

Da escrita do “noante”: morte e (meta)ficção em *Fazes-me falta*

Nathaly Felipe Ferreira Alves*

Diana Navas**

RESUMO

Este trabalho consiste na investigação do romance contemporâneo, *Fazes-me falta* (2010), de Inês Pedrosa. Compreendemos que, por meio da metaficção, cuja origem e fim é a própria linguagem literária autoconsciente, é instituída uma dupla – e também ambígua – noção de morte, sob a qual se baseia todo o arcabouço discursivo do livro. Por isso, seguiremos as chaves crítico-teóricas apresentadas por Hutcheon (1984), sobre “mímese do processo” deflagrada pela escrita metafictional; Arnaut (2002), quanto ao esgarçamento entre as fronteiras de “realidade”/“ficção” na literatura contemporânea; e Bernardo (2010), no que diz respeito ao “destino” dos textos que, fadados a serem, para si mesmos, fonte originária, consubstanciam-se, concomitantemente, em abismo mortal, ou ciclo sem fim.

PALAVRAS-CHAVE: Inês Pedrosa; metaficção; morte; romance contemporâneo português.

ABSTRACT

This work consists on the investigation of Inês Pedrosa’s contemporary novel *Fazes-me falta* (2010). We assume that, through metafiction, whose origin and end is the literary language self-conscious itself, it is established a dual – and also ambiguous – notion of death, in which is based all the discursive structure of the book. Therefore, we will follow critical-theoretical keys presented by Hutcheon (1984), about "mimesis of process" triggered by metafictional writing; Arnaut (2002), about the fraying between "reality" / "fiction" borders in contemporary literature; and Bernardo (2010), concerning "fate" of the texts that, doomed to be, for themselves, original source, they are consubstantiated, concomitantly, into mortal abyss, or endless cycle.

KEYWORDS: Inês Pedrosa; metafiction; death; Portuguese contemporary novel.

1. Inês Pedrosa e as figuras da escrita

* Mestranda, com auxílio CAPES, pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade de São Paulo – PUCSP, São Paulo, São Paulo, Brasil, nathaly_felipe@hotmail.com.

** Profa. Doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade de São Paulo – PUCSP, São Paulo, São Paulo, Brasil, diana.navas@hotmail.com.

Como o conceito de metaficção permeia o *projeto poético* do romance, *Fazes-me falta*²⁰ (2010), da escritora e jornalista portuguesa Inês Pedrosa²¹? Por meio desse prisma de análise, esperamos observar de que forma a tessitura romanesca engendra em si o poder de criação – próprio da palavra literária – em que a ficção se reconhece enquanto essência e fonte criadora de si mesma, em um movimento paradoxal de resistência ao esquecimento e à morte.

Ousamos sugerir esses termos, agasalhando-nos nas ponderações de Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*:

A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo (BERNARDO, 2010, p. 52).

Pensar na morte é algo importante para nosso estudo sobre *Fazes-me falta*, uma vez que, por meio dela, arquitetava-se todo o arcabouço discursivo do livro. Seja no que diz respeito à “condição/condução” de sua escritura – em que o caráter metaficcional se evidencia –, seja no plano temático de seu enredo, a morte se assigna. A sua onipresença também pressupõe uma ausência constante (já anunciada no título da obra) que se presentifica, entretanto, a partir do discurso de vozes que habitam um espaço intervalar entre a palavra e o silêncio.

20 O livro, publicado em solo português pela editora Dom Quixote (em 2002), é o terceiro romance da autora. No Brasil, *Fazes-me falta*, contudo, é a primeira obra publicada de Inês Pedrosa, no ano de 2003. A edição a que nos remeteremos para desenvolver nosso trabalho é de 2010, cuja edição é de responsabilidade das editoras Alfaguara e Objetiva.

21 De acordo com Miguel Real, em seu livro *O romance português contemporâneo (1950 – 2010)*, a escritora apresenta em sua escrita uma: “pulsão de vida transformada em pulsão estética (...). Paradoxalmente, sendo os seus romances um retrato da realidade social, Inês Pedrosa deverá ser a menos realista das escritoras emergidas na década de 90, estatuindo sua escrita numa terra de ninguém narrativa entre memória cultural e instinto de direito de vivência de escrita (...).” (REAL, 2012, p. 118)

No que diz respeito ao fenômeno da metaficção, o que “morre” no universo ficcional de *Fazes-me falta* é a maneira realista e tradicional de narrar. Importa-nos, dessa forma, analisar de que maneira a narrativa, ao “girar sobre seu próprio eixo”, insurge vívida, desfraldando seu procedimento de construção. Sendo assim, é importante lembrarmos das reflexões de Linda Hutcheon, acerca da mimese do processo:

Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is he reader who, in Ingarden’s terms, “concretizes” the work of art and give it life (HUTCHEON, 1984, p. 39)²².

Nesse trecho, a estudiosa pondera sobre a consciência que as narrativas metaficcionais apresentam no que diz respeito ao processo pelo qual são construídas, em que o leitor tem papel importante. Ao empreender seu trabalho de leitura, o sujeito que lê a obra contemporânea dialoga com o procedimento pelo qual a narrativa se faz. Assim, a estrutura da narrativa se mostra e desvela sua condição de “linguagem artística”, ao passo em que há a autocondução da escrita literária, entendendo a si mesma fruto da ficção.

Para que possamos empreender uma discussão bem sucedida sobre a dupla noção de morte no livro, bem como extrair a noção “da vida na morte” (“presença da

22 “Como a mimese do processo, por si só, não é suficiente para dar conta das novas funções do leitor, conforme são tematizadas nos próprios textos, a mimese do processo deve, talvez, ser postulada. O romance não busca mais exatamente fornecer uma ordem e significado a serem reconhecidos pelo leitor. Agora, exige que ele esteja consciente do trabalho, de seu mecanismo de construção, no qual ele também está comprometido, porque o leitor é quem, de acordo com Ingarden, “concretiza” a obra de arte e lhe dá vida” (tradução nossa).

e/ou na ausência”) foquemo-nos em sua organização estrutural, deflagradora de uma autoconsciência dual.

2. Morte e escrita: entre os fios de Ariadne

Fazes-me falta se organiza em 50 capítulos que se configuram em blocos distintos multiplicados por duas personagens que narram suas agruras existenciais. Há uma personagem feminina já falecida e uma personagem masculina, que sofre um estado de luto pela perda de sua amiga.

A narradora-personagem conta do além-túmulo como foi sua vida e como sente a falta de seu amigo. Esse procedimento se projeta na narração dele, existindo, assim, uma numeração demarcadora de cada capítulo em que a voz dela e a dele se inscrevem. Dessa maneira, a polifonia presente no romance se corporiza em seu plano dialógico, uma vez que existe uma delimitação clara das vozes que consubstanciam os estilos de narrar, assim como os discursos sociais diferentes da narradora e do narrador.

A voz feminina possui uma faceta mais poética e delicada, assumindo o papel de quem se predispõe a “contar histórias” (aspecto que perceberemos posteriormente relacionar-se à matriz de sua própria existência ficcional). A chave, que abre os discursos dispostos ao longo das páginas do romance, pertence a essa voz. Como o “fio de Ariadne”, a personagem feminina conduzirá seu amigo ao longo de seu diálogo, assegurado por meio da escrita literária.

Já a voz masculina se caracteriza de maneira mais pragmática e analítica no início da narrativa. Sua acidez discursiva torna-se, ao passar do tempo, no entanto, mais sensível à ausência da amiga. Essa transformação permite-lhe se aproximar de um pensamento poético, além de liberar sua memória para o constante fluxo de consciência.

Apesar de projetar em sua narração momentos que são antecipados pela escrita da personagem feminina, a personagem masculina consagra em sua fala a sua maneira

particular de pensar o mundo e sua relação com a amiga morta. Por meio de seu discurso, ele é capaz de reconstituir a memória dela, sob seu ponto de vista, bem como redimensionar o seu estar-no-mundo de maneira autoconsciente.

Além disso, ao narrar o que sente e sobre o que se ressent, ele consegue aproximar-se literariamente do plano discursivo da narradora, seja por sua própria escrita, seja por meio de lembranças de textos literários e letras de músicas, por exemplo, que foram apreciados por ambos enquanto mantiveram contato próximo. O ato confessional de contar revela sua clareza em relacionar o que tem escrito à ficção literária, conforme percebemos no trecho seguinte:

Eu não queria mulheres, nem amigas, nem festejos. Eu queria apenas partilhar contigo a domesticidade sossegada de nós dois. Queria – vê lá tu – sentar-me ao teu lado, numa varanda sobre o mar, e escrever um romance que tu pudesses admirar. Era esse o nosso projeto comum: escrever romances paralelos, com os olhos misturados no mesmo mar. Porque a História que nos aproximou, espremidinha até o tutano, não dá senão para romances maus. Telenovelas de chular neurónios apagados (PEDROSA, 2010, p. 66 - 67).

Ao dar espaço para que sua personagem reflita de maneira autônoma, ponderando não somente sobre sua existência – como também trazendo para seu discurso uma reflexão acerca do fazer literário –, a figura do autor, como organizador dos textos inscritos no romance contemporâneo, potencializa-se e suas personagens se tornam livres. Dessa forma, a partir de sua autoconsciência, narradora e narrador se configuram enquanto personagens dialógicas que “conversam” entre si e com o mundo que os circunda, uma vez que “a personagem interessa como ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesma” (BAKHTIN, 2013, p. 52).

O excerto lido também pode nos ajudar a entender o caminho que nos leva à ponderação sobre o caráter metaficcional do livro, uma vez que o narrador, fruto da ficção romanesca, reflete sobre sua vontade de “escrever romances paralelos”, desejo compartilhado, segundo ele, por sua amiga. Ao empreender esse ato de liberdade

discursiva, sugerimos que o personagem-narrador dialoga, no plano de sua narração, com o autor do romance que estamos lendo, além de estabelecer diálogo com o próprio leitor, conforme já esboçamos. Ademais, evidencia-se a própria estrutura do texto: no momento em que o narrador relata seu afã de escrever um romance, de fato, ele o faz no plano discursivo.

Ao dialogar com sua amiga, por meio da escrita, esse narrador empreende uma escrita “em paralelo”, em que seu discurso é par complementar da escrita edificada pela narradora. Apesar de narrador e narradora ocuparem um espaço distinto no romance, a posição do cronótopo²³ que cada um deles ocupa também revela a estratégia de configuração da escritura do livro. Ele, no plano “físico”, e ela, em um plano “metafísico”, congregam, em suas confissões literárias, a construção de dois romances paralelos (em que se percebe o fio conector da ausência, traduzido, pelas vozes masculina e feminina, de acordo com as suas próprias tragédias existenciais).

A indicação de que o objetivo de ambos era “escrever romances” também sugere que o personagem-narrador, de fato, escreve um romance (e nele se inscreve), desvelando o plano macroestrutural da narrativa da qual faz parte, expondo sua “casa das máquinas”, a partir da microestrutura que cria por meio de seu discurso. Dessa forma, percebemos de que maneira a metaficção se instaura no texto, como uma espécie de:

ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção. Por ser interna, podemos substituir a metáfora da ponte pela das escadas – por exemplo, as escadas do holandês M. C. Escher que vemos na litografia ‘Relatividade’, de 1953 (BERNARDO, 2010, p. 37).

²³ Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética* (1988) denomina como “cronótopo” a interligação estabelecida entre as relações espaço-temporais que são, esteticamente, assimiladas pela literatura. Assim, o autor assinala que as categorias de tempo e de espaço são indissolúveis, uma vez que, no cronótopo literário: “(...) o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico” (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Interessamo-nos por essa citação do crítico Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção*, não apenas por sua coerente explicação acerca do fenômeno metaficcional, mas também pela metáfora que o trecho escolhido agasalha: pensar na metaficção como ponte entre ficções, ou ainda, escadas. Fiquemos com a segunda noção.

Em *Fazes-me falta*, conforme já sabemos, existem dois planos discursivos ocupados por vozes claramente discerníveis. O que liga esses níveis distintos é justamente o enredar²⁴ (que propicia realidades possíveis em que não se esquece da amiga ou mesmo do amigo ausente). Esse fio que cose as narrativas paralelas é o templo em que a ficção abre-se (ou se fecha): os espaços discursivos dela e dele se entrelaçam por meio de “escadas narrativas”, de tal forma que o duplo se torna uno, uma vez que:

só podemos conhecer a realidade através da ficção. A metaficção representa esse conhecimento e constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica (BERNARDO, 2010, p. 38).

O mundo que corresponde ao narrador é dito “físico”, visto que ele está vivo e precisa manter suas relações sociais. Já o universo em que a narradora se encontra é de natureza diversa. Fruto do discurso, seu mundo é o “noante²⁵”.

24 Sugerimos o termo “enredar” como elucubração para “tornar-se enredo”. Ousamos supor a presença de duplicidade semântica nessa palavra, com base na leitura do delicado trecho a seguir, vindo à luz pela escrita do personagem-narrador: “A fê de que tu falavas tanto enreda-me agora, morde-me, no banal desespero das canções que te servem agora de morada.” (PEDROSA, 2010, p. 86). “Enredar”, sob nosso ponto de vista, pode ser entendido tanto como “prender”, quanto eternizar-se na literatura, por meio da criação de uma narrativa poética.

25 Em “O Fio das Parcas na tessitura de *Fazes-me Falta*, de Inês Pedrosa: o tempo e a memória na construção do espaço narrativo”, Angela Maria Rodrigues Laguardia explica o que vem a ser o “noante”, segundo a própria Inês Pedrosa. Entrevistada sobre a razão da escolha da palavra “noante”, inventada por ela, a autora justifica-se assim: “Simplesmente porque ‘limbo’, que seria seu sinónimo, me pareceu uma palavra demasiado carregada de culpas e tristeza... Noante pareceu-me uma palavra redonda e macia para definir este sítio onde a protagonista de *Fazes-me Falta* não havia estado antes” (LAGUARDIA, 2008, p. 2).

No espaço habitado pela personagem-narradora depois de sua morte, ela vislumbra como sua vida se formulou. Tudo o que havia se concretizado e se desfeito, em sua peripécia existencial, marcada pela ausência²⁶. Sua jornada “entre-nãos” – revelada por seu discurso invalidado pela sociedade, bem como sua constante fragilidade frente à vida – era amparada, curiosamente, pela rudeza de um amigo que era tão diferente de si, mais velho e aparentemente mais seguro. Com ele, a narradora decide optar por um relacionamento marcado pela amizade e não pelo amor erótico (apesar do amor, que sentiam um pelo outro, agora revelado pelo estigma da morte dela).

Instalada nesse “noante”, a personagem-narradora decide abraçar sua nova condição e se redescobrir por meio da contação de sua existência. Tendo perdido seu corpo físico, ela empreende uma nova peregrinação existencial em que retoma, pelas vias da memória, a sua vida “corpórea” e passada, revisando-a e, de maneira mais contundente, repaginando-a em sua renovada existência ficcional. Assim, seu texto se converte, transubstanciado, em novo corpo texto: corpo-poético. Em si mesma, a personagem feminina pode se recriar, alimentando-se de suas próprias lembranças. Ela é capaz de continuar a viver por meio de sua narrativa, como ponto de origem de seu próprio mito de criação. Scherazade-reversa – renascida das cinzas – que descobre, na morte, um sentido para a vida:

Despojada de corpo é-me mais fácil transformar-me no próprio balouço, na luz dançante de que ele é feito. Num murmúrio de vento peço-Lhe que não me empurre tão depressa para esse lugar iluminado que é a Sua Carne, peço-Lhe que me deixe matar saudades desse mundo que deixei tão de repente. Matar saudades de ti. Ou matar-te, como fazem as crianças, para recomeçar uma outra história, no balouço cotidiano do teu sorriso (PEDROSA, 2010, p. 10).

²⁶ De seus pais mortos na infância, de um relacionamento afetivo estável ao longo de sua vida precocemente terminada, de seu discurso político jamais levado em conta pelos “colegas” políticos, de sua afirmação enquanto profissional na carreira universitária, entre tantos outros aspectos de sua experiência de vida, sempre abafada pela vivência de traumas ininterruptos.

Amalgamada à tessitura de seu discurso, a narradora transforma seu corpo-poético em uma maneira de aproximar-se de seu amigo. Por meio da literatura, seu espaço de diálogo com ele será preservado, bem como perpetuado em um intervalo de tempo eterno, que não se circunscreve no passado, nem se projeta em um futuro incerto: simplesmente é.

No que diz respeito ao “noante”, espécie de “realidade alternativa” em que a personagem-narradora sobrevive, é interessante percebermos que sua criação se faz possível pela própria fatura textual que o edifica. Sendo assim, “(...) literary fiction is only a verbal reality, it constructs through language an imaginative world that has, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live”²⁷ (WAUGH, 1984, p.100). Nesse espaço, a narradora suspende a divisão temporal e a correlaciona a uma malha espaço-temporal diversa, que depende exclusivamente de sua fala convertida em nova forma de vida. Destarte, transforma-se em ficção de si mesma, habitando um espaço entretempos, delicadamente suspenso e em estado de latência primordial, como sugere o fonema nasal /n/ duplicado e materializado na palavra definidora do novo estar-no-mundo da personagem, que vive para narrar e narra para continuar a viver:

Flutuo por este noante em busca dessas palavras a menos, atravessadas entre nós como um longo corredor de prisão. Em vida, sussurrava: não te perdoo o que não soubeste saber de mim. Este noante revela-me a verdade vingada: não me perdoo o que não soube verter de mim (PEDROSA, 2010, p. 24).

Em tom confessional, a narradora engendra seu corpo-poético de maneira delicada, aproximando-se muitas vezes da linguagem da poesia que condensa os significados das palavras “colhidas à mão” no lugar onde está. “Noante” não apenas de sua autoconsciência, mas limbo linguístico, em que garimpa as palavras (remodelando-

27 “(...) a ficção literária é somente uma realidade verbal, constrói através da linguagem um mundo imaginativo que tem, dentro de seus próprios termos, uma condição referencial completa como uma alternativa para o mundo em que vivemos” (tradução nossa).

as para que confirmam ao seu discurso a sua própria essência), esse espaço é a própria folha em branco em que se confessa ao amigo, sob uma forma que nos remete ao gênero carta:

Não me chores, meu querido: o melhor de mim vive ainda em ti, sempre viverá nesse saber da fratura que me faltou, nessa coragem da incompletude que só deste noante consigo finalmente ver (PEDROSA, 2010, p. 25).

O caráter híbrido de seu narrar a aproxima, metonimicamente, à natureza literária e sua configuração contemporânea, em que percebemos a contaminação dos gêneros como procedimento marcante, conforme sugere Ana Paula Arnaut, em *Post-modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne Máscaras de Proteu*, ao debruçar-se sobre a obra de José Cardoso Pires:

A transformação de *O Delfim* no romance – “*lugar literário*” de que fala Saramago é passível de ser corroborada, outrossim, pelo alargamento, agora, a influências provenientes de registos normalmente considerados estranhos à prática literária. Referimo-nos, desta feita, ao ensombramento do discurso jornalístico e do discurso publicitário (...) e ao enviesado contágio de uma vertente ensaística de que são provas as diversas notas intrapaginais que percorrem a urdidura narrativa deste romance (ARNAUT, 2002, p. 139).

Nossa suposição se baseia no procedimento comparativo entre o que ocorre no romance e que de maneira ele se organiza. Temos a impressão de que o espaço íntimo da personagem feminina é invadido pela memória do outro²⁸. Dessa maneira, a personagem-narradora não apenas permite, bem como incentiva esse intercâmbio de lembranças e de sensações que amparam o fulcro poético de sua existência. Traçando um paralelo com a literatura contemporânea, podemos inferir que também ela revela,

28 O personagem-narrador parece permanecer “mais vivo” no universo ficcional criado por ela, do que em relação ao “plano físico” já que ele, ao sofrer por sua perda, vai se tornando cada vez mais “fantasma de si mesmo”, em um movimento de desconexão no que respeita ao mundo em que vive.

em seu âmago, a experiência do diálogo e inter-relação de diferentes gêneros e formas discursivas.

Por meio do seu fluxo de consciência, ele não se ressentido ao lembrar de sua existência frágil, que tentava mascarar socialmente. Permite-se lembrar de sua infância, de como era despreocupado nesse período de sua vida. Lembra-se da “amiga ausente” que se converte, na morte, em “amada presente” em seu discurso. A personagem masculina também encontra, no fazer literário, uma maneira de se reinventar, de se permitir falar sobre acontecimentos que lhe causam dor²⁹.

Sendo assim, o personagem-narrador espelha a escrita de sua amiga falecida, conforme já sugerimos. Na medida em que se lembra dela e, por meio de sua memória, redefine-a em seu plano narrativo, ele também se percebe fruto de criação ficcional, conforme podemos observar no trecho a seguir:

És agora apenas uma fotografia ao lado da minha insônia. Uma memória que 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, 2010, p 39).

Faz-se curiosa, no entanto, a maneira pela qual ele tenta se reorganizar como sujeito e personagem de sua própria história. Sua saída é encontrar, no universo das palavras, o espaço que lhe falta. Sua narração o permite ficcionalizar-se, inscrevendo-se em um tempo que também não se relaciona à realidade, mas à criação literária. Seu texto se converte, dessa maneira, em seu próprio “noante”:

Os nossos amigos telefonam-me. Dizem-me que tenho que reagir, dizem-me que escreva. Que te escreva. Tu travas-me a mão. Não queres que eu faça nada de novo, nada que modifique a nossa história. Pensámos escrever textos a meias. Ficámos-nos pelos preliminares: roubávamos textos um ao outro. Mas pouco escrevemos um ao

29 A ausência da amiga, a culpa de ter se afastado dela, os horrores presenciados nas guerras coloniais sobre os quais não conversava com ninguém, a percepção de sua impotência frente ao mundo, de seu fracasso ao se relacionar amorosamente.

outro. Não precisávamos desse artifício de sedução explicativa. Não é agora que vamos precisar. É de olhos abertos que te encontro – nos buracos de silêncio de minha casa, nos interstícios das multidões de fim de tarde, no bafo sobre os vidros, quando o frio esmaga a noite. Tive medo de te ir esquecendo, nos primeiros dias, mas não é verdade o que as pessoas dizem sobre o tempo. Deus pode tirar-nos a vida – sim, esse Gajo tem uma cara boa para culpado – mas não percebe nada de pormenores. Lixar o tempo é uma questão de acerto dos 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. *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 marcavam (PEDROSA, 2010, p. 172 – grifo nosso).

No momento em que reinventa a existência de sua amiga, o personagem-narrador assinala sua posição em um tempo não pertencente ao “real”, mas tão-somente à “realidade possível” de sua narrativa. Ao denunciar sua reflexão sobre o próprio ato criativo, o narrador circunscreve em si também o caráter metaficcional da obra em que está inserido. Em sua escrita, percebemos uma constante preocupação em “captar” palavras que possam dar conta do que ele deseja expressar, expondo, dessa forma, sua reflexão no que diz respeito ao fazer literário. Além disso, parece-nos que sua narração inscreve-se em outra e, ademais, invoca tantas outras:

O insignificante é fácil, na sua litania repetitiva. O Pascoal escreveu-o para ti, a canção sobre *A sombra das Nuvens no Mar* de que tu gostavas tanto. Sobra a porra do significativo – a porra do paquidérmico significativo, que só nos romances se pode captar. Nem que seja por *intermitências*.

Tu esfumaste-te, já não posso ficcionar-te. És como uma nuvem que me embrulha – não vejo nada para além de ti, nem para dentro de ti. E o que vejo para dentro de mim, não sei que faça disso – matéria descorçoada, matéria de tristeza e remorso (PEDROSA, 2010, p. 132 – grifo nosso).

Nos dois planos narrativos, a palavra poética parece ter uma força torrencial. As personagens encontram nas palavras um espaço de conforto/confronto e de reinvenção de si mesmas. Pensando no narrador, por exemplo, percebemos que essa recriação integra em si tanto o processo de edificação discursiva que se faz literariamente com a amiga via escrita literária, quanto pela leitura e rememoração da literatura. Assim, em diversos momentos do romance, ele se recorda de livros que os dois haviam lido juntos, ou que ela parecia apreciar em vida.

Tais citações intencionais se correlacionam às experiências por que ele passa, bem como à tentativa de se reaproximar da amiga morta. Dessa forma, o personagem-narrador cria um mosaico literário que remonta, peça a peça, a memória da amada. De maneira muito delicada, os textos relacionados pelo narrador dialogam com o seu desejo de reavivar a amiga, quando pensamos nas alusões que se fazem em relação à *Ressureição*, de Tolstoi (PEDROSA, 2010. P. 110), por exemplo, ou mesmo ao romance *The end of the affair*, de Graham Greene (PEDROSA, 2010, p. 109) que, somente pelos títulos, já nos sugerem as possíveis intenções do narrador.

Se a escrita do personagem-narrador também se faz pela “intermitência” do discurso literário da tradição jaspeado no seu, o ato discurso da personagem-narradora faz-se por meio da “persistência”, ou de seu “destino” relacionado à contação de histórias³⁰. Assim, a escrita de “Sininho”³¹ advém cristalina de um princípio criativo que se relaciona ao amor que ela sente pelo amigo, bem como ao seu próprio existir por

³⁰ Conforme nos sugere o personagem-narrador ao se lembrar de um fato da infância de sua amiga, que lhe fora contado por ela mesma em vida: “Eras ótima a inventar histórias infantis, com muitas peripécias, bons excelentes e maus terríveis que acabavam a morrer ou converter-se à bondade.” (PEDROSA, 2010, p. 87).

³¹ Apelido dado pelo personagem-narrador à narradora, “Sininho” pode indicar a “magia feérica” que já rondava a personagem-narradora em vida (com seu potencial de contadora de histórias). Além disso, estando no presente da narrativa no “noante”, ela também assume um caráter sobrenatural e permanece viva pela crença na palavra poética.

meio de uma ficção que recolhe sua memória, recompondo-a em fragmentos de seu novo corpo-poético:

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 um 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 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, 2010, p. 125 – grifo nosso).

Tanto “Sininho” quanto o narrador-personagem não têm seus nomes revelados ao longo de toda a narrativa. Esse aspecto é algo que nos chama a atenção, na medida em que entendemos suas existências como fruto de seu próprio influxo discursivo, cuja substância reside na própria escrita. Configurando-se, concomitantemente, em fruto, bem como semente do ato criativo literário, as personagens narradoras em *Fazes-me falta* se consubstanciam em palavra poética, em potência legítima.

Pensando dessa forma, a ausência de seus nomes próprios pode nos sugerir a força motriz da ficção que desconstrói seu interior, permitindo ao leitor vislumbrar suas vísceras:

Estás a ver porque é que eu 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 – ao menos nunca foste nenhum Sousa para mim. Tu-que-fumas. Meu querido. Velhinho. Bebê. Cabrão. Bebê é que não suportavas que eu te chamasse – e por isso eu te chamava tanto. O teu nome já estava demasiado gasto quanto eu te conheci. Demasiadas mulheres, demasiados códigos secretos demasiadas vezes arrombados. E pelo apelido, como os meus camaradas, nunca. A escritora até ao amante chamava Sousa. Ela também era “a Fraga”, como um homem. Tratavam-na assim, e ela sentia-se respeitada (PEDROSA, 2010, p. 149).

O nome próprio, relacionado ao mundo dito “real”, em que cada personagem é funcionalizada e vinculada a uma esfera social, não se faz necessário no plano da

narração das vozes que instalam seu discurso no interior do texto, já que elas mesmas compreendem sua instância ficcional.

Despojados de seu tempo-espaço “realista”, tanto narrador quanto narradora podem libertar-se de tudo o que diga respeito à referencialidade de um mundo ao qual negam, arquitetando uma nova existência por meio de seu ato de escrita. Assim, edificado seu novo espaço-tempo, que não se refere mais à realidade, as personagens podem questioná-la, a partir do universo intervalar em que se instauram, refletindo, inclusive, sobre o que significa ser/estar no contemporâneo:

Nesse tempo, o futuro era o que excedia a imaginação. Agora, o futuro não existe; o tempo foi substituído pelo espaço onde tudo o foi converge com tudo o que será. A isso se chama ser contemporâneo. Viver a presunção pós-moderna do presente infinito, entender tudo sem saber a fundo de nada. E querias tu ensinar História, rapariga. Um dia um aluno teu respondeu-te que toda a História é ficção (...) (PEDROSA, 2010, p. 81).

A posição tomada pelo narrador-personagem, no trecho lido, além de apresentar a sua natureza livre e dialógica frente ao plano da narrativa, também revela uma das questões que marcam a metaficção contemporânea. Parece-nos que *Fazes-me falta* é um exemplo desse fenômeno em que se percebe “desconfiança” do texto literário, assim como da própria realidade, encarada como ficção. Dessa maneira, a mimese do processo de construção do romance promove uma postura diversa do leitor, que tende a ser deslocado pela manipulação, bem como reflexão dos conceitos que se relacionam ao que é “realidade” e “ficção”.

Sugerimos que essas noções são redimensionadas e, por que não, amalgamadas pela realidade possível criada por meio do romance, em que ele próprio se reconhece e se questiona:

O efeito que se obtém através da presentificação e da cristalização do leitor na teia da própria ficção conduz, pensamos, ao estreitamento (até a uma quase abolição em alguns

casos) das fronteiras inter-mundos: o intra- e o extra-diegético, o ficcional e o real (ARNAUT, 2002, p. 119).

Ao repaginar as suas histórias, ambas as personagens criam uma ficção de si mesmos. Contam, a partir de seu plano discursivo particular, a sua “não-história” (tornada “nova história”). Ao se lembrar de uma canção, a personagem-narradora perverte seu conteúdo, vertendo dele o oposto que se pressupunha: “Quero a luz escura dos sonhos contagiados/ As sombras das almas que inventámos/ O coração ardido dos antigos namorados/ As histórias que afinal não contámos” (PEDROSA, 2010, p. 28).

Na delicada tessitura de discursos entrecruzados do romance, voz feminina e masculina conferem a si mesmas, em seu mundo criado literariamente, o papel de verdadeiras protagonistas de seus destinos. Dessa maneira, tudo quanto os fora vetado na dita “realidade” se transforma em ato, no momento em que seu discurso assume o poder de recriá-los poeticamente.

Sugerimos, assim, que tanto a morte quanto o esquecimento são banidos do romance. A morte “física” da personagem feminina cede espaço à vida ficcional em que ele se transforma em agente de sua criação, por meio de suas lembranças. Essa morte, que poderia ser entendida como algo desastroso para a personagem masculina, também instala no personagem-narrador o desejo de se transformar. Por meio da ausência de “Sininho”, portanto, ele encontra na via literária uma forma de lembrá-la, reinventando-a e se reinventando na mesma medida. O narrador descobre, em seu trabalho com as palavras, como também é fruto de sua própria ficção.

3. (In)Conclusões, ou Morte ou Renascimento?

Essa reflexão acerca do plano discursivo dos narradores de *Fazes-me falta* revela também a maneira como suas personagens são metonímias do trabalho metaficcional do romance, em que a própria ficção se entende e se aceita como criação ficcional.

Desvendadas suas entranhas, a ficção demonstra de que forma se engendra e se alimenta de si. Dessa forma:

A metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria origem, como a serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda (BERNARDO, 2010, p. 52).

Prenhe de sua própria matéria poética, a metaficção é capaz de viver no contemporâneo de maneira icônica e crítica: ao revelar a morte da narrativa tradicional, problematiza a criação literária e sua relação com o mundo. Essa tensão provocada pelo fenômeno metaficcional é, contudo, condição para a sua própria existência – paradoxal – já que ao expor sua mimese do processo, fecha-se em si mesma.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1988.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. “O Fio das Parcas na tessitura de Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa: o tempo e a memória na construção do espaço narrativo”. In:

CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações Convergências.
São Paulo: USP. 9, 2008. *Anais...*, São Paulo, 2008.

PEDROSA, Inês. *Fazes-me falta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950 – 2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

WAUGH, Patricia. “Are Novelists liars?”. In: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres/Nova York: Routledge, 1984.