oito problemas que aparecem no romance português contemporâneo: “1. a opressão ditatorial; 2. o peso da tradição; 3. a descaracterização de um povo; 4. as gerações sem causa; 5. as castas e hierarquias do Sistema; 6. a condição feminina; 7. a guerra colonial e a tragédia dos retornados; 8. a Revolução dos Cravos” (GOMES, 1993:85). A diferença de castas, por exemplo, passa a existir, primeiramente, pelas diferenças sociais existentes dentro de uma sociedade e pelas relações de trabalho, que é uma invenção dos tempos modernos e que se acentua pelos “modos de opressão e exploração do homem pelo homem” (GOMES, 1993:91).

Em Portugal, o surgimento de um novo período literário não foi tão intensamente discutido como nos Estados Unidos, no entanto, nos anos sessenta, podem ser observados alguns ensaios sobre o pós-modernismo, nos quais se problematizam e propõem inovações

frente a uma tradição literária do século XIX. Constatase, na literatura portuguesa contemporânea, uma ruptura que não ocorre em seu estado absoluto e instantâneo, mas que instaura uma nova forma de fazer literário. O romance pós-modernista por suas facetas inovadoras na estrutura, no que concerne à diluição das fronteiras entre diferentes gêneros, incorpora, na narrativa, uma nova linguagem até então excluída ou marginalizada, que incluem críticas sócio-político-culturais ao sistema ditatorial. Há, nele, a inclusão do indivíduo que absorve todos os problemas da sociedade na qual está inserido e isso exige do leitor uma forma diferenciada de leitura, que dê conta da ausência de linearidade da narrativa. Torna-se obrigatória, portanto, uma percepção ativa do leitor, e não mais passiva, na forma de perceber a narrativa, como bem aponta Arnaut (2002).

Real apresenta algumas dessas características que compõem esse novo período literário, no que concerne a linguagem e estrutura do romance contemporâneo português:

1. Autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior.
2. Incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, sentimentos diversos do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta, no texto, a adaptar-se.
3. O texto é dominado por um tempo interior – cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos.
4. O estatuto da realidade é o de ser inspirador do texto, mas não domina este.
5. A estrutura sintática do texto reflecte o pensamento anticategorial de Nietzsche: - não existe um eu fixo e permanente; - não existe um objecto fixo e permanente senão ilusoriamente (REAL, 2001:56).

O romance português desse período precisa estabelecer um diálogo harmônico entre o autor, sua escrita e o leitor. A linguagem usada, até então, era um tanto quanto erudita, o que dificultava a leitura nas classes mais populares, porém, mantinha uma linearidade narrativa que facilitava a compreensão. A partir dessa nova proposta do pós-modernismo, que defendia uma literatura cujo foco seriam as massas, os problemas sociais e a inclusão do indivíduo marginalizado, observou-se que a estrutura e a linguagem seriam também formas de criticar o sistema instaurado pelas correntes literárias anteriores. Nesse sentido, o romance passa a usar uma escrita mais prosaica, menos elaborada, mais acessível ao povo, sem que isso signifique perda da qualidade estética e da capacidade de engendrar a reflexão. Por outro lado, a quebra da linearidade fez com que o leitor comum não se familiarizasse facilmente com o novo tipo de narrativa, mas nem por isso ela deixou de ter sucesso comercial e acadêmico, seguindo tendências destacadas nos estudos de Arnaut (2002) e Gomes (1993).

A transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor. Este, em vez de se comportar como mero observador dos fatos, obriga-se a se tornar um co-participe, uma espécie de co-autor, 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 (GOMES, 1993:120).

No romance desse período também se nota que não se pode somente fazer literatura dentro de seu espaço, no mundo onde está inserido, trabalhando com o que lhe é mais visível, pois é preciso analisar o modo como se trabalha esse mundo, como ele é configurado de modo a fazer sentido, a tornar-se verossímil ao leitor, a própria forma do romance, sua estrutura e a sua linguagem, ou seja, trata-se de uma análise “tanto ao nível da microestrutura quanto ao nível da macroestrutura” (GOMES, 1993:106).

Na microestrutura podemos mencionar três fatores que compõem o romance. O primeiro diz respeito ao uso da linguagem e aos efeitos que ela provoca no homem, como, por exemplo, em Portugal, durante a ditadura, muitas expressões, tidas como ofensivas ao governo eram proibidas de serem pronunciadas ou escritas, pois acarretavam punições do Estado, ou seja, a linguagem sofria uma mutilação pelo poder do Estado. Um segundo fator trata mais especificamente da literatura, a ficção contemporânea insere a poesia na prosa. O terceiro e último é o fato de a microestrutura incorporar, no romance, discursos que não são do campo da literatura, na visão da tradição, ou melhor, “é preciso considerar a revolução feita pelos contemporâneos ao nível da linguagem bacharelática, através da valorização dos discursos considerados não-literários pela tradição, como a fala coloquial e como as falas bárbaras, os idioletos” (GOMES, 1993:112), fato esse que ganhou prestígio no neo-realismo.

Na macroestrutura, o espaço passa a ser uma entidade, deixando de ser meramente ilustrativo ou descritivo dentro do romance, assim, também o enredo e as personagens passam a ter importância fundamental na narrativa, em oposição à linearidade obrigatória dos períodos anteriores:

O romance português contemporâneo revoluciona sua estrutura, tanto ao nível das categorias espaço-temporais, quanto ao nível das personagens e do enredo. Continuando uma tradição, já presente no modernismo, de recusa do naturalismo, os romancistas contemporâneos, as mais das vezes, investem o espaço de uma significação simbólica, metafórica, rarefazendo-o ao máximo (GOMES, 1993:118).

O romance português, no final do século XX, provoca uma revolução na forma narrativa romanesca, passando a usar em sua narrativa a alienação completa dos indivíduos

pelo sistema e o vazio que esse provoca em seu entorno social, político e cultural. Outro fator relevante é que o romance se nega a seguir uma determinada ideologia e isso é perceptível na não instrumentalização da linguagem, pelo fato de não mais seguir um movimento ou escola específicos, ou ter de obedecer a uma ditadura, e acaba por incorporar esses conteúdos para fazer crítica literária dentro do gênero: “Em realidade, o romance contemporâneo tornará mais aguda a dinâmica da estrutura interna do romance, que repousa na luta de um ser possuído pelo demoníaco contra uma estrutura fechada, que tenta lhe negar autonomia” (GOMES, 1993:122). Nesse sentido, usa uma linguagem e estrutura próprias para afirmar sua independência literária em relação aos modelos oficiais existentes até aquele momento, onde o narrador usa a voz que lhe é dada dentro do romance para confirmar essa independência.

*Ao eu narrativo sucederam-se os eus narrativos, à visão única e sapiente da narração sucederam-se os perspectivismos cépticos e relativistas, e à substância fixa e exterior ao eu narrativo sucederam-se os múltiplos modos de abordagem da realidade, consoante as inclinações ideológicas mentais do narrador<sup>5</sup> (REAL, 2001:44).*

Também isso, pode-se observar “na fusão da narração, descrição, do discurso indireto e direto” (GOMES, 1993:113), ou ainda, no fato do narrador perder o *status* de poder, que lhe era conferido nos romances de narrativas tradicionais, passando para a personagem o uso de coloquialismos, tratando do que é rotineiro, o cotidiano das pessoas, para afirmar essa independência através da linguagem e estrutura desse novo fazer literário.

O pós-modernismo, em Portugal, deve ser entendido como algo que de fato se instaurou com veemência a partir da década de 1970, apesar de em algumas obras ainda existirem influências de outros períodos e movimentos, mas que, com maestria literária, “consegue travesti-las de novas tonalidades técnicas e semânticas, de modo a consubstanciá-las em pontos estatutários de um novo período literário” (ARNAUT, 2002:364).

### ***Fazes-me falta no âmbito do romance contemporâneo português***

A proposta inicial de Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante* (1993), sobre a literatura contemporânea portuguesa se inicia por um problema, pois critica o não

---

<sup>5</sup> Itálico do autor.

incentivo à leitura e ao estudo de obras portuguesas em Portugal e no Brasil. A intenção é questionar essa discriminação, ou seja, “Brasil e Portugal parecem esquecer-se dos mútuos laços, culturais que sempre os uniram, e isso se deve a vários fatores, dentre eles, o preconceito cultural (culturalmente, nossas elites preferem continuar reforçando os laços com a França) e um complexo de Édipo maldigerido” (GOMES, 1993:15).

Cremilda de Araújo Medina, em *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea* (1983), igualmente questiona o fato de a literatura portuguesa e a brasileira serem estudadas somente na academia, em cursos de graduação e pós-graduação. Fora desse espaço, essas literaturas quase não são conhecidas. Em Portugal, ocorre o mesmo processo por razões desconhecidas. Mas o que os críticos questionam, em geral, é que, em Portugal, a própria literatura é pouco lida e estudada e, de acordo com Medina, isso é mais observável após o ano de 1945. No romance de Pedrosa, aqui estudado, observa-se uma passagem do personagem masculino questionando justamente essa ausência de conhecimento da população portuguesa de sua própria literatura:

Há dias uma rapariga enxuta ganhou cinqüenta mil contos por ter acertado, embora ao acaso e com uma simpática ajuda do apresentador, no nome de Agustina Bessa-Luís como autora de *A Sibila*. Levou três revistas a pedir desculpas à escritora e prometeu que iria comprar de seguida esse livro fundamental. Até porque gosta de ler, repete: neste momento, está a adorar o *best-seller Cinco Quecas e Meia*, de Rosarinho Clero de Sá (PEDROSA, 2003:61).

Pouco mais adiante, o personagem masculino faz uma observação sobre as leituras literárias da personagem feminina, sua amiga:

Vejo-te ler. Devoravas os livros, com as mãos, com os olhos, com todo o teu corpo. Adormecias em cima deles, na praia, na cama, no sofá, sublinhava-los, acrescentavas frases, exclamações, interrogações. Lias tudo, dizias, mas não era verdade; nunca te vi ler nada de semelhante às *Seis Quecas e Meia* (ou eram Sete?). Tinhas pressa de recuperar o Tolstoi, o Cervantes e o Proust que não te haviam dado a ler na juventude. Misturavas muito, isso sim. Deleuze e Ruth Rendell. Camilo e Duras e os contos de Tchekov e os ensaios de Montaigne. Até – suprema heresia! – Shakespeare e Berthe Bernage (PEDROSA, 2003:61).

As características do romance contemporâneo português, recorrentes em *Fazes-me falta*, serão analisadas e comparadas através de algumas obras de escritores da literatura portuguesa. Por exemplo, a divisão de castas, apontada por Gomes (1993) como característica do romance contemporâneo, distingue o olhar de um indivíduo sobre o outro, incluindo, nessa divisão, os gêneros: masculino e feminino. Gomes apresenta, a respeito do tema, o exemplo da obra do escritor Almeida Faria que,

em *A Paixão*, explora essa temática através mesmo da estrutura do romance. Ao dividir a narrativa em blocos, ou fragmentos, cada um deles pertinente a uma personagem, parece acentuar essa idéia de confinamento do homem, ora em sua individualidade, ora em sua classe (GOMES, 1993:92).

Com essa consideração de Gomes, observa-se que *Fazes-me falta* tem uma estrutura parecida com aquela usada por Faria, visto que este é dividido em dois blocos de fala: um correspondente à personagem feminina e o outro à personagem masculina, em que cada uma dessas vozes tece considerações correspondentes à religião, à política, à história, à amizade, ao amor, à eternidade e sobre os problemas sociais, como a violência contra a mulher, entre outros. A personagem feminina fala sobre a sua entrada na política justificando-se com o cansaço que sentia por observar tudo como uma telespectadora silenciosa que tenta, efetivamente, sair desse marasmo apático:

Fartara-me da poesia estática da revolução de café – precisava de agir. Humilhei-me na disciplina e no silêncio, adquiri habilidades negociais escansas de que me orgulhava. Aprendia, o que era outra forma de ensinar. Um novo exercício de paixão – os dias passavam sem que desse por eles; 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. Demasiados estudos históricos conduzem à passividade – pelo menos contigo era assim. As figuras repetem-se, as decepções recorrem, a acção humana não significa mais do que um lago de fontes espectaculares em que a água não muda. Analisei leis, comparei sistemas, escrevi resmas de projectos muito concretos, consolada com o bem estar que o meu esforço ia levar ao mundo (PEDROSA, 2003:112).

Pode-se ainda elencar outra passagem do romance para firmar o confinamento do homem, a sua individualidade e até mesmo a sua classe social. Na fala do personagem masculino observa-se um dos problemas que traduzem o individualismo na modernidade:

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, 2003:57).

A presença da guerra, os soldados, os retornados e toda uma gama de tipos humanos que esteve sob o conflito, também marcam as narrativas desse período em *Fazes-me falta*. O personagem masculino, que serviu na guerra em África, retorna a Portugal, resolvendo entrar na faculdade de História para cursar a disciplina “História das Mentalidades”, onde encontra uma jovem professora de vinte e oito anos, com a qual

estabelece uma forte amizade, que é a protagonista dessa trama, ou a mentalização de uma protagonista:

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. Tinha-as atirado para um caixão de silêncio e enterrado longe da minha vida, muito antes de renascer ao teu lado (PEDROSA, 2003:62).

O romance de Inês Pedrosa apresenta, também, a característica desse aparente caos da tessitura narrativa. Esse efeito é proporcionado pelas vozes das personagens que se misturam entre discursos diretos e indiretos, de onde se pergunta se as vozes que dão expressão aos afetos configurariam um diálogo ou um monólogo. Cada bloco de fala é uma voz correspondente a uma das personagens, à feminina ou à masculina, como destacado anteriormente. Por exemplo, na passagem da personagem masculina:

Um dia, pedi-te que recebesses em tua casa uma amiga francesa que precisava de fugir de Paris para curar um desgosto de amor. Ou para, pelo menos, mudar de cenário. O amor acaba sempre e sobretudo em cenário de papel de lustro que recortamos à nossa medida. Disseste:

- Agora não me dá jeito nenhum.

E eu ouvi um vidro partir-se. Num sítio qualquer do meu corpo. Com um vagar novecentista.

- Agora não me dá jeito nenhum, sabes, tenho que preparar a moção para o congresso

As lágrimas da Chantal, trocada por uma mulher mais jovem ao fim de vinte anos

- e eu nem conheço essa tua amiga, que disparate. Já não temos vinte anos.

Quando tínhamos vinte anos, os amigos dos nossos amigos eram nossos também. Mas agora era o tempo de ouvir os vidros partirem-se, como lágrimas, pelas rugas interiores do corpo.

- E porque é que tu não desmarcas tu essa tua viagem melómana e consolas a tua amiga? Ora essa.

Fiquei em silêncio, deves ter ouvido o som do último vidro a estalar algures na linha telefônica, e então disseste **que se fosse um ou dois dias estava bem**<sup>6</sup> (PEDROSA, 2003:123-124).

Na citação acima o discurso direto é representado por um recurso gráfico, o travessão, e o discurso indireto é introduzido pela integrante **que**, no último parágrafo da citação: “**que se fosse um ou dois dias estava bem**”. Pode-se observar também, em outra passagem, da personagem feminina, o discurso direto que vem demarcado na narrativa pelas aspas entre as falas que, em verdade, são memórias dela:

Sempre que eu queria denunciar estas coisas, mandavam-me calar. Ou tiravam-me mais um pedacinho de poder, umas massas, umas pessoas.

---

<sup>6</sup> Grifo meu.

“Cala-te”, dizias-me tu, quanto começaste a perceber que gostavas de mim. “Por quem és, cala-te – ou nunca chegarás a lado nenhum.” “Por quem sou, não posso calar-me. O que sou é o único lugar seguro que conheço”, respondi-te eu, desafiadora (PEDROSA, 2003:160).

As passagens destacadas de *Fazes-me falta*, confirmam o uso da fala em primeira pessoa, que é característica do monólogo, ou seja, dentro do monólogo interior, que é o caso das personagens de *Fazes-me falta*, existe o discurso direto e indireto, onde:

A narração dos acontecimentos [...], o conteúdo do pensar e do diálogo (discurso indireto e direto) e o monólogo (marcado pela presença da “fala” em primeira pessoa) são marcados pela oralidade, que provoca a fusão dos diversos níveis do discurso, sem a incômoda presença de uma hierarquia das linguagens (GOMES, 1993:116).

O que acontece na literatura contemporânea portuguesa, como de modo geral acontece em todas as literaturas, é uma mudança gradual de um período para outro. *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, por exemplo, é, segundo Arnaut, uma dessas literaturas que “prolonga a vertente ideológica do empenhamento dos neo-realistas, tendo como pano de fundo a vida da população da Gafeira<sup>7</sup>, fá-lo, também, de modo implícito e não explícito” (2002:85). Usar a Gafeira dentro da literatura era uma forma de declarar a condição na qual se encontravam os portugueses antes da Revolução dos Cravos, uma forma que os escritores encontraram para fazer crítica ao sistema político, econômico, social e cultural de um modo tácito, velado, sem causar grande furor e, mesmo assim, denunciar a realidade existente.

Outra vertente do romance português é a histórica, que teve sua consolidação no período do romantismo. Esse gênero muitas vezes tinha como objetivo a moralização dos homens, pois os costumes do passado eram recriados de uma forma a convencer os leitores, no presente, da necessidade de se instaurar novamente essa moral. De um modo geral, os românticos tinham por pretensão resgatar do passado ideias, ideologias, costumes, ética e moral que, de alguma forma, estavam ausentes. “Em realidade, o passado cola-se ao presente, é seu espelho, sua metáfora, sua alegoria” (GOMES, 1993:102), pois o estudo do passado nos permite compreender melhor o presente e não comprometer o futuro.

---

<sup>7</sup> “A aldeia simboliza um mundo em deteriorização; uma comunidade que assiste pacificamente ao seu fim. O termo usado pelo autor para designá-la assume uma condição (icônica) / **simbólica**, pois *gafeira*, denotativamente, significa a (sarna; uma espécie de doença da pele do tipo da lepra) / **lepra**. O signo (...) não designa a comunidade pelo fato desta estar acometida desse mal, mas referencializada uma condição social – uma (“sarna”)/**lepra** social – ou melhor dizendo, uma doença provocada pela miséria econômica.” (CARVALHO *apud* ARNAUT, 2002:86)

José Saramago, escritor de vários gêneros literários, mas que depois da década de 1960 se definiu pelo romance, “defende como base da consciência cultural o conhecimento histórico” (MEDINA, 1983:263) e propõe um estudo a partir de uma “verdade histórica”<sup>8</sup> que deve ter seu imaginário sempre alerta, pois ela nem sempre é aquela com a qual a humanidade se depara nos livros históricos. A moderna historiografia concorda com a ideia que também o discurso da História é um produto de um historiador situado no tempo e no espaço e que esses fatores interferem e produzem juízos históricos não imunes ao subjetivismo e que, muitas vezes, essa subjetividade é facilmente verificável. Nesse sentido, tudo o que a história e a literatura registram trazem pontos de convergência, enfim, o que elas narram é uma questão de foco que resulta num trabalho, mais ou menos, ficcional ou científico. Nos estudos dessas duas áreas encontram-se distanciamentos e aproximações que merecem ser destacados. Para tal, traz-se a posição do historiador Hayden White (2001), e do filósofo Paul Ricoeur (2007) ressaltando, em especial o entrecruzar discursivo dessas disciplinas:

1. O intuito do discurso histórico é *constituir* o terreno onde se pode decidir *o que contará como um fato* na matéria em consideração e determinar qual o *modo de compreensão* mais adequado ao entendimento dos fatos assim constituídos (WHITE, 2001:16).
2. A aporia da verdade em história é evidenciada pelo fato de que os historiadores constroem frequentemente narrativas diferentes e opostas em torno dos mesmos acontecimentos. Deve-se dizer que um omite acontecimentos e considerações que o outro destaca e vice-versa? (RICOEUR, 2007:253-254).
3. Os teóricos da historiografia geralmente concordam em que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irredutível e inexpugnável. O historiador deve interpretar a sua ‘matéria’ a fim de construir o padrão que irá produzir as imagens em que deve refletir-se a forma do processo histórico (WHITE, 2001:56).
4. O problema está posto e atormentará toda uma filosofia literária da história: que diferença separa a história e a ficção, se ambas narram? (RICOEUR, 2007:254).
5. Os leitores da história e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias (WHITE, 2001:137).
6. Em minha opinião existe interpretação nos três níveis do discurso histórico: o documental, o da explicação/compreensão e o da

---

<sup>8</sup> “o princípio da “verdade histórica” esteve atrelado à ideologia das classes dominantes: os poderosos faziam história, as massas assistiam ao fazer da história. O corte realizado por Saramago no passado, na revisitação da história, compreende a subversão do método histórico em dois níveis: *a.* o propriamente metodológico e, como consequência dele, o *b.* ideológico. Ao nível da metodologia, a subversão subentende a substituição do “verdadeiro” pelo “verossímil”, na abordagem dos fenômenos” (GOMES, 1993:102-103).

representação literária do passado. Nesse sentido, a interpretação é um traço da investigação da verdade em história que perpassa os três níveis: a interpretação é um componente da própria intenção de verdade de todas as operações historiográficas (RICOEUR, 2007:196).

Certamente, essa aproximação é um sintoma que pode ser observado em seu livro *Memorial do convento* (1982), onde Saramago,

tentou implodir a história, enxertando bocados de imaginação na base dos fatos, de maneira a provocar a ambiguidade naquilo que poderia ser chamado de “fontes históricas”. Contando o “que poderia ser” e não simplesmente “o que foi”, o escritor procura desvelar a realidade, mostrar aquilo que os manuais de história omitiram por fragilidade metodológica ou por intencional postura ideológica (GOMES, 1993:41-42).

Para Saramago, é preciso renovar o conceito de romance histórico justamente por incluir fatos históricos, de um modo que o leitor passe a usar a literatura também para conhecimento histórico-cultural de um país ou sociedade, mas ressaltando que a literatura não fará uma reconstituição histórica, uma vez que isso é próprio da história, que muitas vezes também não alcança esse objetivo, se verificado que ao compor a “trama Histórica”, os historiadores usam de imaginação para dar coerência e sentido aos vestígios materiais que o tempo não conseguiu apagar. Portanto, a própria história também está mudando a sua forma de escrita, ao perceber que sempre há lacunas entre fatos historicamente comprovados e que devem/são preenchidos “de substância humana” (MEDINA, 1983:264). Nesse sentido, acrescenta-se que não existe uma verdade histórica de fato, o que existe é uma interpretação do que poderia ter acontecido, “e no entanto danças a tua lição, fazes das palavras seres visíveis, em transformação, 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, 2003:68), é o que constata a personagem feminina sobre a disciplina de História.

Em *Memorial do Convento*, Saramago faz uma junção entre história e imaginário literário, quando há

a construção do convento de Mafra, obra monumental levada a cabo por D. João V, serve de *background* à história do maneta Baltasar Sete Sóis e de Blimunda Sete Luas, que envidam esforços para ajudar o P. Bartolomeu de Gusmão a erguer aos céus uma passarola (GOMES, 1992:36).

A construção do convento é um acontecimento histórico, mas quem efetivamente trabalhou na construção foram os operários que aparecem no *Memorial do Convento*, diferentemente dos relatos históricos tidos como “verdade histórica” que não incluem a

presença do humano nessa empreitada, registrando apenas o substrato material. Já a construção da “passarola” e o possível vôo dela, são características do imaginário literário de Saramago que passa a ser verdade “no mundo do romance” criado pelo autor.

Segundo Real, “a representação mimética da realidade torna-se em si desinteressante quando não contaminada por esse fulgor imaginoso da consciência que permite transfigurar a realidade em arte, sucumbindo esta e absolutizando aquela” (2001:52). O que é interessante no romance é essa possibilidade imaginativa de trazer à tona, através das personagens, figuras que existiram e fizeram a história, mas que nunca apareceram nela, nunca foram retratadas, nem sequer mencionadas. Através do mundo literário elas ganham vez e voz: “Saramago é o que abarca de maneira mais evidente uma arte compromissada, ou ainda, um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos” (GOMES, 1993:34).

O autor, para Saramago, pode optar por fazer uma literatura que envolva acontecimentos e fatos históricos, desde que não se perca na descrição dos mesmos, ou então, usar esses dados, pura e simplesmente, para fazer literatura:

Duas serão as atitudes do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo mera servidora duma dificuldade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2002:320).

Isso pode ser observado em *Fazes-me falta*, que também se pauta no mundo dos acontecimentos, pois há uma passagem na fala da personagem feminina, que deixa perfeitamente clara essa possibilidade de se trabalhar o histórico dentro do literário, sem gerar ônus para nenhuma das partes, muito pelo contrário, traz inclusive a possibilidade de realizar um estudo interdisciplinar entre a Literatura e a História:

Nessa carícia a mão de Marc Bloch transparece na tua, a mão com que Marc Bloch acariciou a cabeça de um rapaz que chorava, na iminência da morte, a 16 de Junho de 1944. O dia em que a *Gestapo*, que prendera o historiador e o torturava há mais de três meses, o fez subir para um camião com outros presos, entre os quais o tal jovem de dezassete anos, desfeito em lágrimas. Marc ergueu a mão que lhe restava, acariciou-lhe o cabelo e consolou-o: “Não tenhas medo, não vai doer nada”. Como o rapaz duvidasse da verdade daquela frase, Marc Bloch insistiu: “Sou professor da Sorbonne, não posso mentir”. E o jovem secou as lágrimas

para morrer, ao lado de Bloch. As lágrimas que agora, ao lado de Bloch, tu transformas em luz. Tu, o meu discípulo, aquele que mora na noite do meu pensamento destruído (PEDROSA, 2003:64).

Teolinda Gersão, romancista do pós-modernismo, trabalha a partir da revolução de 1974 e publica seu primeiro livro, *O Silêncio*, em 1981, que tem como principais características em sua escrita a realidade histórica de Portugal. A autora esclarece que “a solução do ficcionista é assumir personagens reais com o coletivo de fundo” (GERSÃO *apud* MEDINA, 1983:453), ou seja, que essa realidade ainda não pode ser algo diretamente exposto, mas que deve ser o pano de fundo da narrativa romanesca portuguesa, no intuito de conquistar o devido espaço a essas vozes por muito negado, dentro de uma História que obedecia as normas de uma ditadura, e conseqüentemente secundarizadas na literatura, tornando-as quase invisíveis.

Segundo Gomes, Gersão trabalha em seus romances alguns temas recorrentes, como: “o confronto entre o homem e a mulher, o esvaziamento da linguagem, da comunicação, a castração imposta aos seres pelo Sistema” (GOMES, 1993:73). O mundo existente entre homem e mulher, para a autora, tem sempre uma conotação de confronto. Por exemplo, *Paisagem de Mulher e Mar ao Fundo* (1982), de acordo com Gomes, foi seu romance mais político, pois ativava a memória imaginativa do português pelo contraste: mulher e mar. Onde “o mar surge como o símbolo da tradição portuguesa da expansão, do convite à viagem, que reserva ao homem o papel de guerreiro e, à mulher, o papel passivo de Penélope sempre à espera, pacientemente tecendo a sua teia” (GOMES, 1993:76). Essa perspectiva feminina, passiva, redutível ao homem, é, e não só em Portugal, uma questão histórica que Teolinda aborda.

O romance de Pedrosa também trabalha com a relação entre o homem e a mulher num tom de superioridade masculina. Isso fica claro no momento em que a personagem feminina entra na política que, segundo sua constatação, é um mundo totalmente machista, onde as mulheres apenas figuram para dar conta de uma fachada da modernidade, a da igualdade de gêneros, mas que, na realidade, não acontece, como bem se percebe na fala da personagem feminina:

Tanto insistias. Que eu não me definisse como feminista em público. Ou pelo menos usasse um vestido justo e um decote grande para o afirmar. Que sorrisse em vez de criticar. Ou pelo menos sorrisse enquanto criticava. Pobre querido. Para o meu bem, eu sei. Tudo o que devemos abdicar de ser é para o nosso bem. Terás alguma vez entendido que o bem que eu queria para mim era só o de ser quem era? (PEDROSA, 2003:160).

Outra passagem sobre a presença da mulher no meio político foi a retirada de sua condecoração, apesar de ser ela deputada. Trata-se de um incidente às vésperas das eleições do legislativo que é recordado pelo personagem masculino:

Estavas para ser condecorada pelo teu labor incessante em prol da Dignidade das Mulheres, retiraram imediatamente a proposta. A perda 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, 2003:58).

Segundo Gomes, as narrativas de Gersão têm uma estrutura quase caótica, não-linear, e essa é a estrutura escolhida por ela para denunciar a opressão existente na ditadura e que ainda permeia a sociedade portuguesa. Essa é outra das características observáveis no romance contemporâneo português de Inês Pedrosa, a luta contra a “opressão ditatorial”, presente na lembrança que a personagem masculina tem de seu pai:

O país desgostava-o pela modorra, participara em algumas conspirações mas também disso desistira – “Os ditadores não caem do céu, merecem-se, e, e nós merecemos este, o povo ainda não cansou de lhe agradecer a neutralidade na guerra”, dizia-me. Vivia numa casa grande, luminosa. Lembro-me de as janelas estarem todas abertas, porque eu nunca vi tantas janelas e tão escancaradas. Alertei-o contra as correntes de ar, e ele ria-se: “Neste país não há ar, meu filho, quanto mais correntes. Não te preocupes” (PEDROSA, 2003:77).

Gersão ainda fala sobre o fazer literário, que em Portugal, depois da Revolução dos Cravos, passou a ser questão suprema, uma vez que a literatura portuguesa se sentia sem rumo devido ao período bastante turbulento pelo qual passou e, portanto, tinha que se fazer uma literatura própria, que viesse a ser registrada no cenário literário mundial:

Afinal, este ser, misto de autor implícito, narrador onisciente e personagem em embrião, tenta superar o caos, a fragmentação do mundo, através da “armadilha” do papel e da “rede” das palavras, mas sempre com a consciência da inutilidade disso tudo, porque, além de a vida rejeitar a ordem, a arte, coisa útil-inútil, pode vir a ser apenas um passatempo de burgueses ociosos (GOMES, 1993:79).

Gomes (1993), ao analisar *O Dia dos Prodígios* (1980) de Lídia Jorge, traz outras características do romance português, no qual, prevalece a voz coletiva da comunidade que denuncia a sua miséria, e se considera incapaz de sair dessa situação, esperando o salvador para resgatá-la dessa triste condição de miserabilidade. A comunidade vai morrendo, as relações vão se desfazendo pelo egoísmo e as pessoas se fecham em sua solidão. A mudança nos objetos da comunidade e a voz que ela reclama, além da denúncia social,

aparecem no romance por meio da linguagem das personagens, segundo Gomes um avanço a ser destacado. Outra característica de Jorge, que aparece em seu segundo romance, *O Cais das Merendas* (1982), é a incorporação do estrangeirismo na cultura local, o que pode ser perigoso para uma determinada comunidade: “O resultado disso é o surgimento de uma raça híbrida, que abraça o novo de fora para dentro e que, por isso, se aliena, em vista do fato de não ter interioridade alguma” (GOMES, 1993:70). Stuart Hall é um dos pesquisadores que aborda o hibridismo<sup>9</sup>, para ele, híbridas são as pessoas que “carregam os traços das culturas, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas” (HALL, 2006:88-89), são sujeitos fadados a incompletude, uma vez que eles nunca serão unificados, pois eles são produto de várias culturas e histórias que se interconectam indefinidamente, uma tendência da modernidade, outro tema trabalhado por Hall.

Retomando o exposto sobre *O cais das merendas* (1982), a alienação representada pelos personagens, traz a seguinte situação do povo que,

ancorados no passado, esquecem-se as personagens do futuro e negam-no enquanto força que possa modificar-lhe a vida anódina; as personagens, ancoradas no futuro, esquecem-se do passado. Resulta disso a criação de um tempo sem tempo, com a estagnação de populações que ficaram irremediavelmente à margem da história (GOMES, 1993:70).

Saramago e Jorge partilham do mesmo objeto de produção literária, que são os marginalizados historicamente durante a ditadura em Portugal, segundo Gomes. De certa forma, Gersão também faz uso desse objeto, quando trata da “castração imposta aos seres pelo Sistema” (1993:73), assim como Agustina Bessa-Luís, que partilha da valorização do povo marginalizado pela ditadura, quando fala através da paráfrase de Medina:

Esse lado das pequenas gentes tanto me atraem. [...]. São essas pequenas gentes que trazem toda a força da genialidade e o romance é o tributo que se paga a toda essa gente que me ajudou a viver, que me deu a noção de que a vida não é mais uma simples maçada. O peso da civilização é amargo. É preciso redescobrir o encanto, o humor, a ingenuidade, a frescura da vida e tudo isto só cabe no romance (MEDINA, 1983:129).

Segundo Medina, o poeta Pedro Tâmen analisa a literatura portuguesa de um modo bastante realista, avaliando que há “em primeiro lugar, a radical distância entre as elites e o povo; em segundo lugar, a distinção cômoda entre a cultura erudita e a cultura

---

<sup>9</sup> Sobre Hibridismo consultar: Benjamin Abdala Junior. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*; Nestor Garcia Canclini. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*; Renato Ortiz. *Mundialização e cultura*; *Mundialização: saberes e crença*; Hugo Achugar. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*; Stelamaris Coser. *Híbrido, hibridismo e hibridização*. In: Eurídice Figueiredo. *Conceitos de literatura e cultura*.

popular” (MEDINA, 1983:413), isso é perfeitamente compreensível em se tratando de uma época posterior à Revolução de 1974, período bastante castrador da sociedade portuguesa em todos os âmbitos, principalmente cultural e literário. Entretanto, nem por isso deixaram de existir escritores que tentassem uma aproximação dessas duas camadas sociais, utilizando recursos inovadores na forma da escrita literária, na estrutura, na linguagem e também no objeto de produção. Uma característica observável na poesia de Tâmen é o uso da metaliteratura<sup>10</sup> para explicar o fazer literário:

Não falo de palavras, nem de goivos,  
mas de horas atadas ao pescoço.  
Poema verdadeiro é sermos noivos:  
saber tirar a pele e o caroço.

Ao grito entre a morte e outra morte  
que nos mantenham lassos e despertos  
até que venha o talhe que nos corte  
e nos retire os poços e desertos.

Por isso, meu amor, o que te dou,  
beijo beijado em corpo claro e vivo,  
é mais que o verso que te dizem, ou  
aliterante, agudo e conjuntivo.

Colado a tudo, mesmo a contragosto,  
o rio inventa o verso, e não assim  
como se ao espelho visse o próprio rosto,  
mas tu além-palavra, ao pé de mim.”  
(TÂMEN *apud* MEDINA, 1983:417).

Em *Fazes-me me falta*, a metaliteratura está presente de forma bem sutil, mas é de fundamental relevância:

Os escritores recortam estes 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 sofrem por eles e, se possível, para lucro deles (PEDROSA, 2003:158).

Primeiramente, tem-se uma crítica aberta aos modelos do romance português, essa forma de descrever o mundo dentro de uma moral prescrita para as mulheres, a elas cabe o mesmo lugar das “meninas mortas” que “arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas”, de modo a não interferir no meio social, ou seja, a literatura descrevia o espaço da mulher e ditava as normas moralizantes. Em segundo lugar, os autores não queriam sofrer as consequências da ditadura, por isso se escondiam atrás de histórias que

---

<sup>10</sup> Consultar nota 11.

não contestassem o sistema, ou seja, “os escritores barricam-se em histórias para não sofrer”, tornando-se dessa forma sujeitos alienados, iguais a grande massa. Portanto, esse trecho tirado de *Fazes-me falta* sugere que o escritor, em seu ímpeto primeiro, escreve sim, com euforia, com desejo de denúncia e crítica, mas logo percebe que o momento histórico não lhe permite essa atitude, então ele se aperfeiçoa e aprende a burilar a sua escrita de modo que não seja percebida a sua fúria e indignação, passando para os personagens essa função de contestação, mas de modo muito velado. Alguns, por sua vez, simplesmente optam por realizar uma literatura meramente descritiva e moralizante. A palavra *puzzle*, que aparece como característica dessa literatura, dá o sentido próprio a esse fazer literário. Já em outro momento, Pedrosa usa a mesma palavra, *puzzle*, dando-lhe um sentido totalmente diferente, referindo-se ao tempo histórico, aquele que a disciplina História reconstrói através de acontecimentos, como a montagem de um quebra-cabeça: “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, 2003:112).

Gomes e Arnaut também utilizam o termo *puzzle*, e ambos com a mesma intenção de sentido sobre o termo, respectivamente: “A transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor” (1993:120), “o Post-Modernismo, que se reveste das potencialidades de um *puzzle* hermenêutico” (2002:13), ou seja, o pós-modernismo no romance português contemporâneo tem em sua nova estrutura ficcional a elaboração de uma nova literatura, através de uma estética da linguagem mais acessível ao incorporar termos mais comuns ao leitor, e uma estrutura narrativa não linear, ou melhor, uma estrutura em que o leitor participará ativamente, fazendo a montagem desse quebra-cabeça narrativo. Dessa forma, fica compreensível o porquê do uso do termo *puzzle* por Pedrosa dentro do romance, pois, da mesma maneira que os escritores logo após a Revolução dos Cravos desejavam fazer mudanças dentro do gênero romance, Pedrosa também propõe, através desse termo, a necessidade da montagem de um quebra-cabeça no sentido da própria obra literária, acompanhando a proposta dos historiadores da Escola de Annales (1929-1989), em especial às tendências da Nova História de Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Jacques Le Goff e outros.

Em consonância com o termo *puzzle*, a metaliteratura e a metaficção<sup>11</sup>, que tratam do fazer literário, são características desse período literário, logo Pedrosa, escritora contemporânea, não podia deixar de ter em seus romances tais elementos. No entanto a metaliteratura é mais claramente observável em *A eternidade e o desejo* (2008).

(Forro o espaço de palavras para neutralizar o impacto. A consciência em 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 desencontrado de qualquer estrada, estraçalhado de sonsilêncio. Vês? Despalavram-se-me as sequências. Preciso do barulho aquático que as palavras recortam em torno dos fragmentos de 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. Desde que se me tornaram opacos vejo-os por dentro, massas de ossos, nervos e vísceras, e ouço-os, espalçados, na sua gramática descontínua. Palavras como soldados incautos, em sentido, perfiladas diante dos abismos do heroísmo, palavras que se julgam invulneráveis e se lançam, absolutas de infância, para o grande vazio. Resta-me a terra da palavra, o tom e o toque, a modulação das vozes, os dedos dentro dos sons, os dedos tornados sílabas, curvados como lágrimas, cravadas na esfera dos olhos.) (PEDROSA, 2008:15).

O romance português contemporâneo tem como característica a hibridade literária, por conseguir trazer em uma mesma narrativa uma diversidade de gêneros, o que faz da

---

<sup>11</sup> A identidade literária procura-se através de uma dialética crítica entre texto e outros textos, ou seja, a metaliteratura e metaficção procuram, através da especulação e crítica do outro, o que eles são, ao mesmo tempo que expandem os seus próprios limites para distinguir distâncias e semelhanças face ao outro. Os conceitos de metaliteratura, metadrama, metapoesia, ou metaficção estão intimamente ligados ao conceito de pós-modernismo. O termo metaliteratura, pode designar um qualquer texto pertencente a determinado gênero literário que trata de outros textos ou gêneros literários. Sendo exemplo, um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um gênero literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do gênero onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim um caráter autoreflexivo, de procura a si mesma, assim a literatura tenta perceber a sua essência muitas vezes por um mecanismo de recusa pelo que não é. Desdogmatizar, desconstruir, parodiar, satirizar, são características da metaliteratura, se tornando desta forma, o espaço do outro, do marginal, daquele que não teve lugar como herói numa literatura dogmatizada e ao serviço de uma ordem social cheia de pre(-)conceitos. A metaliteratura surge no contexto pós-estruturalista, marcadamente pós-moderno. Por exemplo, os romances que refletem sobre o próprio processo de escrita do romance, o fazer literário. Já a metaficção remete-nos claramente para os textos de ficção que tem como centro de reflexão a própria ficção. A título de exemplo, temos os romances históricos metaficcionais, nos quais, se re-escreve a História, tornando-a histórias, apresentando-se as aporias e a inerente ficcionalidade do discurso histórico dito científico e a inexistência de uma única verdade histórica, emergindo assim a noção de verdades históricas, tantas verdades quantas possíveis vozes, ou seja, a História muda assim que o contador da mesma também muda. Escritores como Italo Calvino, José Saramago, Humberto Eco, são exemplos, cujos romances desmascaram e desafiam a ficcionalidade da representação literária e do seu gênero, expandindo os limites da sua gênese através, entre outras, de técnicas narrativas que contemplam a intromissão autoral e paródia intertextual, não só pela estilização crítica de textos pertencentes ao mesmo gênero literário, como também de textos inscritos noutros gêneros literários, e até textos que normalmente nem sequer são tidos como literatura, como é o caso dos documentos históricos. A metaficção presente nestes romances, e como tal a metaliteratura, põe em confronto os paradoxos da representação: fictícia e histórica; particular e geral; presente e passado; eu e outro. Consulta realizada no E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia:

Sobre metaliteratura e metaficção consultar ainda: Linda Hutcheon. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*.

obra uma literatura com uma multiplicidade de sentidos, que vão englobar o discurso da crônica, do conto, da poesia, do romance, entre outros. Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) trata de especificar o que é para ele um exercício metaliterário, ou seja, explica, grosso modo, como é seu fazer, seu trabalho com a linguagem.

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2002:164).

*Fazes-me falta* também traz essa característica híbrida ao incluir poesia na prosa, ou seja, Pedrosa insere a poesia em sua narrativa, o que se pode observar na seguinte fala do personagem masculino:

Estudaste tanta História, tantas e tão científicas formas de quebrar a roda cega do eterno retorno, e aí estás sob a terra, ausente desta Primavera que ilumina sem ti tudo o que amaste. “Mas ver tudo é não ver nada/ Perder o fio à madrugada/ Com a alma enrolada/ como um isco em mau anzol./ Nas nuvens vejo desfilar/ Castelos feitos para sonhar/ Caixas de amor para guardar/ Tudo o que já não sei de ti./ E o meu coração escuro/ Recita em dó futuro/ Esse poema tão puro/ Que o tempo pôs em ti” (PEDROSA, 2003:126).

No panorama das produções literárias contemporâneas, temos ainda a considerar, nesse diálogo sobre fundo e forma com o romance *Fazes-me falta*, o escritor Vergílio Ferreira, que se apresenta como aquele que introduziu o romance-ensaio em Portugal, preferindo chamá-lo de romance-problema. Para ele, o que tem valor na literatura “envolve reflexão, autoconsciência, suas personagens a-históricas continuam a se mover tanto na busca existencial, quanto na pesquisa da estrutura, da arrumação dos elementos ficcionais na montagem do romance” (MEDINA, 1983:140-141).

A profusão de sentidos, entrelaçados em *Fazes-me falta*, legitima uma abordagem interdisciplinar da obra. Um dos temas fortes do romance, que será objeto de análise é a religiosidade ali mimetizada que será melhor explorado no próximo capítulo. Pois o romance faz uma abordagem interdisciplinar, pelos temas que trabalha, inclusive através dos diálogos estabelecidos entre a autora, os personagens, as situações históricas e o pós-modernismo.

## Capítulo II

### LITERATURA, RELIGIÃO E TEOLOGIA: APORTES INTERDISCIPLINARES

*Nem por abandonadas se calavam  
As harpas dos salgueiros penduradas.  
Se os dedos dos hebreus as não tocavam,  
O vento de Sião, nas cordas tensas,  
A música da memória repetia.  
Mas nesta Babilónia em que vivemos,  
Na lembrança Sião e no futuro,  
Até o vento calou a melodia.  
Tão rasos consentimentos nos pusessem,  
Mais do que os corpos, as lamas e as vontades,  
Que nem sentimos já o ferro duro,  
Se do que fomos deixarem as vaidades.  
Têm os povos as músicas que merecem.*

**José Saramago**

#### **A prática interdisciplinar**

Inicialmente, faz-se necessário estabelecer um paradigma para a abordagem interdisciplinar, que será definido a partir do entendimento crítico e acadêmico sobre a própria prática, que já há algum tempo vem sendo discutida, no entanto, de forma muito tímida. Via de regra, o debate sobre a interdisciplinaridade permanece somente no discurso, ou seja, na prática ainda não se tem uma configuração de modelos produtivos, apesar de todo um esforço já realizado em convenções e seminários para se estabelecer definições bem específicas a respeito da inter-, da multi-, e da transdisciplinaridade. Para Adna Candido de Paula, a interdisciplinaridade tem por foco principal o “diálogo e a troca de conhecimentos, de análises, de métodos entre duas ou mais disciplinas” (2010:28). Segundo Edgar Morin,

as palavras importam muito e, ao mesmo tempo, pouco. No caso de multi, inter e transdisciplinaridade, cada um desses termos tem uma contribuição a dar, mas nenhum se basta, o importante mesmo é a atitude epistemológica. A interdisciplinaridade junta disciplinas diferentes; a

multidisciplinaridade, articula-as; só a transdisciplinaridade, porém, supera a particularidade conjuga os saberes e faz com que aportes diferentes trabalhem por um mesmo fim (*apud* SILVA, 2007:33).

Para se compreender melhor a necessidade da prática interdisciplinar, faz-se necessário observar dentro do percurso histórico como ocorreu a divisão das disciplinas. Inicialmente, as disciplinas trabalhavam em uma perspectiva multidimensional sobre o cosmos e o ser humano, até o século XII. Posteriormente, a religião, a filosofia e a ciência foram sendo divididas, deixando de ter uma ligação que permitisse ao homem uma compreensão de sua existência. Nos séculos subsequentes, do XIV ao XVII, alguns pensadores foram dividindo de modo cada vez mais intenso as disciplinas entre a tradição, a religião e a razão. Percebe-se, que até o século XVIII, predominava uma elite intelectual do ocidente, onde o que comandava era “o racionalismo, do século XVII ao século XIX, e o empirismo, do século XIX até hoje” (PAULA, 2010:23-24). O homem foi gradativamente dividindo as disciplinas, de modo que elas não se relacionassem mais, chegando a um extremismo disciplinar na metade do século XX, coincidentemente ao mesmo tempo em que eram retomadas as discussões sobre a relação possível e/ou necessária entre algumas disciplinas. Segundo Paula, “o interessante a notar nesse percurso histórico é que, exatamente no mesmo período que o sistema de hiperespecialização disciplinar ganhou força no âmbito universitário, começaram a surgir propostas de cooperação entre as disciplinas” (2010:25), o que sugere abertura para uma ampla discussão sobre as disciplinas, suas necessidades e possíveis metodologias.

Para Edgar Morin, uma coisa é certa, “somos portadores de toda a história do cosmos, de toda história de vida” (2007:23), logo, não seria produtivo permanecer nessa individualização disciplinar. O que valoriza as análises e os estudos sobre os diferentes objetos é a relação dialética entre as disciplinas, a interdisciplinaridade, e não a relação dicotômica, como observa Morin: “não devemos apenas colocá-los lado a lado como peças de um “quebra-cabeça”, mas precisamos saber juntá-los” (2007:24).

Foi somente a partir da década de 1980 que, efetivamente, o discurso sobre a interdisciplinaridade passou a ganhar espaço, como forma de combate à hiperespecialização e o objetivo final passa a ser a prática transdisciplinar. Entretanto, segundo Paula (2010), o funcionamento e a mentalidade de seus membros ainda não permitem a efetiva realização da transdisciplinaridade, por isso é preciso, primeiro, iniciar com a interdisciplinaridade, que pressupõe um diálogo entre duas ou mais áreas do saber, de forma que ocorra troca metodológica entre as disciplinas e não só a determinação de um

objeto comum de análise. A formação superior não deve ser simplesmente disciplinar, mas deve produzir uma consciência humanitária, de responsabilidade que busque promover a relação de igualdade com o outro, principalmente, no âmbito intelectual e cultural. Segundo Hans-Georg Flickinger (2007), aceitar o outro, aceitar o olhar do outro sem ter o conhecimento nessa área para então fazer uma autorreflexão sobre a sua disciplina é o primeiro exercício que cada indivíduo deve realizar se pretende praticar, com êxito, a interdisciplinaridade, ou seja,

o encontro interdisciplinar pressupõe a disposição dos participantes de aceitar o vir ao encontro do outro, ou seja, de se abrir em direção a interesses e questionamentos que não encontram respaldo e menos ainda base legítima no próprio horizonte temático. Tomar o outro a sério significa, antes de tudo, entregar-se à perspectiva por ele defendida, a fim de compreender o porquê dessa sua concepção e avaliá-la quanto à sua autenticidade (FLICKINGER, 2007:129).

Nessa perspectiva interdisciplinar, existe um exercício de aproximação entre a literatura, a religião e a teologia, uma tentativa de compreender as possíveis relações entre essas áreas do saber e as distinções existentes entre elas, porém, partindo sempre do princípio ético entre as disciplinas a fim de não incorrer no antropofagismo, respeitando sempre o que é próprio e alheio de cada uma.

### **Literatura, religião e teologia: aproximações e distanciamentos**

Compreender o romance *Fazes-me falta* a partir da perspectiva interdisciplinar entre a literatura, a religião e a teologia não é uma tarefa fácil, uma vez que se faz necessário obter conhecimento mínimo sobre essas três áreas. No entanto, é uma das possibilidades de leitura crítica dessa obra, uma vez que ela, em sua dimensão imanente, textual, nos autoriza tal abordagem. Portanto, para esse entendimento interdisciplinar foram lidos os seguintes autores: Karl-Josef Kuschel, Mircea Eliade, Hans-Jürgen Fraas, Vilém Flusser, Northrop Frye, Antonio Carlos de Melo Magalhães e José Carlos Barcellos, que apresentam as possíveis relações de aproximação e de distanciamento entre a literatura, a religião e a teologia, ou seja, as tentativas de diálogo que foram e são estabelecidas até hoje e as impossibilidades dialéticas.

Inicialmente, pretende-se apresentar possíveis definições acerca de cada uma das disciplinas aqui envolvidas, o que não é tarefa fácil e nem óbvia, uma vez que elas estão

em constante mudança e evolução, o que inviabiliza a determinação de conceitos estanques, fechados e definitivos. Num percurso histórico dado pelas teorias literárias é possível se chegar à uma definição aproximada da disciplina literatura. Segundo Jean Paul Sartre,

a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor *aja* sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva (*apud* PAULA, 1997:112-113).

O romance de Pedrosa aborda a religiosidade da personagem feminina que é crente, mas, por vezes, duvida desse Deus no qual crê. Já a personagem masculina é descrente e, costuma questionar a crença da personagem feminina chegando, inclusive, a entrar em conflito com as próprias (des)crenças, ao desejar morrer unicamente para obter o benefício de revê-la, já que ela, a personagem feminina, encontra-se morta e ele, vivo – ela no noante<sup>12</sup>, um índice da presença divina e ele, na terra. Mas, segundo Armand Cuvillier, há na alma humana uma necessidade natural de elevação que equivale a “aspiração à transcendência” (1975:310), essa necessidade é destacada pela aproximação ao sagrado em oposição ao profano. A partir dessa observação, em *Fazes-me falta*, pretende-se definir minimamente o conceito de religião, que, no entanto fica um pouco amplo, uma vez que Cuvillier traz várias definições possíveis sobre a religião, tornando assim dificultosa a conceituação dessa disciplina. Para tanto, traz-se aqui algumas dessas definições de modo que se possa observá-las numa tentativa de compreender mais especificamente o conceito de religião, a saber, que todas elas tem seu grau de pertinência e importância, em se tratando de subjetivismo humano. James Frazer diz que:

Por religião [...] entendemos a propiciação e a consideração de poderes superiores ao homem que, segundo se acredita, dirigem e regem o curso da natureza e da vida humana. Assim definida, a religião compreende dois elementos, um teórico e o outro prático, a saber: uma crença em poderes superiores ao homem e um esforço para torná-los propícios ou para comprazer-lhes (*apud* CUVILLIER, 1975:305).

Cuvillier (1975), no entanto, destaca outras conceituações possíveis, mas ressalta que nenhuma delas consegue exprimir um sentido inquestionável, já que, em se tratando de

---

<sup>12</sup> Espaço onde se decide o destino da alma: o céu ou o inferno, algo parecido com o limbo, como a própria autora fala, “um lugar sem lugar”.

religião a subjetividade impera. Cabe nesse momento para ilustrar essa diversidade conceitual trazer mais dois pontos de vista. Para Max Müller, “a religião é uma faculdade do espírito que torna o homem capaz de apreender o infinito sob nomes diferentes e disfarces variáveis” (*apud* CUVILLIER, 1975:304) de onde se entende que a religião por seu poder é uma chave, nem sempre disponível, para abrir ao natural, ao humano, o que é dado pelo infinito e pelo sobrenatural, “a religião consistiria, por conseguinte, num sistema de crenças e práticas relativas a um *nescio quid*, impenetrável tanto aos sentidos como à razão” (*apud* CUVILLIER, 1975:304). Por sua vez, Morris Jastrow afirma que a religião é composta de ao menos três elementos: “1) o reconhecimento de um poder ou de poderes que não dependem de nós; 2) um sentimento de dependência em face desse ou desses poderes; 3) a entrada em relação com esse ou esses poderes. Reunindo estes três elementos numa só” (*apud* CUVILLIER, 1975:305).

A teologia é outra disciplina aqui abordada com o intuito de ampliar e tornar mais madura a aproximação crítica no entendimento da obra estudada, portanto, há uma tentativa de definição da mesma que se segue. O interesse pelo estudo interdisciplinar das relações entre a literatura e a teologia vem aparecendo simultaneamente em ambas as áreas de especialização do âmbito de estudos acadêmicos, sendo este interesse demonstrável em boa parte, pelas teses ou demais trabalhos acadêmicos publicados nos últimos anos, conforme constata José Carlos Barcellos (1998). A teologia tem por foco o estudo da condição humana, sendo que a relação pretendida, “é encontrar na forma literária um novo rigor que permita à teologia prosseguir seu trabalho peculiar [...] uma preocupação dominante em recorrer à experiência cristã, à observação profunda dos intercâmbios incessantes entre essa experiência e a confissão de fé” (BARCELLOS, 1998:4). Por conseguinte, a literatura se torna objeto de estudo da teologia por abarcar o humano em sua forma mais antropológica, dentro do social, cultural, religioso, espiritual, entre outros. “Qual será a mediação mais ampla, que abarque o universo do humano e do sagrado? A própria teologia, como ciência de aproximações entre Deus e o ser humano, possui seu repertório de leitura, que muitas vezes foi expresso por meio da literatura” (PAULA, 1997:113). Barcellos ainda destaca uma fala de João Paulo II, que auxilia na conceituação da disciplina Teologia: “o homem é o caminho da Igreja, conhecer a condição humana, e não só as características genéricas da sua natureza, requer da teologia e do magistério [...], a capacidade de escutar e percorrer com as pessoas o peregrinar concreto de suas vidas” (BARCELLOS, 1998:8).

Segundo Karl-Josef Kuschel (1999), desde o século XIX com o romantismo, existe uma tentativa de se restaurar o diálogo entre a literatura, a teologia e a religião, por meio da literatura cristã, revelando, um distanciamento já existente entre cultura e religião. Mas houve um fracasso visível nessa forma de literatura, ela tinha como obrigação restabelecer a unidade cultural pela religião, isso ocorre até a metade do século XX. Depois desse período, muitos escritores, mesmo aqueles que se consideravam cristãos, deixaram de valorizar e praticar esse tipo de literatura, pois: “Não queriam ser reconhecidos em razão de sua fé, mas por causa da qualidade de suas obras literárias. No século XX, temos de nos defrontar, portanto, com as decorrências tardias e ainda pendentes da dicotomia cultural entre religião (cristianismo) e cultura (literatura)” (KUSCHEL, 1999:14).

Kuschel apresenta os postulados de quatro autores para discutir a tensa relação entre literatura e teologia: Gottfried Benn, Bert Brecht, Hermann Hesse e Reinhold Schneider. Para Benn, a “arte não é cultura”, para ele, escrever é um ato totalmente solitário e vazio, o que torna a escrita literária sem comprometimento com o social, o real e o cultural, a “literatura, a seu ver, é arte monológica” (KUSCHEL, 1999:16). Segundo Kuschel, Benn acredita que a palavra Deus é um mau princípio estilístico devido a sua carga semântica, pois “quando a gente se torna religioso, abranda a expressão, logo se faz sentir em todos os que se aproximam de textos literários munidos de uma perspectiva teológica” (1999:17), isso confirma a sua descrença em relação à palavra “Deus” como argumento no texto literário. Trata-se de uma reflexão na qual o artista tenta encontrar o consolo na sua escrita, nessa forma de expor os seus pensamentos e sentimentos, enquanto que o crente já encontrou o seu consolo no Senhor. Kuschel conclui que, para Benn, o homem descrente só consegue atingir a transcendência através da **arte**, pois ele acredita que a arte irá substituir a religião e o socialismo, quando estas perderem seus sentidos para os homens, uma vez que, o sagrado está no que é verdadeiramente humano - na personalidade, no sofrimento, na dúvida existencial - e é através dessa experiência e comportamento que ele alcança a transcendência.

Hoje, no entanto, vejo essa *transcendência como voltada para o artístico*, como filosofia, como metafísica da arte. *Vejo a arte suplantando a religião em importância*. Em meio ao niilismo geral europeu, em meio ao niilismo de todos os valores, não vejo outra transcendência senão a do prazer artístico. [...] Parece-me, que as religiões dos deuses estejam sucumbindo, ao passo que o socialismo não seca todas as lágrimas, e que *apenas a arte* permaneça como a verdadeira tarefa da vida, como sua identidade, sua atividade metafísica, à qual ela mesma, a vida, nos obriga” (BENN *apud* KUSCHEL, 1999:18-19).

Kuschel estudando Bert Brecht observa que o mesmo analisa a mudança religiosa de Alfred Döblin. Döblin, é um escritor ateu, refugiado e exilado por conta da fuga dos nazistas, professou ser um crente em Deus, em seu aniversário de 65 anos, rodeado de amigos e jovens admiradores, o que causou perplexidade em muitos. Brecht, logo em seguida, publica um poema sobre o lamentável incidente. Nesse poema, aparecem mais distinções entre a literatura e a religião como: “a *linguagem religiosa* [...] aparece somente como *recurso de ridicularização parodística*<sup>13</sup> (“caiu de joelhos sem pudor”) e de desmascaramento satírico (“um chapéu de padre carcomido por traças”): autodesmascaramento da religião por meio da linguagem religiosa” (KUSCHEL, 1999:21), ou seja, Brecht usa a própria forma religiosa da linguagem parodiando-a de modo a tornar ridículo seu uso religioso. Brecht apresenta a inversão dos papéis entre o religioso e o irreligioso representado na atitude de Döblin: “enquanto o irreligioso cala constrangido, o religioso se manifesta sem vergonha ou pudor. Castidade irreligiosa oposta a uma espécie de pornografia religiosa” (KUSCHEL, 1999:22). Na primeira leitura, fica a impressão de que o poema não se enquadra na crítica da estética religiosa, mas, talvez, na de crítica psicopatológica à ideologia, visto que Döblin revela os trágicos golpes sofridos na vida que permitem fazer uma análise sobre a rendição do ser diante da cruz. Surge, aí, outra crítica à religião, pois ela é vista como expressão de fraqueza: “É religioso quem não deu conta de suas crises existenciais, quem acabou por ser derrotado pelas dificuldades da vida” (KUSCHEL, 1999:22). Agora, o que de fato manifesta a polêmica entre a religião e a literatura, no poema de Brecht sobre Döblin, é o espaço físico no qual ocorre essa inversão dos papéis da personagem, crente e descrente, onde o palco do teatro deixa de ser o espaço da arte para ser púlpito. Essa transgressão entre teatro e igreja, que podem ser vistos como dois espaços sagrados, causa toda uma confusão já evidente entre literatura e religião, onde a religião “usurpou do espaço da arte para trazer propaganda religiosa à cena” (KUSCHEL, 1999:22). O palco teatral era lugar dos artistas, dos despudorados, e é usado por um artista que declara ter recebido uma revelação tornando-se, assim, um crente, caindo de joelhos sem pudor algum diante da plateia, profanando o espaço sagrado da arte, como uma pornografia religiosa, uma propaganda. Resulta que, o ponto de convergência entre a literatura e a religião dá-se no plano do Sagrado, que ambos, adeptos da arte e da religião, atribuem a sua área de interesse.

---

<sup>13</sup> Itálico do autor.

Kuschel apresenta a ligação de Hermann Hesse com a arte, que desde muito jovem escrevia sobre as dúvidas em relação à religião e à literatura em cartas trocadas com sua mãe, que era muito religiosa. Nessas cartas, fica clara a ideia que os crentes e os religiosos tinham sobre a arte irreligiosa: que ela corrompia os homens por manifestar neles os sentimentos mais ínfimos e baixos. Por isso, esse tipo de arte era recriminada, com tanta veemência. No entanto, existe uma discussão em relação à estética das literaturas cristãs e às demais literaturas. Para os crentes, a literatura não precisa de um alto refinamento artístico e retórico, o que interessa é o seu conteúdo de crença e de fé. Mas as artes irreligiosas, além de trabalharem esteticamente, também trabalham conteúdos que expressam o sentir, o pensar próprio do homem. A discussão sobre a dicotomia, entre religião e literatura, parte inicialmente de uma divisão entre o mundo “da comunidade dos filhos de Deus e o da sabedoria do mundo. Além disso, também está dividido entre lá em cima e aqui em baixo, entre uma morada passageira no aqui e a verdadeira morada, no ‘além’.” (KUSCHEL, 1999:26). Pode-se observar então que, para o homem religioso, o que importa é esse transcendente em Deus e que “aqui, as pessoas não são literalmente nada além de ‘estrangeiros’ e ‘peregrinos’ a caminho do além” (KUSCHEL, 1999:26). Um além para onde todos os mortais se encaminham, que seria o fim em si dessa vida terrena, a exaltação desse transcendente divino é a mensagem que a mãe de Hesse passa nas cartas, portanto, nessa perspectiva, “a arte não pode ter qualquer valor ‘em si’, porque nada tem um valor ‘em si’ neste mundo<sup>14</sup>. [...] Basta um coração piedoso, e as palavras já vêm à boca; bastam as ‘cançõezinhas mais modestas, balbuciadas pelos filhos de Deus.’” (KUSCHEL, 1999:26).

Para Hesse, o ponto de discórdia é a estética, pois, para o crente, o importante é o conteúdo da anunciação divina e não a estética enquanto que, para a literatura essa é uma questão fundamental, o valor estético da obra de arte literária que é estruturada em termos de forma e de fundo. Assim, também Tzvetan Todorov em sua obra *A literatura em perigo*, discute a questão sobre a estética, quando da definição do que deveria ser uma obra de arte, dando a entender que o valor da obra de arte deve-se ao entendimento estético:

Gostaria que fosse aplicado o nome de obras de arte apenas àquelas obras em que o artista pode se mostrar como artista, nas quais produzir o belo tenha sido seu primeiro e único anseio. Todas as obras que mostrem traços perceptíveis de convenções religiosas não merecem o nome de obra de arte, porque nesses casos a arte não foi produzida por si própria, não passando de um meio auxiliar da religião, preocupando-se bem mais

---

<sup>14</sup> A arte não precisa ter esplendor para o crente.

com o significado do que com a beleza das representações sensíveis que ela proporciona (LESSING *apud* TODOROV, 2009:56-57).

No entanto, se para o religioso a forma não tinha importância, somente o seu conteúdo, como a religião pode ser trabalhada dialeticamente com a literatura? Talvez esse seja o desafio para a prática interdisciplinar. Porém, o que importa ser investigado numa obra literária não é a crença na sua compreensão religiosa de Deus, mas essa relação que o homem trouxe do sagrado em termos religiosos e transformou em um sagrado da forma humana.

Segundo Kuschel (1999), o que é observável na discussão de Benn e Brecht é essa oposição entre o ser crente e o escritor, ou melhor, para eles, a possibilidade de um artista ser poeta e crente não existia, era algo impossível, pois se tratava de dois espaços dicotômicos que não estabeleciam diálogo. No entanto, na opinião de Kuschel, Reinhold Schneider era o crítico mais centrado nas distinções existentes entre a religião e a literatura cristã e o que mais sofreu nessa “‘possibilidade impossível’ que é viver ao mesmo tempo como poeta e como alguém que crê<sup>15</sup>: ‘Não devemos esconder de nós mesmos que o cristianismo, a arte cristã e a vida cristã são, eles mesmos, uma esfera do fracasso!’” (KUSCHEL, 1999:29). Esse fracasso se dá pela impossibilidade estética da literatura cristã, já que, para o crente, o mais simples e singelo dos símbolos, como dois riscos cruzados na parede, podem ser manifestações de fé. Os críticos literários poderiam criticar a falta de articulação entre o fundo e a forma da literatura cristã, mas a cultura não é, por outro lado, um desejo do cristianismo, porque o terreno é passageiro e o que o cristão pretende alcançar é a vida eterna que, para Schneider, já começa aqui, embaixo, em terra:

A vida eterna que chega mesmo a curvar-se diante da morte, mas sem se romper. [...] *o ser humano que se torna artista corre o perigo de trair a Deus, de fazer da arte seu deus*. Deus é um mau princípio estilístico? A essa máxima da crítica estética à religião, a crítica religiosa à estética contrapõe a seguinte: *a arte parece ser um mau princípio para a fé*<sup>16</sup> (KUSCHEL, 1999:30).

Mircea Eliade (1992) observa que o sagrado e o profano vivem em uma dialética na qual um não vive sem o outro, o profano existe a partir do sagrado e vice-versa. Nesse sentido, o autor fala sobre os rituais criados pelo homem, que sempre tinham o mesmo

---

<sup>15</sup> Pois para Schneider o crente precisa aceitar a condição imposta pela religião, a qual ele busca quando está fadado ao fracasso, ou seja,

<sup>16</sup> Itálico do autor.

objetivo: transformar o profano em sagrado e elaborar um perfil para o homem moderno a partir do *homo religiosus*.

Todas as imagens, todas as noções de ser e de qualidade a que se liga a crença religiosa são dominadas pela noção de *sagrado* [...]. O sagrado é o separado, o interdito; as coisas sagradas são protegidas por interdições rituais... É a idéia de uma espécie de ambiente em que se entra e de onde se sai, nos ritos de entrada e de saída do sacrifício” (HUBERT *apud* CUVILLIER, 1975:306).

Com o advento da modernidade, da industrialização, quando o homem assume sua condição de um a-religioso, ainda assim existe um reflexo muito presente desse homem religioso. Para este, toda a existência humana passava pela ritualização, ou seja, quando nascia passava pelo rito do nascimento, depois tinha o rito da sexualidade, do casamento, da morte, todos esses ritos tinham um único objetivo, a morte e o renascimento, a morte de um ser *status* ontológico para o nascimento de outro, que é o rito de passagem, o nascimento de um homem melhor, religioso e sábio, segundo constata Eliade (1992). Assim sendo, os ritos de passagem tinham de ser difíceis, tortuosos, pois se acreditava que, pelo sofrimento, o ser humano se despe das coisas profanas para entrar no mundo sagrado. Segundo Eliade, ““é difícil passar por sobre o fio aguçado da navalha”, dizem os poetas para exprimir a dificuldade do caminho que conduz ao conhecimento supremo” (1992:149). Nessa citação, apesar do homem moderno ter se tornado um homem a-religioso, ainda mantém em seu cotidiano a vivência religiosa sem se aperceber disso, a ritualização do homem religioso está impregnada desse mundo moderno e vice-versa, e o homem a-religioso por mais que tente se desvincular disso não consegue, sendo algo que faz parte do ser humano pela trajetória mística e cósmica na qual se fundou.

É verdade que a maior parte das situações assumidas pelo homem religioso das sociedades primitivas e das civilizações arcaicas há muito tempo foram ultrapassadas pela História. Mas não desaparecem sem deixar vestígios: contribuíram para que nos tornássemos aquilo que somos hoje; fazem parte, portanto, da nossa própria história (ELIADE, 1992:164).

Por isso, o homem moderno continua, quer queira quer não, a realizar ações advindas desse homem religioso por ser herdeiro dele, apesar de se assumir um homem a-religioso. Para Eliade, o homem profano é a consequência da dessacralização da existência humana, ou seja, o homem a-religioso formou-se em oposição ao *homo religiosus*, aniquilando toda e qualquer forma de religiosidade existente. Apesar de o homem profanar a sua existência religiosa, ele não consegue extinguir totalmente o seu passado, pois ele é herdeiro desse passado: “o homem profano descende do *homo religiosus* e não pode anular

sua própria história, quer dizer, os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje” (ELIADE, 1992:170).

Portanto, no mundo moderno, o cristianismo perdeu o poder formador social do indivíduo, onde a forma de vida era definida pela religião, da mesma forma que a ideia sobre a constituição do mundo. Isso significa que, não se tem mais uma concepção distinta entre a forma de vida e a concepção de mundo dada pelo cristianismo. Acontece que o cristianismo nas sociedades industriais, desde a Idade Média, vem perdendo força diante dos valores que o indivíduo escolhe para sua vida, dessa forma ele tenta se adaptar a esse novo homem para não perdê-lo totalmente. Isso não significa, necessariamente, que o cristianismo das sociedades modernas seja “degradado” ou “inferior”, que exista um empobrecimento nas sensibilidades cósmicas: “O que permite supor que, mesmo para um cristão autêntico, o mundo já não é sentido como obra de Deus” (ELIADE, 1992:146), uma vez que o homem tenta expulsar Deus de todas as maneiras para fora desse mundo moderno, especialmente nas sociedades urbanas.

Observa-se que há uma incompatibilidade de vontades entre o homem religioso e o a-religioso. O primeiro acredita sempre em uma realidade absoluta, que é o sagrado, aquilo que transcende o mundo profano, santificando-o e tornando-o real, sem nunca duvidar. Ele crê que tudo na vida tem uma origem no sagrado e que o homem ao vivenciar a religiosidade potencializa esse sagrado possibilitando a transcendência, destaca Eliade (1992); já o segundo nega toda e qualquer possibilidade de transcendência, inclusive, colocando em dúvida o sentido da existência humana; para ele, “o homem *faz-se* a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo” (ELIADE, 1992:165). Segundo Eliade, o homem moderno só conseguirá se tornar totalmente um a-religioso, no dia em que acabar com todos os deuses, e todas as formas místicas e religiosas de vida, e isso é algo fatídico, pois “o homem a-religioso descende do *homo relogiosus* e, queira ou não, é também obra deste, constitui-se a partir das situações assumidas por seus antepassados” (ELIADE, 1992:165).

Para Hans-Jürgen Fraas, o homem se constituiu, historicamente, pela religiosidade que tinha um papel fundamental, sendo que o mito é a narrativa que mais e melhor representa esse homem mítico, visto que ele “oferece orientação para a vida ao remeter à unidade do ser além da separação sujeito-objeto<sup>17</sup>” (FRAAS, 1997:118). Nesse sentido, o

---

<sup>17</sup> “Os mitos narram a verdade para dentro de nosso mundo vivencial. O ser humano necessita do discurso mítico como orientação básica” (HÜBNER *apud* FRAAS, 1997:118).

mito é o fundador do cristianismo, porque ele consagra a existência de Deus e explica todas as questões sobre a constituição do mundo e do homem, desde a criação até o apocalipse. Segundo Fraas (1997), o mito representa essa relação direta entre a religiosidade e o saber ou refletir, já que tinha como objetivo primeiro a formação do ser humano em sua integralidade e, portanto, a fé deveria ser expressa inclusive pelo pensamento, ou seja, através do mito, a religião educa o homem, em seus atos e pensamentos: “Por isso é impossível superar definitivamente o mito; o ‘mito cristão’ do *logos*, porém, narra a passagem do mítico para o mundano-histórico, fornecendo assim ‘espaço para uma racionalidade que ao invés de ser adversária, é filha daquele *logos* Jesus’” (FRAAS, 1997:118).

O homem foi expulso do paraíso quando passou a ter consciência de sua condição, quando assumiu que precisa satisfazer seus desejos, ou seja, comeu e bebeu da árvore da sabedoria. Os homens sofrem até hoje, e provavelmente sofrerão para sempre, com esse conflito interno, querer *versus* ter, na medida em que corre alucinadamente atrás da satisfação pessoal e, conseqüentemente, se distancia de Deus. Esse distanciamento tende a aumentar e a expulsão do paraíso se torna irremediável: o retorno ao Sagrado não está acessível ao humano, a sociedade moderna derrubou a ponte entre os mundos.

Eu era rígido e frio, eu era uma ponte, estava estendido sobre um abismo. Deste lado estavam encravadas as pontas dos pés, daquele, as mãos; com uma mordida firmei-me no barro quebradiço. As abas da minha casaca esvoaçavam ao meu lado. Lá embaixo rumorejava o arroio gelado das trutas. Nenhum turista se extraviava até estas alturas intransitáveis, a ponte ainda não figurava nos mapas. Assim jazia eu e esperava; tinha de esperar. Nenhuma ponte, uma vez construída, pode deixar de ser ponte sem desmoronar (KAFKA *apud* KUSCHEL, 1999:38).

Primeiro “fomos expulsos do paraíso em direção da ordem e do progresso.<sup>18</sup> Deixamos para trás, sem esperança, o caos da indistinção e da ingenuidade, e estamos sendo lançados, impiedosamente, em direção do cosmos da clareza distinta, que é, como diz o mito, a morte” (FLUSSER, 2002:41). Expulsos, em última instância, para a morte, porque “a divisão matéria-pensamento ameaça a nossa civilização com o mergulho no abismo do tédio e da futilidade, justamente pelo êxito da ciência e da tecnologia” (FLUSSER, 2002:39). Os símbolos<sup>19</sup> religiosos foram substituídos pelos símbolos da modernidade, que segundo Fraas (1997), o homem precisa de símbolos para viver, ou

<sup>18</sup> E agora, no mundo moderno.

<sup>19</sup> “Se o si-próprio se funda em simbolizações, então uma decadência dos símbolos acarreta simultaneamente a desestabilização da pessoa, sua despersonalização e, por fim, sua neurotização: sem símbolos, o ser humano perde seu si-próprio, perde-se a si mesmo” (FRAAS, 1997:125).

melhor, ele precisa de um sentido para sua vida e os símbolos fazem isso, não necessariamente os símbolos religiosos, visto que o homem vive perfeitamente bem sem eles. No entanto, quando ele se desprende de todos os símbolos, sociais ou religiosos, sua vida lhe parece vazia, sem sentido e, por isso, tende à depressão, até ao suicídio imediato ou psicológico. No mundo moderno:

O ser humano troca com frequência “seus” símbolos porque permanece forçosamente insatisfeito; ou tende a ideologizações, absolutizando sua idéia como um sistema fechado. “Seus” símbolos agora não mais lhe oferecem a liberdade, mas convertem-se em legalismo. Assim cada um é convocado a colocar, ele próprio, a pergunta pelo nexo condicionante de sua existência (FRAAS, 1997:125-126).

Com a evolução da ciência e da tecnologia, surgiu também a dúvida, ou seja, o homem não crê simplesmente no mito do paraíso, ele duvida de si mesmo, dessa ingenuidade do homem mítico e quando duvida é expulso do Paraíso, da sua certeza anterior.

O processo do pensamento é absurdo. Pensamos para não pensar mais, falamos para podermos calar-nos. Mas é essa absurdidade do pensamento que faz com que sejamos homens. Ser homem é ser absurdo. É inalcançável para nós a ingenuidade paradisíaca, o estado anterior à dúvida, a integração (FLUSSER, 2002:46).

É próprio, portanto, da natureza humana duvidar, por em xeque, não aceitar pura e simplesmente a primeira possibilidade apresentada como verdadeira. Logo, o ser humano levanta questionamentos para poder se realizar, pergunta para poder não mais ter dúvidas. O pensamento é um processo linguístico que vai se ampliando, a partir do mito paradisíaco, em busca de superação e de um novo silêncio primitivo, pois ele não está satisfeito pela permanência duvidosa, ele almeja o findar da dúvida dentro de um estado sublime de satisfação, com a clara certeza de que “o pensamento é a expulsão do paraíso em busca de outro” (FLUSSER, 2002:44).

Segundo Frye (2004), é preciso compreender conscientemente a relação direta da Bíblia com a literatura do Ocidente, uma vez que aquele livro teve impacto profundo na imaginação criativa da fé, da razão e do conhecimento erudito. Dessa forma, o autor passa a observar que a crítica literária inicia uma aproximação com as ciências sociais, o que provoca uma preocupação humanística em relação à linguagem, que não mais pode ser tratada como diferente e passa também a ser uma inquietação que mereça ser estudada. Frye acredita numa relação direta entre a linguagem bíblica e a literária, não em relação aos conteúdos religiosos, propriamente ditos, mas quanto à forma, que é a própria estrutura

física da Bíblia, e à linguagem metafórica. Muitos críticos reiteram a ideia de que apenas dois textos são a gênese de toda a literatura já produzida: a *Bíblia* e a *Odisséia*. É preciso compreender a Bíblia como um livro fundamental na constituição do ser humano por meio da moral prescrita como modo de vida e da concepção do mundo, afinal, o homem mítico veio desse mundo e, ainda hoje, no mundo moderno, apesar de tentar se desvencilhar de toda e qualquer forma mítica e religiosa, tem comportamentos e executa ações advindas dessa crença mítica e cósmica, muitas vezes, sem sequer ter a consciência de homem religioso. É essa compreensão que Frye busca dentro da escrita literária a partir das sagradas escrituras.

Entre as funções práticas da crítica, que defino como organizar conscientemente uma tradição cultural, está a de fazer-nos mais conscientes, penso, de nosso condicionamento mitológico. A Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa, seja lá o que pensemos acreditar a seu respeito. [...] Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia (FRYE, 2004:18).

Ainda, segundo Frye, tudo gira em torno desse mundo criado pela religião, tendo a Bíblia como fundamento, ou seja, o pensamento humano, a moral e os costumes, tudo se construiu a partir dessa base bíblica, logo, não é possível fazer um trabalho crítico sem considerar esses fatores. Na literatura inglesa, por exemplo, Samuel Johnson, conforme Frye (2004) dividiu a literatura secular, aquela que não cabe à igreja - que é profana, temporal e mundana - da literatura bíblica, desde então os românticos perceberam que isso era um erro e retomaram as relações entre a literatura e a religião, e foram muito criticados, acusados de estarem confundindo a literatura com a religião. Apesar disso, desde a década de 1970, aproximadamente, essa visão vem sendo mudada, “na medida em que volta ao foco uma teoria baseada na leitura crítica, com ela retoma também o pensamento, para muitos críticos, de que a Bíblia é relevante para a literatura secular” (FRYE, 2004:19).

Uma das características mais visíveis da linguagem bíblica é a metafórica que, por sua característica, torna o texto mais rebuscado esteticamente, mantendo sempre o sentido primeiro como se fosse um conjunto de deuses dando o mesmo sentido a variadas formas, essa é a possibilidade estética do texto que o torna de certo modo sagrado. Já na metonímia o processo é inverso, onde vários sentidos convergem em uma única palavra, como um Deus monoteísta. Portanto,

na linguagem metafórica a concepção central que unifica o pensamento e a imaginação é a de uma pluralidade de deuses, ou de encarnações da identidade entre personalidade e natureza. Na linguagem metonímica essa

concepção unificadora torna-se um “Deus” monoteísta, uma realidade transcendente de um ser perfeito para o qual aponta toda a analogia verbal (FRYE, 2004:32).

Há uma relação muito clara entre o mundo cósmico e o mundo racional, pois o homem, desde o princípio, tenta encontrar um sentido para tudo na vida, e esse sentido, inicialmente, é dado pelo místico, pelo cósmico, tendo em vista que o homem não tinha consciência de sua real condição física e intelectual, ele considerava que tudo vinha da natureza, tudo era sacralizado, sujeito e objeto eram a mesma coisa. Deus era absolutamente responsável por tudo, sobretudo, por fazer existirem as coisas, como em “Gênesis, 1: 4, ‘Deus disse, Faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi o agente da criação que levou a coisa a ser” (FRYE, 2004:42). A palavra de Deus tinha o poder absoluto sobre os homens. Com a evolução deste homem, veio também a tomada de consciência de sua existência, passando a perceber a sua condição corpórea, dividida em corpo e alma, como duas partes distintas, sem conexão nenhuma. Depois o indivíduo passou a compreender que essas partes compõem um só ser, de mente e de corpo, ou então de alma e de corpo, visto que a palavra “mente” parece ser algo muito racional, muito objetivo enquanto que a palavra “alma” traduz esse sentido abstrato, espiritual, pretendido pelo homem quando da divisão. Isso se justifica pela lógica dedutiva, “nada existe no intelecto sem passar previamente pelos sentidos” (FRYE, 2004:37). O homem é, assim, um ser constituído pelo sentir e pelo pensar, pois não há como analisar o ser humano desconsiderando toda essa vivência mística e cósmica antes da constituição da razão.

Frye (2004) apresenta um percurso linguístico constituído de três fases para compreender de modo mais eficiente a constituição da linguagem bíblica, por meio de um percurso histórico. Esse autor pondera que a *langue* é mais particular em relação a *langage* e que portanto na linguagem existem semelhanças de sentido que podem ser observadas nas diferentes línguas. Por exemplo, é possível assistir a uma peça teatral mesmo sem entender a língua e absorver o sentido da peça, percebendo se se trata de um drama ou de uma comédia. A ideia do autor é a de investigar a possibilidade de os sentidos, ultrapassarem gerações e chegarem até nós. Com isso, ao cotejar a linguagem da bíblia alemã de Martinho Lutero e a Versão Autorizada inglesa com outras anteriores a esse período, se conseguisse constatar a permanência de alguns desses sentidos, ele elaboraria um contexto histórico para a Bíblia, mas isso só seria possível analisando as fases linguísticas. O que levou Frye (2004) às idades elaboradas por Vico, que eram constituídas por um ciclo de três idades históricas: a idade mítica ou dos deuses, a idade heroica ou da

aristocracia e a idade do povo, e aí ocorre um retorno e o ciclo recomeça, gerando em cada idade um tipo próprio de *langage*. Vico as denomina respectivamente de idade poética, idade heroica ou nobre e idade vulgar, já Frye resolveu nomear a seu modo cada uma dessas fases: hieroglífica, hierática e demótica. Cada uma dessas fases, diferentemente nomeadas, se instauram em um período histórico de acordo com Frye (2004:28).

A primeira fase conhecida por idade mítica ou dos deuses, ou poética, ou ainda hieroglífica segundo Frye (2004) é a de uma linguagem metafórica, anterior a Platão, aparece nas culturas pré-bíblicas do Oriente Próximo e no Velho Testamento, sobretudo em Homero, apesar de para Homero não existirem metáforas. O modo de pensar desse período mantinha o sujeito e o objeto ligados de alguma forma, ou seja, não se tinha ainda a concepção de metáfora hoje existente, que veio com Roman Jakobson no século XX, quando fez a distinção entre metáfora e metonímia já que, até então os sentidos dados eram outros. Essa fase foi inerentemente poética por se alicerçar na metáfora. Assim, nesse período a palavra tinha o poder de nomear, de designar as coisas, pois “na linguagem metafórica a concepção central que unifica o pensamento e a imaginação é a de uma pluralidade de deuses, ou de encarnações da identidade entre personalidade e natureza” (FRYE, 2004: 32), pois todas as coisas “são”, ou seja, “isto é aquilo”, não há abstração do pensamento, tudo faz parte desse mundo mítico. Nessa fase o conhecimento cultural é herdado do poeta, conhecido no período elizabetano de o “legislador não reconhecido” (FRYE, 2004:47) e com o advento de novas fases linguísticas, segundo Frye a “primeira função da literatura, em particular da poesia, é a de ficar re-criando a primeira fase da linguagem, a metafórica, durante o reinado das outras” (FRYE, 2004:48) porque, inicialmente, a metáfora não era uma figura de linguagem, mas posteriormente, com uma nova concepção de linguagem entre sentido “figurado” e sentido “literal”, a poesia passa a usar de modo deliberado e consciente as figuras de linguagem.

Com Platão entramos na segunda fase, conhecida por idade heroica ou da aristocracia, heroica ou nobre, hierática ou linguisticamente denominada de metonímica. Nessa fase, o sujeito e o objeto se distinguem igualmente a razão da emoção e desenvolve-se a concepção lógica. A metáfora sai de seu sentido anterior de uma relação homem / natureza, abrindo espaço para uma relação mais metonímica, onde as palavras estão no lugar do pensamento, ou seja, “isto está no lugar daquilo” (FRYE, 2004:30). Assim, na linguagem metonímica unifica-se pensamento e imaginação tornando-se num “‘Deus’ monoteísta, uma realidade transcendente de um ser perfeito para o qual aponta toda a

analogia verbal” (FRYE, 2004:32). Portanto, na linguagem metonímica as alegorias são um tipo especial de analogia, usadas para suavizar os excessos metafóricos observados por Frye na linguagem bíblica, onde o intuito era o de manter o sentido pretendido, no entanto, com as mudanças linguísticas e o desenvolvimento do pensamento dedutivo, fez-se necessária uma ligeira adaptação dessa linguagem recorrendo-se às alegorias. Isso deu prestígio aos teólogos durante esse período metonímico e a poesia também se adapta a essa nova linguagem fazendo uso de alegorias, porém, como o poeta não era valorizado nos assuntos religiosos, o uso dessa analogia não lhe dava credibilidade. A linguagem metonímica e dialética foi se mantendo principalmente nas culturas ascendentes de escrita, como a filosofia e a teologia, mesmo depois do Renascimento e da Reforma. Tornou-se uma linguagem cada vez mais especializada e acadêmica, culminando no “universo metonímico de Kant, onde o mundo dos fenômenos ‘está no lugar’ do mundo das coisas em si” (FRYE, 2004:36).

Surge, por volta do século XVI, uma terceira fase, chamada de idade do povo, vulgar ou demótica, sendo denominada linguisticamente como descritiva. Essa nova linguagem vem no intuito de melhorar as lacunas deixadas pela segunda fase, acompanhando tendências da Renascença e da Reforma, atingindo seu ápice durante o século XVIII. Sujeito e objeto são bem distintos e o processo dedutivo é cada vez mais substituído pelo processo indutivo e de coleta de material numa busca pela comprovação científica. Frye (2004) observa que nessa fase o critério da realidade é a fonte da experiência na ordem da natureza, no que tange ao sentido e aos sentidos, assim não se acha mais “Deus” e não se acredita mais em “deuses”, porque a palavra “Deus” perde sua funcionalidade linguística exceto, é claro, fora desse domínio. Tudo jogou Deus para fora do tempo e do espaço, sobrando somente um Deus transcendental atingível pela fé e não pela linguagem de acordo com Frye (2004:39). Por sua vez, a literatura se adapta nessa fase através do realismo numa tentativa de abordar a verdade de uma forma mais objetiva que a ficção: “O modo ficcional comparece porque desenha um sentido de unidade diante da imaginação de maneira muito mais intensa do que a fariam os elementos documentais: uma questão elementar que devemos ter em mente também quando pensarmos na Bíblia” (FRYE, 2004:50). Portanto, as aproximações entre a literatura e a religião se dão no nível da linguagem, quando ele trata das metáforas e das metonímias. O uso das figuras de linguagem ocorre em ambas as escritas e nem por isso, segundo Frye, a Bíblia, por

seu uso poético da linguagem não a confina dentro da categoria do literário, [...]. Em verdade não há argumentos racionais na Bíblia, nem

mesmo no Novo Testamento, que, apesar de ser obra mais tardia, mantém-se muito próximo do Velho no que diz respeito a sua atitude perante a linguagem (FRYE, 2004:52).

Nesse sentido, a relação que se estabelece entre a literatura e a religião só pode ocorrer com o estudo da linguagem, que tenta traduzir o sagrado e o profano, uma tarefa árdua e sem possibilidade de chegar a um denominador comum, a uma conexão entre esses dois elementos, que os fazem bastante similares em se tratando de (in)compreensão, o humano não consegue assimilar o que seja o sagrado e o profano com clareza. Para Durkheim o sagrado,

distingue-se do profano por uma diferença não somente de grandeza, mas de qualidade. Não se trata apenas de uma força temporal cuja proximidade é temível pelos efeitos que ela pode produzir; trata-se de outra coisa. A linha de demarcação que separa esses dois mundos provém do fato de não serem eles da mesma natureza, e essa dualidade não é mais do que a expressão objetiva da que existe nas nossas representações (DURKHEIM *apud* CUVILLIER, 1975:305-306).

O que foi sacralizado pelo homem mítico foi desacralizado pelo homem científico, moderno, e essa relação se compreende a partir desse percurso histórico sobre a evolução da humanidade, tendo como auxílio primeiro o livro sagrado – a Bíblia, pois, como coloca Frye, em sua estrutura física ela é um livro composto por vários livros, que de certa forma contam, na voz de diversos narradores e autores, uma história cronológica do percurso do homem cristão desde a sua criação. Ela tem um início, que se dá com a criação; um meio, onde são contadas as histórias com seus personagens mais relevantes, e um fim, que se dá com o advento do apocalipse, que é o fim dos tempos e o recomeço de todos que creram nesse Deus monoteísta. Ou seja, sua estrutura se aproxima de uma obra literária, contudo, a recepção de sua linguagem não nos permite dizer que a Bíblia é uma obra literária, pois esbarra em questões ligadas a fé e por se tratar de uma linguagem metafórica de um entendimento anterior a era pré-socrática como mencionado anteriormente.

Segundo Antonio Carlos de Melo Magalhães (1997), existe um questionamento, por parte de alguns escritores, em relação à permanência do discurso apoiado em Deus, pois sendo Ele apenas uma projeção de nossos sentimentos mais profundos não seria possível abordá-Lo literariamente. Ele lembra que, para Francis Bacon, a tradição religiosa é um obstáculo para a literatura, pois era a Igreja que escolhia os temas, as mensagens a serem distribuídas e ditava a forma como as narrativas podiam ser contadas, além de, na idade média, ter exercido amplo poder de censura sobre a literatura secular; não se pode

esquecer que boa parte dos registros escritos até então foram queimados durante a inquisição. Os literatos passam a questionar essa capacidade estética e ética da igreja, uma vez que a produção artística e literária se sentia prejudicada pelos ditames religiosos. Assim, o que Magalhães observa na fala de Feuerbach e de Marx é que:

Quanto mais Deus menos humanidade. [...] Para alguns escritores europeus é preciso libertar a literatura das amarras religiosas para que ela desempenhe também sua função social e política, além de resguardar sua dignidade estética. [...] Deus, por conseguinte, passa a ser visto como um péssimo princípio literário (MAGALHÃES, 1997:9).

A igreja tinha o poder<sup>20</sup> de ditar as regras sobre a literatura e esse era o primeiro problema a ser enfrentado: libertar-se desse domínio, expressando de forma mais profunda a transcendência, já que esse é o ponto máximo de abrangência da Igreja sobre os homens. Benn diz o seguinte: “eu não vejo outra transcendência a não ser a transcendência do prazer criativo...[...] *somente a arte permanece* como a verdadeira ocupação e identidade da vida” (BENN *apud* MAGALHÃES, 1997:11). É baseada nessa criatividade artística que a literatura tenta conquistar o homem religioso, apresentando a ele o universo bíblico de outra maneira, sem desmerecê-lo.

Um segundo problema observado na relação entre a literatura e a religião é a transformação da linguagem religiosa em paródia. É o que ocorre quando Kuschel cita Brecht, que faz uma análise da conversão religiosa de Döblin. Nessa análise, fica claro o uso da paródia, onde ocorre uma rejeição para evitar que a literatura se transforme em porta voz da igreja e que o palco se torne púlpito. A partir dessa observação, é possível definir três características que mostram a rejeição da literatura em relação à religião: (i) usa-se a própria linguagem religiosa para satirizar a mensagem religiosa; (ii) a religião é expressão de fraqueza, pois só entra na religião aquele que não consegue resolver seus problemas por si só; (iii) distanciamento radical entre literatura e religião pela atitude de Döblin apontados por Magalhães (1997). Döblin feriu muito os preceitos literários da época: “para Brecht um grande artista como Döblin trai a arte ao se confessar religioso, deixando desta forma que o ‘Deus celebrado’ da arte ceda lugar ao clérigo da igreja. Quem se torna religioso deixa de ser um artista que possa ser levado a sério” (MAGALHÃES, 1997:13). O sentido da traição existe porque se acreditava que a religião e a literatura não podiam coexistir, ou seja, o escritor e o poeta, não podiam também ser crentes, pois a crença em Deus seria um sinal de fraqueza, além de não permitir a expressão humana em

---

<sup>20</sup> Sobre a constituição do “poder” consultar: Michel Foucault. *Microfísica do poder*.

sua singularidade. Então, ao poeta só restava uma possibilidade, atingir a transcendência pela criação literária, já que a fé não seria do seu domínio. Igualmente, em oposição às artes e à literatura, o que se observa até o século XX é a concepção partilhada entre os círculos teológicos e eclesiais sobre a produção literária.

Os textos poéticos ao contrário da revelação nada mais são que invenção humana ambígua; os poetas trabalham com a arte da mentira. A apresentação de Deus e o ser humano na poesia é do ponto de vista censurável; por ser orientada para o aspecto erótico e do sentimento corrompe a juventude, despertando nestes sentimentos inferiores (MAGALHÃES, 1997:14).

Sören Kierkegaard tem uma ideia um pouco mais tranquila em relação à literatura e à religião, pois ele não trata a questão de um modo tão brutal como Brecht e Benn quando se referem à traição da arte, pois, para Kierkegaard, “o ser humano que se torna artista vive no perigo de trair Deus e de colocar a própria arte no lugar de Deus” (KIERKEGAARD *apud* MAGALHÃES, 1997:15). Enquanto, para Brecht e Benn, não existe possibilidade de diálogo, para Kierkegaard, o que existe é uma possibilidade de traição, quando o artista colocar a arte em primeiro lugar e não Deus.

No confronto entre a literatura, a religião e a teologia, a crítica teológica assume que a literatura deforma a revelação; que a arte serviria apenas para fortalecer, ilustrar e destacar a transcendência; e questiona se a arte teria condições de substituir o papel da religião, de Deus, e conclui que esse papel somente cabe à fé cristã. Porém, alguns círculos literários passam a rejeitar a teologia e a tradição religiosa, negando os aspectos positivos da experiência religiosa judaica e cristã, uma vez que gradativamente os indivíduos e as comunidades vão diminuindo a importância dada à experiência religiosa e a religião passa a ser vista quase que unicamente como dogma, deixando de ser a base primordial da cultura dos povos, em especial a civilização ocidental no sentido destacado por Magalhães (1997). Segundo Magalhães, Antonio Manzatto afirma que a literatura sofre um preconceito bem claro por ser considerada mera diversão ou passatempo, como escrita sem compromisso social, estético, moral ou ético. Pensamento esse que deve ser abolido.

A literatura longe de ser alienante é proposta de leitura da sociedade por revelar nuances desta, seus conflitos, suas antropologias, apresentando o ser humano, sua forma de vida, seus sonhos, seus valores. [...] o romance é para Manzatto o ponto de partida visto que ele corresponde a uma maior gama de comportamentos sociais e psíquicos do ser humano. O romance é, portanto, mais abrangente que o conto e a poesia por abordar relações complexas e dinâmicas (MAGALHÃES, 1997:31).

O romance ficcional é, portanto, a elaboração narrativa, que serve também como crítica e negação do mundo real, no qual se vive. O autor, para produzir sua obra, transfigura o mundo real, passa a configurar um mundo possível de se habitar, onde a verossimilhança se dá por aproximação ou distanciamento, mas sempre em consonância com um mundo real familiar, a criação literária não nasce do nada. No entanto, a criação literária cristã produz de um modo mais específico o que já está posto religiosamente, não se permitindo a fruição imaginativa em seu estado mais instintivo, apesar da criatividade humana, no que tange aos sentimentos, aos pensamentos e às dúvidas, entrar em efervescência literária que, por sinal, é material para a teologia, assim como para a literatura.

Segundo Magalhães, Manzatto observa que a reflexão teológica é rigorosa, científica e racional quando trata das experiências humanas, no entanto, essa reflexão segue uma metodologia específica normatizada pela Igreja, que busca compreender o homem pela fé e pelas mediações descritas pela realidade humana. Assim, é possível observar algumas contribuições da teologia para a literatura e da literatura para a teologia. No primeiro caso, temos os temas teológicos: Deus, fé, Igreja, as relações entre o homem e Deus, as conceituações e as visões que refletem sobre as experiências cristãs diversas, etc. No segundo caso, a lista de possibilidades, para Manzatto, é bem mais extensa uma vez que “a literatura não é dependente da teologia, esta, para desenvolver sua fala e ensaiar seus discursos, precisa da literatura” (MAGALHÃES, 1997:36). Portanto, a literatura oferece à teologia uma reflexão sobre a palavra de Deus em uma compreensão dada a partir do mundo, do homem, da sociedade, da cultura e pela inculturação da fé e não somente do espaço eclesial.

Não é o fato de elementos cristãos constarem nos escritos, mas o fato da literatura fornecer uma compreensão rica do ser humano que precisa ser confrontado com a Palavra de Deus. [...] Os múltiplos olhares que o romance coloca na narrativa são um avanço em relação a um olhar somente que crer determinar o comportamento humano a partir de um único enfoque. É em especial este caráter antropológico da obra literária bem como sua mediação através de uma linguagem não dissecadora que torna a literatura uma interlocutora especial para a teologia (MAGALHÃES, 1997:37).

Magalhães (1997) conclui que Manzatto coloca a contribuição da teologia para a literatura e vice-versa de forma muito restritiva, pois a primeira não oferece somente aqueles temas à literatura, mas também oferece a forma com que eles devem ser abordados, ou seja, uma metodologia específica para a reflexão. Por outro lado, a literatura

não oferece somente uma abordagem, uma visão do ser humano e de Deus para a teologia, mas ela elabora uma reflexão tanto sobre o homem como sobre o ser divino. O que Manzatto busca determinar é uma forma da escrita literária que possa ser identificada como tendo princípios teológicos, nessa busca ele conclui o seguinte:

O critério que determina a pertinência ou importância teológica de uma obra não é a presença de palavras como Deus ou Igreja em sua narração, nem a presença do papa ou de padres como personagens, mas sim a amplitude e a profundidade com a qual a problemática humana é abordada nessa obra, mesmo se o religioso aí não está presente explicitamente (MANZATTO *apud* MAGALHÃES, 1997:32).

A partir da citação acima, pode-se pensar em uma relação mais contundente entre literatura, religião e teologia no romance *Fazes-me falta*. Magalhães (1997) chama a atenção para uma análise literária que leva em consideração os problemas do ser humano e não somente a presença de termos que são pertinentes à religião e à teologia, uma vez que o sagrado está presente também no que é humano e não somente no que é divino. Nessa perspectiva, o romance de Inês Pedrosa aborda o religioso a partir da presença de termos como Deus, crença, descrença e fé, mas dentro de uma relação de conflito, instaurada pelo homem, entre a vida e a morte, ou seja, entre o sagrado e o profano. O enredo se dá em um tempo-espaço não convencional, pois ela, a personagem feminina está morta e ele, o personagem masculino, vivo. A trama se desenvolve no entrecruzar de diálogos, que vai da cena do velório dela até a morte da personagem masculina, que a todo instante reforça a necessidade da presença dela demonstrada pela criação imaginária dele que poderia ter sido satisfeita com fotografias pela casa, com a exposição de seus objetos pessoais, com a pintura de um quadro, etc. Contudo, nada disso era suficiente a um amor tão grande, a lembrança vinda através dessas alternativas não a manteria presente, era preciso mais: som, cheiro, toque, interação sob todas as formas. O meio encontrado foi trazê-la à vida dando-lhe recursos para essa permanência por meio da voz. Como diria Mia Couto, escritor moçambicano, que segue as mesmas tendências do romance contemporâneo de língua portuguesa, “os mortos não morrem quando deixam de viver, mas quando os votamos ao esquecimento” (COUTO, 2009:59).

O percurso que os dois personagens fazem, dentro da narrativa, se dá sob a forma de lembranças da vida de cada um, que se costuram na forma de um diálogo espectral. Há uma série de elementos no romance que permitem tanto a análise político-social quanto a religiosa: o desejo da personagem feminina de salvar os mais necessitados, que não consegue totalmente por conta do sistema, da política e da sociedade machista; a criança

que apanha do pai até morrer; as mulheres e as crianças que apanham e são violentadas pelos maridos e pelos pais; a criança, ainda bebê, que falece porque a mãe foi presa por uso de drogas e é esquecida sozinha em casa até morrer de fome. O mito do paraíso perdido aparece em cada passagem de sofrimento desses seres humanos dentro da narrativa. A ausência é um símbolo neste romance de Pedrosa que aparece, primeiramente, representada pela morte da personagem feminina, a ausência do corpo/matéria; depois pela ausência da crença religiosa/Deus, da personagem masculina que pode ser repassada como um sintoma do homem a-religioso do mundo moderno e pela ausência do Estado, que não ampara os mais necessitados. Poder-se-ia dizer que se trata de uma crítica ao mundo moderno pela ausência do amor ao próximo: na ausência dessa religiosidade parece que o mundo sucumbe ao individualismo, ao consumismo, à produtividade. Para se opor a tudo isso, o homem e a mulher, que são personagens-narradores desse romance, constroem um vínculo afetivo tal que permanece além da morte, representado através de um diálogo espectral. Nele é possível observar todas as nuances do amor, da crença, da descrença e da fé que encaminham para uma ausência não somente corpórea, mas transcendente em que o homem moderno a-religioso não mais crê.

## Capítulo III

### **FAZES-ME FALTA: UMA DIALÉTICA DO AMOR**

*O desespero, pois, não consiste na perda da  
pessoa amada, isso é infelicidade, dor, sofrimento,  
mas o desespero consiste na falta do eterno.*

**Sören Kierkegaard**

#### **Amores e (des)crenças**

Logo no início da leitura de *Fazes-me falta*, percebe-se uma possibilidade de abordagem teológico-religiosa que vai se confirmando no decorrer da narrativa como sendo uma das características fortes desse romance. Há um jogo de vozes que se intercalam entre o mundo terreno e o espiritual, entre a crença e a descrença, em que desde as primeiras páginas, a personagem feminina nos faz saber que não mais pertence ao mundo dos vivos e que Deus sempre foi uma referência em sua vida. A expressão “sorriso de Deus” (PEDROSA, 2003:9), enunciada pela voz feminina, na opinião do crítico Eduardo Prado Coelho (2002) é a grande aventura romanesca desta obra. É um discurso sobre a ideia de Deus, vocábulo reiterado seis vezes em apenas dois parágrafos e contrastado com a expressão “luz, lúcido, encadeado por um Lúcifer oculto e criador incrustado no seu próprio ser” (PEDROSA, 2003:10). Há uma oposição entre as duas vozes narrativas, ou seja, a voz da personagem feminina opõe a sua crença em Deus à descrença do “meu aluno dilecto” (PEDROSA, 2003:9) e do “meu amigo” (PEDROSA, 2003:10). Portanto, essa oposição deflagrada no romance apresenta-se como um reflexo espelhado, respectivamente entre uma mulher e um homem, entre morte e vida, eternidade e tempo, amor e ódio, sorriso e tristeza/luto.

A personagem masculina, responsável pela conclusão do romance, à semelhança da personagem feminina, expressa a sua solidão e relembra, em meio ao luto, o espírito de humor que a defunta possuía, alfinetando a crença da ausente ao grafar um vocábulo ora com inicial minúscula, ora com inicial maiúscula (deus e Deus): “Dava-me agora jeito um

deus qualquer para moço de recados. [...] Ri agora tudo que ninguém te ouve. Isso; se o teu Deus existe solta uma gargalhada forte para que eu acredite” (PEDROSA, 2003:11). Em um caminho sem saída, com a constatação da ausência definitiva do corpo daquela que tanto lhe inspirava, a personagem masculina principia aquilo que será a exaustiva matéria da sua fala no romance:

O meu amor por ti atinge agora o auge. Já não possuo nada a que me agarrar. Nem o teu corpo, nem a minha razão, nem a vida, lá fora. As pessoas que te conheciam não nos servem agora. Lembram-se de ti como uma pessoa morta. Inventam-te. Fazes-me falta. Não te consigo inventar (PEDROSA, 2003:107).

O leitor é participado logo nas primeiras páginas dessa prosa ficcional a respeito das tensões existentes entre a mulher e o homem. Assim, sabe-se que a relação afetiva entre os dois passou por uma série de contratempos, restando agora a cada um fazer uma espécie de luto das suas escolhas acertadas ou mal sucedidas. Um escrutínio a respeito das razões do desencontro amoroso ou fraterno é sustentado a cada revezamento das vozes feminina e masculina. Perguntar pelas causas do distanciamento afetivo talvez seja menos solicitar uma explicação do fim das relações interpessoais do que propor a cada ato de fala a conservação do vínculo. Pretende-se simplesmente afirmar que o ato de enunciação de cada voz narrativa é um jeito de fazer durar o próprio sentimento que irmana as duas personagens ou de conservar algum tipo de esperança. Falar, ou escrever, é instaurar um diálogo, é fazer durar no espaço da enunciação a existência de um eu e de um tu. Seria interessante destacar quais os símbolos, as dúvidas e os pensamentos que sustentam as vozes das personagens? As categorias de sagrado e de profano auxiliam a compreensão da natureza e do fundamento dos afetos que são explicitados no texto ficcional? As perguntas formuladas não parecem impertinentes se respondidas à luz do que Zygmunt Bauman considera “o amor líquido”, em seu livro *O amor líquido - Sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004). Como se pode notar, o título já indica as mudanças vertiginosas às quais estão sujeitas as várias formas de experiências amorosas ou os diversos tipos de afetos que vinculam os indivíduos entre si em uma sociedade dita pós-moderna. Sem entrar na pertinência desta categoria para caracterizar o atual estágio das sociedades ocidentais contemporâneas, objetiva-se chamar a atenção para o termo reiterado na reflexão de Bauman “sobre a fragilidade dos laços humanos”. Em se tratando da ambivalência da experiência amorosa, que oscila entre o sonho e pesadelo, o sentimento de insegurança e desejo pela aventura emocional ou, nas palavras de Bauman, “a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os conflitantes

(estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004:8).

Os afetos no mundo moderno, segundo Bauman (2004), em se tratando de uma relação a dois, monogâmica, tenta o homem, ao mesmo tempo que se deleita com os prazeres dessa relação, se manter imune a ela, para não sofrer os desprazeres que ora pode lhe causar, de modo que, não se machuque e nem oprima um ao outro. Bauman, em seu livro, apresenta os riscos e as ansiedades de se viver junto e separado no líquido mundo moderno. O amor é uma armadilha da qual o homem não escapa, é uma experiência única tal qual o nascimento e a morte, pois não há como treinar para saber como é a morte, o nascimento ou o amor, porque o amor quando chega pulsa de tal maneira que sempre será como se fosse a primeira vez, mesmo tendo passado por outras experiências anteriores. Experiências estas, que segundo o autor, podem acontecer repetidas vezes, já que uma pessoa pode se apaixonar mais de uma vez, no entanto, nenhuma dessas experiências é igual à outra, porque todos os momentos e pessoas são ímpares (BAUMAN, 2004).

No mundo moderno, a enunciação e o significado sobre o amor vêm sendo modificados, por exemplo, uma noite qualquer de sexo passa a ser referida como “fazer amor” (BAUMAN, 2004:19). Isso sofre alterações na medida em que se tem a disponibilidade de vivenciar diferentes “experiências amorosas”, o que faz com que muitas pessoas passem a chamar de amor mais de uma de suas experiências de vida, como se o amor atual não fosse o único e último, podendo dessa forma viver outras experiências no futuro, sem remorsos ou expectativas. O que faz concluir que os antigos padrões de amor, ao invés de serem enaltecidos, foram reduzidos à lógica inexorável da novidade; nesse sentido, a visão romântica do “até que a morte nos separe” saiu de moda. (BAUMAN, 2004). É curioso que um romance no limiar do século XXI, como *Fazes-me falta*, proponha um revezamento de duas vozes situadas em um pós-morte e na vida; se as coisas são tão líquidas como a descrição de Bauman, então pode-se, no mínimo, interpretar nesse revezamento de vozes uma crítica ao mundo dos afetos na vida pós-moderna, segundo o conceito empregado pelo sociólogo.

Sem uma instituição que goze de uma autoridade suficiente, como outrora foi, por exemplo, a Igreja Católica ou o próprio modelo da família patriarcal e burguesa, a construção dos laços afetivos está subordinada ou contaminada pela lógica da produção do capitalismo. Se, por um lado, a independência financeira feminina liberou a mulher da condição de quase servidão que a prendia ao espaço doméstico, por outro lado, é difícil não

reconhecer que isto não só alterou o padrão de relacionamento interpessoal, como também lançou o homem e a mulher em uma situação não menos ambígua. Assim como em uma sociedade capitalista há o estímulo para a produção de mercadorias que atendam à categoria do novo, capazes de despertarem o desejo de consumo, haveria, de modo similar, a produção do desejo por novos relacionamentos, logo, a lógica dos afetos não estaria imune à da produção da mercadoria. Pois o homem necessita de símbolos, e a mercadoria passa a fazer esse papel, substituindo assim a religião.

Tendo em vista que o interesse desta investigação também é o de discutir a natureza e o fundamento dos afetos neste romance de Inês Pedrosa, tal trabalho não poderia ignorar um quadro conceitual elaborado pela tradição ocidental que diz respeito às nossas representações mais recorrentes dos afetos. Trata-se das distinções entre amor-*eros* (Platão), amor-*filia* (Aristóteles), amor-*agape* (Cartas apostólicas do Novo Testamento). Uma sistematização de tais conceitos encontra-se no livro de Marie-Dominique Philippe que inicia o primeiro capítulo sobre “o amor na filosofia e na teologia” com a seguinte observação,

encarar o amor numa perspectiva filosófica e teológica é hoje particularmente importante e interessante. Falar de amor deste modo é tratar, não de explicar o amor – porque não se pode explicá-lo nem analisá-lo: pode-se vivê-lo -, mas de compreender o que ele representa para nossa vida humana e nossa vida divina. Eis realmente a tarefa do filósofo e do teólogo (PHILIPPE, 1998:13).

De acordo com Philippe (1998), o amor segue uma longa tradição filosófica, teológica e mística. Na filosofia grega, a compreensão do amor espiritual e divino fez evoluir o pensamento filosófico e teológico, de modo que o entendimento do que é o homem e o mistério de Deus fossem estudados mais compenetradamente. O problema que o amor ocupa na filosofia grega é bem extenso e decisivo para o plano especulativo, sendo conceituado por vários teólogos e filósofos desde então.

O amor-*eros*, na filosofia platônica, é o amor primordial, pois sem ele o homem não poderá alcançar a perfeição que, para Platão, se resume a “comunhão com o bem em si, pelo belo em si” (PHILIPPE, 1998:18), ou seja, o homem só poderá ser aquilo pelo qual está destinado, se estiver tomado pelo amor-*eros*, só assim o homem alcançará sua real significação, de acordo com Platão. No entanto, Aristóteles discorda de Platão, argumentando que é o amor-*filia* é o fundamental, pois para o filósofo a *filia* partilha da cumplicidade, da sinceridade, do companheirismo, sem diminuir um ao outro, e que deve ser vivido entre pessoas de todas as idades, ou seja, o amor-*filia* ou amor de amizade é o

princípio básico de uma vida em sociedade, pois é pela amizade que o homem deixa de ser indiferente ao outro, segundo Aristóteles. Apesar de, a palavra ‘amizade’ ter perdido hoje seu sentido profundo, ainda assim quando “dizemos ‘amor de amizade’, é para significar que a *filia*, tal como Aristóteles a concebe, consiste num amor que não cessa de aumentar e que se ‘ata’ entre duas pessoas que se amam e se escolhem como amigos” (PHILIPPE, 1998:56). Na filosofia grega o *agape* não era tido como **amor** e sim que “Deus é bondade, o bem em si (Platão), o primeiro amável (Aristóteles)” (PHILIPPE, 1998:20) o que não é a mesma coisa. Mas através da trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – Deus revela o amor do Pai pelo Filho e do Filho pelo Espírito Santo, assim São João afirma que “Deus é amor” porque “em Deus, luz e amor são uno” (PHILIPPE, 1998:20). O amor-*agape*, segundo Philippe (1998), é diferente de qualquer outro amor, porque ele é o amor de Deus, que é infinito, substancial e fecundo, pois quem ele toca é penetrado por este amor, ou seja, o amor-*agape* não é como o impulso que é o amor-*eros* e nem espera ser correspondido como o amor-*filia*, dessa forma o que se observa é que Deus ama os homens, sem esperar nada em troca, por isso o *agape* se distingue das outras formas de amor.

Bauman (2004) explicita a fragilidade dos vínculos afetivos no mundo moderno em que os laços construídos deixam sempre uma brecha, uma saída de emergência, caso a relação entre em degradação. Na narrativa de Pedrosa, essa fragilidade dos vínculos afetivos é problematizada, uma vez que as personagens feminina e masculina mantêm um diálogo mesmo após a morte de uma delas. A experiência amorosa vivida entre as duas personagens não deve ser pensada exclusivamente como um amor-*eros* ou um amor-*agape*, mas pode ser entendida na qualidade de um amor-*filia*, um amor que a tudo ama e perdoa, como o amor infinito e imensurável de Deus. Isso se verifica na passagem a seguir de *Fazes-me falta*.

Se um dia tu começas a defender ditaduras, a apagar rostos de fotografias ou a relativizar o valor da liberdade, eu não conseguiria continuar a chamar-te amiga. Ainda assim, arranjará maneira de envolver essa tua mudança no manto da doença, procuraria – eu, que não acredito na psiquiatria – um psiquiatra que te tratasse. Mas se, sem abjures do nosso credo fundamental, tu matasses, traíesses, roubasses, eu testemunharia, de olhos lavados, a tua inocência (PEDROSA, 2003:199).

A personagem feminina alimenta uma crença incontestável em Deus, num amor infinito, e que se fortalece no decorrer da narrativa, trata-se do amor-*ágape* que a personagem feminina nutre por um Deus que é amor.

Preciso de me despedir de ti, ou de aceitar a morte, que é a mesma coisa. Não pude despedir-me de ninguém, nunca. Os meus pais despenharam-se sem mim numa curva de estrada, tinha eu catorze anos e quis perder a fé em Deus. Tinham-me ensinado que Deus dava na medida da nossa entrega – e Deus deu-me o seu sorriso oscilante em troca da minha incompreensível dor. O pior tinha acontecido; ninguém mais me poderia retirar nada. Deus oferecera-me a luz escaldante da dor para me intensificar a vida (PEDROSA, 2003:71).

A personagem masculina, em contraponto à feminina, se declara descrente, exprime certa insatisfação e relutância para com Ele pelas perdas afetivas, mais especificamente, pela perda da mulher que dava sentido a sua vida.

Deus pode tirar-nos a vida – sim, esse Gajo tem uma cara boa para culpado – mas não percebe nada de pormenores. Em vez de deixar que esse teu Deus canalha me subjugue com o teu desaparecimento irreversível e os nossos equívocos irrevogáveis, faço de conta que tu nunca exististe (PEDROSA, 2003:185).

Na primeira fala da personagem feminina fica explícita a crença religiosa, marcando, de modo contundente, a narrativa, pois ela faz referência a Deus em onze momentos num espaço de cinco parágrafos.

Não basta morrer para conhecer o sorriso de **Deus** – mesmo que, como foi o meu caso, se tenha vivido abismada nele uma vida inteira. [...] **Deus** procura primeiro os que sofrem antes do conhecimento específico da dor, [...] **Deus** nasce da ignorância própria dos sofrimentos prematuros. [...] **Deus** não sabia nada do Universo quando o criou. [...] Imagino que num momento impreciso essa solidão se terá tornado maior do que **Ele** próprio, estourando numa gigantesca flor de luz. E imagino-**O**, depois, tentando dar um sentido particular a cada uma das pétalas dessa luz dispersa. [...] E balouço no **Seu** sorriso outra vez. [...] Sobretudo não voltarei a desiludir-te a ti, o descrente que me ensinou a crer melhor, o meu pequeno e velho **Deus** de algibeira, o meu amigo. [...] Num murmúrio de vento peço-**Lhe** que não me empurre tão depressa para esse lugar iluminado que é a **Sua Carne**, peço-**Lhe**<sup>21</sup> que me deixe matar saudades desse mundo que deixei tão de repente (PEDROSA, 2003:9-10).

De acordo com Magalhães (1997), o que importa é o conteúdo da narrativa que faz emergir o religioso, o sagrado e o profano, e não, simplesmente, o uso de termos que compõem o cenário teológico-religioso. No caso do romance objeto de estudo, fica claro no decorrer da narrativa esse conteúdo teológico-religioso, por meio, da oposição marcada entre as personagens feminina e masculina, onde ela crê e ele não: “Não voltarei à desilusão do renascimento. Sobretudo não voltarei a desiludir-te a ti, o descrente que me

---

<sup>21</sup> Grifo meu.

ensinou a crer melhor, o meu pequeno e velho Deus de algibeira, o meu amigo” (PEDROSA, 2003:10).

A descrença da personagem masculina se desenha numa relação de ódio e de deboche pela figura divina: “Deus é uma conspiração de mortos contra a amnésia dos vivos. O teu Deus passeia o Seu corpo gordo sobre os meus neurônios, perguntando-me: ‘Porque é que não voltaste a telefonar-lhe, filho da puta?’ (Deus é um especialista em vernáculo bélico, como eu já suspeitava.)” (PEDROSA, 2003:132). Para a personagem masculina, a ausência definitiva da amiga é um fato inaceitável, por isso, tenta de toda forma culpar a Deus, afinal, sendo ele um descrente não compreende porque Deus tira a vida de uma pessoa tão jovem, com tantos planos a serem realizados: “A única pessoa de família que te conheci foi esse Deus ciumento que te afastou de mim. Não me peças que Lhe perdoe, porque não posso. Só se o Gajo um dia me levar para o pé de ti – mete-lhe uma cunha, és capaz?” (PEDROSA, 2003:167). Mas a descrença da personagem masculina não se resume a esse aspecto divino, ela representa a reflexão do homem sobre Deus e também sobre o *homo religiosus*.

Na fala dela sobre ele, é possível perceber esse intuito reflexivo: “Tu dizias que era ao contrário: que Deus nasce da ignorância própria dos sofrimentos prematuros” (PEDROSA, 2003:9). Há, portanto, uma referência à religião como fraqueza do ser humano e, segundo Kuschel (1999), essa “ignorância” de que fala a personagem masculina trata da relação entre o homem e Deus. Brecht e Benn (*apud* KUSCHEL, 1999) deixam bem clara a impossibilidade de um artista ser crente, já que, para eles, a crença enfraquece o ser humano, principalmente porque não permite que o artista exponha seus pensamentos da forma mais humana possível. É dessa forma que a personagem masculina de *Fazes-me falta* vê o homem, como o último recurso para os que não conseguiram sobreviver à condição de isolamento, de insatisfação, de solidão, de incompletude. E isso se confirma na seguinte fala da personagem feminina sobre ele: “‘A fé impede-nos de viver’, dizias. ‘Põe todo o prazer no futuro – é por isso que é tão útil aos pobres’” (PEDROSA, 2003:97).

O *homo religiosus*, sobre o qual fala Mircea Eliade (2010), está representado no romance de Pedrosa pela personagem feminina, que aceita sua condição religiosa e a vivencia sem questioná-la, e pela personagem masculina a-religioso que, contrariamente a ela, questiona e tenta expulsar de toda forma a religião, esse Deus de sua vida.

ELA: “Peço a Deus que me prolongue este estágio terrestre, que me contrate para teu anjo particular até que tu subas a este limbo de nuvens e

me ensines o caminho da sala de jogos derradeira. Ou que negocie com os Deuses dos indianos e me volte a poisar sobre a terra como teu cão. Ou gato. Ou pelo menos canário” (PEDROSA, 2003:229).

ELE: “Eu não creio no teu Deus, fujo dos deuses que nos desenham sob o rosto, à nascença, todos os pensamentos tristes da vida. Não creio em nada que arranhe a superfície rasa da vida” (PEDROSA, 2003:107).

ELE: “Nunca acreditei em nenhuma espécie de Deus – até porque, se acreditasse, teria de Lhe pedir contas, o que significa que cortaria imediatamente relações com Ele” (PEDROSA, 2003:150).

A personagem masculina representa esse homem a-religioso da modernidade em sua totalidade, pela expulsão dos deuses, do misticismo ou de qualquer tipo de religiosidade. No entanto, como observa Eliade (2010), o homem nunca conseguirá se despir por completo dessa religiosidade pela sua herança, pela sua história, afinal, ele assim foi constituído e isso se nota na seguinte fala da personagem masculina: “Troçava do Deus apesar de tudo exacto, gordo, barbudo, em que tu te aninhavas, e agora acredito que a carícia dos teus dedos está no vento, a cintilação dos teus olhos negros na água do olhar de uma amiga tresmalhada, nas estrelas ou nos reflexos do sol sobre o rio” (PEDROSA, 2003:115). Apesar de repetir, em inúmeras passagens do romance, a sua descrença, quando se trata de sua amiga, ele se rende às possibilidades religiosas pelas quais foi constituído homem: “Creio sem crer, como um condenado. Afinal de contas, não tenho nada a perder. Mesmo que os anjos não existam, as asas com que te vejo, sentada na beira da minha cama, do cume enlouquecido da minha insônia, ficam-te melhor do que todas as tuas toilettes de vida” (PEDROSA, 2003:144).

Observa-se que a descrença da personagem masculina é acompanhada pela ausência, que é dada pela morte da personagem feminina em primeiro lugar. Uma ausência corpórea, pois como ele mesmo conclui: “A culpa precisa sempre de corpo. Agora, pela primeira vez, preciso do teu corpo” (PEDROSA, 2003:132). Essa ausência, da qual ele fala, perpassa toda a narrativa, presentificando-se através do diálogo no pós-morte. O romance se constitui através desse diálogo, dessa relação entre o imanente e o transcendente, ou melhor, a ausência se torna o elo que exige um diálogo para se opor ao mundo profano, da volatilidade, da fragilidade dos laços humanos. Dessa forma, os personagens constituem um vínculo afetivo tal que pode ser observado por meio do diálogo na voz de cada um dos personagens nas lembranças ou memórias personificadas pela ausência.

Agora que os teus olhos se fecharam sei que não voltarás a devolver-me os meus (PEDROSA, 2003:12).

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 (PEDROSA, 2003:44-45).

Assim, a personagem masculina delineia a exaustiva fala da ausência definitiva da sua amiga: “Não consigo descrever a falta que me fazes. [...] ..Tu esfumaste-te, já não posso friccionar-te” (PEDROSA, 2003:143). De tudo, ficam apenas as lembranças do que eram e viveram e, mais intensamente, daquilo que não viveram, pois, para ela, “só na enumeração das coisas mortas não se morre. A nossa morta amizade, vê tu – fotografada sem mancha. Sobrou dela tudo o que não dissemos. Tudo o que nos afastou, o tempo em que já não existíamos – nós. E isso não morre – o que não existiu” (PEDROSA, 2003:154). Entre os dois, sobrevive o que deixaram de viver, aquilo que ficou no sonhado. O que poderia ter acontecido e não aconteceu ficou como sugestão de um passado quase perfeito, agora irrealizável. Um homem e uma mulher, num relacionamento que se manteve no limiar da amizade e da paixão, nunca se desposaram, apesar de partilharem noites de sono, dormindo no mesmo leito, pois o sexo não era de forma alguma o centro da relação.

Pedi-te que me deixasses ficar mais um bocadinho, porque me custava entrar em casa sem sono. Pegaste-me na mão

- anda comigo

e lavaste-me para a cama. Enroscaste-te em mim e começaste a coçar-me as costas, muito devagar. Dormimos muitas e muitas vezes assim – e nunca, nem por um segundo pensamos em fazer aquilo a que os inocentes chamam de sexo (PEDROSA, 2003:118-119).

Para a personagem feminina, a relação entre eles tinha um tom sublime, pois “nada nos poderia separar, porque estávamos naturalmente livres das armadilhas do desejo, da via sacra da posse e do sacrifício. Quanta candura. Uma vida inteira desperdiçada em candura – e nem sequer tive tempo para mudar o mundo” (PEDROSA, 2003:39). Ela acreditava, em um primeiro momento, que eles estavam livres do que é profano, que havia entre eles uma história absoluta, e que a relação deles era algo sublime, sagrado, que partilhava o transcendente, no entanto, logo ela reconhece uma ingenuidade de seu pensamento, de seu desejo, afirmando que deveria ter usufruído de outro modo da vida, sem tanta inocência, pureza e alvura.

Nós éramos um do outro. Coincidimos e rejeitamos a coincidência, com a petulância típica dos pobres, confinados à prisão do seu sofrimento. Nós

éramos um do outro e não descobrimos, preferimos respeitar os protocolos da nossa era, dar prioridade à voz obrigatória do corpo. Nós éramos um do outro de outra maneira – de uma maneira escura, espessa, transcendente. O que podíamos nós, escravos da Inteligência Suprema, escutar de transcendente? Como podíamos nós, ilustres servos da História, alcançar a luz trêmula do pequeno milagre que nos era dado? (PEDROSA, 2003:40).

Ela questiona retoricamente, respondendo e se dando por convencida, de que, apesar de perceber agora, nesse “espaço sem espaço” (PEDROSA, 2002:15) no qual se encontra, que a amizade que nutria pelo seu amigo podia ter sido mais que uma amizade, podia ter chegado ao desmoronamento dos corpos e que podiam ter vivido uma intensa relação amorosa, no entanto, ela mesma já conclui que o homem, o ser humano, diante da Inteligência Suprema, não compreende O bem e Seus desígnios. Deus trabalha para que todos os homens possam alcançar a transcendência, porém compreender esse pequeno milagre é tarefa difícil, por isso, ela não questiona o que não viveram, deixando para Deus essa resposta.

### **As vozes: feminina e masculina**

Pedrosa em sua narrativa faz um jogo de duas vozes, que se revezam ao longo da prosa ficcional. A primeira voz, a feminina, dirige-se à outra, a masculina, de um modo direto e afetuoso “mas tu, meu aluno dilecto” (PEDROSA, 2003:9) e declara estar afastada desse mundo e se sentir sozinha, pois sua voz já não mais pertence a um corpo: “o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e chorado pela última vez” (PEDROSA, 2003:10).

Segundo Edurado Prado Coelho (2002) a narrativa de Pedrosa apresenta-se sob um diálogo espectral por se tratar de uma pessoa morta e outra viva, no entanto, existe também a possibilidade de dois monólogos ou ainda de um monólogo interior. A partir dessas possibilidades o romance ganha fôlego: na tentativa de fazer perdurar um diálogo, ou não interromper a relação com a morte de um dos interlocutores; pelo desejo da eternidade e a busca de um amor verdadeiro; um amor tão forte que resiste à ausência do corpo amado e para o qual a morte é superada pelo desejo do outro, o desejo do último suspiro que rompe essa linha tênue entre dois mundos tão distantes e desconexos ou, ainda, na intenção de fazer um balanço de cada uma das vidas, do que foram, deixaram de ser, do

que poderiam ter vivido ou não, mas perderam por convenções sociais. Tais vozes protagonizam o fim e a continuidade de uma experiência afetiva.

Um dos pontos de sustentação dos diálogos é a crença da personagem feminina em Deus, sendo esta a chave para manter o vínculo entre as duas personagens. Em contrapartida, sabendo da descrença da personagem masculina, questiona-se como seria possível um diálogo além túmulo entre duas pessoas onde uma crê e a outra não. O que se observa é que a personagem masculina tenta de todas as formas recriar a amante (amiga) no intuito de mantê-la viva. Nota-se assim, que o romance sugere algumas variantes, no entanto, a que mais claramente se desenha é a de um diálogo, também podendo ser nomeado de monólogo interior segundo Massaud Moisés (1999) e que será explicitado mais adiante. Pois ela, a personagem feminina, é uma criação da personagem masculina, para manter viva a imagem, a esperança da pessoa amada, e assim se conformar com sua partida definitiva.

A ficção produz o efeito de real, capaz de convencer o leitor sobre o elo entre os mundos real e ficcional, pois a verossimilhança criada pela autora é tão bem realizada na estrutura da obra, que se torna quase que imperceptível a linha tênue estendida entre o que é real e o que é ficção, chegando-se a duvidar que ela esteja, de fato, morta. Inês Pedrosa cria uma situação em que esses dois mundos se cruzam, além de sugerir a comunicação entre os planos terreno e celestial. Para Antonio Candido,

quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida (CANDIDO, 1985:76).

Segundo Candido, se a obra literária em sua estrutura estética for elaborada de modo a sustentar sua organização interna, então, o leitor aceitará inclusive o que é inverossímil, o que Pedrosa soube fazer muito bem, uma vez que, em *Fazes-me falta*, a questão da verossimilhança se discute a partir da construção das vozes narrativas em que uma das personagens se encontra já morta, o que confunde a possibilidade prática de um diálogo entre duas pessoas, mas esteticamente falando, ela é perfeitamente aceitável, pois de acordo com o crítico, “mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente” (CANDIDO, 1985:75).

Uma outra voz (masculina e destinatária dos enunciados da voz feminina inicial) comparece no que se poderia chamar de o segundo movimento ou sequência do romance e à semelhança da primeira personagem, também expressa a sua solidão. A descrição sucinta dessas duas vozes narrativas nos permite apanhar a ambiguidade e a complexidade desse romance. Segundo Massaud Moisés (1999), há algumas variantes possíveis do diálogo: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre, monólogo interior e solilóquio. Partindo do pressuposto de que para cada enunciado linguístico há a figura de um eu e de um outro (outro para quem você fala, lê ou escreve), sendo que esse outro pode estar presente ou ausente, pode-se afirmar que mesmo no monólogo existe um diálogo. É o que se lê na seguinte afirmação de Moisés:

O monólogo interior caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem (*monos*, um, *logos*, discurso, palavra), como se o “eu” se dirigisse a si próprio. Na realidade, continua a ser diálogo, uma vez que subentende a presença dum interlocutor, virtual ou real, incluindo a personagem, assim desdobrada em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”), que trocam idéias ou impressões como pessoas diferentes (MOISÉS, 1999:145).

Michel Butor (1974), quando trata da primeira pessoa, faz perceber que, de fato, o romance *Fazes-me falta* está escrito na primeira pessoa, no entanto, também temos na estrutura interna da obra a presença de discursos diretos e indiretos. Pode-se pensar na presença de um narrador-personagem que é introduzido no romance e que será “o ponto de tangência entre o mundo contado e aquele onde se conta esse mundo, meio-termo entre o real e o imaginário” (BUTOR, 1974:49). Para Butor, “a narrativa será apresentada sob forma de memórias” (1974:50) que estão convencionadas no monólogo interior, tal como se constata na seguinte assertiva: “Na narrativa em primeira pessoa, o narrador conta o que ele sabe de si mesmo, e unicamente aquilo que ele sabe. No monólogo interior, isso se restringe ainda mais, já que ele só pode contar aquilo que sabe no instante mesmo” (BUTOR, 1974:511). Assim, o que se percebe é que a prosa ficcional de Pedrosa foge um pouco ao que Butor afirma ser o monólogo interior, uma vez que, tanto a personagem feminina quanto a personagem masculina sabem muito sobre o outro, o que desconfigura a convencionalização de Butor em relação ao monólogo interior, apesar das memórias estarem presentes do início ao fim do romance em ambas as personagens.

Compreender um romance é mais do que perceber uma linha cronológica e argumentativa que conduz a um clímax, é perceber nele uma hierarquia de elementos. Para Roland Barthes “compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da

história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos, horizontais do ‘fio’ narrativo” (2008:27), pois a significação do texto é permeada por diversos níveis que atravessam a narrativa a todo momento, elementos que vão muito além de um ordenamento de frases, e se compõem de ao menos três níveis de descrição, ou seja, o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração, ele nos lembra que ler é nomear; “escutar não é somente perceber uma linguagem é também construí-la” (BARTHES, 2008:41). Sentido em que se faz necessário apresentar como é estruturado o romance de Pedrosa.

Em se tratando da leitura sequencial das falas dela, a personagem feminina, constata-se que sua morte é dada como certa desde o início do romance, a partir desse ponto ela vai descrevendo sua vida, as relações afetivas e amorosas vivenciadas. Toda a fala dela se dirige a alguém, um outro não nomeado, mas fica bem claro que ela se dirige especifica e unicamente a um homem amado, o qual é minimamente descrito por ela, sua ênfase não está nas características físicas, está sim, em aspectos mais genéricos, como profissão, hábitos, estilos, idade, casamento e sua vida antes de tê-la conhecido. Não se trata de um discurso direto, mas indireto, dirigido a alguém que não responde pessoalmente. Por vezes, ela cria um discurso direto atravessado por *flashes* da memória, mas essa não é a regra.

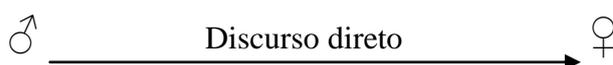
As falas dele têm um tom de lamentação, logo de início ele se dirige a uma mulher morta: “Estou sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. [...] Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado.” (PEDROSA, 2003:11). “Descanse em paz. Fizeste uma morta bonita – mais bonita e serena do que alguma vez foste, cachopa.” (PEDROSA, 2003:12). Ele desde o começo questiona a fé que ela nutre por Deus, as verdades históricas de que ela fala e critica a pessoa na qual ela se tornou quando entrou para a política. Mas também deixa claro a falta que ela lhe faz. Igualmente à personagem feminina, ele também fala de sua vida, profissão, separação/divórcio, que se matriculou no curso de História e começa a falar de quando a conheceu no primeiro dia de aula, pois ela era a professora da disciplina de História das Mentalidades, e passa a relatar toda uma vida vivida com ela, a partir dela, de antes de tê-la conhecido, até morrer. As falas dele são de um modo mais direto e objetivo, não faz rodeios ou enxertos para expor os seus pensamentos, medos, sentimentos, culpas, arrependimentos, ou para expor uma situação social. Enquanto que a fala da personagem feminina é mais delicada e sentimental, são recorrentes, nela, o uso de palavras que não magoam e nem ferem o interlocutor masculino. Ambas as personagens falam de suas

vidas, seus familiares e de seus amigos pessoalmente, mesmo que alguns amigos sejam comuns aos dois. Chama atenção no romance a maneira como ele a descreve em oposição a maneira como ela o descreve. Por seu objetivismo, ele tem um olhar mais focado, uma característica associada ao masculino, tal observação, contudo, cabe quando ele se enuncia na voz dela, pois entende-se que ela é uma criação mental dele e que ele coloca as falas na sua boca. O mesmo não ocorre quando ele narra, usando a sua própria voz, características, hábitos, vestimentas e outros detalhes dela. Ele a percebendo a distância, tem uma percepção mais minuciosa.

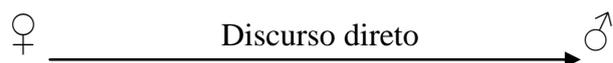
Não consegui escutar uma palavra da tua primeira aula: estava, digamos, hipnotizado pela tua extraordinária camisola. Azul eléctrica, semeada de barcos à vela e golfinhos de lã. Parecias ter quinze anos – e isto não é um elogio. Não acreditava que uma colegial de subúrbio pudesse ter alguma coisa para me ensinar (PEDROSA, 2003:25).

Da metade do romance em diante a imagem da mulher começa a se tornar esfumada, a nitidez das lembranças vai se apagando. O que era um corpo ganha asas torna-se anjo, o que era “quase” físico passa a ser praticamente espiritual. Essa nova realidade não aumenta o conflito, não o torna mais desesperado na sua busca por ela, nem o consola mais facilmente e a sensação de vazio perdura.

Para detalhar melhor como se dá essa troca de diálogos no romance, foi elaborado um esquema explicitando de modo mais direto sua estrutura, que segue:

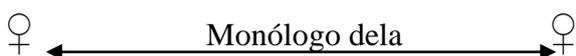


A princípio, esse discurso direto não é exigência da criação imaginária dele, pois ela poderia estar viva e presente ou viva e ausente espacialmente, o que não ocorre, pois ele mesmo pergunta, “Pensaste em mim enquanto morrias?” (PEDROSA, 2003:17), claramente ele se coloca à beira do caixão onde ela é velada.



Às vezes punhas-te a conferir as contas do desequilíbrio do mundo, e então davam-te umas fúrias de corrector justiceiro: “Sem justiça não há paz”. Eu respondia-te: “Se estamos sempre a fazer justiça, à procura dos justos e dos injustiçados, nunca mais encontramos nenhuma paz” (PEDROSA, 2003:60).

Sabendo-se que ela é uma defunta e que os “mortos não falam” abre-se uma brecha para que se tome consciência de que é ele que se enuncia através das palavras que cede a ela, dando-lhe voz. “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” (PEDROSA, 2003:185). O discurso direto da personagem feminina traz também, em si, o discurso indireto. Todavia, essa não é uma marca específica da fala dela, pois tanto o monólogo dela quanto o dele incluem essas duas formas discursivas.



Discurso direto - quando ela questiona ou responde a ele.

‘Estás a ver porque é que preferi desistir dessa nossa ideia infantil de escrever romances? Já há tantos, hoje – e são tão parecidos com a mentira hiper-realista da realidade. Já há tantos, meu querido’ (PEDROSA, 2003:161).

Discurso indireto - quando traz a resposta dele na sua fala, ele sendo apenas memória dela, do que ele disse a ela quando rememora determinada situação.

Podemos amar no escuro, sim, podemos amar na luz sonâmbula da ausência, podemos tanto que inventamos Deus. Tu dizias que Deus era o teu personagem de ficção favorito. Mas não querias entender que os personagens de ficção existem tanto como tu (PEDROSA, 2003:121).



Discurso direto - quando ele questiona ou responde a ela.

‘Como podes ter vivido tanto e ser tão leve’?, perguntavas-me. Eu respondia-te apenas com sorrisos (PEDROSA, 2003:106).

‘Não quero ter filhos porque ficaria refém da vida deles’, dizias. A morte de um filho era o teu único tabu (PEDROSA, 2003:107).

Discurso indireto - quando traz em sua fala algo que ela teria dito:

Entraste tarde, caíste, ofegante, na cadeira ao meu lado. Depois disseste-me que foi nesse momento que os nossos olhos se encontraram. Mas eu não me lembro dos teus olhos. Lembro-me, sim, do odor do teu corpo, uma mistura excitante de rosas, canela e sexo (PEDROSA, 2003:117).

Ao fazer uso do discurso direto ele retoma a primeira parte do diagrama, assim o diálogo entre as personagens ganha fluência, sustentação e continuidade. A compreensão desses diálogos permite três possibilidades de leitura:

1. Leitura convencional – o livro é lido do começo ao fim, intercalando os cinquenta blocos de fala atribuídos a cada personagem.
2. Leitura dos quadros atribuídos a ela – nessa possibilidade pode-se tomar conhecimento de uma história “completa”, ela narra toda a relação entre as personagens, através dela adquire-se ciência do que foi a vida dele, tamanha são as intervenções dele na fala dela.
3. Leitura dos quadros atribuídos a ele – ocorre a mesma situação descrita sobre a leitura no item acima.

Mesmo com essas diferentes alternativas para a leitura, constata-se que a significação mais interessante da obra, aquela que forma um conjunto mais rico e complexo, se dá na interação entre as duas vozes, portanto, através da leitura convencional. Mais rica pelas marcas gráficas que definem cada uma das vozes, por exemplo, para cada voz é usado um tipo de letra e cada bloco de fala é enumerado, no entanto a numeração se repete para ambas as vozes: 1 voz feminina; 1 voz masculina e assim sucessivamente até concluir os cinquenta blocos de fala para cada personagem. Dessa forma, apesar de não nomear de capítulos, se consegue, logo de início, distinguir ou separar as vozes correspondentes, caso não houvessem essas marcas, a compreensão de duas vozes distintas se tornaria mais dificultosa, mas não impossível, pelas marcas textuais. E é no intercalar dessas vozes que a leitura convencional se torna mais atraente. Outra característica que enriquece a leitura convencional trata da estrutura dialógica do romance. Por exemplo, no bloco 22, correspondente a voz masculina, tem o relato do primeiro encontro das personagens e o bloco 25, correspondente a voz feminina, trata do mesmo encontro, ou seja, os personagens abordam os mesmos assuntos em momentos distintos dentro da obra que não segue uma linearidade, aparecem em blocos não sequenciais em sua maioria.

A voz masculina – bloco 22:

Foi no cinema, lembrás-te? [...] Entraste tarde, caíste, ofegante, na cadeira ao meu lado. Depois disseste-me que foi nesse momento que os nossos olhos se encontraram. Mas eu não me lembro dos teus olhos. Lembro-me, sim, do odor do teu corpo, uma mistura excitante de rosas, canela e sexo. Talvez trouxesses ainda o cheiro de algum dos teus amantes. [...] Mas nessa altura eu nem sequer sabia isso. E nunca me aproximara tanto do teu corpo. O teu cheiro surpreendeu-me pela delicadeza e pela névoa

erótica. Encostei o meu braço ao teu e comecei a transpirar. Sentia uma vontade violenta de me desmoronar em ti (PEDROSA, 2003:117).

A voz feminina – bloco 25:

Durante muitos meses apenas nos víamos. Não nos olhávamos. Até que veio ter conosco aquele momento em que me sentei ao teu lado no cinema. [...] O teu rosto girou em direcção do meu na luz intermitente do genérico. A claridade dos teus olhos arrastou-me como uma onda. O teu braço esquerdo colou-se lentamente ao meu, fotograma a fotograma. Muitas e muitas vezes, depois, estivemos de mão dada no cinema, a minha cabeça no teu ombro, entre risos e segredinhos, como no liceu. Mas nunca voltávamos a experimentar aquele puro gozo da latência (PEDROSA, 2003:131).

Outro momento da obra em que se pode observar o diálogo existente entre os blocos de fala, é quando as personagens tratam da violência doméstica, muitas vezes uma consequência do caos da modernidade. A personagem feminina tenta chamar a atenção da personagem masculina para acudir a criança que apanha do pai no apartamento ao lado, enquanto assiste televisão com volume excessivo na intenção de se isolar desse mundo ao qual pertence, mas a personagem feminina já não tem mais voz, pois está morta.

A voz feminina – bloco 30:

Ouve. Estão a matar uma criança ao teu lado. Ouve-me, por favor. OUIVE-ME. Tu vês na televisão uma reportagem sobre os crimes de Pinochet. Horrorizas-te com a história daquela menina de quatro anos torturada dias a fio, diante da mãe, nas masmorras chilenas. Mas é só o lado exterior da tua alma que está horrorizado – tu sabes que não havia nada que pudesses ter feito. [...] Baixa a televisão – ao teu lado há uma criança de dois anos que grita por socorro, ainda antes de saber pedir socorro. E eu não posso fazer nada – eu sou nada. Mas tu podes, filho da mãe. Levanta-te desse cadeirão, desliga a televisão, por favor, e vai lá. Faz isso por mim. O pai da menina atira-a contra a parede, e ela repete: “Eu quéo i p’avó”. [...] A mãe da menina ainda não veio do trabalho, faz as limpezas à noite num Ministério. O pai só parará de bater quando a menina se calar (PEDROSA, 2003:145-146).

A voz masculina – bloco 31:

Desde que tu morreste, a morte ronda-me como uma namorada obsessiva. [...] Ontem o meu vizinho do lado matou a filha de dois anos e, uma vez mais, eu não me apercebi do que se passava. Não soube salvar uma criança que gritava do outro lado da parede – porque tinha o som da televisão demasiado alto (PEDROSA, 2003:149).

A voz feminina – bloco 33:

A juventude dessa menina não existiu. O sangue coagulou, o corpo arrefeceu, roxo como o mármore, preso nos sonhos antesonhados. Esta menina que ontem, ao teu lado, chorava pela avó, só agora a descobres, no museu dos horrores do telejornal, exposta para o prazer póstumo dos bons sentimentos (PEDROSA, 2003:154).

Entretanto, nas alternativas de leitura, dois e três, o sentido não é extremamente prejudicado. Conforme comentado anteriormente sobre as diferentes possibilidades de leitura do romance, percebe-se que em qualquer das leituras que forem efetuadas será possível extrair um diálogo, mesmo este sendo realizado em forma de um monólogo interior de acordo com as considerações explicitadas sobre Moisés (1999). O que se observa é que as vozes narrativas são deflagradas não em sua separação absoluta, mas que se vinculam a partir da afirmação e da negação da presença ou ausência do outro. O que sobressai é uma voz solitária feminina e masculina que almeja expressar o não dito ou ainda explicitar as fraturas e as frustrações do vínculo afetivo entre as personagens, os diálogos são costurados e trazem encontros e desencontros, afinidades e divergências, silêncios e desabafos, num mundo alheio ao dos mortais.

*Fazes-me falta* é um romance marcado pela ausência dos nomes das personagens principais, conforme destacado, em contraponto aos secundários, que são nomeados. A obra define-se primeiramente pela estrutura narrativa dialógica entre os blocos de fala da voz feminina e da voz masculina, e em segundo, a estrutura interna de cada uma dessas vozes se define em um monólogo interior feminino e outro masculino, permeados pelo discurso direto e indireto dos pensamentos e memórias das personagens. Trata-se de uma narrativa passível de leituras em sentidos diversos, sejam eles voltados para a dimensão histórica de Portugal, para a configuração dos afetos, para a metaliteratura e, principalmente, para a dimensão teológico-religiosa, resultando num estudo interdisciplinar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retoma-se aqui para fazer algumas breves considerações finais, assim nomeadas, pois, conclusão parece ser muita pretensão, afinal nada se conclui por completo num trabalho com tamanhas possibilidades analíticas. Uma fala da personagem feminina colocada no início da dissertação em forma de dedicatória, representa tudo o que poderia ser compreendido por amor:

Não importa o que se ama. Importa a matéria desse amor. As sucessivas camadas de vida que se atiram para dentro desse amor. As palavras são só o princípio – nem sequer o princípio. Porque no amor os princípios, os meios, os fins são apenas fragmentos de uma história que continua para lá dela, antes e depois do sangue breve de uma vida. Tudo serve a essa obsessão de verdade a que chamamos amor. O sujo, a luz, o áspero, o macio, a falha, a persistência (PEDROSA, 2003:136).

Nesse sentido, compreender o que quer dizer o romance de Pedrosa significa não só lê-lo em sua imanência, mas também transcender a partir dele, pois transformar-se, enquanto leitor requer uma explicação que permita uma compreensão mais significativa. Para Paul Ricoeur, “compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento” (1996:87), que, por conseguinte é também a definição dada por Sartre sobre o que é literatura, “a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva” (*apud* PAULA, 1997:113). Uma consciência que não fica apenas no nível da reflexão, vai além, a ponto de transformar as ações efetivamente. O princípio dialético da explicação e da compreensão e vice-versa é base para qualquer estudo interdisciplinar, para a literatura, para a religião e para a teologia, por exemplo, é fundamental. Entretanto, quando se consegue sucesso nessa empreita pode-se avançar e estabelecer estudos transdisciplinares uma vez que a compreensão/interpretação das áreas foi potencializada.

Para a transdisciplinaridade essa compreensão e o sentido humano estão inseridos numa dinâmica, seja em obras literárias, científicas e acadêmicas de modo geral, ao entrar no exercício de explicação e compreensão das mesmas, em diferentes áreas do saber. Esse projeto de interação compreende se transformar enquanto Homem. Em conformidade com o Ser do qual fala Kierkegaard, quando menciona em *As obras do amor* (2007), um amor incondicional ao próximo sem exigir ou querer algo em troca, amar simplesmente pelo fato de querer o bem ao outro, de interagir com ele sem receber qualquer benefício. Esse querer

bem ao outro, amá-lo, necessita de uma explicação, no entanto, por mais que se tente explicá-lo de modo exaustivo e cientificamente estruturado, essa explicação nunca será suficiente, quando se diz que se deve “amar o próximo como a ti mesmo” (KIERKEGAARD, 2007:33), toda e qualquer explicação se torna dispensável.

*Fazes-me falta* é um romance que trabalha a partir da interdisciplinaridade, pois o tema que visivelmente salta aos olhos na leitura do romance é a questão da religiosidade, e a partir dessa constatação experienciou-se uma análise interdisciplinar entre a literatura, a religião e a teologia. No entanto, outras questões como a ética, a moral, a política e as questões de gênero, também compõem a narrativa de Pedrosa, no entanto, estas ficarão para um estudo futuro. É preciso eleger alguns elementos para serem abordados no percurso da dissertação, o que necessariamente exclui temáticas interessantes. As demais questões elencadas reafirmam a possibilidade interdisciplinar desse romance, que exige do pesquisador uma busca em outras áreas do saber, solicitados a partir da obra.

A personagem feminina representa uma volatilidade amorosa, que se percebe na citação de Pedrosa logo acima, que tenta ser estabilizada, pela personagem masculina quando a cria imaginariamente, dando-lhe todas as condições de existir novamente, pelas palavras, mas como ela mesma constata, “as palavras são só o princípio – nem sequer o princípio”, o que torna a tentativa dele vã. Pois existe muito mais, além de palavras, todo o resto, que não é só resto, mas é tudo, pois o que importa verdadeiramente é “a matéria desse amor”, mesmo porque só o amor é que fica, “antes e depois do sangue breve de uma vida”. O morrer é algo tão natural, pelo menos deveria ser, porém, muitas vezes morre-se antes mesmo do sangue parar de fluir nas veias, e aí é que se morre verdadeiramente, sem ninguém, nem mesmo a própria pessoa, saber que morreu, por isso, quando se morre de fato, de corpo, quem permanece vivo percebe e se culpa, se julga, se arrepende, se tortura, pelo que não viveu, não foi, deixou de fazer e muitas vezes só então percebe que deixou de amar e viver verdadeiramente. O vazio deixado pelo outro é preenchido pela reflexão daquele que vive e tem a chance de refazer. Contudo, há sempre a possibilidade de se permanecer nesse vazio, ao que consta, a personagem masculina não supera a perda, seja por amor ou por egoísmo e posse.

O trabalho de pesquisa aqui realizado, abordou questões bem práticas sobre a literatura portuguesa contemporânea ao inserir o romance de Pedrosa nesse período literário, contudo, algumas características foram facilmente observadas, enquanto que outras não, mas uma das características mais evidentes foi o fundo e a forma da obra. A

estrutura do romance e seu conteúdo deixam claro que se trata de uma obra do pós-modernismo, como apresentados no primeiro capítulo da dissertação, conteúdos esses que encaminham para o estudo interdisciplinar desenvolvido no segundo capítulo e que por conseguinte, afloraram num terceiro capítulo de análise da obra, sobre os amores e as crenças, sobre as personagens e a estrutura elaborada pela autora, numa tentativa de compreender mais para explicar melhor.

Segundo Ricoeur, “a plurivocidade textual é típica de obras complexas do discurso e abre-as a uma pluralidade de construções” (1996:88), ou seja, os sentidos plurais da obra em questão são inúmeros, o que dificulta uma análise única e sistemática, mas nem por isso a pesquisa se torna falha ou incompleta, muito pelo contrário, isso mostra a grandeza estética da obra, permitindo para trabalhos outros, novas leituras e análises.

O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objecto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo. [...] No acto de ler, está implícito um tipo específico de unilateralidade. Tal unilateralidade fundamenta o carácter da interpretação (RICOEUR, 1996:89).

Acompanhando o pensamento de Ricoeur toma-se ciência de que as interpretações são sempre individuais e que não se pode esperar unanimidade, o mesmo vale para a escolha da bibliografia. Enfim, toda pesquisa requer escolhas e recusas que não finalizam o trabalho, mas abrem espaço para a inserção de outras perspectivas que atendam as mais variadas expectativas. O foco é sempre questionável, a contribuição é sempre bem vinda.

Os diversos conflitos internos ressaltados no romance - a perda, a dor, a fragilidade, a frustração, a falta de objetivo de vida, o esvaziamento nas relações amorosas e a ausência do outro - são patologias da modernidade. Pode-se também observar que com o advento desta as estruturas identitárias são fragmentadas, as relações são transformadas constantemente, e os sistemas culturais perdem a estabilidade conquistada ao longo dos séculos. O sujeito é obrigado a assumir, em diferentes momentos, identidades também diferentes e múltiplas, a unificação, ou melhor, a unidade no que quer que seja, encontra-se em crise, em constante reconstrução. Karl Marx em o *Manifesto Comunista* frisou “tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (*apud* BERMAN, 1999:88). Com base na assertiva de Marx estabelece-se uma interpretação conclusiva do narrado em *Fazes-me falta*: a solidez de uma amizade tão emblemática já não existe mais, desmanchou-se no ar, o amor *ágape*

sacralizado foi profanado pela inevitabilidade da morte, algo tão comum, em nada parecida ao sagrado, a personagem masculina, sinônimo de “os homens”, é obrigado a enfrentar a realidade com toda crueza que a nova situação lhe apresenta, a ponto de imaginar uma personagem feminina para novamente estabelecer uma relação unificada, completa, segura e coerente, apesar de fantasiosa. Quantos no mundo atual se deparam com a mesma turbulência sofrida pela personagem masculina. Nesse sentido, cabe recuperar a célebre frase de Madame Staël, “a arte é um reflexo da sociedade”, ou será a sociedade um reflexo da arte? Penso que de ambas as questões compartilha-se um pouco, tudo depende da obra em análise, afinal a literatura já se libertou, e não tem obrigação nenhuma com o mundo exterior, chamado por Paul Ricoeur de referência. No entanto, o autor parte dessa referência para produzir, mas isso não significa necessariamente que a arte seja um reflexo da sociedade, ela apenas lhe proporciona os *insights* iniciais.

## Referências Usadas

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu**. Portugal: Almedina, 2002.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e teologia: a propósito de obras recentes**. Caderno Seminal, Vol. 5, nº 5, 1998.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto [et. al.]. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Poriatti. São Paulo: Schwarcz, 1999.

BUTOR, Michel. O uso dos pronomes pessoais no romance. In: **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 7.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COELHO, Eduardo Prado. **Os amantes do possível**. Lisboa: Público, 27 de abril de 2002.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUVILLIER, Armand. **Sociologia da cultura**. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: EDUSP, 1975.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLICKINGER, Hans-Georg. O fundamento hermenêutico da interdisciplinaridade. In: AUDY, Jorge Luis Nicolas e MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). **Inovações e interdisciplinaridade na Universidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.

FRAAS, Hans-Jürgen. **A religiosidade humana: compêndio de psicologia da religião**. Trad. Ison Kayser e Werner Fuchs. São Leopoldo: Sinodal, 1997.

FRYE, Northrop. **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIERKEGAARD, Søren A. **As obras do amor**. Trad. Álvaro L. M. Valls. 2ª ed. Bragança Paulista, Petrópolis: Vozes, 2007.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 1999.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. Notas Introdutórias sobre teologia e literatura. In: **Teologia e Literatura**. São Paulo: Umesp (Universidade Metodista de São Paulo), 1997. p.7-40.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura: reflexões teológicas a partir da antropologia nos romances de Jorge Amado**. São Paulo: Loyola, 1994.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORIN, Edgar. Desafios da interdisciplinaridade e da complexidade. In: AUDY, Jorge Luis. Nicolas e MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). **Inovações e interdisciplinaridade na Universidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

PAULA, Blanches de. Água Viva: o instante-já do encontro entre teologia e literatura. In: **Teologia e Literatura**. São Paulo: Umesp (Universidade Metodista de São Paulo), 1997. p. 101-134.

PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

PEDROSA, Inês. **Fazes-me falta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

PHILIPPE, Marie-Dominique. **O amor na visão filosófica, teológica e mística**. Trad. Celeste Magalhães Souza. Petrópolis, SP: Vozes, 1998.

REAL, Miguel. **Geração de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2001.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et. al.] Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Trad. Artur Morão. Portugal: Edições 70, 1987.

SEVERO, Cristine Gorski; PAULA, Adna Candido de. **No mundo da linguagem: ensaios sobre identidade, alteridade, ética, política e interdisciplinaridade**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SILVA, Juremir Machado da. Inter, multi ou transdisciplinaridade, uma questão de comunicação. In: AUDY, Jorge Luis Nicolas e MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). **Inovações e interdisciplinaridade na Universidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a Crítica da Cultura. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

## Referências Consultadas

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: junho de 2012.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. [ et al.]. 5ª ed. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2003.

LIMA ,Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PAULA, Adna Candido de. Explicar e compreender: por uma teoria literária teológica-religiosa. In. SPERBER, Suzi Frankl. **Presença do Sagrado na Literatura**. São Paulo: Word in Progress, 2011. Pgs. 11 a 21.

PEDROSA, Inês. **A instrução dos amantes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006

PEDROSA, Inês. **Fica comigo esta noite**: contos. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

PEDROSA, Inês. **Os íntimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

RECKZIEGEL, Sandra Beatriz. **O sorriso de Deus**: crença e afeto em *Fazes-me falta* de Inês Pedrosa. Dourados, Mato Grosso do Sul: UFGD, 2009. (Disponível em CD-ROM).

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Trad. Milton Japiassu. São Paulo: Imago, 1978.