

FAZES-ME FALTA: UM ESTUDO DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS

Sandra Beatriz RECKZIEGEL*

- **RESUMO:** O romance *Fazes-me falta*, da autora portuguesa Inês Pedrosa, trabalha vários temas, abrindo espaço para uma análise interdisciplinar. No entanto, em se tratando de uma obra publicada em 2002, o objetivo nesse artigo é o de abordar o romance português contemporâneo a partir da constituição do pós-modernismo. Serão abordados os aspectos gerais do romance português pós-modernista, a partir de autores como Ana Paula Arnaut (2002), Miguel Real (2001), Álvaro Cardoso Gomes (1993) e Cremilda de Araújo Medina (1983), que buscam configurar a estética pós-modernista a partir de algumas obras de escritores do século XX, como: Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Pedro Tâmen e Vergílio Ferreira. Portanto, estabelecidas as definições do romance português contemporâneo, observar dentro da obra se estas estão presentes ou ausentes no romance de Pedrosa, no intuito de defini-lo como tal.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pós-modernismo. Romance português. *Fazes-me Falta*.

Introdução

O romance contemporâneo português *Fazes-me falta*, da escritora Inês Pedrosa, nascida em Coimbra em 1962, que trabalhou nos principais jornais e revistas portuguesas, foi lançado em Portugal em 2002 e, publicado no Brasil em 2003, eleito como *corpus* na pesquisa de Mestrado intitulada: *Afetos e crenças no romance Fazes-me falta, de Inês Pedrosa*, tem como objetivo nesse artigo abordar a constituição do romance contemporâneo português a partir da configuração da estética pós-modernista, e assim compreender as características que definem esse período para analisá-las dentro da obra de Pedrosa.

* UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Dourados, Mato Grosso do Sul – Brasil. 79825-900 – sandrareckziegel@gmail.com.

Artigo recebido em 31/07/12 e aprovado em 10/11/12.

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

O romance chama a atenção pela composição estética que envolve o leitor de modo a querer compreender as relações estabelecidas dentro da narrativa de uma maneira mais profunda. Permite reflexões amplas sobre a crença religiosa, sobre a formação do homem moderno dentro de uma religiosidade ocidental e pela constituição dos afetos que compõem um vínculo que se mantém no pós-morte. Pedrosa elabora uma narrativa que se desenvolve num diálogo espectral¹, capaz de manter os vínculos afetivos entre uma mulher morta e um homem a velar seu corpo na tentativa de compreender a ausência definitiva. A partir dessa ausência se desenrolam todas as problemáticas dentro do romance: uma ausência de corpo; uma ausência religiosa; uma ausência de afetos representados pelas pequenas historietas que ajudam a compor a narrativa; uma ausência que se resume na personagem feminina e que faz questionar o passado, a partir desse lugar insólito no qual ela se encontra. Nessa profusão de sentidos entrelaçados que se observa a composição desse romance contemporâneo português.

¹ Definição dada por Eduardo Prado Coelho (2002).

O romance português pós-moderno

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

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

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

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

Portanto, o que se observa é que o modernismo não sofreu uma ruptura abrupta com o advento do pós-modernismo, pois se deu uma mudança gradativa e contínua no que já estava exposto de modo a incorporar o novo, aquilo que se pensava ser uma novidade para a época, como bem fala Ana Paula Arnaut (2002, p.74):

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

A reinvenção da forma de narrar é uma das características do pós-modernismo, visto que “[...] o que parece desafiar-se é a função mimética da literatura, o modo tradicional de os modernistas (de os cultores de um certo Modernismo, leia-se) apreenderem, descreverem e representarem a realidade social e física” (ARNAUT, 2002, p.37), uma vez que o homem passou a ser o centro do objeto literário, ou seja, a linearidade da narrativa não mais bastava para esse novo tempo, onde o narrador deixou de ser o centro da narrativa romanesca, passando o personagem a ser o foco. Ele passou a ter voz, a representar sua própria situação, através da linguagem pertinente a ele, uma vez que

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

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

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

² Tradução: nada de novo, mas com um novo olhar, uma nova perspectiva. Esse é o sentido dado para o pós-modernismo por Adolfo Casais Monteiro (apud ARNAUT, 2002, p.74).

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

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

O romance contemporâneo, em Portugal, ganha força durante o neo-realismo e vem à tona após o 25 de abril de 1974, com a Revolução. Até esse período a literatura portuguesa se concentrava mais na poesia do que na prosa, no entanto, com as questões sociopolíticas o foco se volta para as causas das massas, reduzindo o indivíduo, o herói individual, às características do grupo ao qual pertence. Esse movimento parece privilegiar naturalmente mais a prosa do que a poesia sendo que:

Dentro desse propósito cabe a abertura para um futuro de redenção dos oprimidos. O romance se torna assim um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da ação da obra literária (GOMES, 1993, p.22).

Para Miguel Real (2001, p.27), “[...] à entrada no século XX, com a morte de Eça, Portugal abunda de romancistas, mas raramente se edita um romance marcante, daqueles cujo enredo literário, ambiente social e ideológico e/ou composição estilística

marca toda uma época”. Essa é uma das características do romance pós-moderno, não seguir uma linha já existente e principalmente a não descrição social, ideológica de uma sociedade como se o romance fosse um manual de instruções de usos e costumes a serem seguidos, portanto, passa a existir um estilo diferente de escrita, sem uma pré-instrumentalização, é onde se inicia um novo movimento literário e cultural, o pós-modernismo em Portugal.

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

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

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

Em Portugal, o surgimento de um novo período literário não foi tão intensamente discutido como nos Estados Unidos, no entanto, nos anos sessenta, podem ser observados alguns ensaios sobre o pós-modernismo, nos quais se problematizam e propõem inovações frente a uma tradição literária do século XIX. Constata-se, na literatura portuguesa contemporânea, uma ruptura que não ocorre em seu estado absoluto e instantâneo, mas que instaura uma nova forma de fazer literário. O romance pós-modernista, por suas facetas inovadoras na estrutura, no que concerne à diluição das fronteiras entre diferentes gêneros, incorpora, na narrativa, uma nova linguagem até então excluída ou marginalizada, que incluem críticas sócio-político-culturais ao sistema ditatorial. Há, nele, a inclusão do indivíduo que absorve todos os problemas da sociedade na qual está inserido e isso exige do leitor uma forma diferenciada de leitura, que dê conta da ausência de linearidade da narrativa. Torna-se obrigatória, portanto, uma percepção ativa do leitor, e não mais passiva, na forma de perceber a narrativa, como bem aponta Arnaut (2002).

Real (2001, p.56) apresenta algumas dessas características que compõem esse novo período literário, no que concerne a linguagem e estrutura do romance contemporâneo português:

1. Autonomia semântica e sintática do texto face à realidade exterior.
2. Incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito – memória, imaginação, sentimentos diversos do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta, no texto, a adaptar-se.
3. O texto é dominado por um tempo

interior – cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos. 4. O estatuto da realidade é o de ser inspirador do texto, mas não domina este. 5. A estrutura sintáctica do texto reflecte o pensamento anticategorial de Nietzsche: – não existe um eu fixo e permanente; – não existe um objecto fixo e permanente senão ilusoriamente.

O romance português desse período precisa estabelecer um diálogo harmônico entre o autor, sua escrita e o leitor. A linguagem usada, até então, era um tanto quanto erudita, o que dificultava a leitura nas classes mais populares, porém, mantinha uma linearidade narrativa que facilitava a compreensão. A partir dessa nova proposta do pós-modernismo, que defendia uma literatura cujo foco seriam as massas, os problemas sociais e a inclusão do indivíduo marginalizado, observou-se que a estrutura e a linguagem seriam também formas de criticar o sistema instaurado pelas correntes literárias anteriores. Nesse sentido, o romance passa a usar uma escrita mais prosaica, menos elaborada, mais acessível ao povo, sem que isso signifique perda da qualidade estética e da capacidade de engendrar a reflexão. Por outro lado, a quebra da linearidade fez com que o leitor comum não se familiarizasse facilmente com o novo tipo de narrativa, mas nem por isso ela deixou de ter sucesso comercial e acadêmico, seguindo tendências destacadas nos estudos de Arnaut (2002) e Gomes (1993, p.120).

A transformação do romance em espécie de *puzzle* alterará fundamentalmente a relação entre autor-leitor. Este, em vez de se comportar como mero observador dos fatos, obriga-se a se tornar um co-partícipe, uma espécie de co-autor, na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica.

O romance português, no final do século XX, provoca uma revolução na forma narrativa romanesca, passando a usar em sua narrativa a alienação completa dos indivíduos pelo sistema e o vazio que esse provoca em seu entorno social, político e cultural. Outro fator relevante é que o romance se nega a seguir uma determinada ideologia e isso é perceptível na não instrumentalização da linguagem, pelo fato de não mais seguir um movimento ou escola específicos, ou ter de obedecer a uma ditadura, e acaba por incorporar esses conteúdos para fazer crítica literária dentro do gênero: “Em realidade, o romance contemporâneo tornará mais aguda a dinâmica da estrutura interna do romance, que repousa na luta de um ser possuído pelo demoníaco contra uma estrutura fechada, que tenta lhe negar autonomia” (GOMES, 1993, p.122). Nesse sentido, usa uma linguagem e estrutura próprias para afirmar sua independência literária em relação aos modelos oficiais existentes até aquele momento, onde o narrador usa a voz que lhe é dada dentro do romance para confirmar essa independência.

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

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

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

Fazes-me falta no âmbito do romance contemporâneo português

A proposta inicial de Álvaro Cardoso Gomes (1993), em *A voz itinerante*, sobre a literatura contemporânea portuguesa se inicia por um problema, pois critica o não incentivo à leitura e ao estudo de obras portuguesas em Portugal e no Brasil. A intenção é questionar essa discriminação, ou seja,

Brasil e Portugal parecem esquecer-se dos mútuos laços culturais que sempre os uniram, e isso se deve a vários fatores, dentre eles, o preconceito cultural (culturalmente, nossas elites preferem continuar reforçando os laços com a França) e um complexo de Édipo maldigerido (GOMES, 1993, p.15).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uma vez quase te expulsaram. Um bebé de nove meses morreu de fome e sede porque a mãe foi procurar droga e nunca mais se lembrou dele. O bebé esteve quinze dias a morrer, gatinhou da cama para a porta e chorou atrás da porta, num prédio de cinco andares. Os moradores só chamaram a polícia quando se sentiram incomodados pelo cheiro daquilo que se viria a verificar ser um corpo de bebé em decomposição (PEDROSA, 2003, p.57).

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

Tu rias-te: “Pobrezinho. Deixa lá, podia ser pior. Podiam ter-te mandado para a guerra de África, sei lá”. E eu ria-me, mas não te contava as histórias da guerra em África que tu querias ouvir. Tinha-as atirado para um caixão de silêncio e enterrado longe da minha vida, muito antes de renascer ao teu lado (PEDROSA, 2003, p.62).

O romance de Inês Pedrosa apresenta, também, a característica desse aparente caos da tessitura narrativa. Esse efeito é proporcionado pelas vozes das personagens que se misturam entre discursos diretos e indiretos, de onde se pergunta se as vozes

que dão expressão aos afetos configurariam um diálogo ou um monólogo. Cada bloco de fala é uma voz correspondente a uma das personagens, à feminina ou à masculina, como destacado anteriormente. Por exemplo, na passagem da personagem masculina:

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

- Agora não me dá jeito nenhum.

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

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

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

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

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

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

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

Na citação acima o discurso direto é representado por um recurso gráfico, o travessão, e o discurso indireto é introduzido pela integrante “que”, no último parágrafo da citação: “que’ se fosse um ou dois dias estava bem”. Esse aparente caos propositalmente criado pela autora é uma marca do romance de Pedrosa, presente do início ao fim da obra.

O que acontece na literatura contemporânea portuguesa, como de modo geral acontece em todas as literaturas, é uma mudança gradual de um período para outro. *O Delfim*, de José Cardoso Pires de 1968, por exemplo, é, segundo Arnaut (2002, p.85), uma dessas literaturas que “prolonga a vertente ideológica do empenhamento dos neo-realistas, tendo como pano de fundo a vida da população da Gafeira³, fá-lo, também, de modo implícito e não explícito”. Usar a Gafeira dentro da literatura era

³ “A aldeia simboliza um mundo em deterioração; uma comunidade que assiste pacificamente ao seu fim. O termo usado pelo autor para designá-la assume uma condição (icônica) / **simbólica**, pois *gafeira*, denotativamente, significa a (sarna; uma espécie de doença da pele do tipo da lepra) / **lepra**. O signo [...] não designa a comunidade pelo fato desta estar acometida desse mal, mas referencializada uma condição social – uma

uma forma de declarar a condição na qual se encontravam os portugueses antes da Revolução dos Cravos, uma forma que os escritores encontraram para fazer crítica ao sistema político, econômico, social e cultural de um modo tácito, velado, sem causar grande furor e, mesmo assim, denunciar a realidade existente.

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

José Saramago, escritor de vários gêneros literários, mas que depois da década de 1960 se definiu pelo romance, “[...] defende como base da consciência cultural o conhecimento histórico” (MEDINA, 1983, p.263) e propõe um estudo a partir de uma “verdade histórica”⁴ que deve ter seu imaginário sempre alerta, pois ela nem sempre é aquela com a qual a humanidade se depara nos livros históricos. A moderna historiografia concorda com a ideia que também o discurso da História é um produto de um historiador situado no tempo e no espaço e que esses fatores interferem e produzem juízos históricos não imunes ao subjetivismo e que, muitas vezes, essa subjetividade é facilmente verificável. Nesse sentido, tudo o que a história e a literatura registram trazem pontos de convergência, enfim, o que elas narram é uma questão de foco que resulta num trabalho, mais ou menos ficcional ou científico.

Essa aproximação entre a Literatura e a História é um sintoma que pode ser observado em seu livro *Memorial do convento*, de 1982, onde Saramago,

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

(“sarna”)/**lepra** social – ou melhor dizendo, uma doença provocada pela miséria econômica.” (CARVALHO apud ARNAUT, 2002, p.86, grifo do autor).

⁴ “[...] o princípio da “verdade histórica” esteve atrelado à ideologia das classes dominantes: os poderosos faziam história, as massas assistiam ao fazer da história. O corte realizado por Saramago no passado, na revisitação da história, compreende a subversão do método histórico em dois níveis: *a.* o propriamente metodológico e, como consequência dele, o *b.* ideológico. Ao nível da metodologia, a subversão subentende a substituição do “verdadeiro” pelo “verossímil”, na abordagem dos fenômenos” (GOMES, 1993, p.102-103).

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

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

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

A construção do convento é um acontecimento histórico, mas quem efetivamente trabalhou na construção foram os operários que aparecem no *Memorial do Convento*, diferentemente dos relatos históricos tidos como “verdade histórica” que não incluem a presença do humano nessa empreitada, registrando apenas o substrato material. Já a construção da “passarola” e o possível vôo dela são características do imaginário literário de Saramago, que passa a ser verdade “no mundo do romance” criado pelo autor.

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

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

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

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

Nessa carícia a mão de Marc Bloch transparece na tua, a mão com que Marc Bloch acariciou a cabeça de um rapaz que chorava, na iminência da morte, a 16 de Junho de 1944. O dia em que a *Gestapo*, que prendera o historiador e o torturava há mais de três meses, o fez subir para um camião com outros presos, entre os quais o tal jovem de dezassete anos, desfeito em lágrimas. Marc ergueu a mão que lhe restava, acariciou-lhe o cabelo e consolou-o: “Não tenhas medo, não vai doer nada”. Como o rapaz duvidasse da verdade daquela frase, Marc Bloch insistiu: “Sou professor da Sorbonne, não posso mentir”. E o jovem secou as lágrimas para morrer, ao lado de Bloch. As lágrimas que agora, ao lado de Bloch, tu transformas em luz. Tu, o meu discípulo, aquele que mora na noite do meu pensamento destroçado (PEDROSA, 2003, p.64).

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

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

O romance de Pedrosa também trabalha com a relação entre o homem e a mulher num tom de superioridade masculina. Isso fica claro no momento em que a personagem feminina entra na política que, segundo sua constatação, é um mundo totalmente machista, onde as mulheres apenas figuram para dar conta de uma fachada da modernidade, a da igualdade de gêneros, mas que, na realidade, não acontece, como bem se percebe na fala da personagem feminina: “Tanto insistias. Que eu não me definisse como feminista em público. Ou pelo menos usasse um vestido justo e um decote grande para o afirmar. Que sorrisse em vez de criticar. Ou pelo menos sorrisse enquanto criticava” (PEDROSA, 2003, p.160).

Segundo Gomes (1993), as narrativas de Gersão têm uma estrutura quase caótica, não-linear, e essa é a estrutura escolhida por ela para denunciar a opressão existente na ditadura e que ainda permeia a sociedade portuguesa. Essa é outra das características observáveis no romance contemporâneo português de Inês Pedrosa, a luta contra a “opressão ditatorial”, presente na lembrança que a personagem masculina tem de seu pai:

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

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

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

Retomando o exposto sobre *O Cais das Merendas*, de 1982, a alienação representada pelos personagens traz a seguinte situação do povo que,

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

Segundo Gomes (1993), Saramago e Jorge partilham do mesmo objeto de produção literária, que são os marginalizados historicamente durante a ditadura em Portugal. De certa forma, Gersão também faz uso desse objeto, quando trata da “castração imposta aos seres pelo Sistema” (1993, p.73), assim como Agustina Bessa-Luís, que partilha da valorização do povo marginalizado pela ditadura, quando fala através da paráfrase de Medina (1983, p.129):

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

Segundo Medina (1983, p.413), o poeta Pedro Tâmen analisa a literatura portuguesa de um modo bastante realista, avaliando que há “[...] em primeiro lugar, a radical distância entre as elites e o povo; em segundo lugar, a distinção cômoda

entre a cultura erudita e a cultura popular”; isso é perfeitamente compreensível em se tratando de uma época posterior à Revolução de 1974, período bastante castrador da sociedade portuguesa em todos os âmbitos, principalmente cultural e literário. Entretanto, nem por isso deixaram de existir escritores que tentassem uma aproximação dessas duas camadas sociais, utilizando recursos inovadores na forma da escrita literária, na estrutura, na linguagem e também no objeto de produção. Uma característica observável na poesia de Tâmen é o uso da metaliteratura para explicar o fazer literário, assim como em *Fazes-me me falta*. Apesar de a metaliteratura estar presente de forma bem sutil, é de fundamental relevância:

Os escritores recortam estes casos e pensam: vou escrever sobre isto. Palavras como peças de um *puzzle* – no fim entende-se o mundo de novo como na primeira infância, as meninas mortas arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas. Os escritores barricam-se em histórias para não sofrer. Primeiro sofre-se, escreve-se por vingança. Depois atinge-se o requinte de escrever em vez de sofrer – as personagens que sofrem por eles e, se possível, para lucro deles (PEDROSA, 2003, p.158).

Primeiramente, tem-se uma crítica aberta aos modelos do romance português, essa forma de descrever o mundo dentro de uma moral prescrita para as mulheres, a elas cabe o mesmo lugar das “meninas mortas” que “arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas”, de modo a não interferir no meio social, ou seja, a literatura descrevia o espaço da mulher e ditava as normas moralizantes. Em segundo lugar, os autores não queriam sofrer as consequências da ditadura, por isso se escondiam atrás de histórias que não contestassem o sistema, ou seja, “os escritores barricam-se em histórias para não sofrer”, tornando-se dessa forma sujeitos alienados, iguais à grande massa. Portanto, esse trecho tirado de *Fazes-me falta* sugere que o escritor, em seu ímpeto primeiro, escreve sim, com euforia, com desejo de denúncia e crítica, mas logo percebe que o momento histórico não lhe permite essa atitude, então ele se aperfeiçoa e aprende a burilar a sua escrita de modo que não seja percebida a sua fúria e indignação, passando para os personagens essa função de contestação, mas de modo muito velado. Alguns, por sua vez, simplesmente optam por realizar uma literatura meramente descritiva e moralizante. A palavra *puzzle*, que aparece como característica dessa literatura, dá o sentido próprio a esse fazer literário. Já em outro momento, Pedrosa usa a mesma palavra, *puzzle*, dando-lhe um sentido totalmente diferente, referindo-se ao tempo histórico, aquele que a disciplina História reconstrói através de acontecimentos, como a montagem de um quebra-cabeça: “[...] o tempo, que na História se me afigurava muitas vezes preguiçoso – embora nunca circular,

como tu pretendias, – surgiu-me agora despedaçado, um *puzzle* que poderíamos refazer com as nossas pequenas mãos” (PEDROSA, 2003, p.112).

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

O romance português contemporâneo tem como característica a hibridiz literária, por conseguir trazer em uma mesma narrativa uma diversidade de gêneros, o que faz da obra uma literatura com uma multiplicidade de sentidos, que vão englobar o discurso da crônica, do conto, da poesia, do romance, entre outros. *Fazes-me falta* também traz essa característica híbrida ao incluir poesia na prosa, ou seja, Pedrosa insere a poesia em sua narrativa, o que se pode observar na seguinte fala do personagem masculino:

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

No panorama das produções literárias contemporâneas, temos ainda a considerar, nesse diálogo sobre fundo e forma com o romance *Fazes-me falta*, o

escritor Vergílio Ferreira, que se apresenta como aquele que introduziu o romance-ensaio em Portugal, preferindo chamá-lo de romance-problema. Para ele, o que tem valor na literatura “envolve reflexão, autoconsciência, suas personagens a-históricas continuam a se mover tanto na busca existencial, quanto na pesquisa da estrutura, da arrumação dos elementos ficcionais na montagem do romance” (MEDINA, 1983, p. 140-141). Portanto, após essa longa análise sobre o pós-modernismo, o romance contemporâneo português e a obra de Inês Pedrosa, observa-se que *Fazes-me falta* deixa claro seu pertencimento pós-moderno contemporâneo pela vasta gama de conteúdos, temas e sentidos aflorados dentro da obra, sugestionando as mais várias leituras num encaminhamento interdisciplinar.

RECKZIEGEL, S. B. *Fazes-me falta: a study of the Portuguese contemporary novel*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.52, n.1, p.121-141, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Portuguese author Inês Pedrosa's novel Fazes-me falta deals with several themes, opening space for an interdisciplinary analysis. However, in the case of a work published in 2002, the objective in this essay is to address the contemporary Portuguese novel from the inception of postmodernism. General aspects of postmodern Portuguese novels will be addressed, by authors such as Ana Paula Arnaut (2002), Miguel Real (2001), Alvaro Cardoso Gomes (1993) and Cremilda de Araújo Medina (1983) who, by their turn, seek to set the postmodernist aesthetics from some works of twentieth-century writers such as Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Pedro Tâmen and Vergílio Ferreira. The definitions of the contemporary Portuguese novel being thus laid down, they will be applied to Fazes-me falta to check whether Pedrosa's novel can be defined as such.*
- **KEYWORDS:** *Postmodernism. Portuguese Novel. Fazes-me Falta.*

Referências

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne: máscaras de Proteu**. Portugal: Almedina, 2002.

COELHO, E. P. **Os amantes do possível**. Lisboa: Público, 2002.

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

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

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 11.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

MEDINA, C. de A. **Viagem à literatura portuguesa contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.

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

REAL, M. **Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2001.

