

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**INTERTEXTUALIDADE E VEROSSIMILHANÇA:
HISTÓRIA E TRADIÇÃO EM *VÍCIOS E VIRTUDES*
DE HELDER MACEDO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Janaína da Silva Sá

**Santa Maria,RS,Brasil
2006**

**INTERTEXTUALIDADE E VEROSSIMILHANÇA:
HISTÓRIA E TRADIÇÃO EM *VÍCIOS E VIRTUDES*
DE HELDER MACEDO**

por

Janaína da Silva Sá

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

**Santa Maria, RS, Brasil
2006**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**INTERTEXTUALIDADE E VEROSSIMILHANÇA: HISTÓRIA E TRADIÇÃO EM
VÍCIOS E VIRTUDES DE HELDER MACEDO**

elaborada por

JANAÍNA DA SILVA SÁ

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Brum Santos
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil
(1° Argüidor)

Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira
(2° Argüidor)

Santa Maria, 04 de setembro de 2006.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

INTERTEXTUALIDADE E VEROSSIMILHANÇA: HISTÓRIA E TRADIÇÃO EM *VÍCIOS E VIRTUDES* DE HELDER MACEDO

AUTORA: JANAÍNA DA SILVA SÁ
ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 29 de agosto de 2006.

O presente trabalho tem o intuito de fazer uma apreciação do romance português *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo, a partir de uma leitura dos processos de intertextualidade e verossimilhança. Como material teórico são utilizadas as concepções de Julia Kristeva acerca do modelo bakhithiniano de dialogismo. A análise se efetua levando em conta as relações que o romance estabelece com elementos da História de Portugal e com a própria tradição literária e cultural lusitana. Em função dessas relações, propõe-se o apontamento dos efeitos de verossimilhança que se acham nos níveis da técnica narrativa, das ações e das personagens. Afora isso, procura-se elaborar a função de temas e referências, classificados aqui como motivos, na articulação dos diferentes níveis em que opera a história narrada.

Palavras-chave: intertextualidade, motivo, História, ficção.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

INTERTEXTUALITY AND TRUSTWORTHINESS: HISTORY AND TRADITION IN *VÍCIOS E VIRTUDES* BY HELDER MACEDO

AUTORA: JANAÍNA DA SILVA SÁ
ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 29 de agosto de 2006.

The present paper has the intention of making an appreciation of the Portuguese romance *Vícios e Virtudes* by Helder Macedo, from a process reading of intertextuality and trustworthiness. As theoretical material the conceptions by Julia Kristeva about the bakhtinian dialogism model were used. The analysis is done taking into account the relations established by the romance with elements from the History of Portugal and with the Lusitanian literary and cultural tradition itself. Due to these relations, notes of the effects of the trustworthiness that are found in the narrative technique levels, the actions and the characters are proposed. Besides that, it is aimed at elaborating the themes and reference functions, here classified as motives, in the articulation of the different levels in which the narrated stories work.

Key words: ~~Intertextuality~~ – Motive – History – Fiction.

SUMÁRIO

Introdução	p. 01
I – Aspectos críticos e teóricos:	
1. Leituras críticas: Helder Macedo e a Literatura Portuguesa	p.03
2. Proposta teórica: Julia Kristeva, intertextualidade e verossimilhança	p.20
II – O texto e suas múltiplas relações:	
1. Níveis, imagens e motivos	p.32
2. Diálogos intertextuais: A História, o Mito e a Tradição	
2.1) Oliveira Martins – A história inspira a ficção	p.55
2.2) Lévi-Strauss – Uma possibilidade de leitura do mito	p.77
2.3) Tradição clássica portuguesa – Leituras de imagens-fontes	p.87
Conclusão	p.98
Bibliografia	p.102

INTRODUÇÃO:

Helder Macedo publica, no ano de 2002, no Brasil, o romance *Vícios e virtudes*. A edição portuguesa, pela Editorial Presença, é de 2000. O traço marcante da obra parece reforçar a temática que versa sobre as infindáveis discussões acerca do *destino português*. Cabe salientar como dois pontos axiomáticos do romance: o tempo vivido por Joana de Áustria, mãe de Dom Sebastião, e os novos tempos pós-revolução de 1974. Esses dois momentos circundam estrategicamente uma ferida aberta do imaginário português. Revelam que a crise de poder instaurada no século XVI e a ditadura salazarista deflagrada no século XX continuam se prestando à problematização da identidade portuguesa.

Nesse sentido, Helder Macedo restabelece esses dois momentos em um universo diegético, ora afirmando uma pretensa identidade construída a partir de uma personagem histórica, ora negando essa identidade através de uma personagem destituída de valores convenientes à sociedade descrita pelo romance.

Fora esses eixos expressivos da obra macediana, podemos salientar que o processo de composição do romance está amplamente assegurado na significação textual. O recorte que apresentamos consiste na análise da obra a partir da intertextualidade com foco nas discussões de Julia Kristeva acerca do modelo bakhtiniano. Segundo essa perspectiva, a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto anteriormente produzido e que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores.

A partir desse enfoque teórico buscamos uma relação com a obra em análise. Observamos, à primeira leitura, que há um certo gosto pelas referências a textos alheios, em que ora encontramos um material estritamente historiográfico, inclusive com a indicação às referências bibliográficas, como é o caso de Marcel Bataillon, caracterizando uma intertextualidade explícita, ora observamos a adição de componentes da própria literatura clássica portuguesa, caso da menção a Bernardim Ribeiro e de um sublinear Camões, caracterizando uma intertextualidade implícita.

A partir desses pressupostos teóricos, o trabalho consiste em, primeiramente, fazer uma exposição sobre a intertextualidade assentada nos moldes definidos por Julia Kristeva em relação à referida leitura semiótica que executa acerca do trabalho de Mikhail Bakhtin.

Posteriormente, pretende-se a análise dos motivos que perpassam a narrativa levando-se em conta a *Análise e Interpretação da obra literária*, segundo Wolfgang Kayser. Dessa perspectiva, segue-se para as possibilidades de intertextualidade no campo da Historiografia em que se busca averiguar as mediações da narrativa com a obra *História de Portugal* de Oliveira Martins.

Outro enfoque dado ao trabalho refere-se às interferências da tradição literária portuguesa na narrativa macediana. Considera-se a possibilidade de um diálogo com uma leitura antropológica de Lévi-Strauss, bem como a contextualização sobre identidade procedida por Boaventura de Sousa Santos.

As propostas, assim definidas, desenvolvem-se em duas grandes partes. A primeira denomina-se Aspectos críticos e teóricos, em que está a fortuna crítica do autor e a revisão da teoria. A segunda, denominada O texto e suas múltiplas relações, consta de análise e interpretação do romance de Macedo, em que se objetiva algumas relações intertextuais.

1. Leituras críticas: Helder Macedo e a Literatura Portuguesa

BREVE PERSPECTIVA DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS

Maria Alzira Seixo no ensaio *A palavra do romance*, de 1986, considera que na ficção contemporânea portuguesa coexistem pelo menos três gerações: a que adquiriu maturidade nos anos 50, a que se foi constituindo nos anos 60 e a que sofreu tombos do antes e do depois da revolução.

Augustina Bessa-Luís com *A Sibila* (1954) se enquadra no primeiro momento definido por Maria Alzira Seixo. Segundo ela, essa autora mostra um estilo pessoalíssimo e invulgar, que renderia frutos a gerações posteriores. A marca singular da forma romanesca de Augustina é a concepção bergsoniana do tempo enquanto modulação unificadora e contínua de um discurso de narrador que em si integra não só as vozes das suas variadíssimas personagens como os acontecimentos que as modelam e a sua pormenorizada percepção do mundo circundante.

Segundo Maria Alzira Seixo, Augustina Bessa-Luís vai condicionar o aparecimento, entre outras, de duas vozes não menos singulares como a de Maria Velho da Costa estreando com *Maina Mendes* (1969) e a de Lídia Jorge com *O Dia dos Prodígios* (1980). Ambas escritoras são representativas da segunda e terceira geração definida por Seixo, caracterizando-se pelo distenso labor sintático e pela carregada densidade semântica e conceitual.

Nesse mesmo tempo do surgimento dessas escritoras, avulta-se Virgílio Ferreira, afirmando-se como um dos grandes senhores do moderno romance português. Insere-se na ficção com *Aparição* (1959), mostrando-se dono de um modo ficcional de originalidade inconfundível em que se observa um condicionamento temático de inspiração existencialista. Além desse, Seixo aponta Almeida Faria como um autor que trata o homem como reduto fundamental da perspectiva mundana. Sua obra inicial *Rumor Branco* (1962) é prefaciada por Virgílio Ferreira.

No segmento de autores compilados por Seixo aparece também Teolinda Gersão que, segundo a ensaísta, adota o ponto de vista dominante e único, embora de hesitante definição textual (denunciadora do laborioso trabalho), no que manifesta preocupações que vão num sentido diferente do da estética do romance de Virgílio Ferreira.

Em seguida está Carlos Oliveira com *Casa na Duna* (1943). Escritor de inspiração evidentemente neo-realista e organização romanesca reelaborada. Seixo defende que no conjunto da obra desse autor o psicológico e o mítico se entrecruzam no desenrolar essencial da perspectiva sócio-econômica do homem e da terra.

Outra autora de singular importância na demarcação da ficção contemporânea moderna portuguesa é Maria Gabriela Llansol. Para Seixo, *Geografia de Rebeldes* (1977) e *Causa Amante* (1982) revelam uma das mais ricas e complexas criações ficcionais da literatura portuguesa de sempre. A autora, sem desprezar nenhum dos elementos tradicionais da narrativa, produz um discurso romanesco que vale fundamentalmente pela sua organização e irradiação verbal.

Dois autores que Seixo designa como representativos de uma materialidade hesitante, como grifa a ensaísta, são Armando Silva Carvalho com *Portuguex* (1977) e Casimiro de Brito com *Pátria Sensível* (1982), ambos fortemente

marcados por uma produção poética de qualidade exemplar radicados posteriormente na ficção.

Outros autores que também apresentam a concepção do romance marcada pelo espaço da manifestação de uma materialidade hesitante que aparece atravessada por fortes incidências de sentido (social, psicológico, político, conceitual) são Nuno Júdice com *A Manta Religiosa* e Rui Nunes com *Os Deuses da Antevéspera*, ambos de revelação relativamente recente, segundo Maria Alzira Seixo.

Na decorrência de autores que compõem o cenário da ficção contemporânea, Maria Alzira Seixo circunscreve os nomes de José Gomes Ferreira e Fernando Namora como autores que dão conta de um devir social dos últimos 30 anos portugueses. Segundo ela, José Gomes Ferreira, apegado ao modo desinibido da palavra lírica, acompanha os acontecimentos em memórias, crônicas, contos de saber autobiográfico ou romances de alegorismo determinado. Já Fernando Namora se consagra, muitas vezes, com sua escrita de tipo memorialístico. É um romancista acabado que recorta a sociedade portuguesa nas componentes definidas pela ficção. Seixo aponta que o autor acompanha os procedimentos mais recentes da teoria do romance sempre com espírito de fidelidade ao ficcional puro no seu distanciamento crítico em relação à realidade efetiva.

Essa fidelidade aos elementos essenciais da ficção encontra-se em outros autores importantes da ficção contemporânea que vão desde Jorge de Sena a Álvaro Guerra, de José Cardoso Pires a Alexandre Pinheiro Torres, de Faure da Rosa a Nuno Bragança como postula Maria Alzira Seixo.

Já na linha de subversão do cânone romanesco estão José Marmelo e Silva, Alberto Ferreira, David Mourão-Ferreira, Augusto Abelaira e Maria Judite de Carvalho. Em outra frente autores como Eduarda Dionísio, António Lobo Antunes, Américo Guerreiro de Sousa assumem uma linha que insinua uma preocupação de insistência no significado textual.

A essa altura Seixo declara que não há um “novo romance” que se tenha imposto nos últimos anos em Portugal. Afirma isso em relação aos processos técnicos uniformes e que obedecem a modelos previamente programados. Para ela há modos de escrita de ficção que se tem tornado correntes que se apresentam como registros privilegiados do romance português contemporâneo. Nessa esteira se apresenta José Saramago com *Memorial do Convento* (1982) e Objeto *Quase* (1978). A característica desse autor no primeiro romance citado está no pendor para os domínios do fantástico, revelando um modo de exacerbar a atenção sobre a terra portuguesa, sobre as suas demasias e os seus golpes.

De acordo com Seixo, as personagens de Saramago jogam com a História, ao passo que as de Lídia Jorge, por exemplo, jogam com o destino. A autora é dona de uma carreira breve e recente, mas que se assemelha à ficção de Saramago pela implicação fantástica na urdidura romanesca.

Maria Alzira Seixo encerra sua perspectiva da ficção contemporânea portuguesa citando que grande parte dos autores mencionados até então como José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Almeida Faria e Rui Nunes caracterizam-se por uma dinâmica de miscigenação de práticas discursivas.

Segundo a autora, a ficção contemporânea percorre todas as formas conhecidas do gênero e as reinventa parcialmente sem desejar destruir a sua natureza tradicional. Há um certo gosto pelas referências clássicas, ou pela revivescência, bem como pelo uso das formas adventícias de escrita ficcional que retornam com força como diário, crônicas, memórias, escritos de circunstância, comentários, formas entre o fictivo e o referencial.

A partir dessa perspectiva do romance contemporâneo, apresentada pela professora Maria Alzira Seixo, inserimos Helder Macedo. O autor insinua-se primeiramente na poesia e mais tarde, já nos anos 90, envereda astuciosamente para prosa.

Helder Macedo nasceu em 30 de novembro de 1935, passou sua infância em Moçambique e aos 12 anos foi viver em Lisboa. Sua trajetória como poeta inicia-se a partir dos anos 50 e tem como marco *Vesperal* no ano de 1957. Segundo a crítica é autor de uma poesia vigiada, culta, de tonalidades existenciais, por vezes hermética. O autor não costuma ser associado a movimentos literários, embora tenha feito parte da segunda geração do "grupo do Café Gelo". A participação nessa tertúlia, que incluía alguns surrealistas, nos finais dos anos 50, radicava sobretudo numa atitude anti-establishment de sinal político, moral e literário.

Em seguida, no ano de 1962, publica *Das Fronteiras* e duas compilações de poesias registradas em *Poesia 1957-1968*, que de acordo com Jorge de Sena não era uma poesia “desinteressada, uma poesia sem sensibilidade para um comprometimento”; e em 1979, publica *Poesia 1957-1977*. Na década de 90 segue publicando poesias. *Viagem de Inverno* tem acolhida em Lisboa no ano de 1995 e edição brasileira pela Record em 2000.

No campo ficcional abre caminho com *Partes de África* (1991), obra em que o autor usa técnicas narrativas para revelar as ficções da memória, expondo a fronteira entre o fato e a invenção. O romance tem edição brasileira pela editora Record no ano de 1999. Seguem posteriormente *Pedro e Paula* lançado em Lisboa no ano de 1998 pela Editorial Presença e *Vícios e virtudes* editado em 2000.

Sobre o mais recente romance, *Sem Nome* (2004), o autor diz que é um título que corresponde bastante àquilo que é o livro. Segundo ele o romance é uma demanda, uma procura de identidade. A personagem-chave é a jovem de 26 anos que, naquele período relativamente curto e através de várias peripécias, acontecidas e imaginadas, adquire uma identidade adulta. É um livro sobre o crescimento de uma jovem mulher.

Nesse mesmo ano, *Toda a Primavera para ti*, pela Editorial Presença de Lisboa, reúne contributos e testemunhos de artistas plásticos, poetas e ensaístas

que conviveram com o homenageado. Portugal, Brasil, Reino Unido, Estados Unidos, Irlanda, França, Itália, Holanda e Alemanha oferecem as suas palavras de amizade traduzidas em pintura, poesia, ensaios ou pequenos textos.

Projeta-se, também, a produção ensaística desenvolvida entre as décadas de 60 e 80, mostrando uma pesquisa aguda no que se refere a autores da tradição clássica portuguesa citados aqui em ordem cronológica de publicação: *Nós, uma Leitura de Cesário Verde* no ano de 1975; *Camões: Some Poems* (com Jonathan Griffin e Jorge de Sena) e *Do Cancioneiro de Amigo* (em colaboração com Stephen Reckert) no ano de 1976.

Bernardim Ribeiro rendeu ao autor o prêmio General Casimiro Dantas da Academia das Ciências de Lisboa pelo trabalho realizado a respeito *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, no ano de 1977. Em 1978 publica *Contemporary Portuguese Poetry* (com colaboração de E. M. de Melo e Castro). Em 1980, lança *Camões e a Viagem Iniciática* e posteriormente no ano de 1988 *Cesário Verde: O Romântico e o Feroz*.

Na década de 90, mais precisamente em 1999, com a obra *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* e com *As Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português* (com Fernando Gil) lhe é atribuído o Prêmio Jacinto Prado Coelho da Associação Internacional de Críticos Literários. Em 1998, pelas mesmas obras publicadas, havia recebido o Prêmio do Pen Clube Português.

Helder Macedo é presença confirmada em diversas conferências, seminários e simpósios, cuja temática reflita de alguma forma o sentimento de lusofonia. No seminário “Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa”, realizado entre os dias 9 e 11 de abril de 1997, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Helder Macedo, no artigo *A partir de mim*, relata que escreveu os seus primeiros poemas quando tinha dez ou onze anos em Moçambique. Depois outros quando tinha dezessete ou dezoito anos já em Lisboa. Sobre a temática desses poemas diz que se tratam de coisas nostálgicas, de despedida da infância, confirmando que a partir dessas inquietações é que vem

a publicar o seu primeiro livro, *Vesperal*, que apresenta poemas escritos aos vinte um anos.

Com esse trabalho recebe a acolhida da crítica que julgou que “Helder Macedo alinha brilhantemente nessa plêiade de jovens que estão a levar à quinta essência o formalismo apontado na obra de alguns mestres da poesia moderna”. CARVALHAL, T.F.; TUTIKIAN, J. (1997). Mais tarde, em 1960, vai para Londres, segundo ele, devido a razões políticas, insalubres curiosidades da polícia secreta, mas também pelo desejo de quebrar as formas impostas dos destinos preestabelecidos. Publica, então, *Das Fronteiras*. Para a crítica, o poeta aponta no mapa da poesia contemporânea o território de onde os poetas se exilaram receosos de já não terem o que dizer.

Outro livro de poesias é *Viagem de Inverno*, publicado em 1994 pela Editorial Presença, que reúne poemas de Macedo. Segundo Tereza Cristina Cerdeira, nessa obra é possível encontrar outra relação com o espaço: “Dessa vez, o forte da narrativa é o espaço em movimento, a caminhada. Cabe ao leitor descobrir que o lugar só é dedutível quando está relacionado ao tempo”, revela.

Sobre o tráfego no campo dos ensaios, o autor afirma que apesar de ter estudado Direito em Portugal formou-se em Estudos Portugueses e Brasileiros e em História, tornando-se assim professor. Começa então a publicar especificamente obras de crítica, trabalho que se estende por quase quinze anos. Os autores abordados nesse período fazem referência a clássicos da literatura portuguesa e brasileira, dentre eles Dom Dinis, Bernardim Ribeiro, Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Machado de Assis, Cesário Verde e Fernando Pessoa.

A respeito de seu papel enquanto escritor português e de sua extensa trajetória, Helder Macedo assegura: “A minha pátria é Portugal. Mas passei a infância em Moçambique, a adolescência em Lisboa, estive na Guiné, em São Tomé e Angola, descobri o amor na África do Sul, vivo e trabalho na Inglaterra, de

vez em quando vou dar aulas em outros países, gosto de vir ao Brasil, tenho partes de mim por toda parte. E, nos intervalos escrevo”.¹

Dessa multiplicidade de vivências reunidas tanto no campo profissional como no campo de sua individualidade, além da forte motivação da língua portuguesa é que se deve compreender sua obra.

Uma postura determinante a respeito do romance em debate é defendida pela professora Márcia Gobbi. No artigo *No limite (ausente) entre a ficção e a História: A experiência da construção dos sentidos* (GOBBI, 2005) reflete sobre as “recorrências míticas” que se manifestam na obra *Vícios e virtudes*, operando a mediação criativa da literatura na revisão da memória de uma Nação.

Segundo a professora, é preciso levar em consideração que a recuperação dessa memória como visto em *Vícios e virtudes*, por exemplo, tem sido feita, via de regra, de forma paródica, na medida em que o passado é lido a uma distância que permite a ironia. Discute ainda o modo de atuação do narrador na apropriação da “matéria mítica” do passado recuperada pela narrativa contemporânea, e a averiguação da existência de um “eixo imaginário” – uma “memória coletiva” e atemporal que permite o *simulacro*: a versão nova capaz de recordar e, simultaneamente, tensionar a tradição.

A professora defende que é justamente o jogo entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer que permeia toda a estrutura narrativa do romance, o que nos leva a pensar que se encontra aí o seu provocativo eixo de construção de sentidos, mediando, inclusive, as próprias alternativas do conhecimento histórico, da *construção* da História como registro da memória do tempo. Outra perspectiva defendida pela professora é a de que:

(...) essa construção alternativa entre o lembrar e o esquecer se torna mais complexa na medida em que o “tempo eleito” pelo narrador é o *condicional*: E se...? Em vez da certeza, ele próprio dissemina a dúvida:

¹ In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS.1999. p.147-152.

será a evocação mais tenaz e poderosa que o esquecimento? E se essa sobreposição imaginária de tempos, ações, situações e atores conjurasse os demônios todos da História e os fizesse, em lugar de imortalizar o consenso, o sentido já acabado, dar voz às perguntas sem respostas? Será Joana a lembrança remotíssima de si mesma na memória de outra que ela – e o narrador por ela – imaginou ser? Será possível que ela esteja a fingir a dor que deveras sente? (GOBBI, 2005)

Gobbi pensa que não é impróprio reconhecer em *Vícios e virtudes* que o jogo seja não só a metáfora da própria ficção como, especialmente, do modo como ela tensiona a História, o registro da História. É particularmente interessante, no romance, o modo como faz isso ilustrando que, se precisamos de história, é porque não temos memória: ela é falha, limitada, seletiva; elege e descarta. Mas o *condicional* aqui se impõe novamente: e se *Vícios e virtudes* for o romance do esquecimento? Se, ao contrário de Proust, estiver em busca não do tempo perdido, mas de perder-se no tempo, desmembrar a memória e romper com a História?

Outro aspecto defendido pela professora trata da ambigüidade na representação do “real” ficcional e no estatuto de verdade que o próprio narrador assume diante daquilo que narra, ratificando o caráter irônico da composição do romance. A ironia tem na reversibilidade o traço que a caracteriza e a justifica: contrariamente ao que possa em princípio parecer, a ironia não *nega* o objeto sobre o qual opera, mas aponta para as suas ambigüidades e virtualidades significativas. Ou seja: o seu é sempre um movimento paradoxal de afirmar para subverter, desconstruir para (re)construir, repetir com a distância crítica capaz de apontar para o avesso daquilo que se inscreve.

A professora encerra a análise do romance definindo que como *memória* baralham-se os sentidos e os valores nessa operação de eleger e descartar o que pode/não pode – ou deve/não deve – ser lembrado, fixado. Considerando que a *forma* literária é, em si mesma, uma resposta ao contexto em que se constrói - o que nos leva a acreditar que cada tempo tem seu modo – podemos pensar, como *Vícios e virtudes* acaba por magnificamente “concluir”, que o *destino lusíada* só tem resposta no *condicional*, lembrando-nos que, desde Camões, ele tem-se

construído, sim, através da experiência do vivido, mas lembrando-nos também que, às poucas verdades que o sustentam, se associam sempre, e de forma cada vez mais significativa, às fábulas sonhadas.

Com isso, Márcia Gobbi enfatiza que, ao recolocar em cena, sob uma determinada perspectiva, a mitologia sebastianista que, como discurso, dá corpo ao imaginário lusíada, a narrativa de Helder Macedo questiona as próprias bases dessa *fala* mítica, dessa construção ideológica que é o Sebastianismo – e a própria história, num certo sentido. Pondo a recircular, pelas provocações da ficção, as bases históricas da identidade nacional, garante que se lance a elas um olhar sempre desconfiado – não porque a história construa deliberadamente a mentira, mas porque a ficção é capaz de mostrar quão tênue é o limite entre o vivido e o sonhado.

Dando continuidade aos diversos pontos de vista sobre a obra de Helder Macedo, a professora Tereza Cristina Cerdeira nos oferece uma expressiva síntese de autores e críticos que relatam a trajetória desse autor. Em *Helder Macedo - A Experiência das Fronteiras*² são reunidos diversos estudiosos que refletem sobre os versos e a prosa macediana. O material é resultante de uma homenagem prestada a Helder Macedo que reúne um extenso e valoroso registro do conjunto de sua obra. Para fins de compreensão, somente serão referidas nesse trabalho alusões ao romance *Vícios e virtudes*.

Maria Lúcia Dal Farra³, por exemplo, chama a atenção para o permanente estado de desconfiança em que o autor monta as fronteiras entre o factual e verossímil (que abre passagem desimpedida da ficção para a realidade e desta para a ficção). Além disso, pode-se notar a indefectível obliquidade que permeia

² CERDEIRA, Tereza Cristina. (Org.). *Helder Macedo - A experiência das Fronteiras*. Niterói: EdUUF, 2002.

³ DAL FARRA, op. cit, p.205.

tais limites pondo em causa os estatutos da arte, da simulação poética, das plausibilidades ficcionais.

Para Maria Lúcia é a partir da junção dessas características que está o desejo de o narrador garantir o lugar que ocupa em seus romances. A dimensão emanada do autor-narrador é, em suas três obras, indistintamente, o identificável Helder Macedo. Dal Farra assinala que esta ostentação sem disfarces tem como justificativa explicitar claramente um postulado mais básico da ficção: o de que apenas o fato de se ingressar em estado romanesco é já suficiente para desestabilizar tanto o estatuto de verdade quanto o de verossimilhança.

Nesse sentido, a professora tende a situar Macedo na contramão da metaliteratura, visto que seus romances não utilizam o código literário para construir um outro, mas apenas buscam esvaziar o código já erigido, reduzindo-se ao nível zero.

Especificamente sobre *Vícios e virtudes*, a autora acredita que se tenha procurado uma reatualização da História de Portugal, surpreendida num momento penoso - o da perda da nacionalidade. Nesse universo montado por estórias simultâneas se destaca a personagem Joana. Uma mulher de convicções muito próprias, chegando a competir com o narrador na elaboração da narrativa, deixando-o atônito e desarmado quando, por fim, abandona-o sem deixar pistas.

Ainda nesse contexto, as estórias na medida que se desenvolvem e se entrecruzam, contaminam-se umas às outras, impregnando-se de si, a ponto de carregarem consigo o espectro semântico das alheias, numa espécie de bagagem fantasmática de outras presenças, levando a crer que tudo ocorre ao mesmo tempo.

Para tanto, Maria Lúcia define que há mais de meia dúzia de variações narrativas sobre um mesmo tema: uma mulher chamada Joana. A princípio indica as informações que Francisco de Sá, escritor e ex-colega de liceu de H (Helder Macedo) recolhe de Joana sua contemporânea de universidade e seu caso

esporádico. Dessas informações nasce o romance que H está escrevendo e que afirma já ter dois capítulos; há o ensaio de Marcel Bataillon publicado no ano de 1974 pela Gulbenkian de Paris sobre Joana d’Áustria – mãe de Dom Sebastião, filha de Carlos V da Espanha e Isabel de Portugal, que é irmã de Filipe II e mulher do seu primo João, príncipe herdeiro e filho de Dom João III. O artigo funciona como embasamento para que H construa sua narrativa. Há também as elucubrações de Joana sobre si mesma, tecidas a partir da leitura dos capítulos de H. Existe a biografia da Joana real e desconhecida que para Francisco não passa de uma “cabra”, mas para H é alguém que muito se preza. Aparece também outra biografia (a partir dos fatos que ela disseminou) da Joana real e desconhecida, estória construída a quatro mãos por H e Francisco de Sá; e, finalmente, a História cifrada de Portugal, que é dada pela versão de Francisco de Sá. Nessa perspectiva Joana seria – a Pátria, a Identidade Nacional, A nova Nação, a Sombra, bem como a Noiva à espera do Noivo-Filho falecido. A Negra representaria Antigo Império, a descolonização.

Nesse viés observado pela professora Maria Lúcia Dal Farra existem também variações relativas à personagem Francisco. Segundo ela a personagem vagueia no romance entre o Francisco de Sá, o Duque de Gândia (ou Marques Lombay), o santo (São Francisco de Borja), o Tio, o Adamastor, o Plutão, ou mesmo o São Sebastião – que é como Francisco aparece num sonho de Joana, “de mãos atadas a um tronco de árvore sem ramos e sem folhas, só tronco”.

A autora encerra o ensaio afirmando que o romance se converte num transbordante campo de possíveis que se expandem desde a reatualização da história portuguesa no momento fulcral da perda da nacionalidade, encenada no âmbito político-social do nosso tempo, até à crônica de costumes do mundo literário português, repleta de espírito, graça e ironias relativas ao pós-moderno, às obras sobre reforma agrária, à crítica e à produção literária, passando por discussões próprias à escrita romanesca, e escavando com maravilhosa sagacidade os múltiplos jogos do amor, onde o reinventar-se para outro é, ao mesmo tempo, estado passional e meio de fugir à paixão.

Já a professora Teresa Cristina Cerdeira, no artigo *Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno*⁴, ressalta que o romance *Vícios e virtudes* se organiza a partir de dois planos de leitura. O da narrativa maior que entende como fundamentalmente metaliterário, pois funciona como uma demonstração do jogo ficcional pela exposição dos ingredientes estruturais que compõem a narrativa; e um segundo plano que constituiria a ilustração desses pressupostos implícitos a partir da tentativa de forjar uma trama romanesca de base aparentemente histórica.

Entre outros aspectos, quanto à esfera espacial, por exemplo, Teresa Cristina Cerdeira aponta que no nível da história que o Autor está a escrever surgem as referências a Trás-os-Montes e ao Alentejo, adequações arditas na História do século XX, dos espaços históricos Espanha e Portugal daquele século XVI que serve como alusão fantasmática do tempo presente. No nível da história da escrita desse romance, ou da narrativa maior, outros espaços surgirão, com o já freqüente trânsito, de matriz autobiográfica, do escritor Helder Macedo entre Londres e Lisboa, com as alusões ao King's College e à Cátedra Camões, as freqüentes vindas do Autor a Lisboa para os colóquios literários ou científicos. Essas referências conscientes são, portanto, tão-somente a face visível das figuras do baralho sempre de perfil a esconderem o outro lado que não se vê mas que virtualmente tem de existir.

Em termos descritivos, Cerdeira sinaliza que no romance ao se pensar a respeito do narrador eles se multiplicam: a) num escritor falacioso – o Francisco de Sá, de nome evocadoramente quinhentista; b) num Autor a sério, que conhece os riscos dos caminhos em que está a enveredar; c) numa personagem virtual, de nome Joana, mulher assaz ambígua para gerar interesses narrativos variados, que salta da vida para o livro e de novo para a vida, de modo a colaborar ela própria com o romance que o Autor pretendia escrever sobre ela, transformando-

⁴ Op.cit, p.187.

se, assim, em narradora autobiográfica, pelos depoimentos que lhe dá e por uma escrita em que ela própria inscreve um outro narrador pretensamente verdadeiro; d) enfim, a estratégia de multiplicação gera ainda essa outra voz autobiográfica, de nome também Francisco – mas outro -, que seria o autor suposto do diário que a Joana envia ao Autor e que passa a funcionar como uma espécie de ready-made, já que chega ao destinatário não no original, mas transcrito à máquina pela própria Joana.

Outro posicionamento em relação à obra em debate é dado pela professora Marisa Corrêa Silva. Segundo ela, no romance há um narrador homodiegético nada tradicional, que brinca de propósito com o seu ambíguo estatuto de Helder Macedo na ficção. Nesse caso, conta e reconta ao leitor intrigado a fascinante estória de Joana, uma Sherazade pós-moderna que faz do próprio passado um exercício de ficção.

Para a professora essas características do romance levam a questionamentos, cujo principal interesse está no fato de Joana representar um emblema de uma sociedade que tenha que reinventar um passado como exercício de libertação e exorcismo de fantasmas sebastiânicos. Além disso, revela que Joana choca o leitor mais convencional pela impossibilidade de compreendê-la, ou melhor, prendê-la sob um rótulo mais confortável e reassegurador. O mistério da personagem é o mistério do ser humano, cujas profundezas são insondáveis, mesmo quando postas em debate por uma narrativa coerente, defende Marisa Corrêa Silva.

Outro posicionamento a respeito de *Vícios e virtudes* é feito por Linda Santos Costa que define o romance como uma composição narrativa que conta muitas histórias que se sobrepõem e dialogam entre si (como as diferentes vozes da polifonia), histórias protagonizadas por personagens que (ilusoriamente) se apresentam como autores, seres de papel (personagens em sentido próprio), seres históricos e seres reais, num jogo caleidoscópico para onde o leitor (também parte do enredo) é arrastado e que não pode recusar.

Apura ainda que o romance é o jogo em que, à maneira dos jogos infantis, se ensaiam “faz de conta” e, por isso, o seu tempo é o condicional, o único tempo verdadeiro. Para Linda Costa, o romance se apresenta como um livro-jogo, em que os jogos ocupam um lugar central na narrativa – o jogo dos vícios e das virtudes – e tem por símbolo Janus, o deus de duas caras, que preside a todas as iniciativas e é também o símbolo da passagem entre o interior, escuro e sombrio, e o exterior, brilhante e luminoso, o anjo e o monstro, até o jogo final em que o autor, no tabuleiro-livro, enfrenta a morte, a desordem, e ordena (provisoriamente) o caos, ensaiando saídas, imitando a vida sem necessidade de matar personagens, portanto, jogos de linguagem, afirma Linda Santos Costa.

Já para Appio Sottomayor o romance é dificilmente classificável entre os tipos habituais: uma análise de comportamentos, que ressalta uma mulher emancipada e dominadora. Talvez tudo isso e também nada disso. Considera um livro complexo e desafiador, no qual é deixado ao leitor um papel complementar e indispensável de construtor do entretrecho.

Para Luísa Mellid-Franco o romance dá segmento à palavra-chave já pronunciada anteriormente nos seus outros dois romances de Helder Macedo. Tem a ver com a palavra “mulher”, associada à outra, “véu”. O mesmo que toldava os sentidos em *Partes de África* e destampava a violência de Pedro e Paula.

Luísa Mellid-Franco aponta ainda a fidelidade de Helder Macedo a Camões, ao surpreender o leitor com a defesa da idéia de que o desastre histórico de Alcácer-Quibir foi uma excelente idéia que correu mal; a fidelidade do autor também a Bernardim, quando nos traz o culto do divino exercido na pessoa da mulher amada e que, em termos religiosos, se transformou no culto mariano, como resposta da ortodoxia cristã ao poder das mulheres que os homens queriam controlar; fidelidade do autor até mesmo a Saramago, ao instalar Joana no Alto de Santa Catarina, de onde o leitor observa o “Adamastor a contorcer-se de raiva” enquanto quem escreve se diverte com a memória literária de um “Ricardo Reis” que nunca existiu.

Eduardo Prado Coelho evidencia que o romance de Helder Macedo nos dá admiráveis retratos de comédia das rotinas da vida portuguesa quando cita a cena de um lançamento de livro em que um respeitável Apresentador vem “trazer ao mercado livreiro a mais-valia universitária”.

Segundo Coelho, o autor ao querer estabelecer referências que a cultura exige traz à tona um dos mais belos poemas que se escreveram em língua portuguesa: a “Meditação do duque de Gândia sobre a morte de Isabel de Portugal”. Em relação ao romance em análise o duque é personagem desta história e de outras histórias, quer em pessoa, quer em eco contemporâneo da pessoa que foi. Entretanto, aquilo que lhe é atribuído é do domínio da lenda, logo o romancista prolonga a lenda até nossos dias sem agredi-la ou desmenti-la.

Eduardo Prado Coelho defende que as personagens do romance recusam a morte (ou o desaparecimento) dos seres que amam. Helder Macedo e as suas personagens transferem tudo para o poder da linguagem. Sobre o conjunto da obra, Coelho afirma que há uma fascinante tendência para que os circuitos se tornem cada vez mais apertados e sufocantes: é a filha que é simultaneamente mãe e filha, com a corrente e fotografia que traz à cintura; é o amante que é simultaneamente amante e filho; é o outro amante que poderia ser pai sem deixar de ser amante e violador; é, portanto, o círculo asfixiante das famílias que se duplica em cálculos de propriedade que passam por “procriações em circuito fechado”. O que move este livro em torno de Joana consiste precisamente neste salto para fora do círculo que, no entanto, somente o texto permite, defende Eduardo Prado Coelho.

Para Paulo Roberto Pires, Helder Macedo prefere a ironia para lidar com um passado que, queira-se ou não, pesa, e muito – seja pela “angústia da influência” de gênios como Camões e Fernando Pessoa, seja pela tropeçante trajetória política e social de ex-império. *Vícios e virtudes* segue a trilha de *Partes de África* (1991) e *Pedro e Paula* (1998) na demolição, pela paródia sutil ou pela sátira rasgada, dos clichês de um país e de sua literatura.

Segundo Paulo Pires, a história do romance parte do encontro entre um narrador exageradamente similar ao autor e Francisco de Sá Mendes, intelectual à moda antiga, que quer fazer um romance pós-moderno de seu tórrido caso com Joana, mulher fogosa e misteriosa.

Em princípio, o crítico indicia que o romance seja de pura tese – mas logo em seguida chega à conclusão de que não se trata disso, pois de fingimentos deliberados como este se faz o estilo de Helder Macedo, craque em enganar o leitor. Por fim, baliza que o romance traça um impiedoso retrato da vida literária provinciana. Volta o olhar mais atenciosamente para a personagem Sá Mendes que, segundo a narrativa, foi militante de esquerda, veterano das guerras de descolonização e que como pessoa não parece escritor e como escritor não parece pessoa. Para esse crítico, Sá Mendes é crível em Lisboa ou no Rio de Janeiro, vagando de conferência em conferência à eterna procura de prêmios que lhe afaguem a vaidade. Entretanto, a principal vítima de Helder Macedo é a famigerada “identidade portuguesa”.

2. Proposta teórica: Julia Kristeva, intertextualidade e verossimilhança

A compreensão do conceito de intertextualidade é um dos pontos de partida deste trabalho. O procedimento tem estado muito presente na ficção contemporânea, a ponto, muitas vezes, de confundir as noções de texto vetor e texto alheio, exigindo do leitor um particular exercício para o seu entendimento. Este, certamente, é o caso de Helder Macedo, ficcionista que intentamos trabalhar.

Para se refletir a respeito da problemática de tal ficção, as noções desenvolvidas por Julia Kristeva apontam alguns aspectos que ajudam a entender certos processos da estrutura narrativa que podemos verificar na leitura de *Vícios e virtudes*. Trata-se de operações no campo da verossimilhança, das formulações de sentido e do apelo dialógico da linguagem – aspectos todos pensados em função da narrativa de ficção.

No campo do conhecimento semiótico aplicado à literatura, os estudos pós-estruturalistas de Julia Kristeva, cujo trabalho foi iniciado na década de 60 do século passado, impulsionaram as pesquisas no que se refere à intertextualidade. Tomando emprestado esse conceito-chave de Mikhail Bakhtin, Kristeva defende a idéia de que “as diversas seqüências de uma estrutura textual são também transformações de *seqüências tiradas de outros textos*” (TADIÉ,1992,p.232). Nessa discussão, a autora pondera que “o romance desde o século XV transforma vários códigos, a escolástica, a poesia da corte, a literatura oral, o carnaval” (ibid,p.232). Dessa forma, para Julia Kristeva intertextualidade é: “a interação

textual que se produz no interior de um único texto, indicadora da maneira como um texto ‘lê a história e nela se insere’ e dá a característica maior de uma estrutura textual(...)” (ibid,p.232).

a) literatura verossímil

Julia Kristeva, em *A produtividade dita texto*⁵, discute a respeito do fato de que nossa civilização e nossa ciência ficam cegas diante de uma produtividade: a escrita, o texto. Em suas considerações, parte da verificação de que a nossa cultura produz um circuito de trocas que pressupõe o envolvimento de elementos como real, autor, obra e público. Admite que a literatura, vista como um trabalho translingüístico, funciona como um discurso substitutivo, pois representa uma tela que duplica aquilo que é dado como autêntico.

A autora discorre sobre o processo de verossimilhança que figura junto às delimitações do termo texto. Supõe que o conceito de verossímil tenha aparecido ao tempo do surgimento do conceito de literatura, ou nos inícios do pensamento sobre a arte literária, tal como está determinado na Antigüidade Clássica. Observa que o conceito de verossímil serve tanto para a literatura, como para a definição de História.

Julia Kristeva aponta que a literatura constitui toda a *parole*⁶. Dessa forma, postula que sendo a *parole* um signo sua função é a de querer-dizer, é a de fornecer um sentido, que, seja remetendo a um objeto, seja referindo-se a uma norma gramatical, é um conhecimento, um saber, um enunciado.

⁵ In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Seleção de ensaios da revista Communications. Trad.Célia Neves Dourado.Petrópolis:Vozes, 1971.

⁶ *parole* – termo introduzido na lingüística pelo suíço Ferdinand Saussure, para fazer distinção entre langage (linguagem) e langue (língua). Refere-se aos enunciados concretos produzidos por um falante individual em situações reais. In: CRYSTAL, David. *Dicionário de Linguística e Fonética*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.

A autora considera que a ciência literária, situada no circuito do dizer-ouvir, encarrega-se de definir seu objeto: o texto – esse termo visto como *parole*, portanto é um querer-dizer verdadeiro. Quando isso ocorre, começam a aparecer as limitações da ciência literária. Primeiramente, a impossibilidade de considerar uma prática semiótica de outra forma que não seja em suas relações com a verdade (semântica ou sintática); e em segundo lugar a amputação (abstração idealista) da totalidade funcionante numa de suas partes.

Por esse caminho, a autora denuncia como a ciência tenta apropriar-se do termo verossímil, ao mostrar como que a razão logocêntrica tenta recuperar o que não passa de uma prática translingüística. A literatura, segundo tais conceituações, escreve-se como uma máquina e não mais unicamente como aquela que fala diante do espelho. Na visão da ciência, ela aparece como a que utiliza o verossímil como máscara indispensável, porque presente a forma do querer-dizer tornar-se um poder-dizer.

b) O querer-dizer e o verossímil

Tomando-se a função de sentido do discurso como uma função de semelhança acima da diferença, de identidade e presença em si mostrada pela leitura de Husserl feita por Derrida, a autora pondera que o verossímil (o discurso literário) é um grau segundo da relação simbólica de semelhança. Na leitura de Husserl, o querer-dizer verdadeiro ou o autêntico querer-dizer é a verdade tomada como um discurso que se assemelha ao real; já o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real. O verossímil, nesse caso, representa o real deslocado e chega a perder o primeiro grau de semelhança (discurso-real), figurando unicamente no segundo grau (o do discurso-discurso). A única característica constante do verossímil é o querer-dizer considerado nesses termos como sentido.

Nesse nível, o sentido apresenta-se como generalizado e esquecido da relação que em sua origem o determinara: relação linguagem/verdade objetiva. O sentido verossímil finge preocupar-se com a verdade objetiva, sendo que sua preocupação efetiva é a sua relação com o discurso cujo fingir-ser-uma-verdade-objetiva é reconhecido, admitido, institucionalizado. O verossímil é o refúgio do sentido, é a zona intermediária em que se insinua um saber disfarçado, para dominar uma prática de investigação translingüística pelo querer-ouvir-se-falar absoluto.

A ciência, com o seu domínio da veridicidade em seu saber absoluto, encobre um domínio de ambigüidade, um sim-e-não no qual a verdade é uma lembrança presente e originária. Daí subtrai-se o domínio extra-verídico do sentido como verossímil. Kristeva constata, desse modo, que o problema do verossímil é o problema do sentido: ter sentido é ser verossímil semântica ou sintaticamente.

Assim, a autora sublinha esses dois traços distintivos na composição do discurso – o sentido e a sintaxe. Denomina como verossímil semântico aquele discurso que está em relação de similaridade, de identificação, de reflexo com um outro. O verossímil é uma junção de dois discursos diferentes, em que um, o discurso literário, se projeta sobre o outro que lhe serve de espelho. O espelho a que o verossímil reconduz o discurso literário é o discurso dito natural.

A autora toma como princípio natural, que na verdade pressupõe o termo bom-senso, aquilo que é socialmente aceito, a lei, a norma, aquele que define a historicidade do verossímil. A semântica do verossímil postula uma semelhança com a lei de uma determinada sociedade, num dado momento, e a enquadra num presente histórico. Na nossa cultura, essa semântica pressupõe uma semelhança com os semantemas fundamentais de nosso princípio natural, entre os quais estão: a natureza, a vida, a evolução, a finalidade.

Para a estudiosa, portanto, o verossímil semântico é um assemelhar-se. A partir disso, constata que verossimilizar, no nível semântico, seria reconduzir o

artificial, o estático, o gratuito. O verossímil nasce no efeito da semelhança, surge antes e depois da produção textual, anterior e posteriormente ao trabalho translingüístico, ele não é nem presente (ciência), nem passado (história); pretende ao universalismo. É, portanto, arte, literatura.

Por outro lado, Julia Kristeva denomina de verossímil sintático o princípio de derivação das diferentes partes (de um discurso concreto) do sistema formal global. Assim, um discurso é sintaticamente verossímil se houver possibilidade de fazer derivar cada uma de suas seqüências da totalidade estruturada que é esse discurso. Depende, então, de uma estrutura com normas de articulações particulares, de um sistema retórico preciso: a sintaxe verossímil de um texto é o que o torna conforme às leis da estrutura discursiva dada às leis retóricas.

O verossímil sintático em um primeiro momento é o verossímil retórico. A sintaxe do verossímil não depende das referências aos semantemas de um princípio natural que desempenham o papel de uma verdade objetiva como no verossímil semântico. É necessário reconstituir um agrupamento de seqüências e fazê-las derivar uma das outras, de forma que esta derivação confirme a lei retórica que se escolheu. Logo, através da derivação, a retórica disfarça o artifício da junção semanticamente verossimilhante. Esse critério de verossimilização sintático pressupõe a linearidade (origem-finalidade) e a motivação (silogismo), no caso da prosa.

Kristeva aponta ainda que verossímil quer dizer sentido considerado como resultado. Nesse caso, sentido é um verossímil pela mecânica de sua formação. O verossímil é inerente à representação retórica e manifesta-se na retórica.

O discurso narrativo (a retórica) segue o fio sintático do passe: os sintagmas retóricos do discurso narrativo são expressões dos sintagmas gramaticais. Logo, a regra sintática principal do verossímil é a estrutura da frase canônica sujeito-predicado. No interior desta lei, várias figuras sintáticas secundárias do verossímil são reveláveis, como a repetição, o desdobramento, a

enumeração:

Assim, (...), a repetição introduz uma nova dimensão que encaminha mais e mais o leitor para um verossímil perfeito: de sememas justapostos passamos (através da conexão sujeito-predicado) a sintagmas nominais, para terminar (sempre através da conexão sujeito-predicado) com uma frase minimal englobante e feita de sintagma nominal e sintagma verbal. A seqüência repetida nunca o é mecanicamente: um aumento do verossímil segue seu curso até que a conexão sujeito-predicado circunde todos os sememas. O leitor não-iniciado descobre então, nessa repetição corretiva, uma motivação (o silogismo) e um tempo (a linearidade: origem-finalidade) e reconhece por isso mesmo o princípio natural (KRISTEVA, 1971, p.72).

Reportando-se a partes de *Impressões da África* e à confissão que Roussel faz de seu processo de composição em *Como escrevi alguns de meus livros*, Kristeva busca reconstruir o esquema completo da verossimilização. Roussel sugere que o trabalho textual (distinto da impressão verossímil que se pode dele tirar) lembra o espaço do texto e a ordem do hieróglifo que experimentam aí uma cumplicidade fundamental. O texto, pois, é ao mesmo tempo mortuário e produtor e o verossímil é um efeito produzido que é exterior a seu espaço produtor.

A produtividade textual é a medida inerente à literatura (ao texto), mas não é a literatura (o texto), da mesma forma que cada trabalho é a medida inerente de um valor sem ser o próprio valor. Quebrando a estrutura da frase canônica (a sintaxe verossímil) e da simulação discursiva (a semântica verossímil), a produtividade textual opera num espaço lingüístico irredutível às normas gramaticais (lógicas) que se podem chamar de infinidade potencial. Formula-se, assim, o problema da produtividade translingüística:

Ligado à produtividade textual, o conceito de indecível implica que a forma do processo escritural (o trabalho textual, o pensamento em marcha) é estranho aos conceitos de provar e verificar? A verdade da produtividade textual não é provável nem verificável, o que quer dizer que a produtividade textual depende de um outro domínio diverso do verossímil. A verdade, ou a pertinência, da prática escritural é de outra ordem: é indecível (improvável, não-verificável) e consiste no cumprimento do gesto produtivo, isto é, do trajeto escritural fazendo-se e destruindo-se a si mesmo no processo de uma colocação em relação de termos opostos ou contraditórios (ibid., p.85).

Julia Kristeva aponta a nova etapa que flagra em nossa cultura: trata-se de uma passagem da dualidade (do signo) à produtividade (trans-signo). Nesses termos, ressalta que na Idade Média – época consagrada do símbolo – tempo em que a semiótica dominava, qualquer elemento significava em relação ao outro sob o domínio unificador do significado transcendental (Deus). Assim, tudo era verossímil por ser semioticamente derivável num sistema monolítico. Já a Renascença conduziu o signo duplo (referente-representação, significante-significado), tornando verossímil (cheio de sentido) qualquer elemento sob a única condição de ser juntado àquilo que redobra, faz, representa, identifica uma *parole*. A terceira época (que a autora localiza em sua contemporaneidade do século XX) desafia o signo e a *parole*, substituindo-os pelo processo que os precede. No lugar do sujeito falante delinea-se uma figura ainda bizarra e vaga, ridícula para o consumidor do verossímil: é o anti-sujeito, produzindo a medida inerente do que se reifica como texto.

Kristeva relata ainda que todo espaço contemporâneo é cúmplice dessa atividade textual. Afirma que se é verdade que se poderia definir uma cultura a partir de sua relação com o signo (*parole*), é evidente que a cultura que se anuncia, antiteológica, destrói os caracteres fundamentais do signo: a dualidade, a estrutura silogística, a construção metafórica de um sentido e/ou de uma retórica. Faz isso para substituí-los por uma permuta dialética de segmentos lingüísticos (antes variáveis, do que signos-significantes-significados) não-deriváveis, não identificáveis, infinitos, porque não deduzidos de um já anterior à própria produtividade.

c) Linguagem literária

Julia Kristeva, em *Semiótica*⁷, reflete sobre a eficácia da atividade científica quando essa se presta a analisar a linguagem literária. Em termos de semiótica, a autora aponta duas possibilidades, a fim de que se elabore um modelo isomórfico

⁷ _____. *Semiótica I*. Editorial Fundamentos, Caracas: 1969.

para o estudo dessa linguagem: o silêncio e a abstenção. Lembra que o formalismo russo se viu em queda quando reclamava uma alternativa idêntica à da semiótica (isto é, a elaboração de um modelo isomórfico) e razões extraliterárias e extracientíficas puseram fim a esses estudos. Entretanto, pela mão de Mikhail Bakhtin, que apresenta uma escritura impulsiva e afastada do rigor técnico de alguns lingüistas, segundo Kristeva, tomou-se conhecimento dos problemas fundamentais que se enfrenta hoje no estudo estrutural do relato. Esse autor introduziu a noção de estatuto da palavra como unidade mínima da estrutura:

(...) a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), é senão um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras que pressupõe o envolvimento do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural anterior ou atual (Ibid.,p.188).

Ao recorrer a Bakhtin, Kristeva afirma que a única forma que o escritor tem de participar da história é através da transgressão. Segundo ela, a história e a moral se escrevem e são lidas na infraestrutura dos textos. Logo, a palavra poética, entendida aqui como literatura, polivalente e plurideterminada segue uma coerência que supera a lógica do discurso codificado, se realizando à margem da cultura oficial. Esse pressuposto se confirma quando Bakhtin vai buscar no carnaval as raízes dessa lógica, posto que se sabe que o discurso carnavalesco rompe as leis da linguagem reprimida pela gramática e pela semântica.

Kristeva menciona que estudar o estatuto da palavra significa examinar as articulações dessa com as outras palavras da frase e descobrir as mesmas funções ao nível das articulações de seqüências maiores. Nesse sentido, a autora baliza três dimensões do funcionamento poético da linguagem que compreendem: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo).

Ao destacar os textos exteriores, a autora define que o estatuto da palavra se manifesta em dois momentos: a) horizontalmente – quando a palavra no texto pertence à voz do sujeito da escritura e ao destinatário; b) verticalmente – quando

a palavra no texto está orientada por um *corpus* literário anterior ou sincrônico. A partir daí, visualiza que Mikhail Bakhtin foi o primeiro a introduzir, em ciência literária, o conceito de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é uma absorção e transformação de um outro” (ibid,p.190), afirmando assim que no lugar da noção de intersubjetividade se instala a noção de intertextualidade. Dessa forma, a linguagem poética pode ser lida como uma dobra, ela demonstra um aspecto duplo.

Esse aspecto duplo apontado na linguagem literária permite a autora buscar no conceito saussureano de “paragramática” uma compreensão semiótica para o problema. De acordo com tal conceito, o texto literário deve ser abordado segundo uma tripla compreensão de sua natureza, posto que ele é (a) a única infinidade do código, (b) uma dobra que pressupõe escritura e leitura e (c) uma rede de conexões.

Em relação à primeira tese, a de que o texto poético é infinito, a autora leva em conta que essa linguagem obedece a uma lógica diferente do fazer científico. Assim, para ser descrita, ela exige uma utilização que considere as características dessa lógica. Já os formalistas russos haviam realizado estudos sobre o código poético visto como uma violação das regras da linguagem corrente. Nesse sentido, estudos posteriores, que consideraram essa noção da linguagem literária como desvio da linguagem normal, ajudaram a substituir a concepção naturalista da literatura como reflexo (expressão) da realidade.

Julia Kristeva relata que a linguagem literária contém o código da lógica linear. Esse funcionamento advém de um processo dinâmico no qual os signos se enchem ou mudam de significação. Dessa forma, a autora assinala que só em linguagem literária se realiza praticamente “a totalidade” do código de que o sujeito dispõe. Assim, tal prática se revela como exploração e descobrimento das possibilidades da linguagem, uma atividade que exime o sujeito de determinadas tramas lingüísticas (como, por exemplo, as psíquicas e sociais).

Ao escritor, a linguagem literária se apresenta como uma infinidade potencial, considerada como um conjunto de possibilidades realizáveis, que ele, deve organizar separada e articuladamente.

Relativamente à segunda compreensão, a de que o texto literário é uma dobra, a autora salienta que esta vem dimensionada pela relação escritura – leitura. Nesse caso, o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de outro (s) texto (s). Pressupõe que o autor, quando elege o *corpus* literário anterior ou sincrônico, desvela sua história e permite que a sociedade se escreva no texto. Kristeva lembra que o verbo “ler”, para os antigos, significava “recolher”, “espiar”, “reconhecer os sinais”, “colher”, “roubar”. Considera, pois, que o verbo ler denota uma participação agressiva, uma ativa apropriação do outro. Já para o verbo “escrever”, a autora considera que seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura.

Por fim, a rede de conexões, o terceiro ponto de compreensão do texto literário. Conforme a autora, a paragramática, nos termos de Saussure, leva em conta uma ambivalência: a linguagem literária é um diálogo de dois discursos. Segundo essa característica, um texto estrangeiro entra na rede da escritura, e esta o absorve de acordo com as leis específicas. Assim, no paragrama de um texto funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor.

Nas palavras da autora, obedecendo a tais princípios, a linguagem literária aparece como um diálogo de textos ”em que toda seqüência se faz com relação a outra que provém de outro *corpus*, de tal sorte que toda seqüência está duplamente orientada: até o ato da reminiscência (evocação de outra escritura) e até o ato da intimação (a transformação da escritura). Dessa forma, o livro remete a outros livros e mediante os modos de intimação dá a esses livros uma nova maneira de ser, elaborando, assim, sua própria significação.

d) Problemática do romance

Julia Kristeva considera que menipéia, espécie literária assim denominada em função de seu autor Menipo de Gádara, situado no século III a.C., é um modelo que teve grande influência no desenvolvimento da literatura européia, especialmente na formação do romance. Sabe-se que esse gênero foi utilizado por Heráclito e considerado como um recurso lingüístico de grande influência da literatura cristã e bizantina. O gênero atravessou a Idade Média, o Renascimento, a Reforma, os tempos modernos e se estendeu até os nossos dias.

Esse modelo, na concepção da autora, libera a fala das exigências históricas, o que implica uma audácia quanto à invenção filosófica e imaginativa. Nele, os valores pressupostos se emancipam. Na menipéia aparecem elementos fantásticos, desconhecidos da epopéia e da tragédia, e os estados mentais patológicos como a loucura, o desdobraimento da personalidade, as premonições, os sonhos e a morte são matéria do relato. Ela tende à desordem e ao excêntrico em termos de linguagem.

Vista dessa forma por Julia Kristeva, a menipéia é feita de contrastes, utiliza mudanças abruptas do alto ao baixo, onde a linguagem parece estar fascinada pela dobra, pelo seu aspecto duplo. Kristeva a considera um gênero englobante que se constrói como uma junção de citações, incluindo contos, discursos, misturas de verso e prosa, cuja significação estrutural é denotar as distâncias do escritor com respeito a seu texto e aos outros textos.

Como exploração do corpo, do sonho e da linguagem, esse gênero aparece enxertado em manifestações da atualidade. Seu discurso exterioriza os conflitos políticos e ideológicos. Esse gênero se estrutura como uma ambivalência, como um altar de duas tendências da literatura ocidental: representação mediante a linguagem e exploração da linguagem como sistema correlativo de signos.

Kristeva aponta que a menipéia foi dominada na Idade Média pela autoridade do texto religioso. Durante a era burguesa pelo absolutismo do

indivíduo e das coisas. Somente a modernidade, liberta do jugo religioso de épocas anteriores, libera a força da menipéia no romance.

O romance contemporâneo, que incorpora a menipéia, encarna o esforço do pensamento europeu por sair dos marcos das substâncias idênticas casualmente determinadas a fim de orientar-se até outro modo de pensamento: o que precede ao diálogo (uma lógica de distância, relação, analogia, oposição não excludente, transinfinita).

Por fim, a teórica julga que tudo que se escreve hoje em dia desvela uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e reescrever a História. Essa possibilidade é palpável na literatura contemporânea, sobretudo naqueles registros da segunda metade do século XX, em que o texto ficcional se constrói como imagem e reescritura.

1. Níveis, imagens e motivos

No século XVII, Velásquez, pintor espanhol, recria o universo de sua época na tela *Las Meninas*⁸, sendo considerado um dos quadros mais famosos de todos os tempos. Na tela, o pintor retrata a perspectiva do artista que está inserido no próprio ambiente que se propõe a descrever. No entanto, ele se detém nos modelos que estão fora da tela, refletidos por um espelho que se encontra numa parede e que projetam as figuras históricas do rei Filipe IV e sua esposa.

No romance *Vícios e virtudes* de Helder Macedo verificamos que a narrativa começa a se delinear como um objeto em perspectiva, uma obra de arte que, por desejo de quem a projeta, poderá se desdobrar em diversos planos. Assim, o narrador procura, através da descrição, configurar o espaço, buscando elementos que constituirão um primeiro cenário. Nesse procedimento, há a pretensão de se demarcar o ambiente onde se desenvolverão as ações.

Julia Kristeva, a propósito, menciona que o aspecto verossímil da narrativa literária é determinado pelo fato de se reduplicar um discurso, em princípio, tido como real, em um discurso que se mostra deslocado, que figura no âmbito daquilo que é projetado como num espelho. No romance essa projeção de imagens que o verossímil produz é predeterminada por aquilo que a teórica chama de discurso natural.

⁸ VELÁSQUEZ, Diego. *Las Meninas* (1656), óleo sobre tela. In: PISCHEL, Gina. *História universal da arte*. Vol. 3. 2ª ed. Arnoldo Mondadori Editori: Milão, 1966.

Tal nomenclatura faz referência àquilo que é estipulado como modelo, pressupõe as relações que determinadas sociedades apontam como lei, máximas incontestáveis e que regem os princípios de um determinado conjunto de pessoas. Logo, a verossimilhança dá forma a um discurso que busca no duplo a sua maneira de se manifestar.

No nível da história de *Vícios e virtudes* (MACEDO, 2002) há um narrador que retorna a Portugal e nostalgicamente vai descrevendo as impressões que tem da terra. Ele busca, a partir desse discurso visto como substitutivo, ou verossímil, descrever os espaços naturais a partir de vocábulos como: “(...) ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio” (ibid.,p.11). São os lugares freqüentados de outrora e que ritualisticamente faz questão de visitar.

A partir da seleção desses elementos o narrador começa a compor seu universo em torno desses signos. Esse processo de nominalização fundamenta-se em escolher determinadas palavras, sintetizando suas impressões ao nível do concreto. Assim, ele passa a organizar sua descrição tomando primeiramente uma perspectiva direta, referencial, para mais tarde buscar representar a cidade a partir de uma perspectiva mais elaborada como em: “A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol. Ou uma tela branca ainda só com os desenhos delineados, (...) Depois as cores começam a emergir de dentro da tela” (ibid,p.11).

Com relação a essa enumeração de elementos (signos), Kristeva ressalta a partir do conceito saussureano de paragramática uma característica do texto literário: a linguagem literária contém o código da lógica linear, em que os signos se enchem ou mudam de significação. Julia Kristeva compreende que nesse tipo de linguagem existe uma infinidade potencial, uma forma de organização dos signos, na qual quem constrói a narrativa parece preocupar-se com a verdade objetiva, sendo que o que realmente interessa em linguagem literária é o fingir-ser-uma-verdade-objetiva.

A demarcação de alguns signos indica que no romance em questão se elegem vocábulos, sintagmas e referências que certamente seguem esse princípio da lógica linear defendida por Kristeva. Assim, no intuito de se compreender essa organização verificamos na *Análise e Interpretação da obra literária*, de Wolfgang Kayser uma forma de reforçar alguns aspectos pontuados por Julia Kristeva. Para Kayser, há dois aspectos fundamentais para o estudo da ciência literária: a forma e o conteúdo. A partir dessa premissa ele se refere aos conceitos quanto ao conteúdo, priorizando o assunto. Define assunto como aquilo que vive em tradição própria, alheio à obra literária e que vai influenciar o seu conteúdo. A definição desse termo indica que só têm assunto as obras em que se realizam acontecimentos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopéias, romances, narrativas. O autor ainda reflete sobre as diversas fontes de assuntos que surgem como emblemas de um determinado tempo. Cita o drama como influência para muitos assuntos que tiveram desenvolvimento até o século XVIII.

O rol de assuntos que influenciaram a literatura portuguesa tem especificamente no exemplo de Almeida Garrett a prova de que as crônicas podem fornecer assuntos rentáveis. Além disso, outro exemplo de influência está nas relações entre *Os Lusíadas* e os cronistas dos descobrimentos. Wolfgang Kayser aponta que ao lado das crônicas estão as obras históricas de toda espécie como os diários, biografias, autobiografias, etc. Menciona que Alexandre Herculano foi um autor que cultivou profundamente os estudos de história relacionando-os posteriormente a seus romances históricos. Kayser relata que não é rara a união pessoal entre o investigador histórico e o romancista.

De fato, há inúmeras obras literárias em que a fonte possui base histórica. No romance *Vícios e virtudes* a determinação do assunto parece evidente. Trata-se de caso já conhecido e muito discutido na tradição literária portuguesa: o romance faz referência à morte de Dom Sebastião. Entretanto, o assunto que realmente motiva o narrador é o universo que gira em torno da mãe de Dom Sebastião, a princesa Joana de Áustria.

Em termos interpretativos, notamos que no romance há um narrador que arranja uma série de elementos que se repetem em dois planos da narrativa. Assim, para o que nos interessa, ou seja, para compreender melhor o efeito que determinadas referências alcançam na obra de Helder Macedo, a definição de Wolfgang Kayser para motivo parece ser a mais adequada. Segundo o autor, essa definição também é utilizada em outros campos da arte como na fotografia e na música, por exemplo.

De acordo com Kayser, a ciência literária estuda as lendas e contos dos diversos povos. Nesse intuito, verificamos que quanto melhor se estudam essas espécies literárias mais semelhanças se descobrem, não só em pequenos traços comuns como até por designarem as mesmas situações, figuras e esquemas. Kayser assinala que essas repetições, ou melhor, essas unidades aparecem nas mais diversas combinações.

Kayser aponta que motivo é uma situação típica que se repete, sendo cheia de significado humano. Além da sua unidade estrutural, como situação típica e significativa, pertence-lhe uma essência especial que favorece o seu uso em determinados gêneros. No caso do romance, o motivo é avaliado em termos de sua repetição e significação quanto aos planos dimensionados pelo narrador.

Em *Vícios e virtudes* vislumbramos a existência de dois planos narrativos significativos. O primeiro trata do nível da fábula compreendido pelo material ficcional em que se encontram as seguintes personagens: o narrador, Sá Mendes (Francisco de Sá) e Joana, sua amante. O segundo plano corresponde ao nível da História em que o texto dialoga com registros da historiografia portuguesa, inseridas aí figuras representativas como Joana de Áustria, o príncipe João, pai de Dom Sebastião, Isabel, mãe de Joana e o Duque de Gândia, conhecido como Francisco de Borja.

O narrador menciona esses dois planos. Nesse sentido, ele recorre a artigos históricos que remetem ao tempo da existência da corte de Dom Manuel, a fim de elucidar trechos de sua composição. No que concerne a essa investida,

apuramos que o narrador explora o tempo antecedente ao nascimento de Dom Sebastião, objetivando fazer um resgate da figura histórica Joana de Áustria, mãe do Encoberto.

Diante de um primeiro nível descritivo do romance, constatamos que o narrador demonstra uma predileção por determinadas palavras como: “ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio”. Esses vocábulos, demarcados previamente, servirão para delimitar os motivos utilizados na análise. Através dessa descrição, visualizamos que o narrador dimensiona o espaço natural da cidade, voltando-se para um tempo passado, em que não era possível ter clareza sobre essas noções espaciais.

Quando o narrador afirma: “A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol” (ibid.,p.11) e em contraponto “(...) Depois as cores começam a emergir de dentro da tela” (ibid.,p.11), revela-se que o motivo “cor”, ou a ausência dela, denota uma noção funcional relevante para a composição das cenas, pois é a partir dela que se elabora uma certa ótica de oposição (branco – cor), que interferirá na descrição do espaço e na conduta das personagens.

Nesse caso, o motivo “cor” indica duas possibilidades de significação. Primeiramente, em: “A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol” (ibid.,p.11), verificamos que não há vitalidade naquilo que se observa ao redor, não há razão para nenhuma alegria. Ao passo que diante da segunda possibilidade de significação: “Depois as cores começam a emergir de dentro da tela” (ibid.,p.11), visualizamos uma retomada gradual das cores e da vida. Assim, em termos de unidade de significação, constatamos que o motivo “cor”, quando está presente, pode ser estendido à preservação de uma certa liberdade e na sua ausência, resume-se ao estado de opressão e tirania, como se observa em algumas passagens da narrativa.

O motivo “cor”, portanto, é virtualmente recuperado, pois ele é mencionado nos eventos que tratam do plano da História, em que se expõe sobre a existência de uma personagem histórica. O narrador ao evidenciar sua personagem - a

denomina Joana - informa que ela vive em “um casarão todo virado para dentro, branco por fora para expelir a luz do sol” (ibid.,p.37). Aqui, a oposição dos signos (branco – cor) retoma a idéia fixada anteriormente, pois se vislumbra que a casa da personagem é toda branca, conotando que a ausência de cores mais vivas se estende ao fato da impossibilidade de ela se tornar livre.

Nesse segmento, verificamos que a seqüência narrativa se volta para a contextualização historiográfica em que a personagem Joana representa a figura de Joana de Áustria, princesa de Portugal. De acordo com o que consta nos materiais históricos sobre esse período sabe-se que a princesa deveria se casar a fim de garantir a continuidade das gerações, que se mostravam inférteis na família do esposo escolhido. A respeito do príncipe João, sabemos que morreu em tenra idade, deixando a princesa grávida daquele que se tornaria o herdeiro do trono português.

Em relação aos eventos históricos que alcançam certa significação na composição narrativa, observamos que “O pai de João olhava Joana em soslaio consangüíneos, concupiscentes, e depois ia rezar sozinho na capela branca, a mãe pairava silenciosa com as mãos esquecidas sobre o ventre flácido de tantas fertilidades intransitivas” (ibid.,p.60). Nesse trecho, notamos que a capela em que o pai de João vai rezar é “branca”, fixando que a situação de ausência das cores se apresenta novamente diante de um momento de inquietação. Assim, concluímos que o branco, indexado como um motivo, aparece na narrativa para demarcar situações tensas, controversas.

Já a presença das cores como no segmento: “Depois as cores começam a emergir de dentro da tela” (ibid.,p.11) indicia uma circunstância contrária à situação da ausência das cores vivas. Nesse caso, constatamos que a presença das cores recupera um ambiente passível de contemplação aos olhos do narrador.

Ainda ligado à Joana, aparece o motivo do xale negro e vermelho. Ele é citado a partir do discurso de Francisco de Sá: “Quando era mais nova. Agora não sei. Horas com a cara coberta” (ibid.,p.21); e em seguida: “(...) camisa a rapaz

com o colarinho e os punhos abotoados, xale negro e vermelho sobre os ombros” (ibid.,p.28).

A personagem Francisco menciona o fato de Joana encobrir o rosto, inexplicadamente. Em outro momento, ele descreve que esse elemento “xale” é um componente do vestuário de Joana. Nesse sentido, vislumbramos que o elemento começa gradualmente a ser notado quando se trata da composição da personagem Joana.

Nos eventos relacionados ao plano da História, verificamos que a personagem Joana utiliza o xale para cobrir a face do anjo-monstro. A aparição se confunde entre o sonho e o devaneio: “Tirou o xale dos ombros, negro e vermelho aproximou-se a tremer, não tenhas medo, disse, não posso ter medo, disse também para si própria, e cobriu-lhe esse outro lado latejante do rosto” (ibid.,p.37). Assim, nesse primeiro momento, concluímos que o motivo xale corresponde à significação de dar amparo à personagem Joana.

Já no decorrer da narrativa, esse motivo se intensifica em termos de significação. Mais uma vez, recorrendo aos estudos de Marcel Bataillon, verificamos, no romance, que a Princesa Joana usava um véu “quase-monástico em que ela tinha-se-lhe afeiçoado desde o tempo da sua vida conjugal tão cedo rompida pela morte” (ibid.,p.126).

Mais adiante aparece novamente o signo relacionado a possíveis rituais de que a personagem teria participado: “Joana não tinha um véu, mas trazia um xale negro e vermelho, cobriu com ele os cabelos e o rosto” (ibid.,p.57). E em outra cena: “Estava na grande sala circular mal iluminada (...). Joana levantou-se, notou como via tudo através do xale que lhe cobria os olhos” (ibid.,p.70).

Em Marcel Bataillon, a alusão ao véu surge, ainda, em outro contexto: “Ela presidiu ao grande auto-de-fé de 21 de maio de 1559.(...) Para quem era um suplício estar com o rosto descoberto em público, ela manteve heroicamente o seu véu levantado” (ibid.,p.132). Nesse sentido, o véu já não representa mais

proteção. Ele determina o caráter da princesa, que naquela situação hostil, não se deixa abater: "A Princesa presidiu o auto com a face ostensivamente descoberta" (ibid.,p.133).

Além das conotações que o xale empresta à Joana (histórica e ficcional) é evidente que a cor carrega alguma significação. No plano da História, a princesa Joana utiliza um véu negro. Já no plano da fábula, a personagem Joana tem as cores vermelho e preto no xale que utiliza sobre os ombros. Uma significação possível está na projeção que o narrador pretende dar da personagem histórica à personagem da fábula. Ambas possuem o véu, porém com conotações diferenciadas. À personagem histórica cabe o negro representando o obscurantismo e as limitações do passado, visto que se está fazendo o trânsito da Idade Média para a Idade Moderna de forma que se busca uma nova compreensão da realidade. Já a personagem da fábula se utiliza também do vermelho, estendendo-se à significação da paixão, à representatividade da vida.

No romance, outro elemento significativo é o cavalo. Em relação ao plano da fábula, evidenciamos que a personagem Joana adora cavalos e conversíveis. Já no plano da História, a personagem afirma ter ciúmes do cavalo que pertence a seu marido. "Faz-me o que tu lhez fazes! (...) Quero também sentir-me coisa tua, (...)" (ibid.,p.64). Na primeira situação, plano da ficção, inferimos que Joana é latifundiária e capitalista, assim ela desfruta de uma condição de vida bastante estável. Logo, acreditamos que a personagem pode se dar ao luxo de ter cavalos e conversíveis como uma forma de entretenimento, uma distração. Já na personagem histórica o motivo cavalo está ligado à possessão amorosa.

Esse motivo que recupera o signo cavalo poderá também ser notado no evento da morte do marido de Joana, personagem retratada no plano da História. Ao tomar conhecimento do fato, ela declara que pretende ficar com os pertences do marido, sendo enfática nos atributos que se referem ao animal: "(...) quero também o cavalo do meu marido, os arreios, o chicote, as esporas, tudo que ele gostava" (ibid.,p.72).

Em termos interpretativos, entendemos que os acontecimentos descritos no plano da História servem para dar sustentação aos eventos da fábula. No plano da História, a personagem Joana demonstra um grande apego aos pertences do marido, principalmente os que remetem a seu cavalo. No plano da fábula, a personagem insinua um gosto acentuado por cavalos e conversíveis numa linha de zelo pela ostentação material.

Sobre a simbologia do cavalo, podemos averiguar que ele denota uma significação voltada ao campo da força, da velocidade, daquilo que deve ser domesticado. No caso do romance em questão, vislumbramos que ambas as personagens estão ligadas a esse motivo. Logo, conjecturamos que à Joana da fábula cabe a projeção da velocidade que esse animal consegue obter. Nesse nível, sabemos que a personagem Joana nunca está disponível para seu amante Francisco. Ela aparece esporadicamente, indicando um estado de constante fuga. Assim, vislumbramos que a dificuldade de Francisco em conseguir encontrá-la remete à questão de não conseguir dominá-la: “Deixei recados. Telefone, fax, correio eletrônico. Mas isso ela não tem” (ibid.,p.16). À personagem Joana da História cabe a projeção da força, da sexualidade, demarcada pelo discurso historiográfico de Marcel Bataillon, também reproduzido no texto de Macedo: “A princesa amava seu marido. Mas esse amor se envolvia aos olhos do mundo numa reserva feroz” (ibid.,p.126). No caso da expressão “reserva feroz”, estimamos que o narrador procure retratar a inclinação afetiva do casal, atribuindo à personagem Joana a característica de fêmea insaciável. Nesse sentido, verifica-se que os atributos da personagem histórica se refletem na composição da personagem da fábula, pois se sabe que Joana, amante de Francisco, segundo ele, tem uma tendência ninfomaníaca: “Às vezes anda por aí com uns meninos que podiam ser filhos dela” (ibid.,p.17).

Nesse ponto da descrição da narrativa podemos concatenar a idéia de Julia Kristeva a respeito do querer-dizer verdadeiro (o autêntico) e o verossímil. Para ela o querer-dizer é a verdade tomada como um discurso que se assemelha ao real; já o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao

discurso que se assemelha ao real. No caso do romance, a lógica linear do discurso tido como autêntico é endossada pela intervenção de um texto de Marcel Bataillon, uma fonte histórica que legitima as ações da personagem como verdadeiras. Quanto ao tido como verossímil fica a cargo da infinidade potencial, ou seja, das possibilidades realizáveis da linguagem ficcional, capaz mesmo de moldar a História à ficção.

Outro elemento significativo é o motivo fio de prata (berloque) que também é considerado relevante para a composição da personagem Joana. Ele, assim como o motivo cavalo, está presente em ambas as descrições das personagens. Num primeiro episódio, o narrador registra o adorno através do discurso de Francisco, que se apresenta como namorado de Joana. A partir de impressões mais superficiais a respeito da namorada, Francisco relata para seu interlocutor: “Já contei que ela usa um fio de prata em volta da cintura? Uma espécie de colar com berloque” (ibid.,p.21). Nesse caso, o fio de prata pode significar um simples adereço escolhido aleatoriamente. Assinalamos que esse adereço somente é revelado em situações de intimidade entre os amantes.

Observamos que o objeto também é recorrente nos eventos relativos ao plano da História. O narrador faz alusão ao fio de prata que é utilizado por Joana. Além disso, sabemos que nele está contido um retrato da mãe de Joana, Isabel. Nesse sentido, de acordo com o discurso do narrador, podemos afirmar que o adereço serve como um elemento de aproximação entre Joana e a mãe já morta. Ela sempre se mostra relutante diante da possibilidade de se afastar desse objeto. Assim, nesse caso, afirmamos que ele não representa um simples adereço como designado anteriormente no plano da fábula. No contexto da História, ele remete à significação de amuleto. “Tinha um retrato de Isabel, uma miniatura a cores num pequeno caixilho com tampa. Enfiou-lhe um fio de prata muito longo e fino, que enrolou na cintura. Nunca mais o tirou, (...)” (ibid.,p.44).

Outra cena em que esse motivo retorna é quando Joana se deixa ver por João: “Mas o que ele primeiro notou, o que primeiro o fez conseguir ver o que estava a olhar, foi o fio de prata em volta da cintura de Joana, o pequeno caixilho repousando sobre seu ventre” (ibid.,p.62). De acordo com o desenvolvimento da narrativa, sabemos que Joana e João casam-se por interesse de ambas as famílias, no intuito de garantirem benefícios e boas perspectivas futuras. Entretanto, em um primeiro estágio do casamento, verificamos que não se dá a afinidade sexual entre os noivos devido à inexperiência de ambos, já que eram muito jovens.

Em primeira instância, portanto, podemos afirmar que o fio de prata representa possivelmente um atrativo para o noivo que se mostra totalmente ingênuo e inexperiente diante de seu primeiro relacionamento sexual. Além desse sentido, podemos inferir que o fio estende-se à significação da preservação da virgindade, pois recupera a simbologia de fenda, abertura. Nesse caso, estimamos que o motivo fio, por analogia, anuncia uma referência de conotação sexual. De acordo com essa simbologia, vislumbramos também que o signo pode representar o futuro desvendamento da sexualidade, já que se sabe que Joana irá conceber um filho.

Ainda dos eventos narrados referentes ao plano da História, somente a gravidez de Joana faz com que a personagem se afaste do amuleto: “E então, tremendo um pouco, Joana pediu a João que lhe tirasse o fio de prata e o retrato que começava a cortar a cintura já quase inexistente, (...)” (ibid.,p.65). Nessa circunstância, sinalizamos que Joana se sente numa situação semelhante a da mãe. O fato de ela estar grávida corresponde ao fato de ela estar em comunhão com a figura materna. Logo, Joana não precisa mais usar o fio que servia para conectá-la à mãe.

Joana se mostra feliz por estar grávida. Entretanto, ao saber da morte de seu marido ela passa a negar a existência do filho. Junto a esse fato, torna a usar o seu fio de prata ao redor da cintura sob a marca delicada de uma cesariana

imperceptível feita por um cirurgião amigo da família. “Ficará como uma virgem. (...) Tiene un coño de niña” (ibid.,p.68). Ponderamos aqui, que o fio de prata alia-se à significação da cesariana. Logo, conjeturou-se anteriormente que a personagem Joana, representante do plano da fábula, usava o fio no sentido apenas ornamental. Entretanto, temos agora as similaridades em termos de significação entre os dois planos narrativos. Assim, julgamos que o uso do fio da personagem da fábula remete a um possível resgate da virgindade.

Ainda em relação a esse plano, podemos verificar a existência de um novo motivo. Trata-se da palavra monstro que aparece em diversos segmentos do texto. Primeiramente, o vocábulo é revelado no discurso do irmão de Joana: “E deixa disso, sossega, não faças cara que não há de ser nenhum monstro” (ibid.,p.33). Nesse caso, presumimos que o vocábulo é introduzido sem uma conotação muito expressiva. O irmão só está atenuando o fato de a irmã ter de se casar com quem ela não conhecia. Entretanto, posteriormente verificamos que o vocábulo assume outras conotações à medida que a história vai sendo apresentada.

De acordo com o discurso historiográfico, sabemos que D.João III, (pai de João, o noivo), é elevado à condição de Grande Inquisidor. Por isso, notamos uma possível correspondência do significado da palavra com o contexto da História de Portugal. Nesse sentido, primeiramente podemos julgar que o motivo monstro se estende à significação da figura do pai de João.

Ainda sobre os eventos que se referem ao nível da História, observamos a relevância dada a esse motivo quando da aparição de monstros que freqüentemente povoam os sonhos da personagem Joana. Notamos que ela será surpreendida várias vezes, por um tal monstro a se confundir com anjo. “O rosto da frente era fino, de príncipe doente, ou de anjo, a condizer com os dedos longos das asas a quererem sair das mangas curtas da camisa rota, olhos de enseada, água luminosa” (ibid.,p.37).

Em termos de significação, podemos avaliar que a personagem se refere à dupla face do monstro (anjo-monstro). Nesse caso, conjecturamos que para determinada situação há, no mínimo, duas alternativas a serem escolhidas. Para Joana a representação do anjo-monstro, em um primeiro momento, pode ser decodificada como anunciação ou premonição do seu futuro: “E ela viu então o porquê de tanta estridência quando o anjo-monstro se voltou mostrando aquele tumor que queria ser rosto, sanguíneo, sem olhos, inacabado como os pés sem dedos nas pernas desiguais” (ibid.,p.37).

A aparição relatada, nesses termos, pode carregar a referida dupla significação: por um lado a doce inspiração amorosa que invade o íntimo da personagem em relação ao enlace matrimonial e, de certa forma, o lado obscuro das relações consangüíneas que eram freqüentes naquela época. De acordo com o discurso histórico que versa sobre esse período, sabemos que a figura de Dom Sebastião, filho de Joana, apresenta imperfeições físicas o que na narrativa pode ser decodificado como: “(...) Havia (monstros) um de pés quadrados, sem braços, mãos logo debaixo dos ombros como a quererem ser asas, com uma espécie de outra cabeça informe a nascer da nuca, roxa de veias a pulsar” (ibid.,p.37).

Além desse sentido, observamos que quando o discurso do narrador se refere à figura paterna (D. João III) tem-se a determinação de *monstro*, ao passo que quando se refere à figura do filho de Joana (D. Sebastião) a designação é a de *anjo-monstro*, o que encerra uma gradação no significado da palavra “monstro”.

Ainda na descrição do plano da História, contrapondo-se ao desejo dos amantes em permanecerem juntos, verificamos que João é afastado da figura amada e sua comunicação com Joana é interceptada. Ela somente saberá notícias dele depois do parto, quando João já está morto e enterrado. A partir desse evento, Joana recusa a figura do filho referindo-se a ele como monstro: “É um monstro”, disse, “é um monstro, tirem-no daqui” (ibid.,p.69).

A renúncia do filho também é narrada pelo discurso histórico, assim como a imperfeição física que acomete a figura histórica de Dom Sebastião. Dessa forma,

avaliamos que o uso de determinados vocábulos, denominados como motivos, tornam-se indispensáveis na configuração dos planos que o narrador pretende projetar. A partir desses elementos referenciais se pretende avaliar o processo de construção da narrativa, cuja verossimilhança vai sendo amarrada por motivos que se desdobram em seus diferentes planos enunciativos.

Outra situação observada no romance trata das demarcações em torno da personagem Francisco. Voltando-se ao plano da fábula, o narrador faz considerações acerca de um amigo de infância – Sá Mendes, que mais tarde trocará de nome para Francisco de Sá, a fim de obter êxito como escritor no mercado editorial. Conta-se que a personagem numa aula de Moral no Liceu contraria o professor quando este profere a seguinte expressão: “Se tua mão te escandaliza, corta-a”. Nesse momento, Sá Mendes o retruca: “eu uso a esquerda” (ibid.,p.12). A expressão utilizada pelo professor remete a uma citação do Novo Testamento, em que Jesus encaminha os dez mandamentos a seu povo. Segundo o livro sagrado:

E, se tua mão direita te escandalizar, corta-a fora e atira-a para longe de ti, porque é melhor que um dos teus membros se perca do que seja todo o teu corpo lançado no inferno (Mateus 5, 30).

A citação alude a uma seqüência de doutrinas proferidas pelo discurso bíblico, em que se registra como a vida cristã deve ser conduzida. A passagem se encontra na parte “Do Adultério” e faz menção à exigência radical de Jesus. Segundo a leitura do texto bíblico, que carrega um enfoque cristão, podemos descrever:

Jesus não está advogando a automutilação, pois nem as mãos nem os olhos provocam luxúria, mas o coração e a mente. Os cristãos não devem apenas evitar o adultério, mas também aquelas coisas que conduzem a atitudes libidinosas. (Bíblia de Estudo de Genebra, 1999)

No nível da fábula, o intuito de se resgatar essa passagem se estende ao fato de Francisco desafiar as regras institucionais do Liceu, visto que numa aula de Moral, contraria seu professor, negando os princípios da conduta aconselhada.

Em relação a um primeiro nível descritivo, a cena não parece revelar grandes conotações. Presumimos apenas a descrição de um estágio da vida dos garotos em fase de arruaças estudantis, tentando burlar as normas do Liceu. Entretanto, observamos no decorrer da história que a questão das ausências, referencialmente o signo corte, será uma constante nos eventos que tratam da personagem Francisco.

A personagem, enfim, traz na sua composição a marca da perda, observada nos dois planos narrativos, computando-se assim um novo motivo para a análise da narrativa.

Em princípio, ainda no nível da fábula, verificamos que Sá Mendes sofre um estilhaço na perna em decorrência de sua participação na guerra de Angola. Desse evento, ele apresenta uma deficiência para andar, sendo essa uma característica marcante da personagem.

Nesse ponto da fábula, afirmamos que Francisco mantém um relacionamento com a personagem Joana. Entretanto, o que se pode constatar é que a relação amorosa dessas personagens se dá através de sucessivos contratempos. Notamos que se há a busca pela afirmação amorosa de um (Francisco de Sá), isso não acontece na mesma proporção quando se refere ao sentimento de Joana. Ela apenas expressa um interesse pela perna inválida de Francisco:

Comigo, começou a interessar-se pela perna. A querer saber se tinham pensado em amputá-la. (...) Às vezes punha-se a olhar como se a minha perna não estivesse lá. Queria ver a forma da morte, imaginar os pedaços que não houvesse. (...) Gosta de criar enredos (MACEDO, 2002.,p.18).

Na decorrência dos eventos que se referem à fábula, acreditamos que Joana perdera um filho. Logo, o fetiche que a perna de Francisco exerce sobre a personagem feminina pode ser redimensionado pelo fato da ausência do filho. Estimamos que a situação de impotência física de Francisco, representada pela condição de manco, coxo, estende-se a uma significação de decadência moral. Assim, julgamos que sendo a personagem descompensada fisicamente isso se refletirá na degeneração de outros possíveis atributos. O fato de Joana se interessar pela perna, aquilo que nele não se manifesta, transnomina-se naquilo que não deve ser concebido nela.

A escolha desse motivo revela o caráter da relação do casal, em que a imobilidade da perna em Francisco se concretiza na perda do filho em Joana. Além desse significado, no nível da História podemos projetar que existem amputações quando se refere a uma outra personagem também denominada Francisco:

Francisco: (...) se tornara uma espécie de mentor ou até psiquiatra da rapariga, sujeita a crises nevróticas desde a morte da mãe até o casamento. O homem era algo misterioso, teria tido uma reação bizarra quando viu o cadáver da mãe, o que poderia sugerir circunstâncias suspeitas, e desaparecera da vida da filha até que reapareceu, a manipular-lhe o destino (ibid.,p.25).

A partir da citação acima referida, notamos a aparição de um outro Francisco. Nesse novo plano de composição narrativa, sabemos que ele desempenha o papel de instrutor, de um preceptor de Joana e que também convivia com Isabel, a mãe da personagem. Segundo a narrativa, fica implícito um possível relacionamento amoroso entre Francisco e Isabel, o que poderia representar a causa da morte da Imperatriz.

Conforme o discurso histórico, havia um homem que participava do convívio da corte de Dom Manuel - Francisco de Borja - cuja determinação religiosa era respeitada por todos. Já nos níveis da construção da narrativa quando se faz menção à História, o narrador relaciona a personagem Francisco à

prática de alguns rituais em que seu corpo é totalmente retalhado: “Francisco estava de pé no meio da sala, (...) o chicote (...) decepava-o como uma lâmina aguçada a cada pancada, a mão, um braço, uma perna,(...)” (ibid.,p.71).

A partir dessas referências de automutilação, podemos afirmar que o motivo que remete a cortes, deficiências, ausências define as ações da personagem Francisco. No plano da fábula está ligado a sua afetação na perna que faz com que a personagem Joana demonstre algum interesse por ele. Já no plano da História, Francisco, mesmo no âmbito dos sonhos de Joana, sofre amputações físicas como a perda da mão, do braço ou da perna.

Constatamos, portanto, que a trajetória de Francisco é atravessada por infortúnios, tanto no plano da fábula quanto no plano da História. Nos limites da narrativa, com focalização na História, vislumbramos que essas punições se estendem do nível físico para o nível psicológico, quando se registra a incapacidade da personagem em contrair uma união mais estável. Estendemos também esse motivo à conotação da sexualidade. No caso de Francisco, sabemos que no plano da História ele será punido pela falta da amada devido a um envolvimento ilícito. Por isso a representação da personagem sendo mutilada nos sonhos de Joana. Nesse caso, os cortes físicos traduzem-se em perdas psicológicas. No plano da fábula, a perna inválida estende-se também à falta da figura amada, no caso tanto Joana como o filho, além de significar o menosprezo que Francisco sofre no plano afetivo e intelectual.

Entretanto, apuramos que o motivo das perdas também remete à figura do filho de Joana, no caso Dom Sebastião. Há no plano da História, um evento em que se descreve a dificuldade do filho em andar: “Hoje o teu filho deu os primeiros passos. Ainda difíceis, por causa da perna” (ibid.,p.108). Sabemos que a deficiência do príncipe herdeiro consta nos registros historiográficos referentes ao período. Reforçamos, assim, que esse motivo é importante para o desvendamento da composição narrativa.

A partir dele, concluímos que a personagem Francisco, representante do plano da fábula, possui uma afetação na perna e isso se reflete no evento de não conseguir uma aproximação mais efetiva junto à amada (Joana). Já nos eventos que tratam do plano da História, destacamos que Francisco não desfruta do romance com Isabel porque ela morre. Além disso, ele encontra o corpo já putrefato da amada, denotando que a ele somente restam perdas no campo amoroso.

Os eventos ligados a Francisco, O Duque de Gândia, também são reforçados através da reprodução de artigos do pesquisador Marcel Bataillon. O narrador, inclusive, faz questão de indicar a referência bibliográfica que utiliza. Trata-se de *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, com o título “Jeanne d’Autriche, Princesse du Portugal” (ibid.,p.126). Nesse material se tem acesso à influência que um certo frade teve na formação espiritual da princesa Joana: “Na sua vida laica havia sido Duque de Gândia e Marquês de Lombay e depois de morto foi canonizado como São Francisco de Borja” (ibid.,p.129).

Sabemos ainda, a partir das considerações feitas por Marcel Bataillon, que Francisco de Borja se fazia presente na corte, exercendo papel de “chevaliers servants da bela imperatriz Isabel, filha de D. Manuel, mãe de Joana de Áustria e de Felipe II, (...) morta em plena juventude quando ia de novo ser mãe” (ibid.,p.129). Segundo os artifícios do narrador, no romance consta que diante da morte de Isabel, Francisco teria renunciado ao mundo, dedicando-se aos cuidados da filha, Joana. Assim, de acordo com essas descrições, reforça-se o fato de que, tanto no plano da fábula quanto no plano da História, podemos aproximar as personagens a partir do motivo referente às ausências.

Julia Kristeva aponta, via Mikhail Bakhtin, que “a palavra literária (...) é senão um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras que pressupõe o envolvimento do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural anterior ou atual” (In: KRISTEVA,1969,p.188). Nesse sentido, a narrativa descreve uma intersecção de textos em que um dá conta das

manifestações do campo historiográfico, no caso de Marcel Bataillon, sendo chamado para complementar, ou melhor, dar sustentação ao texto base, tido aqui como aquele que se pretende verossímil.

Esse entrelaçamento textual se mostra como uma forma de contaminação, em que as superfícies se embaralham a ponto de se perderem as referências originais. Logo, entendemos que a delimitação dos motivos (signos) serve para se recuperar uma certa lógica de reduplicação que já aludimos na referência ao início do texto de Macedo. Nesse sentido, torna-se importante a apresentação de um novo motivo revelado no nível da História. Trata-se da questão do olhar. No que concerne ao relacionamento de Joana e João, examinamos que a afinidade sexual dos noivos não acontece no princípio dada a inexperiência de ambos. Somente quando eles se permitem a olhar, um o corpo do outro, é que o ato em si se confirma. “Se me deixares olhar para ti. E ele ainda mais tímido: Mas queria ser eu a olhar para ti. Também, disse ela. Também quero. Olhar-te. Que tu me olhes. Que me vejas. Também” (MACEDO, 2002,p.62).

No nível da significação, podemos deduzir que esse processo de entrega dos corpos gradualmente passa para um processo de identificação miscível pelo ato de olhar. O ato sexual só será confirmado em sua plenitude depois que os amantes passam a se observar, a fim de que possam se conhecer melhor. Assim, no decorrer da narrativa, acreditamos que a entrega dos amantes é marcada por essa correspondência, traduzindo a perfeita harmonia do amor carnal.

A representação do olhar desdobra-se também através do signo “olhos”, quando prenuncia a morte da mãe de Joana. Isabel, quando ainda estava viva, alertara a filha sobre sonhos que eram recorrentes naquele tempo. “Pensa só nos olhos, minha Joana, nas asas e nos olhos. O resto deixa, o resto esquece. (...) Os olhos da mãe eram iguais aos do anjo” (ibid.,p.38). A partir dessa tomada de cena, vislumbramos que os olhos carregam uma significação que se estenderá ao despertar de Joana para um estágio de maturidade, em que ela deve assumir uma postura mais adulta diante da vida.

Além desse sentido, como já se apontou, o filho de Joana (D.Sebastião) é representado como o anjo-monstro a lhe mostrar a face. Assim, se os olhos de Isabel eram iguais aos do anjo, presumimos que por uma relação de parentesco se confirma a significação do vocábulo. Primeiramente, postulamos que o signo monstro se estendia à figura do pai de João, o rei D.João III, o vocábulo anjo se estendia à figura de Isabel e conseqüentemente o vocábulo anjo-monstro representava o filho de Joana, D.Sebastião.

Nesse mesmo contexto, o vocábulo olhos adquire elementar significação quando do evento da morte de Isabel, pois seu corpo é encontrado por Francisco: “(...) o verão estava quente e úmido, vermes brancos a bloquearem os olhos onde dantes coubera a amplidão do mar, a boca tapada de terra, o ventre exposto numa ferida escura de sangue coagulado” (ibid.,p.40).

Nesse segmento, o vocábulo olhos pode empreender dupla significação. Segundo as descrições que remetem ao plano da História, sabemos que quando Isabel estava viva, neles cabia a amplidão do mar. Ao passo que quando fora encontrada morta, conforme se referiu anteriormente, vermes brancos os bloqueavam. Logo, alertamos que a questão do olhar funciona como um índice que denuncia as ações futuras da personagem Isabel. A referência aos olhos pode determinar tanto a beleza da personagem como garantir a confiança que a filha necessita para poder dar continuidade a sua vida depois da morte da mãe.

Além da significação do olhar, verificamos que o elemento água pode conter um novo motivo considerado para a análise. De acordo com os eventos apontados no nível da História, observamos que é justamente na fonte ornamental de água que se dá a aparição do anjo-monstro que persegue a personagem Joana nos sonhos. Já se decodificou anteriormente que a representação do anjo-monstro se estende à figura do filho de Joana. Logo, se o anjo-monstro aparece junto à fonte ornamental de água, julgamos que está ligado à questão premonitória da maternidade, visto que simbolicamente água pode representar nascimento, vida.

A título de uma maior explanação a respeito do elemento água, buscamos a partir da pintura de Botticelli, *O nascimento de Vênus*⁹, possíveis significações que se estendem ao romance em análise. A tela do artista evidencia que a deusa do amor tenha nascido da espuma formada sobre o mar pelos testículos do Céu. A alusão à água como fonte principiante da vida também está presente nos eventos descritos pelo romance em questão. Nesse sentido, verificamos que os olhos de enseada, água luminosa são características da mãe de Joana. Depois são estendidas a Joana quando está prestes a perder a virgindade. Logo, esse motivo pode remeter tanto à perpetuação da vida, como ao ato de procriação em si, ou seja, a nova designação que a personagem deve assumir com a chegada do casamento.

Na pintura de Botticelli observamos que a figura de Vênus, deusa do amor, nasce das águas. A partir da tela, vislumbram-se diversas interpretações que vão desde a fragilidade e delicadeza da figura feminina até a representação do símbolo da humanidade desamparada à espera de um renascimento em Deus. Presumimos, ainda, que ela pode personificar o ideal da Verdade, sendo que de seus trejeitos virtuosos se estabelece a possibilidade de se imaginá-la como figura frágil.

Julgamos que a pintura de Vênus sugere similaridades com a personagem Joana do romance em questão, pois em certas situações, voltadas para as referências do plano da História, a personagem se revela frágil, desprotegida pela ausência da figura materna. Entretanto, há eventos em que ela nega essa fragilidade aparente, decidindo sobre fatos, tomando as rédeas de seu destino.

No romance, as referências ao elemento água depreendem um significado já postulado anteriormente como representação da fonte da vida, nascimento, pureza e desvendamento da sexualidade. Nesse sentido, percebemos que todos

⁹ BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus* (1485) têmpera sobre tela. In: Janson, H.W. *Iniciação à história da arte* – 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

esses atributos sugeridos na pintura de Botticelli, também são encontrados na composição da personagem Joana.

No decorrer da narrativa, um novo motivo sugerido é o dos jogos de cartas. O vocábulo jogo traz como significação o ato de se impor um sistema de regras que definem a perda ou a vitória. Nesse sentido, verificamos que no plano da fábula, a personagem Joana joga “pôquer com os rapazes” (MACEDO,2002,p.18). E mais adiante ela “ganha sempre ao pôquer” (ibid.,p.19). Nesse nível, podemos inferir que a questão do jogo confere à personagem um comportamento de quem visa a obter vantagens em relação a outrem. No primeiro caso, acreditamos que o fato de ela jogar pôquer com os rapazes se estende à questão da promiscuidade que Francisco de Sá tenta imprimir à personagem. Já no caso de ela ganhar sempre reforça um certo poder feminino que o narrador quer vincular à personagem.

Já no plano da História, o jogo projeta uma significação negativa dada a insegurança da personagem diante de seu destino. Com o auxílio de Francisco e dos jogos inventados por ele, Joana procura compreender os eventos que tratam da morte da mãe, bem como os que lhe indicarão o futuro. Nesse nível, Francisco utiliza o recurso lúdico que consiste em: metade das cartas representa os vícios e a outra as virtudes. Cada vício corresponderia a uma virtude:

Sim, uma espécie de croupier. Uma espécie de missionário. A oficiar o teu destino (...) E fique a menina sabendo que inventei um jogo novo. A pensar em ti. Daqui em diante vai ser o nosso modo de conversarmos. O jogo dos vícios e das virtudes. E não, não me importo nada se arruinares a banca. A escolha é tua (ibid.,p.47).

Dessa forma, acreditamos que Francisco ambiciona esclarecer para Joana como é difícil compreender qual seria o vício e qual seria a virtude. Assim, através da alegoria das cartas, procura esclarecer as contrariedades vividas naqueles tempos. Joana deve observar os fatos com relatividade, procurando não determiná-los como positivos ou negativos à primeira vista. Assim, verificamos que o motivo jogo traz a probabilidade de Joana resgatar o passado, sem que os traumas da morte da mãe prejudiquem o seu tempo presente.

Presumimos, então, que o motivo jogo, mantido na narrativa nos dois planos determinados, sugere uma atividade física e mental de dupla possibilidade. No caso da personagem histórica ele alimenta o seu imaginário num sentido positivo, pois ela não deve perder a integridade psíquica, já que representa o poder dinástico, ao passo que a personagem ficcional se utiliza dele como forma de subversão, joga com seus parceiros como joga, enfim, com a vida.

O motivo jogo diagnostica a própria relação entre os termos História e ficção, em que o primeiro se dá através de uma busca incessante pela veracidade, enquanto que o outro procura reproduzir um discurso baseado naquilo que é conveniente para que se afirme sua lógica interna, no caso, o verossímil. Assim, avaliamos que o título do romance *Vícios e virtudes* está ligado a essa dupla possibilidade do narrador jogar ora com a História ora com a ficção, atitude em que entrelaça os dois discursos, deixando para que o leitor chegue as suas próprias conclusões.

Concluimos, portanto, que os planos de estruturação da narrativa estão alicerçados a partir da demarcação de signos tomados como representativos e identificados nos seguintes termos: cor (ausência), fio de prata (berloque), monstro (e suas gradações), perna inválida (perdas e amputações), olhar (olhos), água (fonte ornamental), xale – véu (negro e vermelho) e jogos (de cartas e de devoção). Esses elementos foram tomados como estruturas simbólicas denominadas, para fins de análise, de motivos nos termos definidos por Wolfgang Kayser.

2.1) Oliveira Martins – A História inspira a ficção

No capítulo anterior postulamos a existência de dois níveis narrativos em *Vícios e virtudes*: o da fábula e o da História. No primeiro, verificamos que o discurso que narra constrói o universo diegético ficcional. Nele estão presentes: o narrador, ele próprio como personagem em primeira pessoa, Sá Mendes - Francisco de Sá e Joana. O segundo nível cuida dos eventos referentes à História de Portugal. Nele estão presentes, como figuras centrais: a Princesa Joana de Áustria, o Príncipe João, Dom Sebastião, Isabel e Francisco de Borja. Essas personagens indicam o intuito de se noticiar sobre a vida da corte de Dom Manuel.

No que concerne à fabula, o narrador parte da descrição de um universo em que reencontra um amigo de infância que lhe conta um fato presente no qual está envolvido. A partir daí, tal narrador, já identificado como professor, começa a fazer relações com o material historiográfico que utiliza em suas aulas, a fim de esclarecer os eventos sobre a História de Portugal do século XVI.

As indagações do narrador levam-nos a Oliveira Martins e a sua obra *História de Portugal*, cuja primeira edição foi publicada no ano de 1879. A respeito de Oliveira Martins, sabemos que o seu percurso não se resume apenas ao de historiador. Seu trabalho estende-se a publicações também nas áreas da Economia, Antropologia, Crítica Social e Política. Segundo Sérgio Campos Matos “seus trabalhos suscitaram controvérsias e tiveram bastante influência não apenas entre os historiadores de seu tempo, mas na própria vida portuguesa contemporânea” (MATOS,2001,p.01).

Ainda segundo Matos, sabemos que Oliveira Martins experimentou diversos gêneros de divulgação cultural como romances, dramas históricos, ensaios de reflexão histórica, política e doutrinária que não alcançaram grande sucesso. Além desse fator, o autor ressalta que o historiador assume uma tendência positivista e determinista em relação a seus projetos. A crítica sugere que em *História de Portugal* as qualidades de prosador de largos dotes artísticos tenham se sobreposto às exigências do rigor histórico.

O que sugerimos é que o romance em debate apresenta similaridades com a referida *História de Portugal*. Essas similaridades podem ser observadas no nível do discurso utilizado pelo narrador do romance.

A obra do historiador se organiza da seguinte forma: no livro primeiro, acha-se a “Descrição de Portugal”. No livro segundo, encontramos a “História da Independência” Dinastia de Borgonha: (1109-1385). No próximo segmento, temos “A conquista do Mar Tenebroso” Dinastia de Avis (1385-1500). O livro quarto narra “A viagem da Índia” (1500-1640). O que se pretende averiguar, a fim de que se possa relacionar com o romance em questão, está no capítulo quinto denominado “A Catástrofe” Dinastia de Avis: (1500-1580). O capítulo se divide em quatro partes assim dispostas: Parte I – A corte de D. Manuel; II – A inquisição (D.João III); III – Jornada de África (D.Sebastião) e IV – O Sebastianismo.

Em “A corte de Dom Manuel”, Oliveira Martins narra que a conquista da Índia aguçou o ânimo ambicioso do rei, fazendo com que ele almejasse estar à altura dos primeiros soberanos da Europa. Nesse contexto, examinamos que Portugal atravessava uma crise deflagrada a partir da expulsão dos judeus foragidos de Castela que conseguiram acolhida em solo lusitano, desde o reinado de Dom João II. Nesse processo, de acordo com a descrição do capítulo, averiguamos que coube ao novo rei sucessor, Dom Manuel, protegê-los, o que reforçou a ira do povo contra os judeus: “Dom Manuel pedia, ou afectava exigir,

que se reformassem os abusos da cleresia” (MARTINS,1972,p.306). Logo, estimamos que o ódio dos portugueses católicos, que representavam o espírito coletivo, revigorava a intenção de se expulsarem os judeus do território luso.

Segundo Oliveira Martins, naquele tempo o convívio entre católicos e judeus era difícil, pois os portugueses exigiam que essa gente que “suja o povo” (ibid., p.310) fosse expulsa, já que enriqueciam com suas habilidades e artes e desgraçavam o trabalhador nativo. Assim, a solução empreendida por Dom Manuel, e que causou um enorme descontentamento, foi a de batizar em larga escala “todos os filhos menores de catorze anos” (ibid.,p.311). Esse fato teve como repercussão uma série de crueldades, descritas pelo discurso historiográfico:

Era um choro, uma aflição desoladora, (...) as mães escondiam os filhos no seio, fugiam clamorosas, caíam desgrenhadas soluçando. Muitas preferiam afogar os inocentes, arremessando-os do seio ao fundo dos poços ou às águas do rio (ibid., p.311).

Nesse âmbito, verificamos outro fator que estimulou a expulsão dos judeus. Em 1506, sabemos que a peste assolou o país, somando-se à grande fome registrada nos anos precedentes. De acordo com Oliveira Martins, os portugueses viam a miséria como um castigo imposto pela cólera divina dada à convivência com os judeus, instaurando-se o sistema de batismo exigido pelo rei D. Manuel.

Como consta no discurso historiográfico, o povo se lançou à matança em grande escala, recebendo o amparo do jugo inquisitorial. Segundo o autor, queimavam-se judeus às quantidades em fogueiras que se avultavam em proporção ao ódio: “No primeiro dia, domingo,(...) matou-se meio milhar. Na segunda-feira eram já mil e quinhentos os que andavam na faina da matança” (ibid., p.314).

Outra cena sangrenta denuncia o ambiente que se podia vislumbrar nesse tempo:

Arrancavam as crianças do colo das mães desesperadas, e, tomando-as pelos pés, esmagavam-lhes os crânios tenros contra os muros. As casas escorriam sangue, que se precipitam pelas as escadas, vindo reunir-se em poças nas ruas. Havia um cheiro nauseabundo de carne queimada, risadas ferozes nos rostos pretos, e olhares terríveis na face macilenta dos frades, que pregavam às esquinas das ruas (ibid., p.314).

Além do massacre dos cristãos-novos, a obra de Oliveira Martins procura descrever o ambiente em que vivia o povo português. Verificamos que as cenas de matança estão associadas às procissões sagradas, em que "(...) iam trezentos irmãos com vestes pretas, e muitos mais penitentes, oitocentos, um milhar, disciplinando-se a escorrer em sangue" (ibid.,p. 319).

Outra questão observada na descrição do contexto histórico é a ostentação da corte que tinha na figura de Dom Manuel seu representante:

(...) o César de Lisboa (...) meditava na embaixada de Roma, para espantar o mundo; e calculava as proporções de seu império, quando reunisse, a Portugal, Castela, e, às Índias do Oriente, as do Ocidente. Afonso Albuquerque trouxera-lhe o elefante e o cavalo persa com o seu caçador de Ormuz a onça e os leopardos, que ia enviar ao Papa! (ibid.,p 315).

O trecho se encarrega de retratar a pretensão do rei português em se equiparar às nações pujantes da Europa. Nessa passagem notamos a opulência em se trazer espécies do continente africano para a península, demonstrando o poder do país como resultado das conquistas ultramarinas. Nesse evento, destacamos que o elefante, o cavalo persa, a onça e os leopardos são animais que alcançam uma conotação exótica, reforçando, assim, o gênio garboso do rei. Essas espécies traduzem-se em símbolos de poder e magnificência.

O comércio implementado por Portugal garantia as riquezas que afixavam o caráter suntuoso em que vivia o rei. Segundo o discurso historiográfico: “A corte portuguesa era nessa época um paraíso das delícias fáceis” (ibid.,p.316). Entretanto, essa prática, por diversos motivos, conflagrou-se na decadência verificada em anos posteriores. Segundo Oliveira Martins, no reinado de D. João III, já se sentiam os rumores da penúria iminente: “(...) as rendas do tesouro não chegavam para custear as despesas públicas; e o rei, a braços com falhas enormes, esmolava empréstimos sucessivos em Flandres” (ibid., p.321).

Nesse cenário se observa que junto com a miséria do povo concorria a devassidão: homens e mulheres se entregavam a práticas místicas afastadas da ortodoxia clerical.

(...) nas capelas recônditas, forradas de seda, com lâmpadas de prata cinzelada e alvos de Cristos de marfim sobre cruces de ébano. Era aí que se ouviam as confissões misteriosas das fidalgas, e se rezava à noite o rosário místico por fios de pérolas de Manaar: Um encanto! (ibid.,p.326).

Nesse trecho são descritas técnicas de se cultuar a Deus. O ambiente se revela pelo estigma do mistério, daquilo que está às escondidas. A descrição do rosário demonstra um certo ar de excentricidade, que foge ao caráter ortodoxo cristão. Notamos que ele é composto “por fios de pérola”. A sua significação é a de um artefato responsável pela representação da religiosidade.

No capítulo “A Inquisição” (D. João III) verificamos a prática de um sistema em que são denunciadas inúmeras atrocidades que afetam o indivíduo. Para se acalmar os ânimos do povo, moralizar e evitar o sistema de matanças do reinado anterior, o Papa havia determinado a Inquisição tão desejada pelo novo rei D. João III. Segundo Oliveira Martins, a respeito deste regime:

tornou sistemático e constitucional o uso que se fazia por meios perversos, atacando de frente a humanidade, a família, o caráter, a virtude: triturando o homem em tudo o que há de nobre no espírito, em nome de uma razão de um Estado transcendente (ibid.,p.328).

A referência indica que a Inquisição desempenhava autoridade de tribunal, servindo para condenar e não para elucidar as possíveis falhas que a população tivesse cometido. Para o historiador ela é como “um vício orgânico”, em que se “sacrificam as garantias do indivíduo, quebrando todas as molas morais que levantam o homem na sociedade” (ibid.,p.328). De posse dessa informação, podemos averiguar como era implementado o regime inquisitorial:

Os seus processos infringiam todas as regras elementares da justiça e do bom-senso. Os delatores serviam como testemunhas; os filhos depunham contra os pais, os pais contra os filhos; o réu não podia se comunicar com os defensores, nem conhecia quem o acusava; a delação era aplaudida e a espionagem considerada uma virtude. (...) Nas prisões não havia prazos preventivos, e o encarcerado jazia meses, anos, todo o resto da vida muitas vezes, ignorante do crime de que o acusavam (ibid.,p.329).

Já nas cenas que reproduzem os ambientes da Inquisição, no discurso do historiador, denotam as incertezas que acometiam o indivíduo. Nesse sentido, o discurso de Oliveira Martins ilustra como eram organizadas as punições dentro dos cárceres:

Levavam-nos amarrados à casa dos tormentos; e enquanto iam descendo as escadas tortuosas, onde os gritos se perdiam abafados, o juízo ardia-lhes, confundiam-se-lhes as idéias, já não distinguiam do real o suposto; começavam a crer-se monstros, a acreditar em tudo aquilo de que eram acusados: tinham visto o diabo em pessoa, tinham-lhe vendido a alma, tinham partido um crucifixo com um machado. (...) Desde que os homens se tinham considerado senhores da verdade absoluta, a palavra de Deus enlouquecia-os e fazia deles monstros (ibid.,p.329-330).

Outra descrição relevante é a que narra os autos-de-fé. Trata-se de procissões, cuja intenção era a de depurar as almas que contrariavam os princípios bíblicos. Esses préstitos serviam de exemplo para o povo, que tomado de êxtase, assistia ao espetáculo de horrores:

A procissão saía do palácio do Rossio, para a praça da Ribeira, onde tinha lugar a cerimônia. Vinham à frente os carvoeiros, armados de piques e mosquetes para olhar as fogueiras; depois um crucifixo alçado, e os frades de S. Domingos, nos seus hábitos e escapulários brancos, com a cruz preta. (...) Após os frades seguiam as pessoas de qualidade, a pé; familiares da Inquisição, vestidos de branco e preto, com as cruzes das duas cores, bordadas a fio de ouro. Depois vinham os réus, um a um, em linha; primeiro os mortos, depois os vivos: fictos, confictos, falsos, simulados, confitentes, diminutos, impenitentes, negativos, pertinazes, relapsos – por ordem de categoria de delitos, a começar nos mortos e pelos contumazes (ibid.,p.330-1).

Além do cenário em que se descreve como eram executados os autos-de-fé, novamente se observa a prática de rituais místicos que envolviam figuras da corte. Nesse cenário constatamos a convivência da princesa Joana e do seu futuro esposo D. João:

À noitinha iam todos para a capela, o rei, a rainha D.Catarina, o príncipe D.João e a princesa; e, piedosamente recolhidos, ouviam as práticas do místico Francisco de Borja, que viera de Castela habitar no paço, para entreter a devoção do rei. Transportado e absorto em Deus o frade parecia que a alma lhe voava para os mundos etéreos, e o corpo ficava ali num abandono, morto (ibid., p.336).

Outra cena importante remete à formação religiosa do rei D. João III. Segundo o historiador, desde criança o rei teve acompanhamento para que se desenvolvesse nele um forte caráter religioso. Esse episódio contribui para os esclarecimentos de sua posterior conduta tirana:

(...) Na capela usavam passar as noites em rezas e jogos de devoção: era o divertimento do rei, e toda corte lhe seguia o exemplo. (...) o rei fora educado na alfombra devota e luxuosa da corte de D. Manuel. Criança, aos doze anos, deram-lhe como brinquedo pio um convento. Instituiu (1514) a igreja de Nossa Senhora da Serra, em Almerim, e os altares, as imagens, os frades, as rezas eram os seus jogos infantis (ibid.,p.336).

O discurso historiográfico revela que D. João III, mesmo atendendo a um forte apelo religioso, não hesitava em incitar as fogueiras em que ardiam os cristãos-novos. Em contrapartida, sabe-se que se preocupou em fornecer garantias ao povo português, implementando diversas mudanças em seu período régio:

(...) foi ele o reformador da Universidade, foi ele o que por todos os modos buscou em vão enfrear a orgia da Índia, foi ele o que suprimiu as mutilações e as marcas de ferros nos criminosos (ibid.,p.336).

Outro trecho relevante na composição do cenário de século XVI remete à representação dos casamentos consangüíneos. A passagem revela a questão da troca de parentes em virtude de uma possível consignação de bens:

Entre Carlos V e D. João III, que trocaram as irmãs para se casarem, havia um acordo sobre essa questão de unidade do corpo peninsular; e por ventura unânimes no princípio, deixariam ao acaso decidir entre os descendentes das duas dinastias (ibid.,p.338).

Outra situação significativa é registrada em torno da falta de saúde do príncipe D. Sebastião, sucessor do trono. Outras considerações também dão conta da fragilidade da princesa Joana de Áustria, após a morte do príncipe João, além da acolhida que recebeu Francisco de Borja na corte, a fim de garantir o bom estado mental de Joana:

Quando D.João III morreu, Carlos V julgou que a sorte propícia se declarava em seu favor. O herdeiro de Portugal, D. Sebastião, era uma criança débil. Morto, ficava o reino sem sucessão; e o imperador que, ainda na sua cova de San-Justo, tecia as intrigas políticas, queria assegurá-lo para o seu neto. Tinha em Portugal, na rainha viúva, sua irmã, um instrumento submisso; e mandou-lhe por embaixador o místico Francisco de Borja, que nos tempos do marido era escutado com tanta devoção na capela do paço da Ribeira. O embaixador veio a pé, disfarçado, peregrinando a pedir esmola até Lisboa, para não levantar suspeitas. Trazia cartas para a regente que estava por tudo e obedecia cegamente ao imperador (ibid.,p.338-9).

O capítulo III – Jornada de África (D. Sebastião) trata de relatar o reinado de D. Sebastião que começa no ano de 1568. Segundo o relato, a peste grande de 1569 grassava no país. Com a mortandade crescente se improvisavam valas para que se lançassem os mortos. Além da peste, o valor da moeda se reduzia a terça parte, denotando um ambiente de penúria e constantes desgraças:

Portugal era uma nação de loucos perdidos, e no moço rei encarnava toda a loucura do povo. Passados os tempos do misticismo feroz e devoto de D.João III, a religião tornara-se um puro medo, o culto um fetichismo, a vida uma orgia (ibid., p.342).

A economia decadente, a morte à espreita e o descrédito do povo dinamizam um certo olhar em torno da figura do rei. Segundo o historiador, a trajetória real, motivada pelo cenário da fome e miséria, se resumia a um estado de condenação ao futuro reinado de Dom Sebastião já previsto antes do seu nascimento:

A imaginação do povo tinha criado em volta do berço do rei uma nova nuvem de milagres; e a lenda fantástica que ela lhe formou depois de morto trazia origens de antigos casos maravilhosos. Quando fora do casamento do príncipe D.João – o pai do rei, que não chegou a reinar – viram as gentes de Lisboa no céu, por cima das torres da Sé, noites seguidas, um fogo avermelhado, em forma de ataúde (ibid.,p.342).

Essa ilustração revela premonições populares acerca do destino de Portugal. De acordo com a descrição, é possível constatar que o somatório das

adversidades levaria o país à ruína. Ainda em relação às descrições do imaginário coletivo descrito pelo discurso historiográfico:

Contavam-se, depois, as singulares aparições no paço de Xabregas. A princesa estava no leito, D. Sebastião ia nascer; e da sombra da câmara de altos tectos destacou-se a figura de uma dona, vestida de negro...Trazia mangas de ponta e touca larga; vinha envolvida em crepes. Não falava, mas seguia, oscilando e crescendo para o leito, com um estalido de ossos nus que se tocam. Parou e, como quem despede um beijo com os dedos, soltou um sopro. Uma visão e um estertor de vida que foge, seriam o rei ainda no ventre, a nação na beira da cova. - De outra vez – caso de espantar! - viu-se aparecer na varanda do paço um bando de mouros com albornozes de cores, tochas acesas, como num enterro, caminhando a salmear, com vozes lúgubres (ibid., p.342-3).

Nesse segmento ainda se observa que o discurso está envolto nos mistérios em torno do nascimento do rei D. Sebastião. Adiante se discute o caso das imperfeições físicas, característica do novo rei, além da questão da castidade. A ilustração de Oliveira Martins evidencia que os atributos psicológicos do rei representam uma extensão de sua descrição física:

Era um rapaz antes baixo do que alto, ruivo, de olhos azuis, com a tez branca pintada um tanto de bexigas, e o beijo inferior grosso dos Habsburgos, cujo sangue tinha da mãe. Inquieto, nervoso, doentio, era um desequilibrado. Tinha todo o lado direito maior do que o esquerdo; a mão, o braço, o flanco, a perna e o pé, com um dedo a mais. As pernas eram excessivamente longas para a dimensão do tronco. Tinha um tal horror as mulheres(...) a ponto de Filipe II, seu tio, lhe mandar o dr. Almazan, a ver se o curava. Daí vinha o dizer-se que a castidade lhe era fácil. Vingava-se na devoção (ibid.,p.344).

A explanação historiográfica de Oliveira Martins, como já se afirmou, suscita possíveis relações que se pode fazer com o romance em discussão. O universo dimensionado pelo historiador serve como uma fonte em que os registros da História são aproveitados para ambientar a história contada pelo narrador.

Quanto ao nível da História, a narrativa de Helder Macedo se delinea buscando respaldo em certas ambientações do passado. De fato, há

aproximações possíveis entre o discurso do historiador Oliveira Martins com o narrador do romance *Vícios e virtudes*. Retomamos aqui o caso do espelhamento apontado por Julia Kristeva – o discurso dito como autêntico e o discurso dito como verossímil. Nesse sentido há o entrecruzamento de superfícies textuais a ponto de se enredarem para compor a tessitura do romance. Visualizamos que o primeiro episódio focalizado pelo historiador é a expulsão, perseguição do povo judeu. Nesse caso, a relação possível com os eventos da narrativa passa pela demarcação dos planos definidos como o da fábula e o da História.

No plano da História os eventos das perseguições são representados na esfera dos sonhos da personagem Joana. Nesse processo descritivo, ela participa de uma série de rituais em que se toma conhecimento do discurso judaico:

Podem-nos negar o nosso nome, dar às nossas filhas e filhos os nomes que nos impuseram.(...) Não há torturas nem prisões que possam subjugar o nosso sangue que existe sem ter nome, não há flagelações que possam calar a nossa voz de silêncio, não há morte que nos mate ou mate a quem nos ama, porque somos o sangue e o silêncio e a vida de Deus que houvesse. Quem nos odeia já vive a morte na aparência da vida. Mas quem souber amar-nos poderá também tornar-se na eternidade da vida que há em nós (MACEDO,2002, p.56).

A questão recuperada pelo narrador traz à tona discussões acerca da identidade cultural do povo português, em cuja formação o elemento judaico ocupa um importante papel¹⁰. Mesmo que esse discurso esteja representado no âmbito dos sonhos da personagem ele encontra alcance no plano da configuração que o narrador pretende dar em sua composição. O caso da perseguição dos judeus descrita por Oliveira Martins revela que o narrador do romance recupera

¹⁰ Sobre a questão judaica, Helder Macedo, em seu estudo sobre *Menina e Moça ou Saudades*, de Bernardim Ribeiro, dedica um capítulo a essa temática. Em *A Menina e Moça e o cabalismo hebraico*, pode-se entender que esse tema está entre as aspirações do autor na busca por algumas explicações sobre as origens de Bernardim Ribeiro, bem como a respeito da formação do povo português.

elementos do cenário historiográfico e dele se utiliza para narrar as cenas de sua obra.

A título de aproximação, estimamos que a cena do apego das mães judias com seus filhos reverte-se no afastamento que as personagens do romance vão ter no que se refere à questão materna. No plano da História, Joana renuncia ao filho por julgá-lo um monstro. No plano da fábula, Joana dá indícios de uma possível gravidez interrompida. Neste caso, a questão do filho não fica efetivamente resolvida.

Assentadas nesses termos, as relações entre mães e filhos podem ser relacionadas com os processos históricos que aqui vêm sendo referidos. Nos rumos da História, o filho de Joana pode representar o novo, aquilo que está por vir, posto que D. Sebastião é o único herdeiro do trono. Nele está depositado o projeto de expansão do império. No plano da fábula, Joana apenas indicia o fato de ser mãe. Logo, as expectativas do futuro não se restringem à sua atuação. Sua representação está ligada a uma contraproposta daquilo que está descrito pelos rumos da História. Ela representa a contradição, a negação, ou melhor, uma releitura do passado histórico. Assim, o narrador emprega um discurso hipotético baseado em suposições como: talvez ela estivesse grávida, talvez o seu filho fosse a salvação, talvez a História pudesse seguir outros caminhos se a nação compreendesse os erros cometidos no passado.

Se no plano da História, termo projetado aqui como aquele que está representado dentro do romance de Macedo, Dom Sebastião representa aquilo que se almeja em termos de nação, no plano da fábula, Joana assume esse papel, renovando as expectativas para o futuro, já que o narrador parte de uma releitura da História. Assim, ele recolhe elementos de uma personalidade histórica, no caso Joana de Áustria, e a partir dela promove a construção de uma personagem fictícia cuja trajetória se compara à atual situação de Portugal. Joana

recupera a imagem de um país novamente à beira de um colapso. No entanto, não mais o que se refere à União Ibérica, mas à situação contemporânea em que o país deve aderir à Comunidade Européia se rendendo aos interesses da globalização. Nesse intuito, a personagem se projeta de um passado de contratempos adotando a condição de um presente em que os erros de outrora devem ser revistos.

Logo, quando se aproximam informações referentes ao material historiográfico com a ficção presumimos que o intuito do narrador está em rever as situações do passado histórico português. Assim, elas serão recuperadas, através de um enfoque irônico quando da composição da fábula. Para dimensionar os eventos da História, o narrador se apropria do discurso de Oliveira Martins, que é representante de um tipo de composição historiográfica com a qual Helder Macedo dialoga – algo entre a verdade e o mito, o compromisso com os fatos e o fascínio pela fantasia – daí a importância de se propor algumas correspondências tomadas a título de ilustração.

O caráter dessas aproximações é justificável pela postura de Kristeva a partir de uma outra lição tomada de Sausurre - a paragramática - em que se defende que o texto literário é uma dobra. Entendemos que o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de outro (s) texto (s). Pressupõe que o autor, quando elege o *corpus* literário anterior ou sincrônico, desvela sua história e permite que a sociedade se escreva no texto. No caso do romance, o narrador elege o texto de Oliveira Martins como molde em que se oportuniza a réplica. Ele o utiliza em função do texto que está construindo.

Outro cenário que é narrado por Oliveira Martins e que apresenta correspondência no romance é o que cuida de registrar a tonalidade das cenas. Esses registros podem ser verificados em afirmativas como: "As casas escorriam sangue"; ou: "Havia um cheiro nauseabundo de carne queimada, risadas ferozes

nos rostos pretos, e olhares terríveis na face macilenta dos frades, que pregavam às esquinas das ruas” (MACEDO,2002, p.314).

Nesse caso, a cor vermelha do sangue que escorre das casas pode ser estendida à cor vermelha do xale que a personagem Joana usa sobre os ombros. Refletimos anteriormente que a Joana do plano da fábula, por extensão, representa o novo país que se pretende construir. Logo, se o narrador pretensamente quer dimensionar uma nova Joana – nova nação, o vermelho do xale funciona como uma marca, um indício do passado histórico que fará parte da descrição de sua personagem.

Assim, a importância da tonalidade das cenas descritas pela historiografia se estende ao plano da fábula para denunciar situações de tirania e opressão. Essas cenas são revistas por um narrador que desvirtua a primeira significação que elas carregam.

Ainda nesse enfoque, o historiador trata de descrever o ambiente em que o povo português é representado. Verificamos que essas cenas eram geralmente voltadas para as procissões sagradas: "(...) iam trezentos irmãos com vestes pretas, e muitos mais penitentes, oitocentos, um milhar, disciplinando-se a escorrer em sangue" (ibid.,p.319).

Nessas imagens há uma forte conotação da cor preta e vermelha. Julgamos que as vestes pretas estão relacionadas à penitência. Além disso, os corpos que estão a sangrar suscitam a idéia de sofrimento. Logo, mostramos que a personagem Joana da fábula é descrita sempre com seu xale negro e vermelho sobre os ombros. Portanto, a personagem traz as marcas desse passado nas próprias vestes, sendo que as cores identificam essa carga de sofrimento.

Assim, concluímos que no plano da fábula o narrador pretenda construí-la às avessas a uma conotação de sofrimento como deflagra o discurso histórico.

Para tanto, o narrador forja situações em que a personagem vence sempre ao pôquer, fazendo dela uma vencedora, a fim de compensar os absurdos cometidos contra o povo judeu, por exemplo, anunciado pelo discurso de Oliveira Martins.

Em relação ao romance já fora delimitado que a cor vermelha está atrelada à significação do sofrimento, ao derramamento de sangue dos tempos inquisitoriais. No caso da composição da personagem Joana, o narrador a projeta dando-lhe um xale preto e vermelho que, pela nossa leitura, representa a consciência dos fatos negativos do passado.

Essa caracterização revela que a Joana pertencente à fábula está a serviço do narrador, pois ela é composta através dos indícios do passado que o narrador recupera. As cores que o narrador dá ao xale têm uma significação dentro do contexto narrado por Oliveira Martins. Já nos limites do romance, essas mesmas cores são aproveitadas, porém, para atribuir à personagem ficcional um outro significado. Nesse sentido, o narrador a compõe como uma personagem contraditória pelo fato de ser latifundiária e ao mesmo tempo à esquerda do PC. Ela, quando está presente no tempo contemporâneo do narrador, toma atitudes tresloucadas como as de invadir as próprias terras, registrando que está diametralmente afastada da personagem descrita pela História. Assim, a personagem assume uma trajetória que se divide entre dois tempos e duas concepções do mundo bem diferenciadas: O século XVI (perda do poder) e o século XX (Revolução dos Cravos).

Nesse caso, podemos constatar que a personagem Joana é construída aos pedaços. O narrador colhe elementos do passado historiográfico, aproximando-a da figura de Joana de Áustria, ao passo que absorve elementos do seu tempo e os imprime à nova personagem.

Outra aproximação possível entre os eventos do discurso historiográfico e as cenas construídas no romance está na manifestação do signo cavalo. No capítulo anterior ele é designado como um motivo, assumindo um sentido nos dois planos demarcados. No caso da descrição de Oliveira Martins, ele está atrelado ao contexto de opulência em que vivia a corte do rei Dom Manuel: "trouxera-lhe o elefante e o cavalo persa com o seu caçador de Ormuz a onça e os leopardos, que ia enviar ao Papa!" (MARTINS, 1972, p.315).

O trecho expõe a atmosfera que a corte de D. Manuel desfrutava naquele tempo. No romance, o cavalo indicia um determinado poder de ambas as personagens. A Joana da História se apega ao animal por entender que estaria se aproximando daquilo que o marido gostava. (O fato de o marido gostar de cavalos está ligado possivelmente às lidas cavalheirescas da época). Além disso, o futuro filho, Dom Sebastião, demonstra afeição pela prática da equitação. A Joana da fábula gosta de cavalos e conversíveis. Nesse caso, o intuito do narrador está em disponibilizar para a personagem uma infinidade de bens que demarcam poder financeiro, já que ela deve assumir a postura de vencedora, bem como um caráter de mobilidade que o narrador tenta imprimir à personagem, algo assim entre o campo e a cidade, a tradição e o novo.

Outra possível aproximação com o discurso de Oliveira Martins dá conta do rosário composto por fios de pérolas que era utilizado durante as rezas daquele tempo: "à noite o rosário místico por fios de pérolas de Manaar: Um encanto!" (ibid.,p.326). No romance, ambos os planos revelam a presença de um fio de prata na composição das personagens. No plano da História ele possui um caixilho que contém a foto da Imperatriz, mãe de Joana. No plano da fábula ele se parece com um berloque que a personagem usa ao redor da cintura.

O rosário está ligado aos rituais de devoção, de demonstração da fé. Já nos limites da obra, ele adquire uma conotação que gira em torno do sagrado e do

profano. No plano da História, Joana carrega o fio como se fosse um amuleto que a aproxima da mãe, traduzindo-se na bênção das boas relações familiares. No plano da fábula, sabe-se que Joana usa um berloque. A personagem é dada a atos de luxúria, em que a jóia é revelada. Logo, o fio, nesse caso, assume uma conotação contrária a de sua primeira significação.

Para a Joana da História o fio revela um laço de sangue que não deve ser quebrado. Essa conotação se estende à questão da religiosidade que prega a família como uma das bases fundamentais das relações sociais. Já a Joana da fábula está ligada às coisas mundanas como o vício do jogo, o descarte das relações amorosas, a violação das regras e das atitudes virtuosas. Logo, ela infringe as normas fixadas pela coletividade, rechaçando as leis da boa conduta social. Portanto, sua representação é dada por uma soma de características caóticas, imprimindo à nova Joana um afastamento da figura recuperada da História.

No andamento das aproximações, observamos que o episódio da Inquisição é amplamente abordado pelo narrador. Em Oliveira Martins falou-se sobre a virtude, o caráter, a humanidade; preceitos que foram dizimados pela atuação do sistema de punições empregado por D. João III. No romance o enfoque maior é dado à figura do rei que instiga esse exercício, a ponto de ser comparado a um monstro. Além disso, o príncipe Dom Sebastião, ao nascer, é denominado monstro por Joana. Esses registros do texto ficcional podem ser relacionados com a descrição do cenário em que as práticas do regime inquisitorial da época são registradas e que fazem parte do discurso de Oliveira Martins: "(...) Desde que os homens se tinham considerado senhores da verdade absoluta, a palavra de Deus enlouquecia-os e fazia deles monstros" (ibid., p.329-330).

No romance, no plano da História, a aparição de monstros é freqüente. Ela está descrita no nível dos sonhos da personagem Joana. A personagem será surpreendida várias vezes por um tal monstro a se confundir com anjo. A descrição de Oliveira Martins mostra que alguns dos aprisionados do regime inquisitorial acreditavam-se monstros, pois não sabiam distinguir o real do suposto. Nesse caso, o romance ilustra que Joana, abalada pela morte da mãe e posteriormente do marido, também não consegue fazer distinções a respeito daquilo que é tido como sonho ou realidade.

O discurso historiográfico narra as adversidades cometidas contra os indivíduos. No romance, cabe à personagem Joana o encargo de suportar as visões dos monstros que lhe povoam os sonhos. Nesse plano ela sofre com esses abalos mentais, que podem ser explicados como problemas relacionados à memória, vocábulo que, nesse contexto, estende-se à significação de lembrança, recordação, reminiscência. Nesse sentido, o passado e os seus registros negativos são incorporados pela personagem Joana.

Ainda sobre as descrições de monstros, o narrador contempla a figura histórica de Dom Sebastião. Nesse caso, confirmamos que o discurso de Oliveira Martins trabalha sob o estigma do determinismo, pois julga que as imperfeições físicas do novo rei se refletem em sua conduta problemática que levaria o país à ruína: “O herdeiro de Portugal, D. Sebastião, era uma criança débil” (ibid., p.338-9).

Nessa abordagem o historiador atribui a decadência de Portugal à má formação congênita do príncipe. É por esse viés que o narrador do romance pretende recuperar a obra do historiador. Ele tem por objetivo desmontar as cenas de uma dita “historiografia oficial” e restaurá-las na composição de sua obra.

No que compete a seu intento, ele possibilita à Joana que ela seja visitada por uma figura anômala que lhe mostra uma dupla face de anjo e de monstro. Esse fato se dá antes do nascimento do filho, servindo como uma premonição dos acontecimentos futuros. Esse evento estende-se à debilidade da nação que verá suas expectativas frustradas com a chegada do novo rei.

O narrador, ao recuperar a figura do monstro, elege esse signo como significativo, pois para a Joana da História ele representa a situação dos laços consangüíneos, no caso do sogro como inquisidor e posteriormente do filho como figura impotente para contornar a crise do país. Para a Joana da fábula resta a inclinação para as coisas ligadas à imperfeição, no caso de sua conduta pouco virtuosa aos olhos da sociedade, bem como do seu envolvimento com Francisco, a personagem que tem uma afetação na perna direita.

Outro elemento que tem presença importante na narrativa ficcional é o signo “jogo”. No plano da história, a personagem Francisco ensina que há um jogo em que metade das cartas representa os vícios e a outra metade as virtudes.

Em toda a situação que remete ao jogo sempre existe um vencedor e um perdedor. No nível da fábula, a personagem Joana ganha sempre ao pôquer. Esse fato possivelmente está ligado a um possível domínio que a personagem tem para orientar o seu destino. Assim, apesar de a personagem apresentar perdas no campo afetivo, como a presumível morte do filho ou o fato de não manter relacionamentos mais duradouros, ela se mostra uma exímia jogadora. Já no nível da História, Joana começa a praticar um tipo de jogo, motivada pelo auxílio de Francisco, seu mentor espiritual. A certa altura da narrativa, porém, ela se afasta dos jogos, buscando recuperar o seu poder de decisão sobre o destino.

No caso do discurso de Oliveira Martins, o jogo aparece como um entretenimento do rei D. João III que, quando criança, vivia às voltas com as

preces religiosas. Nos limites do romance, o jogo estabelece duas possibilidades. No plano da História ele traz um significado semelhante ao do contexto de D. João III. O exercício dos jogos devocionais serviria para abrandar a severidade imposta às figuras da corte na promoção de suas condutas exemplares. No plano da fábula, o jogo proporciona à Joana a sensação de superioridade, de poder.

Logo, em termos de aproximação, julgamos que há um aproveitamento das cenas da historiografia para dar certa sustentação às cenas do romance. Já foi dito que o trabalho de Oliveira Martins é visto pela crítica como fantasioso em alguns aspectos. Em parte, suas descrições colaboram na ambientação que o narrador almeja para caracterizar seu romance.

Em “A Inquisição (D. João III)” o discurso historiográfico se encarrega de apontar o substantivo “virtude” quando se refere à implantação do sistema inquisitorial. Segundo o historiador esse processo opera “atacando de frente a humanidade, a família, o caráter, a virtude” (ibid.,p.328). Mais adiante Oliveira Martins registra o substantivo “vício”, ainda quando aborda a respeito da Inquisição: “um vício orgânico”, em que “sacrificam as garantias do indivíduo, quebrando todas as molas morais que levantam o homem na sociedade” (ibid.,p. 328).

Em termos interpretativos, o substantivo “virtude” denota uma disposição para a prática do bem, revela força moral, além de ter respaldo nos preceitos teológicos que defendem a fé, a esperança e a caridade. Já o signo “vício” denota certamente aquilo que está voltado para uma conduta nociva, condenável, logo, está relacionado ao mau hábito.

Como o romance se denomina *Vícios e virtudes*, a significação dessas palavras pode representar forças ideológicas que entram em conflito, como o bem e o mal. Da mesma forma que nos dois planos dimensionados pelo narrador

existem duas personagens com o mesmo nome – Joana - que se afrontam em termos de significação. Delas resta saber quem representa os vícios? Quem representa as virtudes?

A aproximação entre a obra de Oliveira Martins e algumas cenas do romance de Helder Macedo revela a criação de um ambiente em que se reutilizam elementos do imaginário do século XVI para que se concretizem novas histórias. Nesse universo, as personagens se repetem, porém com novas roupagens. O narrador se organiza elegendo algumas figuras da História, através da fixação de um tempo passado, mais precisamente o período em que vivia a corte de D. Manuel. Nesse processo se apropria de algumas passagens do texto *História de Portugal* e a partir daí constrói seu universo diegético.

A exploração dessas imagens serve como um cenário em que a narrativa se desenvolve. O plano da História prioriza a utilização das cenas da obra de Oliveira Martins. No plano da fábula, são fixados elementos de significação – denominados motivos - que podem desvendar outros significados diferentes dos atribuídos ao primeiro plano. O narrador parte de uma matriz historiográfica em que estão dispostas as figuras de D. João III, Joana de Áustria, Francisco de Borja e D. Sebastião. Nesse contexto cria um universo ficcional que dialoga com ilustrações do historiador em questão. A partir desse primeiro plano desenvolve um segundo em que as personagens recebem o mesmo nome, mas assumem outras conotações.

Assim, concluímos que a aproximação entre os motivos, levantados no capítulo anterior, e os registrados nesse capítulo pelo discurso histórico de Oliveira Martins, presta-se para reforçar a atmosfera de século XVI. Dessa forma, vinga a tese de Kristeva de que na nossa cultura a semântica do verossímil - aquela que se estrutura como o discurso que está em relação de similaridade, de identificação, de reflexo com um outro - pressupõe uma semelhança com os

semantemas fundamentais de nosso princípio natural, entre os quais estão: a natureza, a vida, a evolução, a finalidade.

2.2) Lévi-Strauss – Uma possibilidade de leitura do mito

Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*¹¹ destaca o fato de Portugal ter se utilizado de um discurso crítico sobre as imagens que os portugueses forjaram sobre eles mesmos. No capítulo introdutório dessa obra, denominado *Breve Esclarecimento*, relata a respeito de uma “autognose coletiva” promovida por “(...) artistas, historiadores, romancistas, poetas” (ibid.,p.12), que, ao explorarem certas imagens, incorporam-nas na consciência comum:

(...) este nosso primeiro esboço de imagologia portuguesa é quase exclusivamente centrado sobre imagens de origem literária e em particular para época moderna, naquelas que por uma razão ou por outra alcançaram uma espécie de estatuto mítico, pela voga, autoridade e irradiação que tiveram ou continuam a ter (LORENÇO,1991, p.12).

No romance de Helder Macedo podemos afirmar que o narrador se apropria de signos, cujo sentido é o de referenciar elementos constitutivos da tradição literária portuguesa. Esses signos são trazidos para a narrativa e são explorados a fim de que se construa um referencial histórico que versa sobre o momento da perda da nacionalidade. Nesse processo, os signos carregam uma simbologia que procura evidenciar ou ainda formular uma matriz mítica, cuja significação dá conta de legitimar os fatos do passado.

No tocante à reutilização de imagens por Helder Macedo, um primeiro ponto de discussão reside na aludida troca de nome de Sá Mendes para Francisco de

¹¹ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Psicanálise Mítica do Destino Português. 4^a ed. Publicações Dom Quixote: Lisboa. 1991.

Sá. Ernest Cassirer¹², especificamente no capítulo *A palavra mágica*, parte de diversas análises das concepções míticas de algumas sociedades, até mesmo as ditas arcaicas, observando recorrentes casos em que a importância do nome estabelece uma condição para o ser enquanto indivíduo:

(...) a individualidade humana não é algo simplesmente fixo e imutável, mas algo que, a cada passo, em uma nova fase decisiva da vida, ganha um outro ser, um outro eu, esta transformação também se exprime, antes de tudo, na troca de nome (CASSIRER, 1985, p.69).

No plano da fábula, todo o desempenho da personagem pode ser antecipado a partir do evento da troca de nome principalmente em relação aos infortúnios que sofrerá devido a essa ação. Já no plano da História, a personagem Francisco é representada como uma espécie de médico que garante a sanidade mental de Joana. Conforme Joseph Campbell há uma longa tradição a respeito da representação da figura do médico:

O médico é o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria a respeito de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas. Seu papel equivale ao do Velho Sábio, presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura. É ele que aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo de mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada (CAMPBELL, 1995,p.19).

Em relação à narrativa em debate, podemos afirmar que Francisco desempenha a função de resgatar a protagonista de situações penosas como, por exemplo, a morte da mãe. Ele exerce a função de guardião da sabedoria, assim como postula Campbell, amparando a princesa durante suas crises nevróticas.

A possibilidade de aplicação de uma matriz mítica ao romance reside no fato de o narrador buscar a legitimação do passado histórico, conforme já se procurou demonstrar. Assim, procura organizar seu universo diegético

¹² CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

amparando-se nas construções míticas que estruturam o pensamento ocidental, conferindo ao médico, no caso Francisco, a caracterização de Velho sábio ou ainda estendendo a figura do monstro à personagem D. João III. Essa situação em que os monstros tomam os sonhos da personagem Joana tem como representatividade a consagração da figura do tirano, no caso D. João III, pai de João, noivo de Joana.

A figura do tirano, nesse caso, se equipara no romance de Macedo ao rei de Portugal, cuja designação e atuação junto ao jugo inquisitorial representa um impulso de auto-engrandecimento egocêntrico. Joseph Campbell observa a respeito das figuras míticas que representam o poder:

A figura do monstro-tirano é familiar às mitologias, tradições folclóricas, lendas e até pesadelos do mundo; e suas características, em todas as manifestações, são essencialmente as mesmas. Ele é o acumulador do benefício geral. É o monstro ávido pelos vorazes direitos do 'meu e para mim' (CAMPBELL, 1995, p.24).

Outra possibilidade para o texto de Macedo no que se refere ao estudo do mito está no trabalho de Lévi-Strauss denominado *Antropologia Estrutural*¹³. O autor trabalha a perspectiva do mito referindo-se primeiramente a ele como “tentativas de explicação de fenômenos dificilmente compreensíveis: astronômicos, meteorológicos, (...)” (ibid.,p.238), ou ainda o evidencia como “(...) um reflexo da estrutura social e das relações sociais” (ibid.,p.239), e, mais além, abrevia que “um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: *antes da criação do mundo, ou durante os primeiros tempos, em todo caso, faz muito tempo*” (ibid.,p.241).

Nessa dimensão antropológica, Lévi-Strauss situa que “o mito provém da ordem da linguagem, e faz parte integrante dela” (ibid.,p.242). Sob essa perspectiva busca-se a extração de uma substância mítica coletada no nível da

¹³LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

história no romance *Vícios e virtudes* e que pode ser analisada com base nos estudos antropológicos.

Lévi-Strauss chama de unidades constitutivas àquilo de que o mito é constituído. Essas unidades, segundo o autor, “(...) implicam a presença daquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, ou seja, os fonemas, os morfemas e os semantemas” (ibid.,p.242). Na presente análise pretendemos averiguar as grandes unidades constitutivas, ou mitemas, em torno das quais as relações se estabelecem.

A análise de Lévi-Strauss propõe que o mito de Édipo pode ser “(...) manipulado como o seria uma partitura de orquestra que um amador perverso tivesse transcrito (...)” (ibid.,p.245). Em termos de organicidade, essa proposta pode ser disposta em quatro colunas verticais, em que as grandes unidades constitutivas, ou mitemas, arranjam-se em termos de significações lineares (sintagmas) para logo se agruparem como significações verticais (paradigmas).

Na descrição da primeira coluna, observamos ações que concernem a parentes consangüíneos, em que as relações de proximidade são consideradas exageradas “(...) tratamento mais íntimo do que o admitido pelas regras sociais”, ou melhor, “(...) relações de parentesco superestimadas” (ibid.,p.247). A segunda coluna é afetada pelo signo inverso de “relações de parentesco subestimadas ou depreciadas” (ibid.,p.247). Já a terceira coluna menciona a existência de “(...) monstros e a sua destruição” (ibid.,p.247). Na quarta, se evidencia “(...) a dificuldade em andar” (ibid.,p.247). A fim de uma melhor visualização, as relações se distribuem em:

(coluna 1)	(coluna 2)	(coluna 3)	(coluna 4)
Relações Superestimadas	Relações Subestimadas	Monstros e Destruição	Dificuldade em andar

Nessa análise do mito de Édipo, em princípio, Lévi-Strauss procura o significado da representação da terceira coluna: a dos monstros e destruição. O autor apura que é necessário serem destruídos os monstros ctônicos “a fim de que os homens possam nascer na Terra” (ibid.,p.247). Além disso, acrescenta que “se os monstros são definitivamente vencidos por homens, pode-se dizer que esse traço consiste na negação da autoctonia do homem” (ibid.,p.248).

Já em relação à quarta coluna, evidencia que “em mitologia é freqüente que os homens nascidos da Terra sejam representados, no momento da emergência, como ainda incapazes de andar, andando desajeitadamente” (ibid.,p.249). Essa condição representa para o autor “a persistência da autoctonia humana” (ibid.,p.249).

Em relação às duas primeiras colunas o antropólogo tem que “a superestima do parentesco consangüíneo está para a subestima deste, como o esforço de escapar à autoctonia está para a impossibilidade de consegui-lo” (ibid.,p.250), ou ainda, o mito encontra alcance na leitura freudiana em que se evidencia “como compreender que de um pode nascer dois, como se dá que não tenhamos um único genitor, mas uma mãe e um pai a mais?” (ibid.,p.250).

Dessa explanação, empreendida por Lévi-Strauss, deslocada do tempo clássico de Sófocles para os estudos concernentes à antropologia estrutural do século XX, buscamos projeções que se refletem na narrativa de Helder Macedo. Presumimos que a partir do romance do autor português seja possível se fazer as mesmas relações como as descritas por Lévi-Strauss a respeito da tragédia *Édipo-rei*, aproximando sua construção àquelas de um tempo mítico, em que se procurava fundamentar explicações para uma determinada origem.

Em *Vícios e virtudes* verificamos que podem ser estabelecidas colunas de modo análogo às descritas por Lévi-Strauss. Na primeira coluna, colocaríamos uma personagem feminina vivendo em um tempo histórico em que as relações consangüíneas determinam as relações de poder da comunidade, sendo denominadas de relações superestimadas.

Já numa segunda coluna, podemos evocar uma segunda personagem feminina vivendo em um tempo em que, definitivamente, as relações de parentesco são inexistentes e são denominadas relações subestimadas.

Na terceira coluna evidenciamos o aparecimento de monstros que povoam os sonhos da personagem e que têm o intuito de lhe elucidar situações que acontecerão futuramente.

Na quarta coluna apresentamos uma personagem que trafega entre as duas histórias, à do passado e a do presente, e que em uma delas notoriamente apresenta dificuldade para andar, sendo considerado um traço marcante da personagem. O universo diegético, desse modo, poderia ser desdobrado no seguinte esquema explicativo:

(coluna 1)	(coluna 2)	(coluna 3)	(coluna 4)
Joana Histórica	Joana contemporânea	Monstros	Francisco
Casamentos	Relacionamentos	a povoarem	dificuldade
consangüíneos	improdutivos	os sonhos	em andar
Relações	Relações	Relação	Persistência
superestimadas	subestimadas	à autoctonia	da autoctonia

Quanto à representação das grandes unidades constitutivas, ou mitemas, tais como são definidos por Lévi-Strauss, podem ser equiparadas a eventos que encontramos no romance *Vícios e virtudes*. Em termos estruturais, observamos na primeira coluna que a ênfase é dada à personagem Joana, mãe de Dom Sebastião. O discurso que versa sobre ela compreende o contexto do século XVI e incide na possibilidade de Portugal não cair em mãos hispânicas, o que permite concluir que as relações que envolvem a princesa são superestimadas.

Já a representação da personagem Joana contemporânea incide na ligação que o narrador busca com a homônima do tempo histórico, fazendo com que ela seja construída equiparadamente a outra em termos de significação. Entretanto, no decorrer da narrativa ela assumirá uma postura de superioridade, no que se refere ao interesse do narrador para com ela, tornando-se independente dele e se mostrando avessa a qualquer relacionamento previamente institucionalizado. Nesse caso, cabe à personagem a relação subestimada já que não se beneficia do vínculo do matrimônio como condição de vida.

A terceira coluna faz alusão a monstros, que ora estão nos sonhos de Joana, ora surgem como aparições, devaneios. Aqui, aquilatamos que a utilização desse signo refere-se à triste fortuna de Joana, que ao visualizar o filho, compara-o a um monstro. Logo, apuramos que o filho, cuja significação simbolizaria um futuro promissor para o país, passará a significar um símbolo da má sorte para as expectativas do povo português.

No nível paradigmático de significação acreditamos que o fato de o filho se apresentar como monstro afirma a condição de autoctonia do homem, ou seja, Portugal retornará às origens, à situação de povo subjugado, negando sua identidade e todo um processo de construção de uma coletividade. A aparição desses monstros na narrativa indicia, por extensão, que Portugal declinará nas mãos do novo herdeiro.

Na quarta coluna, observamos que a personagem Francisco apresenta dificuldade para andar, termo que representa a afirmação da autoctonia do homem para Lévi-Strauss. Essa personagem, referida no primeiro plano da história, está condicionada a uma afetação na perna, adquirida nas guerras coloniais portuguesas. Daí se depreende que a sua condição de manco, coxo, simboliza a falta de capacidade em obter êxitos tanto na profissão quanto no amor.

Assim, notamos que o envolvimento de Joana com Francisco que trafega pelo contexto que remete ao século XVI e se mostra um amigo e até, muitas vezes, um mentor intelectual, não será mantido por muito tempo, pois em algum

momento da história ela passa a evitá-lo. Da mesma forma a personagem Francisco da história contemporânea, mantém com Joana apenas um romance esporádico.

A situação da grade evidenciada pelo romance de Helder Macedo traz a idéia de que a primeira coluna, a das relações superestimadas, assume uma relação diretamente proporcional com a terceira coluna, a de monstros e destruição, posto que as ações que envolvem a personagem Joana de Áustria estão diretamente ligadas à questão dos monstros que lhe povoam os sonhos. Além do mais, essas ações fazem parte do contexto do século XVI e se referem em grande parte a uma matriz de cunho historiográfico.

Da mesma forma, podemos concluir que as ações da segunda coluna, a das relações subestimadas, admite uma relação diretamente proporcional com a quarta coluna, a que representa a dificuldade em andar. Nesse caso, há uma personagem que vive de relacionamentos esporádicos e que nesse entremeio conhece Francisco, personagem preocupada com seus projetos de futuro escritor.

No caso dessa relação, podemos inferir que essas personagens são criadas a partir de uma primeira matriz. Elas se levantam de um mapa arquitetado pelo narrador, cujo intuito está em equiparar situações do século XVI as do século XX. Só que para isso as personagens sofrem alterações e são construídas por recortes de caracterizações já existentes, bem como por elementos que o narrador inventa. No caso da relação da segunda coluna com a quarta se observa que o que está em jogo é um espectro ficcional que surgiu de uma matriz previamente construída com bases alicerçadas na matéria histórica.

Diante da matriz estrutural proposta por Lévi-Strauss em que se pode precisar melhor os acontecimentos de um passado mítico grego, que se crê orientador do pensamento da cultura ocidental, é possível se fazer uma medição relativamente àquilo que o narrador do romance pretende. Sabemos que a questão do mito é de grande relevância quando se pretende fixar alguns eventos referentes à História. Acreditamos, pois, que assim como houve a recuperação do

material histórico no romance é necessária uma atenção maior voltada para o campo do pensamento mítico. Nesse sentido, discutimos que Helder Macedo, ao trabalhar com referências da História e da cultura de Portugal, dialoga com a questão dos mitos fundadores, permitindo uma leitura por esse viés de Lévi-Strauss que toma os mitos clássicos nesses termos.

Sabemos que a cultura portuguesa é influenciada por diversos aspectos míticos que fazem parte de sua constituição. Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santos¹⁴ relata que Portugal esteja condicionado à utopia devido a uma espécie de aprisionamento que o país sofre diante de duas barreiras intransponíveis que compõem o seu imaginário: o sebastianismo e a revolução de 25 de abril de 1974.

A respeito da aceitação desses eventos, o autor aponta que o país depende de um excesso mítico de interpretação a ponto de compensar o déficit de sua realidade. Segundo o crítico, Portugal é um país sem tradição filosófica e científica. Assim, considera que a partir do século XVII Portugal tenha entrado num longo período histórico dominado pela repressão ideológica, estagnação científica e obscurantismo cultural. Boaventura relata ainda que esse processo teve como uma primeira manifestação a Inquisição e, contemporaneamente, os quase cinquenta anos da ditadura salazarista.

O crítico afirma que esse excesso mítico de interpretação sobre a sociedade portuguesa pode ser explicado, em grande medida, pela reprodução prolongada e não alargada de elites culturais de raiz literária, que estavam quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais.

Boaventura de Sousa Santos diagnostica que esse perfil das elites tendia a funcionar em circuito fechado, mediatizado entre o povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer e o poder político autoconvencido, que nada queria lhes dizer. Relata que nunca tiveram uma burguesia ou uma classe média que os procurasse

¹⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal*. In: *Novos Estudos CEBRAP*. N. 34. Novembro de 1992. p.136.

“trazer à realidade”. Logo, o crítico pondera que a cegueira das elites culturais produziu a invisibilidade do país.

A partir das proposições feitas por Boaventura de Sousa Santos podemos reforçar, de fato, a existência de uma matriz mítica que orienta o processo de formação do imaginário português. O pensador delimita que o sebastianismo e a revolução de 1974 sejam duas barreiras que condicionam especulações a respeito do passado. Coincidentemente, o narrador de *Vícios e virtudes* cria um universo ficcional compreendido entre esses dois tempos fazendo uso de imagens já fixadas ou pela tradição literária ou pela matriz historiográfica, imagens essas que circulam entre os mitos e que povoam a cultura lusitana.

Julia Kristeva em suas considerações a respeito da linguagem literária afirma que essa segue uma coerência que excede a lógica linear do discurso codificado, o que pressupõe uma transgressão. Em relação ao romance em análise essa violação parece estar representada pelas várias intromissões textuais que são colhidas tanto no campo da memória literária portuguesa, como em sua História, mito e cultura.

2.3) Tradição clássica portuguesa – Leituras de imagens-fontes

A investigação acerca do romance *Vícios e virtudes* apresenta um outro direcionamento que serve como segmento de análise. Anteriormente, partimos do pressuposto de que o narrador elege dois tempos referenciais que dimensionam a representação da História de Portugal. Desse modo, ele recupera do discurso historiográfico de Oliveira Martins algumas cenas que denotam um forte apego ao imagético a fim de compor um cenário que remete ao século XVI; ao mesmo tempo, dialoga com um universo diegético ambientado no período do pós-guerras coloniais. Outra constatação é de que as recorrências da narrativa não somente se voltam para o material historiográfico, mas também para reminiscências da tradição literária portuguesa que lembram nomes como Bernardim Ribeiro e Camões, por exemplo.

Como respaldo teórico para esse procedimento, verificamos em Julia Kristeva a terceira característica que a autora toma do conceito de paragramática saussureano para a composição do texto literário: tal texto é visto como uma rede de conexões, em que uma composição estrangeira entra na rede da escritura e esta a absorve obedecendo as regras específicas desse novo arranjo.

Temos, então que o narrador se apropria de algumas referências da tradição literária, resgatando dela passagens de relevo para a composição do imaginário português. Assim, presumimos que quando, no plano da fábula, a personagem Sá Mendes troca de nome, esse evento possivelmente se reflete

numa ação encontrada em uma cena da novela *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro.

J. Simões Dias em *História da Literatura Portuguesa* define Bernardim Ribeiro como representante do estilo bucólico que inebria pela suavidade musical, pela candura e singeleza popular que prende o ouvido, evidenciando a supremacia do gosto pastoril que circulava na tradição portuguesa do século XVI. A obra desse autor compreende as élogas – publicadas com o título de *Saudades*; composições pastoris e amorosas e a novela pastoril *Menina e Moça*.

A respeito dessa narrativa, Helder Macedo publica em 1999 um estudo intitulado *Menina e Moça ou Saudades*¹⁵. Nesse trabalho, como ensaísta, observa que “o livro é um extenso solilóquio, numa voz feminina só identificada pela tautologia na frase inicial: ‘Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe’” (MACEDO, 1999, p.22).

A novela retrata o acontecimento em que uma menina encontra uma mulher desconhecida que irá narrar a história de dois amigos, dois cavaleiros, que caem em desencanto amoroso motivados por trajetórias errantes. A narrativa contada por essa mulher trata da paixão fulminante de um cavaleiro por Aónia (anagrama de Joana) ao vê-la chorar a morte da irmã. O cavaleiro, a fim de despistar a dama a quem servia até então, de imediato decide trocar as letras de seu nome, passando a se chamar Birmarder (anagrama de Bernardim) e então servir a sua nova amada. A partir dessa resolução, o seu destino é interceptado por diversas desventuras, pois seu cavalo é devorado por lobos, além de que Aónia, mesmo correspondendo ao seu amor, é desvirtuada para o enlace com outro cavaleiro.

As relações possíveis entre o romance *Vícios e virtudes* de Helder Macedo e a obra de Bernardim Ribeiro são dadas através de vários aspectos. No segmento referido, o cavaleiro deve trocar de nome para fugir da dama que servia,

¹⁵ CERDEIRA, Tereza Cristina. (Org.). Helder Macedo - A experiência das Fronteiras. Niterói: EdUUF, 2002.

acreditando que só assim vai garantir o sucesso do relacionamento amoroso com Aônia (Joana). Sá Mendes, no romance, efetua a troca de nome. Só que seu intuito está relacionado à questão financeira. No entanto, assim como ocorre com a personagem de Bernardim, a partir desse procedimento ele não consegue obter uma situação satisfatória no que se refere ao campo amoroso, já que sua amante Joana só aparece esporadicamente e lhe confia um sentimento de descaso e até mesmo repulsa.

Se em *Menina e Moça*, o cavaleiro, por sofrer a *coita* amorosa por uma nova dama, necessita disfarçar-se de sua dama antiga, adulterando seu nome, em *Vícios e virtudes* a personagem Sá Mendes troca de nome a fim de assentar-se como um escritor de êxito. Na novela, como resultado da troca de nome o cavaleiro tem o cavalo devorado pelos lobos - entendemos aqui cavalo como elemento significativo para elevar a condição de um cavaleiro. Sá Mendes, ao trocar de nome e lançar seu romance, na própria estréia, é devidamente descartado por Joana, sua amante.

Outra analogia pode estar na situação em que o cavaleiro se apaixona pela nova dama. Segundo a narrativa quinhentista, esse evento se dá quando ele a vê chorar a morte da irmã. No contexto do romance, no plano da história, Francisco chora a morte da amada, no caso a mãe de Joana. Posteriormente, Joana e Francisco se unem dando continuidade a suas vidas sem a presença de Isabel, uma vez que a menina necessita dele como seu orientador. Porém, num determinado momento, ela descarta seus préstimos, confirmando que para Francisco apenas restam perdas assim como acontece com a personagem Birmarder.

Massaud Moisés aponta a respeito de *Menina e Moça* que: “o novelista desvenda com invulgar penetração os meandros da psicologia amorosa da mulher e pinta-nos dela retratos duma evidente atualidade” (MOISÉS, 1999, p.68). Nesse caso, a relação com o romance em análise está na astúcia do narrador em

descrever duas personagens Joana, cuja psicologia amorosa dá sustentação à trama. Assim, é o amor que serve de base para todo o universo narrado.

Outra situação de similaridade remete à manifestação do narrador, ou melhor, ao seu posicionamento em ambas as construções. Para Helder Macedo, “sempre foi considerado pela crítica que há na obra de Bernardim uma dimensão confessional e um substrato autobiográfico” (MACEDO,1999,p.27). Em *Vícios e virtudes*, a personagem Sá Mendes se põe a narrar fatos de sua vida pessoal para um interlocutor que dá aulas no King’s College e freqüentemente vai a Portugal, dialogando, portanto, com Macedo, o autor biográfico. Das histórias contadas por Sá Mendes é que o narrador colhe informações para compor o romance. Logo, podemos estender a questão de quem narra a história à situação do próprio autor que exerce o cargo de professor, visita Portugal com freqüência, além de ser romancista e ensaísta.

A obra de Bernardim, analogamente, aponta para uma tendência autobiográfica de valor precioso quando se pretende desvendar as obscuridades narrativas do século XVI. A respeito dessa novela, Jorge de Sena observa que “(...) a caracterização das personagens é de estas não passarem de espectros vagamente e confusamente agentes e porta-vozes dos devaneios do próprio *Bernardim*” (SENA,1981,p.46-7).

Em vários aspectos, portanto, encontramos pontos de contato com Bernardim Ribeiro. O romance *Vícios e virtudes*, porém, faz menção a outras obras da tradição literária portuguesa que também tem merecido consideração de Helder Macedo como crítico. Em *Do Cancioneiro de Amigo*¹⁶, o autor apresenta uma larga investigação a respeito do aspecto feminino como condição do sujeito-lírico nas cantigas medievais. Nesse trabalho, principalmente no capítulo *Uma Cantiga de Dom Dinis*, o autor ressalta o problema de se fazer uma leitura imediata dessas obras e a utilização de uma abordagem da perspectiva moderna

¹⁶ MACEDO, Helder. *Do Cancioneiro de Amigo* (em colaboração com Stephen Reckert). Lisboa, Assírio e Alvim, 3ª ed., 1996.

na busca de entendimento. Antes disso, devemos levar em conta, segundo ele, os referentes implícitos e códigos sócio-culturais da literatura medieval:

(...) a literatura medieval visava sempre designar o concreto para significar o abstrato. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico (MACEDO, 1996, p. 61).

O capítulo desse estudo apresenta a análise da seguinte cantiga de amigo:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçãa,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Vai lavar camisas
(levantou-s'alva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar alva.

E vai-las lavar delgadas
(levantou-s'alva)
o vento lhas levava;
em o alto:
vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia
(levantou-s'alva):

meteu-s'alva em ira
em o alto.
Vai-las lavar alva.
O vento lhas levava
(levantou-s'alva).
meteu-s'alva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar alva.

Segundo a leitura interpretativa do analista, o poema é uma pequena descrição de um episódio do quotidiano rural que parece ilustrar a cena de uma rapariga que se levanta de madrugada e vai lavar roupa que o vento leva e que ela, zangada, segue. Já no plano metafórico, descreve-se uma primeira experiência sexual. De acordo com o estudo, a palavra alva, utilizada simultaneamente em todos os seus sentidos, define uma perfeita identidade entre a moça e a própria água onde ela lava roupa para, implicitamente, também se tornar ou se manter alva. Logo, acreditamos que a palavra estende-se ao significado de pureza, já que o branco é a cor tradicionalmente simbólica da virgindade.

Já a palavra camisa é definida pelo crítico como uma roupa feminina bem íntima que era usada em contato direto com o corpo nu. A lavagem da roupa sugere uma associação entre a água e a sensualidade feminina. Mais adiante, Helder Macedo aponta que as camisas são levadas pelo vento, o transportador do pólen, o mítico fecundador, o amante. Além desse aspecto, aponta que essa questão da fecundidade também é referida no quadro de Botticelli *O nascimento de Vênus*, cuja representação remete ao fecundador das águas de onde nasceu a deusa.

O enfoque desse evento que envolve a representação da água, descrito na cantiga de amigo, pode ser conectado à cena do romance de Macedo em que Joana, no plano da História, se depara com a figura de um anjo-monstro que lhe

invade os sonhos e por conseqüência lhe traz prejuízos no campo da sanidade mental: “O rosto da frente era fino, de príncipe doente, ou de anjo, a condizer com os dedos longos das asas a quererem sair das mangas curtas da camisa rota, olhos de enseada, água luminosa” (MACEDO, 2002, p.37).

O trecho menciona uma figura anômala que povoa os sonhos da princesa, cuja descrição possui asas que pretendem romper com as mangas da camisa. Além disso, existe a referência aos olhos metaforicamente ligados à água luminosa. Nesse sentido, consideramos que essas visões da princesa estão voltadas para a anunciação de sua futura maternidade. Joana dará a luz ao projeto de expansão da nação, mas o que o narrador tenta evidenciar na cena é a perda da virgindade, o voltar a atenção para a figura da fêmea, diagnosticando o compromisso com a alteridade, palavra que alguns autores do século XVI tentaram evidenciar.

A cantiga de amigo traduz o despojamento da sexualidade no momento em que a figura feminina se angustia, se rebela contra essa nova condição. Na cena, a menina, ao lavar roupas, motivada pela ação da natureza, desvenda, através de um processo epifânico, a sexualidade, a experiência.

No plano da significação, a combinação dos signos água e camisa tende a designar como referente implícito a perda da inocência. Consideramos que a cantiga de amigo é uma espécie literária representativa da literatura medieval, período em que a representação da realidade concreta assumia um valor semântico metafórico.

Na cantiga, a figura feminina representa o eixo fundamental da descrição da ação. No romance, o narrador elege como eixo também a figura feminina, no caso, Joana, que é desdobrada em duas personagens.

Logo, a aproximação da cena do desvendamento da sexualidade exposta na cantiga se equipara com a cena em que Joana enfrenta essa situação no romance. A reutilização dos dois signos representativos (camisa, água) pelo

narrador denuncia sua inclinação em evidenciar situações, trechos que dão ênfase à tradição literária portuguesa.

Outro aspecto relevante referente à cantiga de amigo é o de que nessa espécie literária o sujeito lírico assume o viés feminino, apontando a *persona* feminina como ente significativo. Nesse sentido, a análise feita por Helder Macedo aponta o estranho artifício que está na base de todas as cantigas de amigo: “(...) serem escritas por homens, numa sociedade controlada por homens, mas do ponto de vista da mulher, e muitas vezes em voz feminina” (MACEDO,1996, p.70).

Em relação aos estudos referentes à investida feminina, observamos que desde a Era Medieval a figura feminina era colocada num patamar de inferioridade. Luís de Souza Rebelo aponta que essa prática se estende até o Humanismo:

(...) é exemplo notável o surto de uma tendência ostensivamente feminista no humanismo lusitano, onde até agora a crítica tem salientado uma atitude misógina. Esta audaciosa proclamação da mulher, constitui no nosso humanismo um rasgo de premente actualidade, até hoje completamente ignorado (REBELO,1982, p.08).

No romance de Macedo se observa que a personagem feminina ocupa certa relevância quando se leva em conta questão da alteridade. O narrador resgata indícios de algumas passagens da tradição literária portuguesa que ilustram essa postura. Seu intuito maior parece residir no diálogo com essa tradição, buscando pontos de identificação ou até mesmo uma forma de reforçar a singularidade dessa tradição.

O romance de Macedo permite antever a relativização que um leitor deve empreender diante de obras como as cantigas de amigo medievais, por exemplo. Além dessa perspectiva, constatamos o destaque para a relevância que a personagem feminina exerce nos primórdios da literatura portuguesa.

O narrador do romance privilegia em *Vícios e virtudes* um resgate da *persona* feminina ao dialogar com o cânone português. Ao escolher signos que

ênfatizam essa tradição também escolhe personagens em que a designação do sexo fixa-se como determinante.

Outro ponto de tangência é com a poesia lírica camoniana. Nesse caso, o sujeito lírico tem no trato com a mulher amada o insumo de sua composição. Em um artigo publicado na *Revista Letras*, intitulado “*Sociedade pós-moderna, globalização e europeização do mundo português*¹⁷”, o próprio Helder Macedo discute, entre outras coisas, a contemporaneidade do grande poeta quinhentista:

(Camões) foi um cidadão da nossa primeira diáspora. (...) A sua poesia lírica fala-nos dos resultados desse novo conhecimento, através da experiência do vivido e entendido como ‘puras verdades’ e não ‘fábulas sonhadas’. Anuncia-nos um mundo onde há coisas que acontecem mas em que não se acredita e onde há coisas em que se acredita e não acontecem. E ao correspondente nível das relações humanas é ainda a alteridade que celebra ao valorizar a mulher como sujeito – não apenas objeto – da sua própria sexualidade (...) (MACEDO, 1991,p.14).

Em *Camões e a viagem iniciática*¹⁸, Helder Macedo também dá ênfase à questão da alteridade feminina privilegiada pelo poeta português. Nesse estudo lembra da abordagem de outros autores da tradição canônica que se contrapõem à proposta camoniana:

Dante ou Petrarca (...) viam na mulher amada o ideal divinamente amplificado de si próprios e, conseqüentemente, entendiam a materialidade do erotismo como um obstáculo à obtenção desse ideal. Camões, pelo contrário, assumiu a diferenciação da mulher amada como causa do seu impulso amoroso (MACEDO, 1980, p.11).

¹⁷ MACEDO, Helder. *Sociedade pós-moderna, globalização e europeização do mundo português*. In: *Revista Letras/ Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Letras*, [organizador] Pedro Brum Santos. - N. 1 (jan./ jun. 1991).

¹⁸ _____. *Camões e a viagem iniciática*. Moraes Editores: Lisboa, 1980.

Nesse estudo, Helder Macedo assinala a idéia de que o amor deve estar baseado na experiência, elucidando, assim, a postura do sujeito lírico camoniano que prefere o conhecimento à obliteração:

(...), o amor, com o seu inseparável componente erótico, torna-se para Camões numa forma de conhecimento, radicada como uma profunda verdade aprendida por quem “tudo passou” e “tudo experimentou”, na dramática consciência da diferenciação da pessoa amada e da mutabilidade do amor. O amor torna-se, assim, numa viagem para o desconhecido, numa exemplar procura de uma complementaridade qualitativamente nova dos seus diversos níveis – espírito e carne, idéia e experiência – no homem harmonioso que o Renascimento previra em termos de um modelo que, no entanto, o não podia conter (ibid., p.17).

Em termos de proximidade com a narrativa em discussão, a proposta de harmonização via conhecimento amoroso acontece de duas formas. No plano denominado como o da História, a princesa Joana e o príncipe João desfrutam desse envolvimento que é interrompido pela morte de João em circunstâncias desconhecidas. No entanto, a descrição do enlace permite que se ajuíze que há a plena satisfação do par amoroso.

Já no caso do plano da fábula se observa uma apropriação de alguns elementos significativos do plano primeiro. Nele registramos a deturpação do ideal camoniano, pois a personagem Joana está disposta a experimentar as possibilidades do amor que passa pela busca da realização carnal. Ela é designada a buscar a satisfação pessoal na relação amorosa. Logo, a personagem é vista como uma projeção da primeira, porém podendo atuar em seu novo plano como agente de sua sexualidade.

Observamos que no romance o narrador absorve a atitude camoniana da visão, do ver, como condição necessária ao conhecimento. Para o poeta o ato de olhar significa saber com os olhos, com o corpo, com o desejo. A experiência – entre elas a que chegava pela visão – é caminho para o conhecimento do outro como diferença a ser reconhecida. No romance, o ato de ver através da perspectiva camoniana se registra em vários momentos, o que representa um ponto de contato com a tradição literária portuguesa. Segundo Teresa Cristina

Cerdeira¹⁹, o romance *Vícios e virtudes* recupera esse sentido camoniano do ver em variados níveis de experiência:

a) ver em sonhos – que são menos profecias do que exercícios de autoconhecimento ou, recuperando a imagem que o ensaísta H. Macedo elege para a sua leitura de Bernardim Ribeiro, frutos da “volição psicológica profunda” da personagem que explicita deste modo as suas próprias fantasias; b) ver as cartas para interpretar nelas os muitos sentidos da vida, aqueles que estão escondidos metaforicamente do outro lado dos perfis do baralho; c) ver-se no espelho da confrontação com a imagem da mãe desde o limite visceral da identificação (Joana com o retrato de Isabel no caixilho amarrado à cintura), seguido da dissociação traumática (retrato rasgado da mãe); d) ver o corpo amado e aprender a ver-se através dele, experiência que cumpre o par amoroso, João e Joana, numa realização narrativa perfeita do postulado camoniano; e) ver-se em texto, em narrativa, para jogar conscientemente o jogo ambíguo da suprema liberdade da ausência de escolha, que é o que fascina ambos – Joana e Autor – (MACEDO, 2002, p.197).

Nesses termos, os cruzamentos entre os planos discursivos encontrados no romance de Macedo e as referências textuais explicitadas aqui por um Bernardim Ribeiro, por uma cantiga de amigo ou por um Camões servem para confirmar que o texto literário é formado de uma rede de conexões, da qual o texto tomado como exterior, quando trazido para a tessitura do novo texto, começa a fazer parte desse, sendo adaptado às suas leis específicas como no caso de *Vícios e virtudes*. Logo, acreditamos conseqüente o diálogo entre a produção ficcional contemporânea e a tradição literária portuguesa.

¹⁹ CERDEIRA, Tereza Cristina. (Org.). Helder Macedo - A experiência das Fronteiras. Niterói: EdUUF, 2002.

CONCLUSÃO:

É possível concluir, dos levantamentos que realizamos, que o romance *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo, apresenta um denso compósito de espelhos e sombras, algo que confirma a constatação de Maria Lúcia Dal Farra de tratar-se de um romance-mosaico (In: CERDEIRA, 2002, p.205). Verificamos que aspectos da História estão imersos nessa composição, confundindo-se com elementos da tradição literária portuguesa. Há na elaboração figurativa das personagens a constatação do duplo em que o narrador faz questão de dimensioná-las a partir de dois níveis narrativos - um ancorado no presente das ações, situado no final do século XX – e outro voltado para o passado, mais precisamente o século XVI.

Em relação à ficção contemporânea portuguesa computada a partir dos últimos cinquenta anos, a professora Maria Alzira Seixo já havia postulado que essa percorre todas as formas conhecidas do gênero e as reinventa, buscando inspiração nas referências clássicas ou na revivescência. Assim, através dessa perspectiva, verificamos que a compreensão do romance de Helder Macedo se estende desde a busca de fontes referenciais do passado, em que se possibilita a visualização de algumas fissuras da historiografia oficial portuguesa, até o ato de um suposto revigoramento a partir de novas leituras.

Quanto a sua confecção, observamos o entrecruzamento de planos narrativos em que uma personagem reconhecidamente histórica, Joana d'Áustria, encontra o seu duplo em um universo diegético contemporâneo ao vivido pelo narrador. As incursões do material historiográfico que aparecem a todo instante surgem, via de regra, para dar veracidade aos eventos descritos no romance.

Considerando-se esse processo de intervenção da História, encontram-se fontes intertextuais explícitas e implícitas, que reforçam os aspectos múltiplos da construção romanesca e esclarecem sobre seu conteúdo. Quando o narrador se utiliza de textos de Marcel Bataillon, verificamos o modelo da intertextualidade explícita como no exemplo a seguir: “(...) a esta curiosa informação Marcel Bataillon acrescenta, mais adiante, que Don Carlos, ‘nos seus últimos delírios, falava dela com a mais revoltante grosseria” (MACEDO,2002, p.135).

Quanto a um modelo de intertextualidade implícita, verificamos a atitude camoniana da experimentação no trato amoroso como forma de conhecimento. Nesse caso, a intertextualidade remete a composições da tradição clássica portuguesa que no romance são aglutinadas à narrativa, como na passagem do envolvimento sexual de Joana de Áustria com o príncipe João:

(...) mas ela, de olhos baixos, tinha uma condição, um pedido a fazer: Se me deixares olhar para ti.’ E ele, ainda mais tímido: ‘Mas queria ser eu a olhar para ti.’ ‘Também’, disse ela. ‘Também quero. Olhar-te. Que tu me olhes. Que vejas. Também’ (ibid.p.62).

A cena é do enlace matrimonial de Joana e João. Nela, possivelmente, haja uma aproximação ao texto de Macedo, pois o sentimento de alteridade, cultivado pelo sujeito-lírico camoniano ante a figura amada, se expressa no nível da fábula macediana. Assim, acreditamos que o narrador vislumbre para o par romântico que o amor aglutinado ao seu componente erótico estenda-se do conhecer-se, tomado a partir de um sentido mais íntimo, sexual, para o transmutar-se na celebração do outro, da mulher como agente de sua própria sexualidade.

Outra constatação quanto ao uso da intertextualidade implícita dá conta das intervenções de registros da historiografia portuguesa apontadas por Oliveira Martins. Este é o caso dos jogos que, segundo o texto historiográfico de Martins, retomado pela ficção, adquirem uma importância significativa na vida da protagonista, posto que funcionam como um recurso que tem em vista manter a integridade física e psíquica de Joana, a personagem. Essas reduplicações

reforçam o processo de verossimilhança referido por Julia Kristeva, pois se adota o discurso verossímil como um discurso substitutivo que representa uma tela que duplica aquilo que é dado como autêntico. Logo, como já se verificou, algumas cenas do romance lembram o cenário criado por Oliveira Martins em *História de Portugal*:

(...) Na capela usavam passar as noites em rezas e jogos de devoção: era o divertimento do rei, e toda corte lhe seguia o exemplo. (...) o rei fora educado na alfombra devota e luxuosa da corte de D. Manuel. Criança, aos doze anos, deram-lhe como brinquedo pio um convento. Instituiu (1514) a igreja de Nossa Senhora da Serra, em Almerim, e os altares, as imagens, os frades, as rezas eram os seus jogos infantis (MARTINS, 1972,p.336).

Através dessas relações pautadas pela intertextualidade e pela verossimilhança e através do apontamento de referências classificadas como motivos procuramos alcançar os objetivos propostos neste trabalho. Como aporte teórico, de modo principal, foram utilizados os conceitos de Julia Kristeva e de Wolfgang Kayser.

Relativamente aos motivos levantamos um variado conjunto de referentes. Nesse sentido, é interessante ressaltar, além dos elementos históricos, o alcance simbólico e mítico que tais recursos expressam. Há na escolha, por exemplo, do motivo cor o registro da atmosfera verificada nos limites da narrativa. Visualizamos que esse recurso aparece indiciando que a tonalidade das cenas sugere o ambiente em que transcorre a fábula: "a cidade parece pintada de branco ao primeiro sol. Ou uma tela branca ainda só com os desenhos delineados, (...) Depois as cores começam a emergir de dentro da tela" (MACEDO, 2002,p.11).

Em outro momento, o motivo revela que a cor será estendida ao xale que a personagem veste tanto no nível demarcado com da história como no da fábula. No primeiro nível, a referência tem o sentido de encobrimento como na passagem: "Tirou o xale dos ombros, negro e vermelho, aproximou-se a tremer, não tenhas medo, disse, não posso ter medo, disse também para si própria, e cobriu-lhe esse

outro lado latejante do rosto” (ibid.,p.37). No segundo nível, da fábula, a idéia predominante é de desprendimento: “(...) camisa a rapaz com o colarinho e os punhos abotoados, xale negro e vermelho sobre os ombros” (ibid.,p.28).

Assim, verificamos que a recorrência de certos motivos que perpassam a narrativa revela algumas facetas do imaginário português. Constatamos, portanto, que esses índices se voltam para os aspectos da História ou para a tradição literária lusitana. Nesse processo, os motivos se energizam e permitem que a ficção contemporânea os utilize como forma de revivescência, como determina a professora Maria Alzira Seixo. Ou, afirmando de outro modo, que ficções como a de Macedo, nos termos em que aparecem em *Vícios e virtudes*, colocam em diálogo o passado e o presente, o mito e a História, o encoberto e o descoberto.

BIBLIOGRAFIA:

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BÍBLIA, 1999. *Bíblia de Estudo de Genebra*. Capítulo: Do Adultério, Mateus 5, 30. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus* (1485) têmpera sobre tela. In: Janson, H.W. *Iniciação à história da arte* – 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. II. Renascença. Publicações Europa América: Porto, 1909.
- CARVALHAL, T. F.; TUTIKIAN, J. (Orgs.). *Literatura e História: Três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1995.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- CERDEIRA, Tereza Cristina. (Org.). Helder Macedo - A experiência das Fronteiras. Niterói: EdUUF, 2002.

- CRYSTAL, David. *Dicionário de Linguística e Fonética*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DIAS, J. SIMÕES. *História da Literatura Portuguesa*. 10ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, 1976.
- GOBBI, Márcia. *No limite (ausente) entre a ficção e a História: A experiência da construção dos sentidos*. In: XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, EdUFF, Niterói, 2005.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. (Introdução à ciência da literatura). Vol. I. 4ª ed. portuguesa. Coimbra: Armênio Amado, 1967.
- KRISTEVA, Julia. A produtividade dita texto. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Seleção de ensaios da revista Communications. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *Semiótica I*. Editorial Fundamentos, Caracas: 1969.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Psicanálise Mítica do Destino Português. 4ª ed. Publicações Dom Quixote: Lisboa. 1991.
- MACEDO, Helder. & GIL, Fernando. *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. (com uma contribuição de Luís de Sousa Rebelo). Porto: Campo das Letras – Editores, 1998.

- ____. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ____. *Camões e a viagem iniciática*. Moraes Editores: Lisboa, 1980.
- ____. *Do Cancioneiro de amigo* (em colaboração com Stephen Reckert). Lisboa, Assírio e Alvim, 3^a ed., 1996.
- ____. *As Ficções da Memória*. In: Colóquio Letras. n 129/130 jul-dez 1993. Homenagem a Azeredo Perdigão.
- ____. A partir de mim. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS.1999. p. 147-152.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. 16^a ed. Lisboa: Guimaraes, 1972.
- MATOS, Sérgio Campos. www. Instituto Camões. br. Acesso em: 10 set. 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 28^a ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix,1999.
- ____. *A Literatura portuguesa através dos textos*. 25^a ed. São Paulo:Cultrix, 1999.
- ____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- REBELO, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1986.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2^a ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. Introdução e fixação do texto de Helder Macedo. Publicações Dom Quixote Ltda. 2^a ed. Lisboa. Portugal, 1999.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal*. In: Novos Estudos CEBRAP. N. 34. novembro de 1992. p.136.

- SANTOS, Pedro Brum. (Org.). *Sociedade pós-moderna, globalização e europeização do mundo português*. In: Revista Letras/ Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Letras. – N.1 (jan./ jun. 1991).
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17^o ed. Porto: Porto, 2001.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance. Ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Análise Estrutural da Narrativa*. 3^a ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- VELÁSQUEZ, Diego. *Las Meninas (1656)*, óleo sobre tela. In: PISCHEL, Gina. *História universal da arte*. Vol. 3. 2^oed. Arnoldo Mondadori Editori: Milão, 1966.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- WATT, Ian. *O Realismo e a Forma Romance*. In: *Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5^a ed. Lisboa: Europa-América, [s.d.].
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. - 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.