

A ruptura de valores e mitos no romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa

Eunice Terezinha Piazza Gai¹

UNISC (Santa Cruz do Sul/RS, Brasil)



A leitura do romance *Fazes-me falta* induz a refletir sobre determinados valores que, embora obsoletos e já sem possibilidades de significar, continuam a ser defendidos e praticados no âmbito da estrutura social portuguesa. Uma das intenções desse romance parece ser a de constituir-se num documento de ruptura em que não apenas a mentalidade dominante e institucional é criticada, mas também as atitudes e idéias que conformam as individualidades. A vida pequena, o cotidiano das pessoas, medíocre e sem perspectivas, a competição no campo afetivo e profissional, as relações entre mulheres, o machismo ou chauvinismo, as lutas políticas, a violência doméstica formam o caldo grosso de uma cultura que produz um mal-estar. Por outro lado, a relação amorosa, centro de toda a tradição romanesca, não representa nessa obra um papel primordial. Em lugar do amor, que envolve a paixão e a obsessão, trata da amizade, um sentimento mais sóbrio, que necessita ser construído diuturnamente e pode ser mais duradouro porque não intenta a posse do outro ser. Também nesse aspecto, o romance propõe uma ruptura com a tradição na medida em que coloca a relação amorosa em plano secundário e, na centralidade, trata do tema da amizade.

Nesse estudo propomos uma interpretação do romance de Inês Pedrosa a partir do estabelecimento de um processo de escuta que contempla alguns de seus aspectos estruturais e temáticos. Trata-se de uma abordagem hermenêutica em que buscamos refletir sobre os possíveis sentidos que a narrativa literária pode encerrar.

Se a literatura, conforme David Lodge,² é o registro mais rico e exaustivo que possuímos da consciência humana, podemos considerar que a obra literária é portadora ou depositária de uma espécie de conhecimento sobre a vida e a mente humanas. O desafio para o leitor ou intérprete está em penetrar nesse conhecimento, uma vez que ele aparece mediado pela linguagem simbólica e metafórica, propõe-se deliberadamente como ficção e como tal constitui um mundo que não possui uma existência física, apenas existe nas palavras. É um mundo constituído de palavras. A tarefa do intérprete é, portanto,

desvelar o sentido que a ficção e a linguagem encerram, mas só pode realizá-la no âmbito mesmo das palavras.

Por isso, em nossa leitura do romance de Inês Pedrosa, propomos tratar de alguns aspectos em torno da estrutura narrativa, em especial, do enredo e das vozes e refletir a respeito do tratamento dado pela autora aos temas da amizade, da confissão, da crítica social.

Vidas e verdades fragmentadas: duas vozes e um enredo mínimo

Na abordagem de um texto narrativo, a primeira tentação é estabelecer o enredo. Forster propõe uma diferenciação entre “estória” e enredo. Conforme o autor, a “estória” constitui o aspecto fundamental do romance, mas esse aspecto é mais fundamental para uns do que para outros, dependendo do leitor que tenhamos em mira. Um leitor mais acurado, como ele próprio, certamente, seria, “gostaria que não fosse assim, que pudesse ser algo diferente – melodia, ou percepção da verdade, e não essa forma atávica”.³ Mas, a “estória”, despojada de seus refinamentos, é uma espinha dorsal, uma ténia, cujo começo e fim são arbitrários. É antiga, vem dos tempos neolíticos ou talvez paleolíticos, quando uma audiência primitiva, ao redor do fogo, fatigada das contendas diárias, só se mantinha acordada pelo suspense: e depois? Esse suspense, que também salvou Sherazade, constitui um poder literário contra a tirania, alerta-nos o autor. A estória é a narrativa dos acontecimentos dispostos no tempo, pode formar a base de um enredo, embora seja diferente dele, que se constitui a partir da causalidade. A pergunta que se segue à narrativa de um acontecimento no âmbito da “estória” é “e depois?” enquanto que para o enredo a pergunta é “por quê?”

Assim, a tendência do intérprete de fixar-se primeiramente no arcabouço narrativo dos acontecimentos, na “estória”, ou no enredo, tendo em vista as observações de Forster, configura-se numa legítima necessidade em relação ao “pathos” da narratividade. É o aspecto que seduz e prende a atenção, bem como regula as emoções.

O romance *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa, apresenta um enredo fragmentado, discursivo, trata-se de um romance-ensaio com reflexões de caráter político, filosófico, histórico. Portanto, não é o suspense, característico da “estória”, que prende o leitor. Ainda assim, podemos notar que há uma “estória”, uma tênia, que permite a pergunta “e depois?”, apesar dos saltos temporais e da insólita situação das vozes narrativas. Mas, como os relatos são fragmentados e incompletos, a curiosidade não pode ser satisfeita imediatamente; em muitos casos, nem depois, com a continuidade da leitura do texto, uma vez que aspectos e situações do romance ficam em aberto, sem uma solução final.

Então, o que é que prende o leitor dessa narrativa? Do ponto de vista estrutural, o arcabouço narrativo, no que concerne ao enredo, poderia ser assim delimitado: há uma macro história que condensa as relações entre um homem mais velho e uma mulher que morre aos 37 anos, vítima de uma gravidez problemática; são as duas vozes narrativas do romance e trazem à tona outras inúmeras micro histórias através da rememoração; essas histórias abarcam, principalmente, os anos de relacionamento entre as personagens, mas também remetem a períodos anteriores das vidas de cada uma e às relações delas com o mundo a sua volta.

Talvez, o que prende o leitor seja um possível processo de identificação com os sentimentos, as idéias, as verdades que constituem as duas vozes narrativas. É nisso que se manifesta a consciência do ser humano; e o texto constrói uma atmosfera em que o leitor se sente mergulhado e perplexo, porque não entende, tal como as personagens, esse mundo fragmentado. Colocado nessa perspectiva, é instado a construir sentidos mínimos, aos poucos, a partir das diversas situações que são narradas. A unidade de sentido estabelecida pelas histórias completas que obedecem a uma ordem seqüencial, tal como é conhecida pela ou na tradição romanesca, não se verifica nesse romance onde se revela uma nova consciência pulverizada em termos de valores e interesses.

O modo como o texto se estrutura pode ser assim delimitado: é construído a partir de duas vozes, uma feminina, descarnada, falando de além morte e a outra, masculina, respondendo na vida terrena. É uma história que ocorre na ausência, portanto, só possível na imaginação. É, enfim, uma ficção sobre o que se passa imaginariamente. É metaficção, que se justifica, porque o romance quer representar a possibilidade de existência de uma relação que ultrapassa os contornos convencionais das relações entre homens e mulheres.

Os pontos de vista das duas personagens, ou vozes narrativas, sobre o mundo ou sobre o universo diferem em muitos aspectos, mas em última análise, entendem-se. As suas concepções a respeito de Deus constituem exemplo de como ocorrem a contradição e a aceitação

mútua. A voz feminina assim se manifesta: “Deus virá buscar-me – ou, mais humildemente, mandará buscar-me – para me conduzir a outra dimensão. És tão humano. Deus da minha fê...”⁴ Já a voz masculina tem outra visão sobre Deus: “Deus onnipotente em que não creio, acorda do Teu sono eterno e vai dizer à minha amiga o obrigada que eu não soube sussurrar-lhe ao ouvido”.⁵ Se ambas as vozes não compartilham da mesma visão a respeito de Deus, é certo que é através Dele ou da idéia de Deus que dialogam. No caso da voz masculina, é estranha essa forma de não crer, mas pedir favor à divindade.

As duas personagens representam dois pontos de vista diferentes sobre o mundo, determinados pela distância em relação às idades de cada uma, ao fato de pertencerem uma ao sexo feminino e outra ao masculino, à profissão de cada uma, aos valores pelos quais se guiam.

O tom confessional e a busca interior

A narrativa possui um tom confessional, na esteira de Maria Zambrano, que é citada no texto ficcional. Para essa autora, a confissão é uma forma de saber alternativa à tradição filosófica de cunho racionalista, tema que desenvolve em diversos artigos, e mais especificamente, no ensaio de 1943, *La confesión: género literario*, traduzido para o italiano como *La confessione come genere letterario*, texto aqui utilizado para consulta. Considera também que a humanidade da arte consiste na unidade última da origem, num centro interior e irreduzível, o centro da vida operante, que a confissão descobre e com isso acaba com a tergiversação própria da arte realista.⁶

As personagens de *Fazes-me falta* procedem a uma busca interior que pode ser identificada nas confissões que fazem um ao outro sobre suas emoções, sentimentos, convicções, enganos. É uma descida na própria interioridade. Em determinados momentos, a confissão de um vem pela palavra do outro, tal é o processo de intimidade e de identidade que se desenvolve entre ambos. O sentimento que dá sustentação a semelhante relação poderia ser denominado de Amizade. Algo não contaminado pela natureza dos corpos, mas que não ocorre sem eles, como a morte dela, que pode ser consequência da negação do corpo. As duas vozes dirigem-se uma à outra, como se estivessem uma diante da outra, visto que se entendem, estabelecem um diálogo, uma conversação. Essa conversação é também confissão, no sentido que Zambrano dispõe. Na citação abaixo, a voz feminina revelando-se:

Acreditei que na amizade encontraria o sabor mítico da correspondência absoluta, a felicidade sincrônica com que o amor apenas brinca. Mas também a amizade se mostrou vulnerável ao tédio e à decepção. Tudo o que tocamos se desfaz. Depois fica-nos o vício da decomposição, o perfume intoxicante das coisas mortas. [...] O sonho. Foi sempre essa a maior das

minhas experiências. Amei com muito maior rigor os meus pais mortos do que aqueles que tive, na vida real, durante quatorze anos.⁷

Já, na fala dele, logo no capítulo seguinte, aparece a resposta ao assunto iniciado por ela, a amizade, com um desenvolvimento maior, procedimento dialogal, que também continua o processo já estabelecido da confissão. Aqui, além de si próprio, ele apanha o ser dela:

A amizade, história de perdões incessantes. Com o passar do tempo, perdemos a paciência para a história, já não nos importa perdoar e ser perdoados. Essa aeróbica interior cansa, miúda. Eras tão obsessiva em tudo. [...] A sabedoria do gozo, avessa à ciência do prazer. A felicidade esgotava-te, o sofrimento exaltava-te, nada era fácil para ti. [...]

“Não quero ter filhos porque ficaria refém da vida deles”, dizias. A morte de um filho era o teu único tabu. [...]

Até que deixei de ter paciência para te ouvir. Irritava-me a despropósito e eu não conseguia controlar o enredo da minha embirração contigo. *Mea culpa, mea maxima culpa*, já não conseguia ouvir-te as lamúrias.⁸

A expressão *mea culpa mea máxima culpa* é inequívoca confissão dele, mas ela, a voz feminina, está no seu medo de ter filhos, no comportamento lamuriento, na obsessão, no culto do gozo em detrimento do prazer.

Além dessas observações sobre como as duas vezes procedem nas suas confissões em torno da interioridade de cada uma, a forma como o romance dialoga com o contexto, revela outras faces da perspectiva confessional. A presença do contexto pode ser apanhada em diferentes situações em que aparecem referências a autores (e personagens ou temas) da literatura portuguesa, como Camilo, Pessoa, Agustina Bessa Luís e também de outras literaturas. É o caso de Tolstói, Graham Greene, Dostievski. Aparecem alusões a filmes e cineastas (Wim Wenders, Woody Allen, Visconti), a músicos, como Gershwin, a um certo tipo de música de caráter sentimental, sem deixar de mencionar o fado, embora com um certo olhar dúbio sobre ele. A presença dessas alusões pode ser vista como mais um aspecto, importante e significativo, da atitude confessional que marca o texto: seria a revelação das influências em relação à arte e à visão de mundo, visto que alguns dos autores referidos são efetivamente lidos e amados, enquanto outros são guardados ou representam apenas certa inquietação, e outros, ainda, são condenados.

A crítica ao contexto histórico-social

Há que ressaltar também, no que tange ao diálogo do romance com o contexto, as incursões pela realidade histórica e “factual”. Poderia dizer que elas se efetivam através da construção de pontes entre o mundo da ficção e o outro. Em alguns casos a travessia pode dar-se

pela ponte, quando o leitor pode fazer, mesmo de uma perspectiva metaficcional, a diferença entre o real e o imaginado. Mas em outros momentos, essa relação se entretetece de tal forma que ambos os mundos se misturam. Esse procedimento ocorre especialmente quando há referência a uma personalidade histórica com uma significativa atuação no âmbito cultural. São filósofos, escritores, artistas, músicos reconhecíveis, pessoas físicas, mas fazendo parte da trama narrativa, atuando como personagens, embora em pequenos quadros. Como exemplo desse procedimento, citamos o episódio abaixo em que a voz narrativa feminina conta que o seu amigo está dando aulas de História como voluntário, numa prisão. A forma de contar é descritiva:

Tu caminhas lentamente, vieste assim, a pé, desde tua casa, absorto, [...]. Abrem-te os portões de imediato, como se já te conhecessem. Alguns reclusos acenam-te do pátio. Entras numa sala com um quadro preto ao fundo, os alunos sentam-se, pegas no giz e escreves: *Introdução ao Feudalismo*. Também eras professor, muito mais do que eu, oferecias voluntariamente esse dom, e eu nunca o soube. Continuas a ser professor, embora saibas que todo o saber chega demasiado tarde.⁹ (p. 64).

A seguir, continuam as conjeturas sobre o tema do saber que chega tarde, mas o parágrafo, com ecos nietzcheanos, não só diz da dança, que é a lição que ele ministra, e da possibilidade de dançarem juntos a música da História enquanto ficção do tempo que permite inventar a realidade, como é, ele próprio, um parágrafo dançante, em movimento com as várias idéias que vão se insinuando. A última idéia se refere aos alunos, assassinos, ladrões, rapazes consumidos pela droga e entre estes, um, quase criança, a quem o professor acaricia levemente o cabelo. E então, surge uma personagem histórica:

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 dezessete 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 Sorbone, 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.¹⁰ (p. 64).

Ocorre aqui um entretetece de fatos ficcionais e reais. Marc Léopold Benjamin Bloch, um dos fundadores da Escola dos Anales, foi um grande medievalista com importantes estudos sobre o feudalismo; lutou na

Resistência francesa e foi de fato fuzilado nesse dia referido na citação acima. O tu, o discípulo, é apenas uma voz narrativa que, no entanto, pode transformar em luz o sofrimento passado. E como pode isso ocorrer? É este o papel ou o sentido da narrativa, dessa pequena narrativa, uma espécie de redenção ou transfiguração do passado cheio de erros e dor.

É possível considerar ainda que o fato de inserir matéria tão real, precisamente essa matéria, na ficção, justifica-se, pois vem fazer eco a todo o atual movimento da literatura que testemunha a violência sofrida no período nazista e que revive em obras de autores como Jorge Semprun, Primo Levi, entre outros e outras, com o claro propósito de lembrar para que isso não volte a repetir-se.

Não apenas em referência ao passado se tecem essas redes entre ficção e realidade. A alusão à violência contra crianças e mulheres configura-se do mesmo modo. São narrados, com efetiva ênfase, fatos jornalísticos, possivelmente reais, entremeados à trama narrativa. Num deles, uma criança, uma menina de dois anos, é espancada pelo pai até a morte e tem apenas o consolo do irmão maior que repete: “já vai passar”. As reflexões vêm das duas vozes. A dele:

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. Se não fosse a televisão, seria um disco, a rádio, qualquer coisa que enchesse a casa de música ou palavras.¹¹

Como pode a violência, que o é por serem as vítimas sempre seres indefesos, ocorrer sem que ninguém perceba, como pode ser essa omissão, esse ensimesmamento que deixa passar os fatos, e permite a ocorrência da morte?

A voz dela, perplexa, um ponto de interrogação sobre ser humano: “Porque é que esta morte é pior do que a minha morte? – Já vai passar, nunca vai passar, não te importes, todas as noites são rasgadas pela violência, em algum lugar, desde o princípio ao fim e ao recomeço da História.¹²

E a voz dele retoma o tema, com a seguinte observação: “Lembro-me de ficar deitado no capim, fixando o majestoso céu africano e imaginando [...] que um dia as estrelas deixariam de caber na noite e voltariam a derramar-se sobre a terra numa humanidade mais perfeita do que a que conhecemos”.

Nesse episódio a rede se tece por meio das duas vozes que se complementam na construção do mesmo. São as duas vozes ficcionais atuando em consonância com ocorrências reais, com possíveis notícias dos jornais, uma atitude autoral que parece querer sublinhar o fato de que

não há uma barreira assim tão nítida entre a ficção e a realidade, entre a imaginação e a natureza. E aqui, cabe ainda salientar que as personagens ultrapassam a débil linha do envolvimento exterior. O acontecimento fá-las refletir sobre a própria responsabilidade em relação ao mesmo, além da declarada confissão de impotência diante de tanto horror.

A interpretação do romance de Inês Pedrosa aponta para a presença, nas personagens centrais, de um desejo de sentido, para os seus atos e para o mundo. São seres em processo de autoconstrução, que não se acaba, nem mesmo com a morte; querem se completar na alteridade, mas têm a solidão como condição de existir. Incompletas, fragmentadas, sem possibilidades de uma efetiva atuação que possa transformar o mundo, limitam-se a julgá-lo.

Apesar disso, é possível observar nelas, tendo em vista as reflexões que fazem, a presença de um desejo de superação dos preconceitos e das amarras de certos pensamentos e comportamentos arcaicos e paralisantes, além de um desejo de mudanças profundas de mentalidade. É o que percebemos na citação:

Voltamos juntos a Cambridge, [...] – só para escrevermos a quatro mãos a História Alternativa do Mundo, uma História em que o pecado original seria substituído pela inteligência do amor e os deuses gregos que alimentaram o dr. Freud morreriam de vez, empanturrados de culpa depois de matar o pai e dormir com a mãe. Uma História em que a felicidade da descoberta ocupasse o espaço tomado pelas guerras de destruição nas Histórias que nos foram dadas.¹³

É a partir dessa perspectiva, de que o mundo precisa de outras significações, que o romance *Fazes-me falta* pode instituir-se como um documento de ruptura em relação a mitos e valores que nortearam, através dos séculos, a cultura ocidental e também, especialmente, porque é esse o espaço da ação romanesca, a cultura portuguesa. Ao mesmo tempo, impõe-se como uma atividade de interpretação do mundo, de uma busca de sentido que se efetiva através da ficção. Seria essa uma nova coerência, uma coerência possível para a narrativa contemporânea?

Notas

¹ Professora do Departamento e do Mestrado em Letras da Unisc.

² LODGE, 2004, p. 20.

³ Forster, 1974, p. 20.

⁴ PEDROSA, 2003, p. 38.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁶ ZAMBRANO, 1997, p. 98.

⁷ PEDROSA, 2003, p. 104.

⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹¹ *Ibidem*, p. 149.

¹² *Ibidem*, p. 148.

¹³ *Ibidem*, p. 174.