

# A CRISE DO SUJEITO FEMININO MODERNO EM *FAZES-ME FALTA*, DE INÊS PEDROSA

**Telma Regina Ventura\***

**Diana Navas\*\***

**Resumo:** O presente artigo objetiva investigar a crise do sujeito moderno, como caracterizada no romance *Fazes-me falta*, da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa (2003). Presente na narrativa em estudo por meio do emprego de estratégias composicionais – em especial a construção de uma prosa poético-imagética, a utilização de blocos de falas em lugar de diálogos ou mesmo monólogos e a estrutura rizomática, a crise do sujeito moderno na obra pedrosina evidencia não apenas a mudança das mentalidades e das subjetividades pelas quais esse sujeito vem passando desde o século XVII, mas também a revolução à qual está submetido o romance como gênero.

**Palavras-chave:** Literatura portuguesa contemporânea. Inês Pedrosa. Crise do sujeito.

## INTRODUÇÃO

Vários são os teóricos e críticos literários que têm buscado, no decorrer da história da literatura, uma definição e uma caracterização dos gêneros literários, muitas vezes tentando desvendar suas composições e significações ou mesmo procurando refletir a respeito do vínculo que as narrativas literárias possuem com o ser humano, em sua interioridade e em sua vida em sociedade. Tal interesse por parte dos críticos se firma na medida em que a Arte, em suas mais diversas manifestações, instiga e perturba o sujeito, incitando o espírito à humanização.

O romance, gênero que evidencia e representa as correlações entre a arte literária e o humano, ao mesmo tempo que complexifica as angústias e contradi-

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: telmaventura@hotmail.com.br

\*\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: diana.navas@hotmail.com

ções do sujeito e as relações deste com o meio, demanda uma investigação detalhada, em busca de respostas ao enigma imposto pelo próprio romance em sua formação e seus procedimentos. Destarte, averiguar os pressupostos teóricos que definem – ou sugerem uma definição – o gênero romanesco, atentando para as conjunturas de seu surgimento e sua ascendência, bem como suas conexões com os diversos aspectos da vida humana, constitui, ainda no século XXI, um propósito essencial para área da Teoria Literária – ainda mais em função de o romance haver experienciado uma ampla revolução estética na contemporaneidade.

Partindo dessas considerações, o presente artigo objetiva analisar e investigar as representações do sujeito moderno e de sua existência em crise, assumindo como *corpus* dessa análise o romance *Fazes-me falta*, da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa (2003). Essa obra, esteticamente revolucionária – à semelhança das revoluções experienciadas pelo romance português desde a Revolução dos Cravos até o momento presente –, constitui-se por meio de uma subversão estilística que implica – e é implicada – a renovação de sentidos estético-políticos e sócio-históricos do Portugal contemporâneo, bem como a revolução estética e sócio-histórica do próprio romance enquanto gênero literário.

## A (CON)FORMAÇÃO DO ROMANCE: BREVE PANORAMA CRÍTICO

Os estudos a respeito do surgimento do romance não são unânimes em definir seu início histórico; ora apontando a narrativa de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, como a obra inaugural do gênero, ora pontuando a fundação do romanesco a partir de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, as reflexões, entretanto, traçam a trajetória do gênero tendo em vista sua configuração: o romance, entre tantas particularidades, invariavelmente representa a realidade cotidiana, a subjetividade e a vida social do sujeito humano.

Erich Auerbach (1892-1957), filólogo alemão e crítico literário, observa que *Dom Quixote* (1605) constitui um marco significativo para compreender-se a formação do romance. Em sua obra *Mimesis* (1953), o crítico demonstra, em sua análise, que Cervantes foi, ao mesmo tempo, crítico, destruidor e subversor da prosa:

*Cervantes ama tais peças de bravura da retórica cortês, ricas em ritmos e imagens, [...] e é um mestre na sua composição; neste sentido, também, não é somente um crítico e um destruidor, mas um continuador e um aperfeiçoador da grande tradição épico-retórica, para a qual também a prosa é uma arte sagrada* (AUERBACH, 1976, p. 305).

Pontuando a constituição romanesca da obra cervantina, Auerbach (1976) enfatiza que seu realismo intrínseco constitui, em associação às ilusões da personagem Dom Quixote, uma estratégia de construção da *ironia*, base e função principal do gênero romance, utilizada com vistas a criticar e questionar não apenas a sociedade vigente, mas também a própria literatura, representada nesse período pelas novelas de cavalaria. Assim é que, para o teórico alemão, o cerne da obra seria o jogo ficcional – Dom Quixote, misto de insensatez e loucura, experiencia esta última com base nos próprios fatos do “mundo real” narrativo, construindo, dessa forma, a ironia e o jogo ficcional, dois dos elementos mais romanescamente significativos na obra.

Auerbach (1976, p. 317) destaca, ainda, que a construção de personagens vívidas, com sentimentos marcantes, em situações diversificadas, de experiências da vida humana, além da combinação inovadora e inusitada das pessoas e dos fatos, “em um brilhante jogo combinatório”, e o procedimento de ordenação de todos os aspectos concatenados no texto ficcional caracterizam a maneira plural de construção do romance em Cervantes:

*O que o atraía era a possibilidade [...] da multiplicidade e da perspectiva, a mistura entre fantasia e quotidianidade, o caráter maleável, elástico, flexível do tema; podia-se enfiar dentro dele todas as espécies de artes e de estilos. Podia-se mostrar o mais colorido dos mundos sob uma luz que correspondia à sua essência, à de Cervantes.*

Ao final de suas considerações a respeito de *Dom Quixote*, o teórico alemão ressalta que o trabalho ficcional de Cervantes, tecido como um jogo, pode ter sido constituído em face da impossibilidade, já nesse momento histórico, de representação unidimensional da realidade, tendo-se em vista a crise das “grandes verdades”, anteriormente representadas por meio da literatura:

*Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance [...] pudesse desvendar a ordem universal. Contudo, também para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de forma unívoca e tradicional. [...] Ele achou a ordem da realidade no jogo (AUERBACH, 1976, p. 319).*

Sob uma perspectiva diferente, Ian Watt (1917-1999), teórico e ensaísta inglês, em sua obra *A ascensão do romance* (1957), delineou a trajetória de desenvolvimento do gênero romanesco a partir do romance *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe. Watt (1990, p. 13) considera que a forma romanesca, marcada inicialmente pela produção de Defoe, consagrou-se a partir do século XVIII, sendo considerado o realismo – em especial a possibilidade de representação da vivência humana em uma estrutura peculiar e complexa – o aspecto que diferenciava essa narrativa das anteriores:

*Se fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.*

Forma literária representativa da era moderna, tendo-se afastado da herança clássica e medieval, o romance caracteriza-se pela criticidade, pela inovação, constituindo-se como o paradigma que representa a orientação individualista da modernidade. Para Watt (1990, p. 15), “o primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual a qual é sempre única e, portanto, nova”.

Além desses aspectos, a forma romanesca, desprovida de modelos preestabelecidos, sem formatação convencional – uma vez que se configura no relato da vivência humana individual –, caracteriza, de acordo com Watt (1990, p. 19), o romance *Robinson Crusóé*, visto que este rompeu com a tradição clássica em suas estruturas formais, no que concerne, em especial, ao recurso da descrição, à caracterização das personagens e do espaço ficcional, acompanhando a

constituição individualista do homem de seu tempo: “O romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente”.

O homem moderno pode ser representado no romance por meio da construção de personagens individuais em ações individuais, do enredo encadeado em uma noção de causa e efeito, com sequenciação e coesão interna demarcadas, e de tempo e espaço específicos (formalizados por meio da técnica da descrição). O teórico inglês pontua, assim, a íntima relação entre literatura e experiência humana, a congruência entre as alterações ocorridas na configuração das narrativas e a reconfiguração da subjetividade humana.

Outro teórico que corrobora a relação entre o romance, a sociedade e o ser humano é Georg Lukács (1885-1971). Em *A teoria do romance* (1965), o teórico húngaro discute a forma romanesca em suas origens. No período em que elaborou suas pesquisas – o período entreguerras –, o estudioso delineou a fragmentação e a angústia do homem da época, como representadas no gênero romanesco. O mundo, amplo e ilimitado, complexo, passou a ser sentido como abismal, repleto de lacunas irreconciliáveis entre o espírito e a razão, entre o ser e suas reflexões. Nesse descerramento do mundo, o ser humano perdeu o sentimento de totalidade e completude, e a perfeição das formas artísticas e da estrutura da sociedade, que se fundamentava nas concepções de totalidade e sabedoria do mundo grego, esvaiu-se e passou a demandar novas respostas desse homem moderno.

Um abismo se estabelece no próprio sujeito, em seus níveis subjetivos, e a Arte se esfacela em suas representações do mundo, questionando todos os pressupostos anteriores. Assim, a fim de abarcar os abismos e a multiplicidade que suplantou a totalidade do ser, a Arte passou a representar a “insuficiência do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 36), sua fragmentação e a conseqüente crise e fragmentação do sujeito. Em busca de si mesmo, de sua totalidade perdida, o herói romanesco – em suas congruências com o sujeito moderno – de acordo com Lukács (2000, p. 66), necessitou buscar sua interioridade:

*A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações.*

Entretanto, não apenas o sujeito tornou-se fragmentado, abismal e múltiplo: o próprio romance descaracterizou-se de sua linearidade e descritividade das vidas humanas, e passou a abarcar, em sua composição textual – em termos de forma e conteúdo –, a problemática do sujeito problemático: “no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p. 72). Destarte, a característica essencial da estruturação interna do romance passa a ser a trajetória do “indivíduo problemático rumo a si mesmo”, em uma vida vazia de sentidos, buscando não mais a aventura, mas o autoconhecimento, a fim de poder vislumbrar “o sentido de sua

vida” (LUKÁCS, 2000, p. 82), representando igualmente o sujeito moderno: “O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio” (LUKÁCS, 2000, p. 84-85). O herói romanesco, então, abandonado pelos deuses, banido da totalidade, tem sua aventura voltada para a busca de seu interior: “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, [...] para encontrar a própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). A tal concepção associa-se a reflexão de Maria Rita Kehl (2001), psicanalista, poetisa e crítica literária, quando afirma que o romance atua

*[...] organizando a experiência subjetiva, “explicando” o funcionamento da sociedade capitalista nascente, produzindo sentidos e revelando a falta de sentido da vida, proporcionando às vezes consolo, às vezes confirmação para o desamparo dos leitores seus contemporâneos. Mas principalmente, pela possibilidade de colocar em ação mecanismos de identificação entre leitores e personagens [...], a leitura dos romances realistas se coloca, a meu ver, entre os principais mecanismos responsáveis pela formação dos padrões subjetivos próprios ao individualismo moderno.*

Mikhail Bakhtin (1895-1975), por seu turno, corrobora a constituição múltipla e fragmentária do texto romanesco, ao afirmar que ele encerra múltiplas linguagens em um discurso plurilíngue e, portanto, afigura-se como um gênero em constante mutação: “não se pode colocar a linguagem do romance num único plano, estendê-la numa única linha. Trata-se de um sistema de planos que se entrecruzam” (BAKHTIN, 1988, p. 370). O intercruzamento de diversos planos estilísticos é inerente ao romance, pois “a linguagem literária é representada no romance não como uma linguagem única, inteiramente acabada e indiscutível, ela é apresentada justamente na sua contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação” (BAKHTIN, 1988, p. 370).

Desse devir e constante renovação, advém a concepção bakhtiniana de inacabamento do romance; em função do dialogismo entre as diferentes linguagens, bem como da singularidade do próprio objeto, estabelece-se o processo romanesco em constante evolução, possibilitando, dessa maneira, suas representações das transformações da realidade social e do desenvolvimento histórico, representando a realidade contemporânea.

Essas reflexões incitam apreciações a respeito da composição do romance português contemporâneo, o qual apresenta, desde a Revolução dos Cravos (1974), diferentes rupturas e subversões à estruturação da narrativa.

## **AS SUBVERSÕES DO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO E A CONSTRUÇÃO ROMANESCA DE INÊS PEDROSA**

A Revolução dos Cravos demarcou o fim da ditadura salazarista que há décadas oprimia Portugal. Mesmo que com um nome lírico, essa revolução se consolidou após uma violenta luta contra a repressão que tentou, de todas as maneiras, abafar os protestos e as reivindicações da população. Os movimentos democráticos, fomentados particularmente pelo movimento juvenil e pelos intelectuais,

foram decisivos para as transformações desse processo histórico que fizeram ante a ditadura. Os escritores tiveram uma participação essencial nesse período por meio da revolução *pela e na literatura*, e são denominados pela teórica Lourdes Simões (1997) de *Geração de Abril*. Essa estudiosa traça um estreito paralelo entre a produção literária e a revolução político-social no que tange à denúncia, à opressão e à luta contra a ditadura em Portugal, e a consequente conquista da democracia e busca por novas identidades: “A revolução portuguesa passa da ditadura para a democracia em paralelo com a revolução que acontece no processo literário, o qual ultrapassa os recursos do silêncio, criando um novo discurso e novas formas de comunicação” (SIMÕES, 1997, p. 213).

O silêncio impingido à população pelo salazarismo transfigurou-se, a partir da década de 1960, em um intenso processo de criação de um discurso no qual a economia de palavras tornou-se um gesto de protesto, visto que a contenção de palavras e as metáforas, utilizadas como recursos estilísticos, visavam registrar e também questionar a História, incluindo a situação de subordinação e opressão da mulher no contexto português do período. A geração literária que se formou a partir de então preocupou-se prioritariamente com o nível discursivo, o que, entretanto, já era uma tendência: “A linguagem literária evidencia uma tendência para o experimentalismo e a fragmentação. O papel do artista na sociedade deveria ser o de luta sutil” (SIMÕES, 1997, p. 211).

Dessa forma, visando (re)escrever uma nova História para Portugal, colocando em xeque a oficial, os romancistas, por meio da literatura, sugeriram um novo olhar sobre o contexto histórico-cultural, olhar este que resultou em inúmeras revoluções estéticas, as quais, entretanto, poderiam apenas ser expressas por meio da paródia e da linguagem poética – recursos, ambos, transgressores das formas tradicionais. Os escritores, a fim de derrubarem as barreiras ditatoriais da linguagem e, juntamente, demandarem por mudanças estruturais na sociedade, por meio da estética literária, propagaram mudanças na mentalidade do povo português: “A revolução sonhada, aquela que muda consciências, tem os seus soldados nos escritores, não no exército armado” (SIMÕES, 1997, p. 212). Tais revoluções formais caracterizam, de acordo com Miguel Real (2012, p. 95), a geração do “novo romance esteticista e desconstrucionista”, cujas produções romanescas apresentam

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

Realizando uma completa desconstrução das categorias tradicionais do romance, as produções dessa geração expressam a deterioração e o desmantelamento das estruturas do sistema estatal salazarista, e uma necessária relativização dos conceitos de verdade e mentira. A narrativa assim constituída é alimentada pela dúvida, girando em um circuito de subversões da estrutura tradicionalista do romance e direcionando-o a uma – quase – impossibilidade. A narrativa tradicional foi então subvertida por meio da

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

A nova configuração do romance objetivou espelhar a condição humana na contemporaneidade, entre sentimentos de incompletude e de vida fragmentada,

*[...] a desestruturação e desconstrução de todos os fundamentos ontológicos e civilizacionais presentes classicamente tanto na sociedade quanto no romance. A tradicional narração de uma história alimentada cronologicamente com princípio, meio e fim, desaparece do romance – narram-se episódios soltos, impressões, iluminações, acontecimentos avulsos, apresentados caoticamente, que o leitor deverá reconstruir (REAL, 2012, p. 102).*

Tendo acompanhado, dessa maneira, os movimentos políticos e sociais das décadas de 1960 e 1970, combatido o regime ditatorial salazarista e reinventado os mitos do povo português, a literatura contemporânea vivenciou uma violenta ruptura na trama narrativa, refletindo a própria ruptura do sujeito português. Deixando de herança para a próxima geração de escritores uma narrativa caracterizada pela “autonomia semântica e sintática do texto [...], incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito [...], fragmentação do tempo em instantes eternos” (REAL, 2012, p. 109), a literatura das décadas de 1980-1990 tende a representar uma sociedade e um sujeito em escombros, demandando uma reconstrução em níveis subjetivo e histórico.

Inês Pedrosa, participante dessa geração (1980-1990), traz em seus escritos os questionamentos e apontamentos históricos característicos da literatura portuguesa contemporânea, evidenciando as rupturas acontecidas na narrativa e nas subjetividades portuguesas. A substituição do narrador demiúrgico do romance, a pluralização e autorreferencialidade da voz narrativa em um intenso jogo metalinguístico, a lógica interna dos romances marcada por uma ordem não linear e por múltiplos cruzamentos de perspectivas narrativas e a subversão da ordem espaço-temporal estão presentes em todas as suas obras, bem como as metáforas da transformação social e cultural ocorridas em Portugal a partir do fim da ditadura salazarista, cujos prolongamentos abrangem a consciência do sujeito a respeito de si mesmo e do outro, em um mundo desfigurado pela incompletude.

O autoquestionamento das personagens principais em relação à sua existência espelha-se nessa elaboração marcada pela desconstrução da escrita, reafirmada pela profunda crise existencial das personagens. Assim, a palavra poética mostra-se capaz de expressar tais vazios e questionamentos humanos, transgride os romances pedrosinos e estabelece seu lugar na literatura em revolução – já que a transgressão estilística, preconizada desde meados dos anos 1950 em Portugal, incluiu também derrubar as fronteiras entre a poesia e a prosa.

Associada aos questionamentos a respeito das mudanças estruturais na sociedade, as obras de Inês Pedrosa também colocam em pauta a mudança das mentalidades e das subjetividades, a partir do momento em que expõem as incertezas de um mundo em fragmentos, de seres humanos com identidades cin-

didadas, de relacionamentos sem afeto. Utilizando-se da escrita literária, a escritora empenha-se na tentativa de expor as incoerências e os anacronismos de um mundo improvável e de gerações de indivíduos sem consciência política e, igualmente, sem propósitos pessoais e coletivos. Esse despropósito, enredado em estereótipos e crenças sociais engendrados em pontos de vista obsoletos, constituiu o enredo da obra romanesca pedrosina, invariavelmente decomposto por meio da desconstrução das personagens e da narrativa em si, a fim de empreender uma busca nessa contemporaneidade sem expectativas: a busca pela identidade, pela humanidade e pelo relacionar-se. Engendrando, da mesma maneira, as incertezas a respeito do lugar que a própria literatura ocupa como representação da vida nesta sociedade despedaçada, os romances de Inês Pedrosa pontuam, em cada um de seus elementos narrativos, a desconstrução não apenas do sujeito, mas também da própria produção romanesca.

### **A CRISE DO SUJEITO FEMININO NO LUGAR DA NÃO EXISTÊNCIA: O ESTRANHAMENTO DO (DES)FAZER LITERÁRIO EM *FAZES-ME FALTA***

Em *Fazes-me falta*, Inês Pedrosa (2003) encena uma narrativa de vínculos e separações que, entre sentimentos de amor e de amizade, expõe os afetos existentes entre uma mulher morta – a personagem feminina – e um homem vivo – a personagem masculina. Durante o velório do corpo dela, ambos empreendem uma jornada elaborada em blocos de monólogos, na tentativa de compreender a ausência definitiva, a partir da qual o enredo se enuncia no romance: a ausência do corpo da personagem feminina e, portanto, a ausência do sujeito feminino, estando este no não lugar da existência, falando sem ser ouvido.

A narrativa em estudo (des)constrói-se de forma caótica e não linear em uma espécie de *puzzle* (GOMES, 1993, p. 120), dada a mistura de discursos diretos e indiretos, a modificação na noção tradicional de narrador – substituído este por duas vozes que não se comunicam diretamente, fazendo com que o leitor tenha uma participação ativa na construção de sentido da obra – e a utilização da prosa-poética. Esse aparente caos narrativo – o *puzzle* – é reforçado pelo fato de a obra ser fundada na fragmentação, ruptura e descontinuidade temporais, exibindo o abandono da linearidade e da ausência de fechamento, que marcam a destruição do enredo e afiguram-se inerentes ao romance contemporâneo.

A narrativa em questão enuncia uma poética da perda e da morte, da falta irremediável e do indizível, em que a linguagem, traçada e (des)tecida, engendra um livro-rizoma,

*[...] produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] O rizoma é um sistema  $\alpha$ -centrado não hierárquico [...] sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).*

Contribuindo para tal construção rizomática, a linguagem lírica constrói uma forte imagética metafórica, expressando a ausência e as lacunas constitutivas do relacionamento entre as personagens feminina e masculina da narrativa em estudo, as quais, já em suas primeiras falas, exprimem poeticamente a morte e o conseqüente sentimento de ausência:



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

*[Ele] Tu. Agora puro vapor do universo. Serves-me de Deus – quem diria? Serves-me no que não sei ser, e é a verdade. Olho para o mar do Guincho, para essas ondas frias e violentas em que tanto gostavas de mergulhar, e sinto-me também eu meio morto, meio frio. Feliz por estar ao teu lado outra vez. Ao lado dessa que já estava morta um bom par de anos antes de tu morreres. Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que essa sucessão de faltas que nos animam (PEDROSA, 2003, p. 13-14).*

Por constituir-se como uma narrativa rizomática, *Fazes-me falta* é, da mesma maneira, o lugar de um texto que se abeira dos limites da linguagem, em um movimento incessante de palavras que exibem nuances e vacuidades, em um intenso tecer e destecer narrativos. A destessitura narrativa compõe, portanto, uma escrita rizomática a qual, por sua vez, estabelece um *estranhamento* na composição textual. Viktor Chklóvski (1893-1984), teórico russo, ao definir o conceito e a finalidade do *estranhamento artístico* – e, conseqüentemente, *linguístico* – como elemento formal inerente à elaboração literária, estabelece que

*[...] a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostraniene] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91).*

O *estranhamento* seria, dessa maneira, esse processo de singularização inerente à Arte, o qual, estabelecido por meio da forma da obra de arte literária, objetivaria levar o leitor a *estranhar* o modo comum como o mundo é apreendido, possibilitando a desautomatização de seu olhar, elevando-o a uma nova dimensão e plasmando uma nova subjetividade a partir de tal *estranhamento*. Esse pensamento é corroborado pelo pesquisador Jean-Michel Rabaté (2009, p. 888), ao estudar os estilos linguísticos de composição dos escritores modernistas em seu ensaio “O *estranhamento* de uma língua”: “o objetivo deles (os modernistas) não era ser difíceis, e sim obrigar os leitores a ter uma outra percepção do mundo, educá-los e fornecer-lhes uma lente para enxergar as coisas de maneira diferente”.

Assim é que, no romance pedrosino, a destessitura da narrativa – explícita nas lacunas e nos abismos da linguagem utilizada, à semelhança de todo processo rizomático que, levado ao paroxismo de seus limites, aproxima-se do não lugar – causa *estranhamento* e conseqüente perplexidade no leitor, levando-o não apenas à compreensão do texto, mas igualmente à sensação de vazio ao ler a obra. Tendo em vista uma linguagem constituída em teia, permeada por detalhes ínfimos e minúcias, criando um texto excessivo e, ao mesmo tempo, fraturado e lacunar, assinalando a dissipação e a fragmentação da personagem e da

narrativa, *Fazes-me falta* revela a crise do sujeito feminino, por meio de seu esvaecimento, de sua ausência, de sua morte:

[Ele] O teu corpo é agora alimento da terra – existirá no verde das folhas. E no cheiro do vento, na matéria física dos dias e das noites. Olho para a tua campã e sinto os teus olhos negros a serem devorados pelas larvas, o teu sorriso espectral apodrecendo a cada instante, as tuas mãos desfazendo-se, desaparecendo para sempre deste mundo que é ainda tão teu (PEDROSA, 2003, p. 156).

Às inúmeras imagens da personagem feminina – morta – agrega-se a ideia da fragmentação, a qual perpassa toda a narrativa, relacionada tanto à personagem e ao enredo, quanto à tessitura composicional. Marcada pela força lírica, como também pelas estratégias de estranhamento que, em *Fazes-me falta*, tece e destece a morte – morte essa não apenas da personagem feminina, mas de todo o corpo textual da obra –, a narração do corpo morto da protagonista sugere a metáfora central, metáfora que institui a cadeia de camadas textuais estabelecidas por essa morte alegórica. Morrendo, a personagem feminina revela o vazio do sujeito feminino na contemporaneidade, visto que principia uma reflexão a respeito da sua (in)existência e, assim, expõe a incompletude que a mulher contemporânea vivencia na sociedade atual.

Partindo de um corpo feminino morto, mas presente do início ao fim da narrativa, instaura-se uma lógica outra: a lógica do corpo impossível que, excedendo os limites das possibilidades, constrói um texto urdido nas lacunas do sujeito feminino contemporâneo que, para além de uma crise, nega a si mesmo e questiona seu lugar na sociedade atual. Os blocos de falas compostos no texto subvertem a unidade narrativa, construindo um *puzzle* não apenas da narrativa, como também do corpo da personagem. Um corpo textual despedaçado, esfacelado, expõe uma incompletude intransponível.

Romance representativo da contemporaneidade, *Fazes-me falta*, por meio de sua linguagem e técnica narrativas, desconstrói, assim, as noções tanto de narrador quanto de autor e subverte o conceito de verdade, consequência da fragmentação que ocorre tanto nas identidades humanas na sociedade contemporânea quanto na materialidade textual, a qual se faz presente no *corpus* do texto por meio das metáforas da morte corporal e na incomunicabilidade entre as personagens-narradoras, retratando a ordem do não saber, da não nomeação e da morte. Sendo a mulher e a narrativa elementos associados nessa obra pedrosina de forma singular, o corpo morto e o *corpus* textual sofrem simultaneamente um processo de decomposição. A narrativa, destarte, se constrói e se desconstrói como o corpo feminino da protagonista, que também progressivamente se decompõe, revelando o vazio da existência feminina e o seu não lugar: “[Ele] Tu esfumaste-te, já não posso ficcionar-te. [...] Talvez pudesse partir desta névoa para um ensaio sobre a fragilidade da vida [...]. Além de que herdei de ti um puro prazer da vida que se esgota numa só página” (PEDROSA, 2003, p. 143-144).

Mais do que uma relação simbólica entre a personagem feminina e a narrativa, todavia, existe uma congruência, uma relação de identidade entre uma e outra, uma equivalência entre o corpo da personagem feminina e o *corpus* narrativo, inclusive no que tange à crítica social explicitada em *Fazes-me falta*, relativa ao androcentrismo e ao sistema. Os embates a respeito da ausência de ética nas relações, da falta de assistência social à criança em risco, do estado de agressão constante às mulheres são temas não apenas debatidos no roman-

ce, mas também postos em carne viva na representação de morte da personagem feminina, presentificando a situação de apodrecimento do *status quo* vigente na sociedade contemporânea. Tal fato pode ser observado na seguinte fala da personagem feminina:

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

Em *Fazes-me falta*, tudo falta: falta o corpo vivo, falta a memória exata, falta ser ouvida, o que para as personagens (e para a narrativa) é o mesmo que a agonia da morte, a solidão, a ausência, fatores que instauram as brechas e fendas em um discurso feminino de jogos, apresentações e ocultamentos:

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

O romance, estruturando-se destarte à sombra do corpo morto da personagem feminina, explicita sua não existência; corpo transformado em escrita descontinua, como a imobilidade do corpo morto, esse discurso feminino interrompido e lacunar, sem nome próprio, apresenta-se constituído por uma precária ancoragem, transformando-se em um naufrago de seu próprio discurso. Tessitura rizomática, fundada no estranhamento, a narrativa de *Fazes-me falta* desobedece à lógica cartesiana e deixa à mostra todas as faltas da composição, pois aquilo que falta ao texto é o mesmo que falta ao mundo: a completude da mulher contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra *Fazes-me falta*, Inês Pedrosa (2003) metaforiza o corpo morto, desconstruído, retaliado, da personagem-narradora a fim de fazer emergir dessa fragmentação o discurso literário, o qual, por apresentar-se construído rizomaticamente, pulveriza a imagem da mulher e da narrativa, e constrói uma eterna busca. Dessa forma é que, tecida pelo não ser e pelo não lugar, essa narrativa tautológica e melancólica questiona a inteireza e a completude – e a própria existência – da mulher contemporânea, e aponta a deterioração do próprio gênero romance, articulando uma ressignificação em relação ao poder do discurso literário, pois que sua escritura engendra uma narrativa questionadora do paradigma oficial por abeirar dos abismos da linguagem. Ao redor dessa ausência de sentidos silenciosa – silenciada e silenciadora –, é que o sujeito feminino

se (des)constrói, compondo um texto fraturado, configurando sua completa incompletude.

A personagem feminina, morta, revela assim o vazio insuportável que subjaz à hipocrisia social de sua cultura; o seu corpo morto, exposto no velório, aberto à visitação de seus contemporâneos e supostos amigos em vida, denuncia a ausência de todos, e a sua própria, em rela o ao contato humano. Em vida, a ordem da transgressão a marcou, uma presença subversiva em uma sociedade misógina, p s-ditatorial – uma mulher que ousou romper a ordem, trazendo uma Voz que possibilitou uma transforma o nas rela o de amizade entre uma mulher e um homem, tornando-a profunda e real, assunto que tanta pol mica gera em contextos machistas. Tal fraternidade, sem a marca da sedu o e da sexualidade, afigura-se igualmente como uma marca de transgressão narrativa, posto que a literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina, principalmente, possui a marca subversiva das vozes que demandam por reconhecimento social, em igualdade de g neros, em contraponto ao absurdo da vida, das certezas, das supostas verdades.

**THE CRISIS OF THE MODERN FEMININE SUBJECT IN INÊS PEDROSA'S NOVEL, FAZES-ME FALTA**

**Abstract:** This article aims to investigate the crisis of the modern human subject, as characterized in the novel *Fazes-me falta*, by the contemporary Portuguese writer Inês Pedrosa (2003). Being present, in the narrative, through the use of compositional strategies – especially the construction of a poetic-imagistic prose, the use of blocks of speech instead of dialogues or even monologues, and the rhizomatic structure – the crisis of the modern subject in the Pedrosina work shows not only the change of mentalities and subjectivities that this subject has been passing since the seventeenth century, but also the revolution to which romance is subjected as a genre.

**Keywords:** Contemporary Portuguese literature. Inês Pedrosa. Crisis of the subject.

**REFERÊNCIAS**

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representa o da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTIN, M. *Quest es de literatura e de est tica: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. *Teoria da literatura: formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. I.
- GOMES, A. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.
- KEHL, M. R. *A constitui o literária do sujeito moderno*. 2001. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19133258/Maria-Rita-Kehl-A-constituicao-literaria-do-sujeitomoderno>. Acesso em: 10 jul. 2019.

- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- PEDROSA, I. *Fazes-me falta*. São Paulo: Planeta, 2003.
- RABATÉ, J.-M. O estranhamento de uma língua – os estilos do modernismo. In: MORETTI, F. (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- REAL, M. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.
- SIMÕES, M. de L. N. Para não dizer que não falei dos cravos. In: SIMÕES, M. de L. N. *As razões do imaginário: comunicar em tempos de revolução*. Salvador: Uesc, 1997.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recebido em 16 de junho de 2018.

Aprovado em 27 de outubro de 2018.