Experimentalismo e Metabiografias:

Histórias da História na Ficção de Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio

Rodrigo de Jesus Nunes Ramos

Tese de Doutoramento
em Literaturas e Culturas Modernas

Orientador: Professor Doutor Carlos Ceia

Dezembro, 2022

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Francisco Mafra Ceia

Aos meus pais,

por me fazerem prioridade e pelo desassossego intelectual.

Ao Tiago,

que, para chegar, atravessou um pântano de impossibilidades.

À Joana,

por ser o meu regresso a casa e pela vida que traz dentro.

Agradecimentos

Poucos projectos serão mais solitários do que a investigação académica, tanto mais se tomar a dimensão de uma dissertação de doutoramento, como a que apresentamos à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em obediência a um míster nem sempre compreensível, é prática comum dos investigadores abandonarem recorrentemente o mundo para se enterrarem num acervo documental, cuja dimensão dá em medrar a cada leitura. As anotações paralelas, as interpretações, as observações intertextuais, as reflexões, quantas vezes de natureza polimórfica, não se compadecem com as vidas familiares postas em suspenso, a aguardar por uma disponibilidade social que tarda em chegar. Os diálogos do investigador com o seu arquivo são íntimos, como íntima é também a coragem para, a leituras tantas, se resgatar dos textos e passar ao acto da escrita, na sempre angustiante tentativa de derrotar a folha em branco. Na maior parte das vezes, o investigador não tem uma tese, é a tese que o tem a si. O estado natural da investigação académica é, pois, a solidão profunda, pelo que é com admiração que me dou conta, no limiar da sua conclusão, da quantidade de pessoas de quem sou devedor.

Gostaria, em primeira instância, de endereçar o meu profundo agradecimento ao Professor Doutor Carlos Ceia, por ter aceitado a orientação desta dissertação. Pela obra publicada no campo de estudo desta investigação, de cujo fulgor argumentativo me fiz discípulo, mas sobretudo pelo posicionamento crítico singular e pelo exemplo desassombrado com que não renuncia à confrontação de ideias, quando as suas ilações parecem divergir do pensamento académico convencional, a preferência cedo se me afigurou clara. Foi, evidentemente, um privilégio ser seu orientando. Ao Professor Doutor Carlos Ceia devo, antes de mais, o delineamento do fio condutor que viria a nortear o tema da dissertação; mas também a disponibilidade amável e descomprometida, a leitura zelosa, os esclarecimentos profícuos e pertinentes e as rectificações atentas, que enriqueceram sobremaneira a investigação que aqui se apresenta.

Reservo as palavras seguintes para os meus pais, horizontes de dignidade e de tenacidade, que nunca permitiram que me acomodasse na pacatez dos dias. Esta dissertação não existiria sem a sua perseverança e apoio; pertence-lhes quase tanto como a mim, porque os filhos colocam sempre um pouco dos pais em tudo o que fazem. A eles devo, para lá da substância que sou, o inconformismo académico que trago.

Uma palavra sentida para o meu filho Tiago, que aprendeu a crescer por horas infindas no silêncio de uma casa emudecida, para que não se perturbasse o pai, fechado no escritório

e esquecido do tempo. Ainda assim, nunca permitia que o dia findasse sem me estreitar num abraço apertado; havemos sempre de nos encontrar na imensidão de um abraço. Destes últimos anos, guardo a esperança e o profundo desejo de que tenha conseguido deixar impresso nele o exemplo da determinação, do trabalho e do virtuosismo do sacrifício como via única para a superação e para a libertação da mesquinhez.

Para a Joana, falta-me talvez o talento para descrever a ternura e a delicadeza gentil com que soube ocupar o lugar que eu deixara vago, para que a minha ausência fosse menos sentida. Ninguém como ela sabe antecipar as necessidades da família, antes mesmo que o sejam; no final de um dia cansado, ninguém como ela sabe extinguir, com serenidade e um sorriso cintilante, o meu caleidoscópio de inquietações e de ansiedades. Dir-me-ão que tanto não pode uma pessoa, mas a Joana é um bastião de amor inexpugnável; uma esposa que eu não saberia sonhar.

Agradeço também ao meu irmão, Miguel Ramos, pela fiscalização cuidada do uso da terminologia das ciências exactas. Embora os termos cumpram intenções alegóricas e metafóricas, não deixa por isso de ser avisado evitar melindrar a comunidade científica, com uso de conceitos desapropriados ou com uma reveladora iliteracia terminológica. Assim, o contributo de um consultor científico, com um doutoramento em Biologia, não deve ser menorizado.

Guardo uma última palavra de apreço para saldar uma dívida de gratidão para com a Ana Alegria. Quando desabafei, pesaroso mas resignado, que deixara o meu exemplar de *The Last Testament of Oscar Wilde*, intensa e vertiginosamente sublinhado e anotado, esquecido num assento de uma embarcação da Transtejo, a Ana Alegria pôs de imediato em alerta os seus contactos jurídicos dentro da empresa e não descansou enquanto não moveu montanhas impossíveis para mo reaver. Há seres humanos assim, para quem nem tudo o que se perde fica irremediavelmente perdido. Tenho a fortuna de inscrever a Ana num grupo íntimo de amigos, que em horas vagas insistiam em me afastar de reflexões teóricas e me devolver, por instantes, à vida. Ajudaram-me muito mais do que alguma vez poderei dizer.

Resumo

Experimentalismo e Metabiografias: Histórias da História na Ficção de Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio

A presente dissertação tem como objectivo a definição das coordenadas estéticas e ideológicas das metabiografias, no quadro referencial do Pós-Modernismo. Para o cumprimento deste princípio norteador, dedicaremos uma atenção particular aos pontos nucleares de correlação com a metahistoriografia e com a história alternativa, o que nos levará a adoptar uma perspectiva comparatista na análise dos três discursos metanarrativos.

Assim, sustentando a investigação em *The Last Testament of Oscar Wilde* e *The Lambs of London*, de Peter Ackroyd, na trilogia *Boa Noite, Senhor Soares*, *O Fotógrafo e a Rapariga* e *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio e em *A Man of Parts*, de David Lodge, é nossa intenção equacionar os fundamentos epistemológicos da construção do romance metabiográfico, com vista a uma definição do seu código epigenético, determinante para a reavaliação do registo categorial no campo da metaficção.

Cativos desta proposição, partiremos de um escopo alargado de análise das linguagens estéticas do Pós-Modernismo, em particular do fundamento estruturante da sociedade ocidental e da pertinência da promessa cada vez mais premente de instauração de uma nova dominante cultural, para posteriormente estreitarmos a análise aos domínios da metahistoriografia, da metabiografia e da história alternativa, com o propósito de examinar a fluidez genológica da metaficção.

Neste contexto, os romances em investigação revestem-se de extrema importância para a observação das nuances simbólicas e subversivas, operadoras de aproximações ou de distanciamentos do discurso metabiográfico em relação aos outros dois registos metaficcionais. A presente dissertação trata, em suma, de negociar a inscrição do romance metabiográfico no campo genológico da metahistoriografia, da história alternativa ou, caso se revele suficientemente singular, numa outra subcategoria inaugural.

Palavras-chave: Pós-Modernismo, Teoria Literária, metaficção, metabiografia, metahistoriografia, histórias alternativas, historiografia, romancista-biógrafo, narrador, autor-leitor, reescrita, intertextualidade, ironia, paródia, pastiche, contratos dialógicos, pactos de leitura.

Abstract

Experimentalism and Metabiographies: the Scope of History in the Fiction of Peter Ackroyd, David Lodge and Mário Cláudio

The objective of this dissertation is to map out the aesthetic and ideological cartography of the metabiographies, enclosed by the Postmodernism conceptual structure, while devoting particular attention to the nuclear correlation points with the alternate history and the metahistoriography discourses.

By supporting this analysis in *The Last Testament of Oscar Wilde* and *The Lambs of London*, by Peter Ackroyd, in Mário Cláudio's trilogy *Boa Noite, Senhor Soares*, *O Fotógrafo e a Rapariga* and *Retrato de Rapaz,* and in *A Man of Parts*, by David Lodge, we aim to equate the epistemological foundations for the construction of the metabiographical novel, in order to identify its epigenetic code, which is decisive to re-evaluate its categorical positioning within the metafiction domain.

From this unique perspective, the analysis is initiated from the broad scope of the Postmodernism aesthetic discourses, its prime focus being on its structuring principle of western society. In addition, it ought to be called into question the relevance of the increasingly pressing promise of its replacement by a new cultural dominant. Subsequently, the breadth of research is further narrowed down into the metahistoriography, metabiography and alternate history frameworks, with the purpose of studying the metafiction's genealogical fluidity.

In that regard, the novels closely studied are of the utmost importance for observing these symbolic and subversive nuances, which either promote approximations or detachments of the metabiographies in relation to the other two metafictional discourses. In essence, we intent to negotiate the inscription of the metabiographical novel in the genealogical field of metahistoriography, alternate history or, if it proves to be sufficiently singular, in another inaugural subcategory.

Keywords: Postmodernism, Literary Theory, metafiction, metabiography, metahistoriography, alternate history, historiography, biographer-novelist, narrator, author-reader, rewriting, intertextuality, irony, parody, pastiche, dialogic contracts, reading pacts

Índice

Introdução 1

PRIMEIRA PARTE 17

A Axiologia do Pós-Modernismo 17

Capítulo 1 – Um Estrato Indefinido. 24

O Cinzel das Convenções. 31

Modernismo e Pós-Modernismo: um Diálogo Ideológico. 47

Capítulo 2 – Fronteiras da Incerteza. 63

2.1. O Romance como Metátese Transtemporal. 73

2.2. Plágios Antecipatórios do Futuro. 91

2.3. E Depois do Pós-Modernismo? 108

SEGUNDA PARTE 129

Histórias da História 129

Capítulo 1 - Duas Historiografias ou uma História Mal Contada? 143

1.1. A Promessa do Novo-Historicismo 157

1.2. A Experiência Metaficcional. 171

Capítulo 2 - Biografias Ficcionadas. 185

2.1. A Legitimidade do Autor-Criador. 195

2.2. O Romancista-Biógrafo e a Representação Biografada. 211

2.3. Uma Biografia Alternativa? 222

TERCEIRA PARTE 237

A Arquitectura do Edifício Narrativo 237

Capítulo 1 – A Leitura, a Escrita 252

1.1. Paródia, Ironia e Pastiche. 264

1.2. O Narrador. 277

1.3. A Vertigem da Identificação. 286

Capítulo 2 – Um Contrato Dialógico. 302

2.1. Pactos de Leitura. 314

2.2. O Papel do Leitor. 322

Conclusão 333

Bibliografia 346

Activa 346

Passiva 346

Índice Onomástico 357

Introdução

Em Setembro de 1934, H.G. Wells publicou *Experiment in Autobiography*, um exercício auto-reflexivo, como é próprio das autobiografias, que adquire maior consideração, não apenas porque reúne várias reflexões, em primeira pessoa, de um dos maiores escritores da história da literatura, mas também pelas muitas reflexões que Wells vai tecendo a respeito da cultura e da sociedade do seu tempo. É, antes de qualquer leitura dissertativa, um registo do homem e do seu contexto, um produto do seu tempo, que o inspira, modela, mas do qual procura escapar.

Uma experiência é, por definição, um ensaio motivado pelo intuito de testar uma hipótese científica, o que nos remete, logo à partida, para um exercício intelectual. Nesta autobiografia, o exercício intelectual de Wells leva-o a considerar um vasto leque de relações sociais, políticas, ideológicas, educacionais, relacionamentos do foro íntimo e com outros escritores, e inclusivamente divagações acerca do processo criativo de escrita ficcional. Discussões pertinentes, ensaiadas por um homem que se oferece como exemplo das práticas sociais da sua época, em particular das moralmente reprováveis. *Experiment in Autobiography* é uma tese que procura questionar os feitos admiráveis de uma mente absolutamente vulgar, ou assim nos quer fazer crer o subtítulo *Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (Since 1866)*.

Dividida em três partes, a presente dissertação selecciona como romances basilares *The Last Testament of Oscar Wilde* (1993) e *The Lambs of London* (2005), de Peter Ackroyd, *A Man of Parts* (2012), de David Lodge e uma trilogia de Mário Cláudio, *Boa Noite, Senhor Soares* (2008), *Retrato de Rapaz* (2015) e *O Fotógrafo e a Rapariga* (2015)[1], para colocar em relevo o exercício experimental de fazer ingressar a narração descritiva da vida ou, pelo menos, dos feitos notáveis de certas personalidades históricas no domínio da arte, por via da subjectividade e da ficção. A incursão da biografia nos meandros da narrativa ficcional não surge necessariamente como um imperativo da ideologia pós-modernista, nem tão-pouco se revela uma inevitabilidade da produção historiográfica; não decorre de um acidente ou de uma irregularidade no decurso da narração biográfica, é antes um agenciamento consciente e inventivo da escrita metaficcional. Movidos por esta tese, tencionamos inaugurar uma via de reflexão que, ao partir da vastidão hermenêutica e conceptual que constitui o Pós-

[1] Com vista a uma maior agilização do discurso, optámos por abreviar os títulos dos romances, sempre que chamados ao texto, do seguinte modo: *The Last*…, *The Lambs*…, *A Man*…, *Boa Noite*…, *Retrato*… e *O Fotógrafo*….

Modernismo para se afunilar nos processos metanarrativos do *corpus* seleccionado, proceda a uma negociação com a metahistoriografia, a fim de avaliar a pertinência de um acolhimento categorial das biografias ficcionais dentro da sua esfera de influência. Em suma, propomo-nos cartografar o mapa das metabiografias e estimar com que fios de Ariadne se podem estas libertar do labirinto metahistoriográfico.

Com este propósito, a nossa dissertação abre para uma primeira parte de preâmbulo teórico, que consagra uma reflexão a respeito do Pós-Modernismo, em particular no que concerne a uma certa consciência dialogal que insiste em inscrever na narrativa diferentes vozes que discursam em sincronia. Porque advêm das mais variadas expressões artísticas e culturais, muito embora confluam para um dialogismo profícuo, estas vozes alargam sobremaneira o campo de definição a uma escala que, pelo menos até ao momento, parece ter vindo a escapar a uma catalogação académica rigorosa e definitiva. A pluralidade e diversidade de manifestações artísticas a ter lugar sob a alçada do Pós-Modernismo é um factor significativo que concorre para a difícil definição deste espaço cultural, que a nosso ver se configura mais como um etos crítico do que como um movimento cultural ou um novo elo da corrente artística do Ocidente.

Ainda assim, não é a pluralidade de criações artísticas que determina a complexidade da teoria ensaística em avançar para uma proposta de definição do Pós-Modernismo, até porque, como argumentaremos, as produções artísticas, por mais diversas que se antevejam, estabelecem uma relação dialógica que as aproxima, como se firmassem um pacto comum que assegura a partilha de códigos semióticos entre cada uma das suas representações. A dificuldade maior reside no facto de o Pós-Modernismo se transmover em dois eixos entrecruzados que põem em evidência uma clara e inequívoca incompatibilidade temporal. Se um investigador optar por seguir as linhas ideológicas, em particular no que diz respeito ao tratamento do material histórico, concluirá presumivelmente que o Pós-Modernismo é uma tendência contemporânea, cujos contornos começaram a ser delineados no final da Segunda Grande Guerra. Contudo, uma análise de natureza formalista é igualmente válida. Nesta circunstância, o investigador é levado à conclusão oposta de que o Pós-Modernismo, enquanto campo de inovação literária, não existe e que o espaço cultural assim denominado mais não é do que uma evolução natural e, de certo modo, expectável do Modernismo. Uma evolução, bem entendido, mas que pouco ou nada acrescenta a um estilo literário que emergiu com o Iluminismo e encontrou no Romantismo um cómodo espaço para a sua expressividade. Note-se que estes dois raciocínios não são conciliáveis, o que tem deixado a comunidade académica com um problema em mãos.

Dois domínios concorrem para minorar as dificuldades que a Teoria Literária tem enfrentado na definição da expressividade genológica do Pós-Modernismo, em particular no confronto com o Modernismo. O primeiro diz respeito ao tratamento da História. O Modernismo tratava o passado com reverência, embora nem sempre evidenciasse um carácter fidedigno para com a verdade, uma vez que não era raro verem-se dignificados os eventos gloriosos de um indivíduo, de uma nação ou de uma identidade cultural e minimizados ou reescritos os episódios inglórios ou desfavoráveis. Neste ponto, o Pós-Modernismo apresenta uma reconfiguração própria. Não faz da verdade histórica uma vítima, como sucedera com o Modernismo, porque retirou-a inteiramente da equação. A verdade, na abordagem dos pós-modernistas, é uma virtude inatingível, de modo que abdicam de todos os esforços para a alcançar. Mais reflexiva do que descritiva, mais subjectiva do que realista, ao contrário do que havia sido anteriormente, a História pós-modernista é o resultado de constantes desconstruções e reconstruções da memória colectiva de uma comunidade. Neste sentido, a metaficção historiográfica é efectivamente um produto do Pós-Modernismo e um símbolo de emancipação do período antecedente.

O segundo aspecto diz respeito às coordenadas politico-ideológicas. O Modernismo assumia-se como o herdeiro natural do racionalismo iluminista, que assentava em discursos rigorosos, científicos e normativos, convertidos pela era modernista num sentimento de nacional-socialismo, o qual, por sua vez, veio a varrer uma boa parte da Europa ocidental na primeira metade do século XX. Também neste ponto assistimos a um voltar de costas do Pós-Modernismo à condição modernista. Dotado de uma compleição inquiridora e desconfiada, que inscreveu na sua epigénese, o Pós-Modernismo desmistificou passados mitológicos, colocou em causa a noção de identidade nacional e assumiu-se anti-racionalista, o que teve como consequência a libertação do indivíduo da condição determinista e normativa em que vivia. Quer tomemos as dores dos mais zelosos paladinos do Pós-Modernismo ou nos assumamos como os seus mais veementes críticos, não há como negar que a divisa iluminista da *liberté*, *egalité* e *fraternité*, que o século das luzes havia legado à sociedade ocidental, só se cumpriu efectivamente na segunda metade do século XX e, se isto é certo, não há dúvida de que é ao Pós-Modernismo que o devemos.

Estas duas divergências entre o Modernismo e o Pós-Modernismo não bastam para avançar com uma definição clara e inequívoca da axiologia pós-modernista. No entanto, oferecem-nos duas cómodas delimitações, que muito contribuem para que a ensaística avance com proposições e discussões sobre o tema; uma, temporal, situa o Pós-Modernismo maioritariamente na segunda metade do século XX, sem prejuízo da fronteira inicial, que

indubitavelmente não assenta na década de cinquenta do século passado, nem da final, cuja discussão sobre o seu posicionamento já começa a alimentar a Teoria Literária, embora ainda sem evidências claras de já ter ocorrido; a segunda, de ordem geográfica, menos dada a problematizações críticas, acomoda esta dominante artística no mundo ocidental. O motivo não parece carecer de extensas argumentações; com efeito, as sociedades abertas, onde o pensamento intelectual é encorajado e publicitado constituem-se como incubadoras de excelência da epistemologia ideológica do Pós-Modernismo; acresce a isto que é na liberdade do Ocidente que o pensamento crítico se movimenta com mais facilidade e onde granjeia uma maior propensão para a manipulação da opinião pública.

É também nestas sociedades que o texto se direcciona abertamente para o leitor, com quem pretende estabelecer uma aliança. Simultaneamente, é nestas sociedades que os leitores se apresentam perante o texto munidos de um conjunto de saberes que anteriormente não possuíam. Conscientes desta conjuntura, os pós-modernistas deram-se conta da importância de concentrar as atenções no texto. Afinal, é pelo domínio da *argumentatio* e pela arte narrativa que a mensagem chega ao indivíduo, para mais se está inserido numa sociedade de consumo rápido, muito expedita a descartar o que não interessa. O contributo dos formalistas e dos estruturalistas foi decisivo, neste ponto, embora quase tenha pecado por excesso, na medida em que uma consagração tão perseverante ao texto, tomando-o como objecto final e não como um meio para um fim, quase rasurou da equação tanto o escritor, como o leitor e, *in extremis*, a própria mensagem. No cumprimento do desiderato pós-modernista, os formalistas e os estruturalistas levaram a sua ideologia demasiado longe e perderam a noção do eixo dialógico que se estabelece entre o emissor, a mensagem e o receptor, os quais, em última instância, constituem o fundamento para a existência do próprio texto. Provido de uma capacidade de adaptação invulgar, o Pós-Modernismo soube, uma vez mais, corrigir a trajectória ou, se preferirmos, emendar a mão, formas simplificadas de classificar a teoria filosófica pós-modernista, comumente considerada pelos estudos literários como ambivalente e incongruente. No caso, o encargo coube aos meta-romancistas, em particular aos autores metahistoriográficos, que vieram lembrar que os factos históricos não existem em si mesmos, num qualquer reduto da História, à espera de ser colhidos. Pelo contrário, necessitam de um escritor que os recolha e os harmonize de certo modo, de acordo com a sua interpretação e sentido estético, e de um leitor competente para lhes conferir um sentido, de acordo com as suas vivências. Ou seja, é a interpretação que o presente subjectiva a respeito do passado individual dos leitores que confere sentido ao passado metahistoriografado, i.e., narrado, o que equivale a afirmar que o passado não está de modo

algum ausente do processo de construção do futuro. Ambos são subsidiários do presente. Se o passado se enforma a partir do presente, na medida em que se arquitecta com base nas noções culturais, no pensamento ideológico e nos valores pragmáticos de que se compõe a sociedade contemporânea, não será rebuscado concluir que o passado reproduz o presente, i.e., reestrutura-se a partir de uma projecção do presente. A partir deste ponto, não é difícil encontrar no passado vestígios de uma contemporaneidade que, para a época, seria futura; ou conclusões mais ou menos definitivas de embates discursivos sobre determinados sistemas de ideias ou valores que só viriam a ocorrer épocas mais tarde.

Esta concepção metahistoriográfica aproxima-se do revisionismo conceptual do teórico francês Pierre Bayard, quando propõe uma relação dialógica entre o passado e o presente, sustentada na tese de que o primeiro plagia o segundo. Dito de outro modo, o passado, observado através de um olhar contemporâneo, copia o futuro, antecipando muitos paradigmas que só viriam a ocorrer em tempos posteriores. Com a noção de plágio antecipatório, Pierre Bayard recupera a matriz do Pós-Modernismo, que declara guerra a quaisquer predeterminações ou concepções tidas por inabaláveis. A nosso ver, é o carácter renovador, quase camaleónico do Pós-Modernismo que tem determinado a sua sobrevivência no século XXI. Neste sentido, a intervenção dos meta-romancistas revela-se-nos determinante para o prolongamento de uma dominante cultural que os formalistas e os estruturalistas pareciam ter aprisionado num beco literário; foram os primeiros que dotaram o texto de uma consciência, o que por sua vez poderá ter adiado o *requiem* do Pós-Modernismo em algumas décadas.

Na segunda parte da dissertação, procuraremos enquadrar o Pós-Modernismo no contexto da sociedade contemporânea, com o intuito de avaliar a sua natureza essencialista. Pretendemos saber justamente se o *requiem* que um cada vez maior número de académicos e críticos literários proclama para sinalizar o fim desta dominante cultural se revela adequado ou precoce. Importa, em particular, responder à seguinte questão: do que é que falamos quando falamos do fim do Pós-Modernismo? No que diz respeito à arte, vale a pena não esquecer que as criações não se formam a partir do vazio; todas as produções artísticas são sustentadas por inúmeros vectores, como uma propensão irrecusável para a representação social, subjectivada pelos olhares do criador e do seu auditório, por uma certa ética da concepção artística, que pese embora todas as dificuldades de definição, se determinará sempre por objectivos e propósitos identitários e culturais e, por último, mas nunca despiciente, por uma agenda ideológica que alimenta e desenvolve as criações artísticas. Com isto em mente, procuraremos ouvir os teóricos que professam o fim do Pós-Modernismo

para conhecer as motivações que, nos seus pontos de vista, levaram a tal entropia e, sobretudo, tomar nota do paradigma cultural que, por inevitabilidade, emergiu no seu lugar.

Sem perder de vista que a tese vertebral da presente dissertação tem como ponto elementar a metabiografia, não nos é possível considerar o fim do Pós-Modernismo sem identificar uma alteração dos traços estéticos, artísticos e conceptuais da metahistoriografia. Deste esforço decorrerá naturalmente um ensaio crítico que se mostre representativo do caminho que a historiografia percorreu nos últimos séculos. Assim, daremos conta da oposição entre duas enunciações historiográficas antagónicas, a de cariz ortodoxo e a romanesca, certos de que em ambas as manifestações, o leitor é confrontado com um roteiro que promete aproximá-lo da verdade dos factos. No entanto, divergem na natureza ideológica. As práticas oitocentistas faziam crer que o leitor chegaria à verdade por meio do texto, até porque este apresentava apenas uma via interpretativa, com coordenadas bem definidas, anunciadas por uma voz monofónica. Os romancistas metahistoriográficos, por seu turno, apressaram-se a rejeitar esse itinerário de sentido único, conscientes de que a aceitação de um caminho é a negação de todos os outros. E como não é possível alcançar a verdade absoluta dos factos ocorridos, os romancistas metahistoriográficos dependem da ficção narrativa para abrirem vias de aproximação à veracidade dos eventos; por esse motivo, não podem pactuar com as práticas historiográficas tradicionais, de uma intransigência normativa, uma vez que a selecção de um novo itinerário, mesmo se de composição ficcional, resulta no descarte de quaisquer outras formas de aproximação à *veritas*. Para mais, entendem os meta-romancistas que, mesmo que fosse possível reproduzir fielmente um determinado evento do passado, com irrepreensível exactidão, tal não seria suficiente para que a verdade fosse alcançada. A teoria sustenta-se com base no entendimento de que uma verdade narrada é sempre o resultado da interacção entre um evento e três contextos: aquele em que o evento ocorre, o de quem o narra e o de quem o interpreta. Entendem, pois, os metahistoriógrafos que a reprodução de um mesmo evento posta em acção perante diferentes culturas será sempre percepcionada de diferentes formas, com claras consequências para a noção romântica de verdade absoluta. Numa frase, a memória histórica depende sempre de quem reproduz e de quem recolhe o significado dessa reprodução. E, para o efeito, tanto serve a narração de um facto histórico ou de uma vida passada.

A desconstrução da prática ortodoxa da historiografia permitiu deitar luz sobre os mecanismos de composição das narrativas factuais e não factuais, nomeadamente na fragilidade destas últimas no que concerne à aproximação da verdade. Ao mapear os processos de reconstituição literária de um qualquer elemento histórico, os romancistas

metahistoriográficos deixam antever uma fronteira entre a História efectiva e a história narrada. Os mecanismos da composição literária, aqui entendida na qualidade de coadjuvante da narrativa de eventos históricos, permitem demonstrar que até a narrativa atestada e reconhecida pelo cunho da historiografia tradicional é marcada por momento de ausência de verdade. Isto porque a História que efectivamente aconteceu pertence a um domínio do passado inatingível, que nem a memória individual ou colectiva, nem a factualidade do registo documental conseguirão alguma vez recuperar. O que se recupera outrossim é uma ideia verosímil desses acontecimentos, uma reconstituição narrativa da qual a ficção não pode ser completamente alheada. Quando fica evidente que toda a narração histórica é pontilhada por apontamentos ficcionais, opera-se uma segunda manobra: a fronteira entre ambas as práticas historiográficas volta a ser esbatida, à luz do entendimento que pressupõe que uma e outra são de articulação mais próxima do que inicialmente se fizera crer. Se é certo que os meta-romancistas tencionam inventar uma história, verosímil, embora imaginada, para colocar no lugar da História que verdadeiramente aconteceu, também o historiador oitocentista, devido à impossibilidade da exactidão, alinhava os diferentes constituintes históricos numa linha cronológica, mesmo se os eventos não se interligassem na perfeição uns com os outros, e unia-os por meio de um acto criativo ou poético.

A nova percepção da historiografia, que surgiu na segunda metade do século XX, abre espaço a um outro sistema conceptual que inscreve a História no domínio do discurso. Perante a falência da concepção ortodoxa que entendia a História como um fluxo encadeado e ordenado de acontecimentos, inaugura-se um novo paradigma, que subordina a História narrada ao sistema hermenêutico, onde é passível de ser questionada, ponderada, reconstruída e narrativizada. Afinal, a coerência a que o leitor se acostumara encontrar nos registos historiográficos é uma falácia produzida pela intervenção subjectiva e facciosa de um historiador. Este *Novo*-Historicismo, a que não deixaremos de aludir na segunda parte da presente dissertação, promete uma perspectiva genealógica inovadora, embora na verdade seja apenas a aplicação prática da filosofia estruturalista – que, como sabemos, avançou para uma redefinição da realidade enquanto estrutura semiológica integrada num universo linguístico –, à reflexão e ao exercício da historiografia.

Como contributo maior dos novo-historicistas ressalta a descontinuidade do tempo, marcada pela consideração de que qualquer produção historiográfica é sempre subordinada aos condicionalismos históricos, socioculturais e ideológicos do historiador e dos leitores. E embora o historiador seja sempre o mesmo historiador, i.e., os seus condicionalismos que determinam a elaboração da produção historiográfica, uma vez justapostos ao texto, nunca

mais se alterarão, já os leitores mudam com o tempo e cada qual transportará para o texto que lê as contingências inerentes ao seu tempo. Quer isto dizer que um texto, mesmo se redigido e não mais alterado, nunca é o mesmo texto, porque a sua hermenêutica obedece sempre ao constante devir das singularidades de quem o lê. Daqui decorre que um texto histórico, redigido em determinado momento do passado, influencia activamente a leitura que no presente dele se faz, o que nos leva a concluir que o passado é um recurso de reconstrução do presente. A forma como uma comunidade lê e interpreta o seu passado tem um reflexo imediato no modo como se relaciona com a sua memória e no modo como retira ilações determinantes para as suas motivações contemporâneas. Se tomarmos por certo o argumento novo-historicista segundo o qual uma representação historiográfica é sempre poética, na medida em que não é possível separar o texto, ou melhor dito, a linguagem de uma composição histórica e se assumirmos como válida a premissa de que qualquer produção histórica se compõe por via da subjectividade e da ficção, temos diante de nós desvendada as coordenadas da metaficção historiográfica. Não que os meta-romancistas tenham encetado reais tentativas para o seu encobrimento. Antes pelo contrário, como veremos em cada um dos três autores da nossa proposição bibliográfica, os escritores pós-modernistas receiam cometer falsos testemunhos, de modo que a todo o instante facultam o acesso aos mecanismos de construção ficcional, a par dos mais variados apontamentos que visam dar conta do carácter ficcional dos seus romances, como se pode ler nos paratextos inaugurais dos romances de David Lodge e Peter Ackroyd; embora Mário Cláudio não seja de excluir desta mesma esteira, no seu caso, o mérito do desvendamento assume maior relevo em paráfrases intertextuais ou em comentários diegéticos que se enredam na narrativa. Quaisquer que sejam os meios, tudo é um conjugar de estratégias para dar a ver ao leitor a ficcionalização que subverte a historicidade da narrativa.

O quadro de René Magritte, *A Traição das Imagens* (1929), onde figura a imagem de um cachimbo sublinhada pela advertência "Ceci n'est pas une pipe" não é mais do que a representação pictórica desta mesma filosofia – uma representação de um objecto não é esse objecto, apenas uma sua reprodução, uma cópia, se quisermos, cujo produto final sobrevém a partir de uma infinidade de possibilidades criativas. O mesmo sucede com as representações históricas das sociedades e das culturas inglesa, portuguesa e italiana reproduzidas nos nossos romances; o que neles se retrata é uma conjuntura que o autor espera ir ao encontro das expectativas do leitor, mas cuja verosimilhança nunca ultrapassará o grau de plausibilidade que delimita todas as produções artísticas. É, aliás, em determinação desse limite máximo

para a plausibilidade, para lá do qual nenhuma obra se poderá aventurar, que podemos observar uma confluência dos principais atributos da estética metaficcional.

É precisamente em consenso com a metaficção, e sem desprimor para a qualidade do quadro de Magritte, cuja apreciação analítica não cabe no âmbito desta dissertação, nem nós nos dotamos de competências para a levar por diante, que os autores metahistoriográficos salvaguardam que qualquer cópia do real é inevitavelmente ferida de falhas, omissões, pequenas incongruências e imprecisões.

Se isto é válido para uma reconstrução sociocultural, não o é menos para a reconstituição de personalidades históricas. Deste modo, parecerá por demais simplista concluir que, nas personagens dos nossos romances em análise, não encontramos as personalidades que as inspiraram, mas apenas uma cópia. Assim temos como, nos romances de Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio, a metahistoriografia se uniu à metabiografia, como forma de conferir um propósito à necessidade de contar muitas histórias que se conjugam na história de determinadas personalidades.

À semelhança do postulado sobre a metahistoriografia, também a metabiografia introduziu instabilidade num campo tradicionalmente fechado a construções ficcionais e alertou a sua adversária para a falsa promessa da verdade absoluta. Até porque tanto um biógrafo convencional como um historiador interpretam as informações que congregam no seu acervo documental e não existe interpretação desprovida de subjectividade. Do mesmo modo, nenhum exercício de escrita é absolutamente objectivo. Um escritor de uma obra, de carácter ficcional, histórico, ensaístico ou outra, é também um escritor de si mesmo, quer opte por uma auto-referencialidade assumida, quer se oculte no texto. Não pretendemos com o exposto dar a entender que um escritor é indissociável da sua obra. O escritor é livre para compor o universo ficcional como bem entender, rasurando ocorrências reais, deturpando outras e inventando peripécias que melhor sirvam o enredo. Aos metabiógrafos cabe, ao menos, o mérito de exibir, explicar e, não raras vezes, submeter à apreciação crítica do leitor os instrumentos de construção ficcional, sem preconceitos nem complexos.

Esta circunstância é decorrente de um sentimento de perda da legitimidade criativa, a que o adágio lyotardiano do fim das metanarrativas condenou os romancistas metahistoriográficos e metabiográficos. O edicto decretado por Jean-François Lyotard abriu um vazio literário, de impossível preenchimento, pelo simples facto de dar como certo que todas as histórias já haviam sido contadas e o escritor pós-modernista era um romancista sem romance, um contador de histórias sem história para contar. Afigura-se-nos, pois, imperativo dedicar a nossa atenção a estes autores sem voz ou, para sermos mais exactos, de

voz tímida e sumida, à espera de leitores que validem a continuidade narrativa de romances que, desprovidos de originalidade, dependem inteiramente da experiência e da capacidade interpretativa de quem os lê. Em conformidade com a crise de criatividade literária que atravessa todos os romances pós-modernistas, os metabiográficos não escapam a esta anátema. Para mais, o facto de centrarem a narrativa em personalidades históricas bem conhecidas do público contribui em muito para adensar a falta de confiança autoral, dado que é de supor que o leitor compareça perante a leitura do texto provido de bons conhecimentos culturais e, em caso de falta grave, não deixarão de questionar o autor, apontar-lhe o dedo ou inclusivamente pôr em xeque as informações apresentadas. Em boa verdade, é precisamente isso que acontece em alguns episódios menores, que não terão ocorrido exactamente conforme descritos. No entanto, tais falhas ocorrem particularmente por dois motivos. O primeiro é de desígnio intencional. Certas incongruências são plantadas propositadamente pelo romancista, que assim procura demonstrar a sua falibilidade e, com base na qual se libertará do constrangimento da verdade histórica. Esta estratégia faz parte do jogo pós-modernista. O segundo motivo que escusa quaisquer incoerências na exposição dos factos narrados advém de uma relação demasiado próxima entre o autor e a personagem principal. Ao representar uma figura histórica, não é inédito que o autor sofra vertigens intradiegéticas, as quais, por sua vez, levam a que se confunda brevemente com o seu protagonista.

Deste modo, também as muitas histórias, reais ou efabuladas, que cabem na história de vida de uma personalidade relevante para a sociedade e para a cultura do seu tempo serão credoras da nossa atenção. Em particular, a relação que, por via delas, se estabelece entre o romancista-biógrafo e personalidade biografada. Uma personalidade que, seja como resultado de pesquisas ou em confrontos intertextuais, em histórias postas em diálogo com outras histórias, toma forma na mente do autor. A representação é, então, projectada e, por essa razão, a subjectividade do retrato final é muito vincada. Em certa medida, um e outro são o mesmo, o que coloca em cena uma interessante simbiose. Daqui deriva que, quando uma personagem se move pelos meandros da narrativa, fá-lo no cumprimento de directrizes autorais tácitas. Se os protagonistas são projecções do seu autor, embora isso não signifique necessariamente um aperfeiçoamento do autor, então não é possível retirar o autor da sua personagem, o que parece incorrer numa violação da questão da morte do autor, pontificada por Roland Barthes. Entenda-se, é claro, que o autor que Barthes retira do texto não é a entidade hermenêutica, mas o homem real, físico e concreto, que escreve o texto e, por esse ofício, apodamos de escritor, em contraste com essoutra figura de papel, o autor. De todo o

modo, esse preciosismo não elimina a transgressão, porque somos da opinião de que é precisamente o escritor que concorre para o texto com as suas crenças, experiências e com a interpretação dos dados documentais reunidos. O autor reside no texto escrito, mas quem lê as cartas, os diários e outros registos escritos, quem ouve testemunhos, recorre a diversas fontes informativas e as confronta – e quem selecciona toda essa informação – é o escritor, o homem real, e é nesse que a personalidade vai beber muito daquilo que a constitui. Desconsiderando as divergências de análise que nos opõem a Barthes, julgamos válida a distinção entre as duas entidades, razão por que doravante seguiremos na mesma esteira. Assim, ao homem real, que escreve, rotulamos de escritor, romancista, biógrafo, historiador ou ensaísta e reservamos a denominação de autor à entidade hermenêutica que habita e se move pelos meandros da narrativa.

Na hibridez que resulta de uma relação demasiado íntima entre o escritor e o protagonista demonstra-se também o motivo por que divergem as metabiografias da prática biográfica convencional, dado que nestas podemos observar um esforço de não apropriação por parte do biógrafo. Embora se revele impossível não macular a objectividade da narrativa pela imaginação, é evidente nesta última um maior distanciamento entre o biógrafo e a entidade representada. Nos romances metabiográficos, pelo contrário, as personagens movem-se como marionetas atadas à vontade do escritor e nem sempre seguem o percurso que a História documentada aponta como o correcto. Neste sentido, as metabiografias parecem aproximar-se mais de uma tentativa de biografia alternativa, em termos muito similares aos da história alternativa, a qual, como sabemos, se determina por um exercício especulativo que consiste em optar, a partir de um evento histórico significativo, pela alternativa contraposta à que efectivamente ocorreu. Esta divergência é deliberada e consciente, pelo que não deve ser confundida com a incerteza metahistoriográfica, que se define por uma abertura da narrativa a uma miríade de possibilidades verosímeis, uma vez que se desconhece com precisão qual delas ocorreu efectivamente. Na impossibilidade de a determinar, apresenta-se um leque de multiplicidades na esperança de que alguma se aproxime mais dos factos reais.

Deste modo, é nosso intento procurar saber, no decorrer da dissertação, se as incoerências de Oscar Wilde, do jovem Ireland e dos irmãos Charles e Mary Lamb, de H.G. Wells, de Leonardo da Vinci e de Lewis Carroll, em particular no confronto entre as coordenadas divergentes e convergentes com que se aproximam ou afastam das

personalidades históricas que lhes servem de referente[2], inscrevem as metabiografias na esfera da narrativa histórica alternada ou antes no código epigenético da metahistoriografia.

Na terceira parte da dissertação, dedicaremos uma atenção cuidada ao leitor, que nos parece a entidade mais bem posicionada para nos auxiliar e chegar a uma conclusão satisfatória para a questão colocada anteriormente. Com efeito, o leitor dos romances *meta-* é pós-modernista. Em qualquer uma das várias expressões, habituou-se a aceitar a premissa da verosimilhança e da plausibilidade da narrativa. Mais relevante será, porventura, a sua disponibilidade para tomar parte na construção do romance, na assunção da responsabilidade autoral com que negoceia com o enredo e com as personagens. Por seu turno, também o romancista expõe o esboço do seu romance ao olhar inquisitivo do leitor, o que não deixa de ser uma forma de submissão. O leitor intromete-se na construção do enredo e sobretudo das personagens, ao contribuir com certas características definidoras do carácter e do comportamento que as moldarão aos seus olhos. São especificidades que cada leitor traz consigo, fruto de outras leituras, de expectativas que acalenta sobre si ou sobre os outros e até recordações de experiências vividas ou contadas. Tudo isto de que o leitor se compõe é transportado para dentro do romance. No caso dos romances metabiográficos, o contributo do leitor para a construção das personagens é ainda mais evidente, uma vez que a memória histórica colectiva imprimiu no seu conhecimento determinados traços que este lerá sempre no texto, confiado na presunção de que tais traços são característicos da personalidade metabiografada, mesmo se o escritor não os houver redigido explicitamente. Mais forte do que qualquer texto será sempre o poder da sugestão, que nunca abandona o leitor. Para efeitos demonstrativos, imaginemos por instantes um Hamlet a pôr em palco o célebre solilóquio da Cena I do Acto III da peça homónima, que principia com a famosa frase "To be, or not to be, that is the question", para de imediato sermos acudidos pela imagem do príncipe dinamarquês, desconcertado, numa pose de indecisão filosófica, a segurar na mão a caveira de Yorick, embora não haja quaisquer indicações cénicas de Shakespeare a pô-la em cena. Essa circunstância, todavia, não impede o leitor de colocar o adereço na mão de Hamlet, conforme sugerido pela cultura popular. Assim temos como o leitor reescreve um texto por via da interpretação, como coloca adereços nas personagens e as leva a ter comportamentos que o escritor nunca considerara no acto da escrita.

O acto de ler está, pois, intimamente ligado ao acto de escrever. O diário que Oscar Wilde redige em *The Last*…, e que nos chega sob a forma de romance, é disto exemplo. O

[2] Da lista, dispensa-se o romance de Mário Cláudio, *Boa Noite*…, por ter como personalidade histórica referencial Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa, que, por esse motivo e sem prejuízo para outros entendimentos que os Estudos Literários venham a ensaiar, não é uma entidade real, autêntica.

protagonista é o escritor e o objecto da sua escrita. No fundo, constitui-se como uma reescrita de si, das suas vivências, feitas de êxitos e de vícios, e das suas reflexões. O diário traz na sua constituição dois propósitos: o primeiro é explicativo. Oscar Wilde, doente, ao adivinhar, mais do que sentir, a proximidade da morte, escreve um depoimento em primeira pessoa para dar conta das suas acções, tanto mais que, por serem de sua lavra, é a si que pertence a autenticidade do relato. Ao expor a sua vida, torna redutível quaisquer outros ensaios biográficos e controla a narrativa de acordo com os seus intentos. Ao longo do romance, não é raro encontrarmos uma apologia da promiscuidade, um exacerbamento das suas virtudes e uma relativização das opiniões escandalizadas da sociedade. O segundo propósito é de reparação. Efectivamente, Oscar Wilde pretende reparar-se através da escrita. Na impossibilidade de consertar o seu corpo enfermo, intenta reparar a sua venerabilidade social e, sobretudo, a imagem de pródigo artista. Do mesmo modo, quando William Ireland, o jovem protagonista de *The Lambs*…, escrever *Vortigern*, a peça de teatro que jura ter encontrado e assegura pertencer a Shakespeare, é a si mesmo que se escreve. Converte um jovem condenado ao ofício de lojista num respeitado intelectual, pela descoberta de vários pergaminhos de Shakespeare, em particular de uma peça de teatro inédita. Para além de si, Will pretende escrever uma outra realidade social, onde lhe seja permitido elevar-se a um patamar de honra e excelência, a par dos grandes académicos e humanistas da época e granjear a admiração do pai e dos amigos mais chegados.

Assim, não é de estranhar que a prática do pastiche ocupe um lugar de destaque, tanto em *The Last*… como em *The Lambs*…. William Ireland aprimora uma técnica de pastiche que lhe permite fabricar uma peça de tal modo aproximada do registo de Shakespeare, que chega a ludibriar alguns dos mais notáveis intelectuais da época. De igual modo, não seria possível a Peter Ackroyd recriar a voz de Oscar Wilde com tanta propriedade e verosimilhança, se o seu domínio do pastiche não fosse tão eficiente como se verifica. Se William Ireland conseguiu iludir os mais insignes especialistas shakespearianos, Peter Ackroyd não teve menos sucesso com os leitores contemporâneos; não para sempre, como é bom de ver, mas definitivamente durante o momento da leitura. É de notar que o pastiche que Peter Ackroyd põe em acção com vista a mimetizar a voz do dramaturgo vitoriano chega ao ponto de trazer para o romance um registo paródico, sem que o metabiógrafo cometa a infracção de parodiar Oscar Wilde. Pelo contrário, ao mimetizar a sua voz, é o próprio protagonista que se parodia, na adopção de uma postura pretensiosa, da desculpabilização de comportamentos desviantes, sobretudo dos mais promíscuos e de uma comparação hiperbólica com os grandes mártires da História da humanidade, a começar por Jesus Cristo. Destes

deslumbramentos extasiantes resulta uma luminária irónica que acompanha o protagonista de *The Last…* ao longo do romance, ocultando-se em momentos trágicos, para logo surgir com maior fulgor, de modo a suavizar a carga dramática desses episódios. Cumprindo-se o Oscar Wilde que a cultura popular e a história literária legaram aos leitores no protagonista de Ackroyd, não é de espantar que a ironia o acompanhe a todo o instante, inclusivamente até ao limiar da morte. A partir desta tríade formada pela paródia, pela ironia e pelo pastiche, três instrumentos de construção ficcional que as nossas obras em análise consubstanciam com profusão, estabelecemos um quadro de análise que procurará confirmar os méritos do seu emprego no contexto das biografias metaficcionais.

Ironicamente, ao colocar Wilde como autor do seu relato, como narrador da sua história, Peter Ackroyd parece sustentar a tese da monovocalização autoral, o que abre uma fractura na ideologia pós-modernista de que todas as narrativas se realizam a várias vozes. Como é bom de ver, esta é, uma vez mais, uma estratégia pós-modernista, até porque se o autor do diário é Oscar Wilde, o autor de Oscar Wilde é Peter Ackroyd e não é sobre si que recai a tarefa da narração, embora não devamos olvidar o reconhecimento de que, no fundo, todos os escritores escrevem sobre si.

Mário Cláudio, em *Boa Noite…*, leva este jogo para uma nova dimensão, ao colocar-se a si em cena, como personagem a quem é atribuído o papel de romancista, tal como desempenha na vida real. Para leitores versados nos paradigmas pós-modernistas, a colocação do autor nas malhas da trama, para reclamar a propriedade da sua antiga função de autor da sua história, promove uma verdadeira quebra de expectativas, quer pelo que comporta de desviante e inesperado, quer porque silencia o narrador do romance, António Felício. Ao criar uma versão ficcional de si mesmo, Mário Cláudio questiona quem é, na verdade, o autor do romance. A personagem do escritor está mais próxima de Mário Cláudio ou é uma versão sua tão distante quanto o são o protagonista António ou a personalidade retratada em Bernardo Soares? Dito com mais propriedade, Mário Cláudio levanta uma pertinente questão acerca da reprodução do real: trata-se de procurar saber se a personagem do escritor, em *Boa Noite…*, é uma representação que se assemelha mais ao homem de carne e osso que redige o texto, ao *author* de Barthes, ou às restantes personagens que povoam o romance. Mais: enquanto leitor do texto que escrevera, quando a sua personagem entra em cena, quem é que o escritor vê, a si ou uma mera personagem, tão secundária como as demais? Neste ponto, justifica-se atentar nos restantes romances do nosso *corpus* analítico. Em mais nenhum encontramos o escritor em representação de si próprio, *per se*. No entanto, uma vez que colocam como protagonistas representações ficcionais de personalidades

históricas de elevado relevo sociocultural, não será despiciente concluir que tal fabricação é antecedida de pesquisas copiosas e profícuas. Se assumirmos que, de seguida, cada informação histórica é tratada com subjectividade e criatividade ficcional, somos levados a concluir que muita da matéria que compõe os protagonistas é feita do seu escritor. À luz desta consideração é posta em acção uma curiosa ambiguidade, em virtude da circunstância de o romancista de *Boa Noite*… se imiscuir como personagem autora do seu romance: entre o seu *alter ego* e a reprodução ficcional de Bernardo Soares, com qual se identifica Mário Cláudio? Se, a tudo isto, acrescentarmos que Bernardo Soares, na verdade, não se representa a si, mas a Fernando Pessoa e Mário Cláudio não existe enquanto homem de carne, ossos e ofício das letras, antes reproduz uma versão pseudonímica de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, temos expressa uma equação de identificação autoral, que é de todo pertinente examinar.

O certo é que o romancista metabiográfico se eterniza nas personagens que cria, é memória e narração, é o autor e o actor principal dos dramas que redige, quer seja através do protagonista, quer como uma personagem paralela, quase paratextual, que é convocado para dar um sentido à narrativa, como referido a respeito de *Boa Noite*…. Para o cumprimento dos códigos de escrita metahistoriográficos, necessita de um leitor que vá a jogo, que domine as regras, que retire sentidos das transgressões e que desempenhe as funções que o meta-romancista concebeu para si, seja a de crítico literário, como é próprio de todos os romances pós-modernistas, seja de fiel depositário de confidências, como no caso de *A Man*… ou de *The Last*…, ou inclusivamente de fiscal da moralidade, como neste último e em *The Lambs*…. No fundo, escritores pós-modernistas necessitam de leitores conhecedores das estratégias pós-modernistas, em particular das que têm feito escola na metahistoriografia, com quem possam estabelecer pactos de leitura.

Desde logo, porque não é apenas dos leitores que se espera que sejam experimentados na literatura *meta-*, mas também as personagens o devem ser. São elas que, enquanto agentes activos da vontade do autor, põem em acção uma série de procedimentos de matriz *meta-*. Para além do mais, é através das suas personagens que o autor chega ao leitor, são elas que medeiam o pacto que tacitamente se estabelece entre ambos. Por fim, são as personagens que, com os seus comportamentos e com as suas reflexões, conduzem a narrativa e orientam o leitor para uma determinada forma de ler o texto, ou seja, são elas que revelam ao leitor como querem ser lidas. Por outro lado, este é um crítico literário, que avalia cada acção das personagens que lê, com destaque para os protagonistas. É ao leitor que cabe avaliar a qualidade da verosimilhança que tem em mãos. É através do seu crivo que a narrativa

prossegue, visto que é o seu interesse que alimenta o enredo e leva as personagens a transitar de acontecimento em acontecimento, até ao desenlace final.

Assim, se primeiro estudaremos o autor-personagem, será depois pelo leitor-co-autor que seguiremos caminho. Afinal, concretizar sentidos é produzi-los. É, na verdade, a única forma de os fazer nascer. Cabe ao romancista colocar a semente, mas esta nunca germinará aos olhos de um leitor inapto. Não é de estranhar que o autor, actuando ao nível diegético, se prolongue em diálogos com o leitor, lhe passe notas ou indicações marginais, chame a atenção para determinados pormenores da intriga, ofereça sugestões acerca de como pretende ser lido. São propostas de leitura ou influências, no limite; são o resultado de uma "ansiedade da auto-hermenêutica que leva o autor a recear não ser lido correctamente" (CEIA: 2007, p. 253). Mais não pode um autor despromovido de uma posição autoritária.

Sem valências autoritárias, resta-lhe a celebração de um pacto de leitura com leitores coadjuvantes do processo de escrita. A despromoção do autor pós-modernista coincide com a valorização do leitor contemporâneo, a quem se aplica a premissa já muito repetida de que um maior poder comporta um acréscimo de responsabilidade. Ler deixa de ser uma actividade de consumo de informação e assemelha-se a uma lista de tarefas. Interpretar significados será a mais óbvia, mas existem outras não menos importantes, como a capacidade de reconhecer no texto outros textos, de optar por certa via de verosimilhança em prejuízo de outras, de convocar saberes prévios, culturais, linguísticos ou estilísticos e, no fim, a responsabilidade de produzir uma avaliação sobre o romancista e o romance. Tarefas que estão ao alcance do leitor, se dominar e respeitar os preceitos pós-modernistas. A dificuldade maior consistirá talvez em definir de forma clara e inequívoca que preceitos são estes exactamente, que dão corpo ao Pós-Modernismo.

Os romances em análise incitam-nos a questionar os fundamentos epistemológicos de construção do romance metabiográfico, como via para uma definição da sua matriz literária e consequente catalogação no campo da metaficção historiográfica. Assim, somos a considerar três possibilidades de inscrição canónica: a metabiografia como parte integrante da categoria que acolhe os romances metahistoriográficos; a metabiografia inscrita no mesmo registo da história alternativa; ou a inauguração de uma subcategoria particular. De todo o modo, qualquer conclusão que reclamemos para a nossa tese será sempre o resultado de uma dedução que parte do geral para o particular, e que, por esse motivo, não poderá senão principiar pela análise da axiologia do Pós-Modernismo.

PRIMEIRA PARTE

A Axiologia do Pós-Modernismo

> Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter.
>
> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

Não é possível enveredar por uma dissertação sobre romances metabiográficos sem debater a problemática histórica e conceptual do Pós-Modernismo; estamos indubitavelmente perante um estimulante campo de reflexão e, contudo, o termo *problemática* é aquele que melhor expressa o dédalo hermenêutico de um paradigma que se desmistifica e parodia a si próprio, que se reformula *ad aeternum* e que se modela e adapta às diferentes noções de verdade. Como agravante, estamos perante um espaço cultural que, devido precisamente a essa capacidade modalizadora, escapa a qualquer coordenada efectiva e concreta de definição. É curioso notarmos que a definição de Pós-Modernismo serve para qualificar praticamente todas as obras e produções culturais levadas a cabo a partir de cerca dos anos cinquenta do século passado. Em termos artísticos, e nas mais diversas expressões, tudo parece encontrar uma cómoda catalogação sob a axiologia pós-modernista. O termo é evocado para designar todas as produções contemporâneas e, embora compreendamos a necessidade de um movimento ou corrente literária não ser completamente estanque, um tal desdobramento parece evadir-se a todo e qualquer exercício concreto de análise.

Nestes termos, o Pós-Modernismo assemelha-se mais a um sistema de ideias que, "animated by a critical spirit" (EAGLETON: 1996, p. 26), concorre para minar conceitos predefinidos. Parecemos, à partida, condenados a participar num jogo falacioso, porque sujeitamos a presente investigação ao propósito de situar o nosso *corpus* de análise nos limites de um *etos* que se renova continuamente, na tenção de se esquivar a epítetos e que raramente se concretizam nas suas próprias concepções. Para o conseguir, é fundamental encontrar nos romances em análise determinados paradigmas que fundamentem o seu posicionamento neste espaço dúctil, esquivo a qualquer ensejo de categorização.

Como somos ainda parte integrante deste processo, não é possível assinalar um ponto de chegada, excepto enquanto exercício conjectural, pelo que quaisquer contornos designativos só se darão definitivamente a conhecer quando partilharmos todos, autores,

académicos e consumidores, uma nova esteira cultural. Até então, devemos assumir a fragilidade da nossa empresa, ao correrrmos o risco de sublinhar determinadas características, de as etiquetarmos como pós-modernistas, para depois as vermos refutadas, sob o argumento de que, afinal, o Pós-Modernismo nunca fora exactamente o que havíamos advogado ou, se o havia sido em tempos, não o é jamais, em virtude das suas constantes reconfigurações. É de admitir que a própria noção de espaço não seja a mais adequada a uma definição e que só mesmo por conforto se justifica, porque o espaço não pode ser considerado senão no modo como se relaciona com os seus limites, seja porque existe no constrangimento destes ou porque se expande para além deles. Ora, dizer que o Pós-Modernismo é um espaço cultural implica reconhecer-lhe os marcos, temporais ou geográficos, tarefa a que nos propomos, conscientes da dissonância que esta questão promove no seio académico. Em suma, a presença de traços inequivocamente pós-modernistas num determinado romance, mesmo se publicado num espaço dominado culturalmente pelo Pós-Modernismo, não basta para que o consideremos pós-modernista *per se*, sem que atendamos também à intenção estética que suporta o romance. É preciso identificar a presença de uma filosofia de conceitos de onde brotam tais traços: "A ansiedade de categorização, que parece dominar o leitor pós-moderno, só é perniciosa se se quiser rotular um autor à custa de um conjunto de traços que, obrigatoriamente, devam respeitar uma determinada estética" (CEIA: 2010, p. 86).

É, todavia, possível apontar influências em praticamente todos os períodos da história literária, mesmo naqueles que, à partida, se lhe parecem opor. Tomemos o Formalismo e o Estruturalismo como exemplo. Numa reacção instintiva, diríamos que formalistas e pós-modernistas parecem ocupar posições divergentes no campo da história literária, uma vez que os primeiros são normativos, dedicados à forma e à estrutura, como o nome indica, ao passo que os segundos prezam a libertação poética, uma força criadora que suplanta normas e estruturas. Todavia, uma leitura mais atenta demonstra que, pelo contrário, os formalistas e os estruturalistas contribuíram em muito para semear os fundamentos de um pensamento que viria depois a ramificar-se em diferentes conceitos, a que esta dominante cultural veio beber. Referimo-nos à tentativa formalista de abandonar um registo biográfico demasiado metodológico e a focar a atenção no escritor e, por imperativo deste, no leitor. Mais do que isso, os formalistas criaram bases para a análise dos diferentes sistemas literários. Porque estavam mais interessados nas especificidades do aparelho textual e nas convenções que os regem, bem como nos efeitos que estas têm no leitor, os formalistas e estruturalistas permitiram-se analisar a história literária como um todo, o olhar crítico percorreu os diferentes sistemas literários como se aquela fosse um único organismo, não obstante as suas

heterogeneidades. Ao promover um escrutínio tão amplo, os formalistas e estruturalistas deram-se conta de que muitas manifestações estilísticas consideradas apanágio de uma determinada corrente literária estava presente noutro contexto, anterior ou posterior. Não nos referimos apenas ao estilo do texto, também as temáticas perpassam diferentes momentos da história literária. Os formalistas e os estruturalistas foram os primeiros a analisar diacronicamente os diferentes sistemas da literatura, considerando-a como um corpo comum, que partilha convenções de produção e recepção textual.

A decomposição do signo linguístico em conceitos de significado e significante promovida por Saussure (1997), ultrapassou em muito a mera função comunicativa da palavra, enquanto transportadora de uma mensagem de um emissor para um receptor. Através deste dualismo linguístico, a palavra adquiriu uma componente psicológica que se tornou fundamento basilar de toda a comunicação. Defende Saussure que a linguagem é composta por um sistema de signos que está fortemente enraizado num idioma e, por esse motivo, comporta uma vertente de historicidade social: "Language at any given time involves an established system and an evolution. At any given time, it is an institution in the present and a product of the past. At first sight, it looks very easy to distinguish between the system and its history, between what it is and what it was. In reality, the connexion between the two is so close that it is hard to separate them" (SAUSSURE: 2013, p. 10). Reconhecer que a língua viaja através do tempo e que é transformada por este é comprovativo de que a língua é um organismo vivo, um produto da sociedade e, como tal, reflecte o pensamento humano. Não é composta apenas pelo que diz, ou seja, não é um mero veículo do discurso comunicativo, como também dá a conhecer os seus protagonistas. Assim compreendida, enquanto entidade de certo modo auto-reflexiva, composta por muito mais do que a realidade que expressa, a linguagem converte-se numa metalinguagem, ou seja, numa ferramenta conceptual a partir da qual é possível transpor os preceitos filosóficos da semiologia para o campo da análise literária. Este contributo do Estruturalismo permitiu identificar nos romances contemporâneos signos metanarrativos, como sejam narrativas que se pronunciam sobre o modo como pretendem ser narradas e que, por essa razão, se constituem como um elemento metaficcional que dá origem a "uma ficção fundada na elaboração de ficções".[1]

Uma vez mais, importa ter presente que os traços metanarrativos não são exclusivos do século XX. Na verdade, podem recuar até ao período clássico, pontuando diferentes

[1] AVELAR: "Metaficção", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/ encyclopedia/metaficcao/>, consultado em 15 de Março de 2018

períodos da história literária. Nas tragédias gregas clássicas, a artificialidade da resolução final do enredo apresentada pelo célebre *deus ex machina* constitui uma estratégia metaficcional, na medida em que oferece uma solução que não obedece a um racionalismo lógico interno, o que faz acentuar o carácter ficcional do texto. Tomarmos em mãos alguns predicados mais relevantes do Pós-Modernismo e seguirmos o pontuado de indícios que este compilou é um exercício crucial para demonstrar o quanto este espaço cultural é devedor da história literária, inclusivamente dos períodos a que se opõe. Consideremos, a título de exemplo, a auto-referencialidade, que Carlos Ceia considera constituir um dos vários paradigmas pós-modernistas que "servem os pressupostos de qualquer anti-literatura"[2]. Não será necessário avançarmos para além da etimologia do vocábulo para o compreendermos. Auto-referencialidade diz respeito ao que é auto-referencial, ao que se refere a si mesmo. Uma clara ilustração deste processo metanarrativo pode ser encontrada nos contos de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, cuja primeira edição data de 1478:

> I can't recall a pithy tale just now;
> But Chaucer, clumsy as he is at times
> In metre and the ginning use of rhymes.
> Has told them in such English, I suppose.
> As he commands; for everybody knows
> That if he has not told them, my dear brother.
> In one book, he has told them in another. (CHAUCER: 1977, p. 140).

A obra encontra-se repassada de paradigmas actualmente consignados ao Pós-Modernismo, facto que, de resto, parece não ter passado despercebido a Peter Ackroyd. No exercício da sua *praxis*, não só recorreu ao uso da auto-referencialidade em diversos momentos da narrativa, como fez incidir sobre os próprios *Contos da Cantuária* a atenção perversiva do Pós-Modernismo, aquando da reescrita ficcional dos mesmos, em *The Canterbury Tales: A Retelling by Peter Ackroyd*. Nesta reescrita, o mesmo trecho é reconstruído, em prosa, respeitando a auto-referencialidade original:

> I really do not know a tale that Geoffrey Chaucer has not already told. I admit that he knows very little about poetry, and is hopeless at rhyming, but he has recounted all the stories in such English as he could muster. He may not be very good, but I don't think there is one

[2] CEIA: "Anti-Literatura", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/ encyclopedia/anti-literatura/>, consultado em 25 de Julho de 2016.

old fable he has not written down. If he hasn't put it in one book, he has put it in another. (ACKROYD: 2010, p. 117).

Não raras vezes, a exteriorização auto-referencial actua em combinação com outros mecanismos, como a auto-reflexividade, em que um texto disserta sobre si mesmo ou sobre os processos criativos que põe em acção ou ainda ao dar conta ao leitor da arquitectura estrutural de que se compõe; associado ao Pós-Modernismo, caracteriza-se pela articulação do paradoxo de narrar uma história que não tem nada para contar. No entanto, se nessa história que não conta nada surgir uma outra história, estamos perante um fenómeno de *mise en abyme*, ou narrativa em abismo, como denominado por André Gide (1893)[3]. Estas narrativas inseridas umas nas outras podem ser encontradas em inúmeros escritores *pré*-pós-modernistas, como William Shakespeare. *Hamlet* parece-nos ser, de resto, o exemplo mais famoso deste conceito de duplicação auto-reflexiva:

> Is it not monstrous that this player here,
> But in a fiction, in a dream of passion,
> Could force his soul so to his own conceit
> That from her working all his visage wanned,
> Tears in his eyes, distraction in's aspect,
> A broken voice, and his whole function suiting
> With forms to his conceit? And all for nothing.
> For Hecuba!
> What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
> That he should weep for her? What would he do,
> Had he the motive and the cue for passion
> That I have? He would drown the stage with tears
> And cleave the general ear with horrid speech,
> Make mad the guilty and appall the free,
> Confound the ignorant and amaze indeed

[3] Data em que André Gide recorre, pela primeira vez, à expressão, para se referir a estruturas pluridimensionais:

> In a work of art I rather like to find transposed, on the scale of the characters, the very subject of that work. (...) in certain paintings of Memling or Quention Metzys a small convex and dark mirror reflects the interior of the room in which the scene of the painting is taking place. Likewise in Velazquez's painting of the Meniñas (but somewhat differently). Finally, in literature, in the play scene in Hamlet, and elsewhere in many other plays. (...) None of these examples is altogether exact. What would be much more so, and would explain much better what I want strove for in my Cahiers, in my Narcisse, and in the Tentative, is a comparison with the device of heraldry that consists in setting in the escutcheon a smaller one "en abyme", at the heart-point. (GIDE: 2000, pp. 29-30).

> The very faculties of eyes and ears. Yet I,
> A dull and muddy-mettled rascal, peak
> Like John-a-dreams, unpregnant of my case,
> And can say nothing; no, not for a king. (SHAKESPEARE: 2008, pp. 233-234).

Mais do que o mero facto de Shakespeare ter optado por inserir uma peça dentro da sua peça, note-se as considerações que Hamlet tece sobre a relação entre a representação e a realidade. Ao chorar lágrimas verdadeiras na representação de uma situação ficcional, a alma do actor é forçada a entrar no universo da ficção, como se lê na terceira linha. Em contraponto, Hamlet, que verdadeiramente sente, deve encobrir os seus sentimentos; se o actor expressa pela ficção uma dor que não sente, Hamlet faz uso da ficção para calar a dor real. A dissertação de Hamlet que transcrevemos confronta-nos com a questão, ainda contemporânea, da representatividade.

Vários outros conceitos há, que podemos encontrar em períodos anteriores da história literária, como a paródia, a ironia, a carnavalização ou o pastiche. Deste último, cumpre reconhecer a mestria de Peter Ackroyd, ao imitar a voz do verdadeiro Oscar Wilde, que sobre as peças de Shakespeare, considerava: "There was poetry in it, but unfortunately none of it was my own. One can forgive Shakespeare anything, except one's own bad lines" (ACKROYD: 1993, p. 46).

As obras do próprio Oscar Wilde são exemplo de recursos criativos que tendemos a circunscrever à arte pós-modernista e que, não obstante, facilmente podem ser encontrados em momentos literários anteriores. A peça *The Importance of Being Earnest*, estreada em 1895, está repleta de considerações paródicas, a começar por um dos seus recursos, a ironia, como modelo crítico que ridiculariza a alta sociedade britânica, onde medram intrigas e imposturas: "the truth is rarely pure and never simple" (WILDE: 1998, p. 258) ou ainda de anedotizar os romances da época e os seus leitores: "I don't like novels that end happily. They depress me so much" (*id. ibid.*, p. 273). Há em Oscar Wilde um registo cómico, que acaba sempre por atraiçoar o sentido primário do texto e deixa a descoberto uma crítica corrosiva e mordaz:

> It is very painful to me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life that I have ever been reduced to such a painful position, and I am quite inexperienced in doing anything of the kind. (*id. ibid.*, p. 291).

A efectivação da paródia requer um leitor conhecedor do objecto sobre o qual esta recai, só assim pode ser reconhecida a associação e o consequente desvio da norma. Porém,

a respeito de diálogos com o leitor, guardemo-los para a devida altura, no terceiro capítulo da terceira parte desta dissertação. Servem-nos estas breves referências, para nos levar a concluir que, se actualmente o Pós-Modernismo se apresenta como um domínio de difícil análise, tal se deve ao facto do seu código genético ser herdeiro de muitas combinações e normas que regeram em tempos outros sistemas, campos ou movimentos literários.

A conjuntura de ter despontado primeiramente no domínio da arquitectura convida-nos ao desafio semântico de o definirmos como a arquitectura do presente, pois é neste que se modeliza a crítica contestatária à arte e à cultura. É neste ponto que assinalamos a primeira perversidade desta dominante cultural. Sendo ela enformada por passado, e nunca perdendo de vista este ponto cardeal, é sobre o presente que faz cair o seu foco. Das influências fragmentadas, recolhidas dos catálogos da História da Arte, dobra o passado sobre o presente, como se anulasse o tempo, para colher elementos, figurativos, retórico-narrativos e outros, que de seguida reduz à significância de um texto, cortado, colado e moldado de modo a constituir o que denomina de hipertexto, sem início nem fim, com o que pretende desconstruir categorizações e distinções. De tal forma que poderíamos caracterizar o Pós-Modernismo como a procura incessante pela indistinção, pela eliminação de fronteiras, numa grande partilha que conglomera o velho e o novo, a arte erudita e a arte popular ou inclusivamente abolir a diferença entre a arte e a vida. Esta diluição inverte o desenvolvimento sequencial da História da Arte que conhecemos até então. Com o Pós-Modernismo, esta deixa de se reger pelas leis que a regulavam anteriormente e que, pelo menos desde o Renascimento, a tornavam de certo modo inacessível ao entendimento de grande parte da população, em particular daquela proveniente dos estratos mais baixos da sociedade. O objecto de arte deixa de ser a representação máxima e passa a ser a palavra ou, se preferirmos, o signo. Funde-se com o ambiente, torna-se mercantilizada.

Não obstante as dificuldades inerentes à rotulação estética, encontramos no campo teórico da metahistoriografia alguns aspectos dominantes. Desde logo, o Pós-Modernismo permite equacionar a constituição de conexões e diálogos, não apenas entre diferentes universos romanescos, mas também entre o tempo histórico e a contemporaneidade, num eixo cronológico que se agiliza na exacta medida da memória colectiva, a fim de legitimar a reconstrução ficcional do passado. O Pós-Modernismo chama a si essa legitimação, ao mesmo tempo que a renuncia, como não poderia deixar de ser, já que preserva no seu espírito ideológico a negação de todas as ideologias. Esta vastidão hermenêutica, associada a uma dinâmica de aproximação e distanciamento que o Pós-Modernismo promove, é o que leva muitos académicos, estamos em crer, a classificá-lo como um campo de difícil definição.

Capítulo 1 – Um Estrato Indefinido.

O Pós-Modernismo tem sido objecto de estudo de inúmeros exercícios teóricos, praticamente desde que a ensaística o reconheceu como um paradigma conceptual com direito próprio. Analíticos ou especulatórios, nem sempre proclives, sucedem-se os tratados teóricos sobre uma temática simultaneamente erodida e embrionária. Este jogo de semelhanças invertidas, para usarmos uma expressão que o Pós-Modernismo validaria, levou Linda Hutcheon a postular que o "Postmodernism must be the most over and under-defined" (HUTCHEON: 2004, p. 3) de todos os termos. É, se aceitarmos o convite para este jogo, um fenómeno que parece definir-se na fuga a qualquer definição, que critica os modelos do Iluminismo e do Romantismo, mas não os abandona; antes os recupera para deles fazer um retrato irónico e paradoxal, na medida em que os "[p]ostmodernist discourses – both theoretical and practical – need the very myths and conventions they contest and reduce" (*id. ibid.*, p. 48). O carácter dubitativo e contraditório está enraizado de tal forma na génese deste movimento, que o torna confuso a partir da sua própria ideologia. Se actua dentro das convenções que pretende contestar, o seu campo de acção é, como não poderia deixar de ser, paradoxal, porque formula conceitos que a sua condição ideológica não permite validar. A mera circunstância de acusar os seus predecessores de condicionarem a interpretação dos leitores, com declarações definitivas, constitui, por ironia, uma declaração definitiva, apenas reformulada num paradoxo: a premissa pós-modernista consiste na recusa de quaisquer premissas, ou ainda, a verdade que defende é a ausência de verdade, sem que com isto pareça compreender que é na sua voz assertiva que encontra forças para criticar a assertividade. Afinal, ao qualificarmo-la como uma dominante cultura estamos a reconhecer que domina.

De todo o modo, mesmo quando não indica um novo rumo a seguir, o seu silêncio é ensurdecedor. O discurso, embora por vezes pareça emudecido, sobrepõe-se aos outros, como se pelo simples silêncio crítico se assumisse como uma autoridade. Ainda que involuntário, este julgamento vai contra os princípios pós-modernistas, razão por que assistimos, quase de imediato a uma automutilação, por meio da ironia ou da paródia auto-reflexiva. É necessário minar o seu discurso porque não pode existir uma voz mestra sobre as outras, nem mesmo a pós-modernista. É evidente que pretende destronar os intelectuais, em particular os iluministas, que cediam ao impulso de apostolar o seu universo racional, sistematizado e científico. A rejeição do Iluminismo é uma bandeira pós-modernista e, não obstante, nenhuma outra teoria é proposta para ocupar o lugar deixado vago. É, neste

sentido, um processo que pretende desconstruir para criar um espaço em branco, que não pretende preencher. Mantém um discurso de tal forma condenatório e auto-referencial, que acaba a censurar os seus próprios códigos.

No E-Dicionário de Termos Literários, num verbete assinado pelo próprio, Carlos Ceia antecipa as dificuldades para a definição de um espaço cultural que se pode extinguir sem nunca ter unido os académicos numa interpretação comummente aceite:

> O principal problema com o conceito de Pós-Modernismo na teoria da cultura de hoje é o facto de ele ser ainda um conceito em gestação à data em que alguns já anuncia a sua agonia final, como o movimento efémero conhecido por Avant-Pop (…). Acresce que se trata de um conceito que não suporta uma única aplicação, não está sujeito a um processo simples de dicionarização e não pertence a um domínio específico da História da cultura, o que significa para já, em si mesmo, que se trata de um paradigma de conceitos para os quais se procura desde há muito um sentido comum[1].

Aqui chegados, somos levados a questionar a validade e, porque não assumi-lo, a legitimidade da nossa empresa: é possível definir um conceito que, muito embora se assuma como um elemento operativo e determinante da arte contemporânea, é esquivo, maleável e contraditório? E uma vez chegados a uma conclusão, quem nos garante que a mesma não se desmorone mais tarde, quando outros olhares se debruçarem sobre o Pós-Modernismo, entretanto fechado e balizado pelos limites do tempo? Finalmente, cumpre-nos ainda questionar a pertinência de estudar um fenómeno cultural cujos pressupostos, como avançámos, têm sido explorados *ad nauseam*, tanto a montante, na produção de romances históricos contemporâneos compulsivamente denominados pós-modernistas, numa catalogação nem sempre inequívoca, como a jusante, enquanto campo teórico de investigação. Após décadas de produção, investigação e escrutínio, insistimos na necessidade de encontrar uma definição, uma resposta; desde logo porque a pergunta persiste, hoje como há décadas, sem sinais de esmorecimento, uma vez que não há ainda uma elucidação definitiva. Como agravante, não podemos ignorar a eventualidade de o fenómeno se desvanecer sem nunca perder o estatuto de provisório, de se esgotar no seu estado embrionário, numa morte irónica, paradoxal, definitivamente paradigmática da sua condição. Duas décadas após o fim do século XX, podemos estar apenas a experimentar as ondas gravitacionais de uma dominante, não apenas expirada, como de morte anunciada: "the

[1] CEIA: "Pós-Modernismo", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-modernismo/>, consultado em 24 de Julho de 2016.

postmodern may well be a twentieth-century phenomenon, that is, a thing of the past" (HUTCHEON: 2002, p. 165). *May be* é um *modal verb* essencial nesta questão, pois como poderemos distinguir com clareza a historicidade canónica de um campo literário e cultural que faz precisamente do revisionismo e da historicidade os seus agentes de análise social, política e cultural?

Como tentaremos demonstrar adiante[2], estamos convictos de que o Pós-Modernismo subsiste, curiosamente contra todos os seus esforços de implosão, afirma-se apesar de se recusar, de nos fazer crer que não existe nos parâmetros em que o consideramos. Ou talvez perdure exactamente por essa razão. O certo é que, aparte o seu próprio discurso, não temos como negar a evidência de que o Pós-Modernismo é *o* campo cultural e estético vigorante na sociedade ocidental contemporânea, razão por que falta o indispensável distanciamento histórico ao olhar académico para a formulação de uma definição concludente. Protegemo-nos sob a alçada da designação de *campo cultural e estético* convictos de que, com ela, conseguimos abranger a multiplicidade, multiculturalidade e multidisciplinaridade de um código que, embora formado a partir de muitos outros códigos, se imprime na sociedade como uma reprodução autogenética.

Enveredar por um exercício de teorização sobre este fenómeno cultural implica, pois, o assumir de um conflito interior, na dolorosa tentativa de contrariar o instinto primário de um investigador, desde cedo formatado para categorizar, para (re)definir, para avaliar e ajuizar. Se o investigador não abandonar este instinto primário, dificilmente conseguirá compreender a renovação, dizíamos a autogenética, de um código que recolhe de movimentos anteriores signos particulares e que, não sendo, por isso, inovador, apresenta, contudo, uma configuração conceptual não antes vista. Aceitá-lo é compreender que as produções artísticas do Pós-Modernismo não se fabricam sobre os mesmos preceitos de outros *ismos*:

> the text he [the artist or writer] writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining Judgment, by applying familiar categories to the text or to the work (…). The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done (LYOTARD: 1984, p. 81).

[2] *Vide* "Primeira Parte, Capítulo 2 – Fronteiras da Incerteza".

Se reconhecemos e aceitamos a existência de traços precedentes na cultura ocidental, não é menos verdade que o inverso também é válido. Alguns paradigmas pós-modernistas podem ser encontrados em momentos prévios, sobretudo se isolados, pontuados numa linha cronológica que tão bem agrupou todos os movimentos e correntes literárias antecedentes. Adiante daremos conta de várias características tidas como pós-modernistas que podem ser encontradas em períodos anteriores[3]. De momento, importa considerar que a formulação de Lyotard transcrita *supra* permite-nos partir de uma base sólida, antes de mergulhamos no caos conceptual desta dominante estético-cultural.

O Pós-Modernismo manifesto na nossa bibliografia activa é inequívoco, tanto pelo que se confirma como pelo que dele se renega. Dito de outro modo, as obras em análise são pós-modernistas, tanto na adopção dos signos mais prementes da metahistoriografia, como na subversão destas. Lembremo-nos de que o Pós-Modernismo tem como apanágio a corrupção de um determinado modelo literário a partir do seu interior, uma corrupção conseguida muitas vezes por meio da paródia e da ironia. Os romances de biografia ficcional que sustentam a nossa incursão analítica pelo subgénero do romance histórico levam este efeito ao extremo, porque se hospedam no universo que pretendem desconstruir, mas também porque dão forma a um modelo metahistoriográfico que é, também ele, reconfigurado.

Quando David Lodge romantizou uma autobiografia de Wells, em *A Man of Parts*, estava, de certo modo, a desenvolver uma experiência interessante, no campo da metahistoriografia: a de biografar virtualmente uma personalidade histórica. É uma prática claramente pós-modernista, desde logo porque recorre com mestria ao método do pastiche com a intenção de mimetizar o verdadeiro Wells, ao mesmo tempo que renega essa intenção e lembra o leitor de que este não está verdadeiramente a ler uma biografia de Wells, mas antes uma ficção de uma biografia de Wells.

O mesmo ocorre em *The Last*…, de Peter Ackroyd, romance de biografia ficcional que promove um autojulgamento de Oscar Wilde, subjacente ao qual impera a questão de saber quão fiáveis são as memórias e até que ponto a autoconsciência de um homem, indubitavelmente uma celebridade vitoriana, entretanto caído em desgraçada, não o atraiçoa.

A opção de incluir no nosso corpus *The Last*… e *The Lambs*… não foi casual. Os romances estão ligados pela ténue linha do pastiche, mas distinguem-se na importância que dão às personalidades biografadas. Se, como é natural, Wilde é essencial em *The Last*…, já os Lamb parecem dispensáveis no segundo romance de Ackroyd. O autor centra a narrativa em

[3] Também no capítulo 2 "Fronteiras da Incerteza".

W. H. Ireland, o falsificador de Shakespeare. O papel de Mary Lamb, retratada na juventude, e denunciando já alguns indícios de perturbação, mas sem as manifestações de demência que, num acesso de loucura, a levariam a esfaquear mortalmente a mãe, parece ter como propósito alimentar a personalidade romântica de W. H. Ireland, cuja ligação a esta é evidente, mas que o jovem trata com a devida contenção vitoriana. A cortesia de Ireland para com Mary também o ajuda a redimir-se perante o leitor, sobretudo quando colocado em contraste com Charles Lamb, que atravessa o romance acumulando actos frívolos, como noites boémias entre amigos ou ensaios para a peça de Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*, que nunca chegam a representar devidamente, senão para um pequeno grupo de residentes de um sanatório, de entre os quais se encontrava Mary, pouco antes da sua morte.

É o próprio Ackroyd quem se posiciona como elo da relação entre os romances *The Last…* e *The Lambs….* W. H. Ireland mimetiza tão bem a voz de Shakespeare, que consegue iludir alguns dos maiores especialistas, como Samuel Parr e o bispo William Warbuton[4], dois conceituados académicos shakespearianos. É difícil não encontrarmos neste pastiche ficcional uma relação directa com Peter Ackroyd, cuja mimese da voz e dos maneirismos linguísticos de Wilde nos leva ao ponto de esquecer que estamos perante uma personagem e não o autêntico escritor vitoriano. Em *The Last…*, Ackroyd é o ventríloquo de Wilde, da mesma forma que Ireland é o de Shakespeare, em *The Lambs….* De certo modo, Ackroyd coloca W. H. Ireland a fazer de si mesmo, um autor que rendilha uma cópia tão perfeita que quase perde o carácter ficcional para se tornar uma biografia de excelência. Embora sempre houvesse quem não acreditasse em Ireland, no final, acaba por ser este a admitir a sua transgressão. Quando o jovem afirma que a voz de Shakespeare, em *Vortigern*, é a sua própria voz, reconhecemos também a confissão do próprio Ackroyd. Afinal, a voz de Oscar Wilde, em *The Last…*, é a sua própria voz e, tal como Ireland, também ele o admite abertamente: "I suppose I could describe it as a process of exploration of myself. That when I began writing about other people, I was also writing about myself essentially" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 212). A confissão do recurso ao pastiche, para além de relevar ao leitor os artifícios da própria construção ficcional – um mecanismo, como sabemos, indubitavelmente pós-modernista – demonstra também que a recuperação do passado não é possível, se não por meio de falsificação.

Em Mário Cláudio, o exercício de pastiche efectiva-se desde logo a partir da relação heteronímica entre Fernando Pessoa e Bernardo Soares. O ajudante de guarda-livros

[4] No romance de Peter Ackroyd é o bispo William Warbuton quem legitima os novos documentos encontrados, ao passo que, na realidade, essa autenticação teve o cunho de Joseph Warton, um famoso académico da época.

pessoano é enigmático, fecha-se em si mesmo e, sempre que possível, esconde-se atrás do seu criador; é o próprio poeta quem no-lo confidencia, numa carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro, a 13 de Janeiro de 1935, onde afirma: "não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual"[5]. Encontramos em Bernardo Soares uma necessidade, mais do que uma vontade, de resguardo, de ocultação. Esta ânsia pela privacidade, por um fechamento introspectivo é particularmente evidente no primeiro romance da trilogia de Mário Cláudio, *Boa Noite*…. A timidez perante o olhar directo do leitor resulta num adensar da curiosidade em desvendar mais daquele homem que em tudo parecia igual aos restantes, mas que sempre sobressaía, contrariamente à sua vontade: "Declarariam depois que o senhor Soares se não distinguia de qualquer outro sujeito, mas a verdade é que ele dera sempre mostras de ser um bocadinho esquisito" (CLÁUDIO: 2008, p. 18).

O Fotógrafo… é o romance da nossa biografia activa que melhor dá expressão a esse anseio, quase aflitivo, de desvendar aquilo que está oculto. A ligação platónica entre Lewis Carroll e Alice Liddell é desde cedo pervertida por certas manobras de sedução afectiva que ensombram a narração com o espectro da pedofilia, a qual, na vida real, não se concretiza[6],

---

[5] PESSOA: "Carta a Adolfo Casais Monteiro", disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>, consultado em 5 de Setembro de 2017.

[6] A natureza da relação entre Lewis Carroll (pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson) e Alice Liddell tem sido sobejamente questionada e analisada ao longo dos últimos cento e vinte anos, após a morte do autor. Parece ter-se tornado generalizada a noção de que Lewis Carroll era, de facto, um pedófilo, embora reprimido, vitima de uma castração auto-imposta por escrúpulos morais. Vários biógrafos e historiógrafos, como Hugh Haughton, Florence Becker, Will Self, Donald Thomas, Michael Bakewell, Stuart Collingwood e Morton Cohen partilham da opinião de que Carrol mantinha uma relação demasiado intensa e pouco saudável com crianças, conclusão revelada também num documentário da BBC, transmitido a 31 de Janeiro de 2015, intitulado *The Secret World of Lewis Carroll*.

No entanto, é de relevar o comentário de Vanessa Tait, bisneta de Alice, no referido documentário: "My understanding is that he was in love with Alice, but he was so repressed that he never would have transgressed any boundaries" (TAIT: "The Secret World of Lewis Carroll", BBC, 2015). Também Edward Wakeling procura desconstruir o que denomina de mito e procura apresentar um artista vitoriano, algo privado, mas não recluso, como se quer fazer parecer; um homem, na verdade, perfeitamente integrado na sociedade. Na biografia de Carroll, deixa um alerta: "biographers are bereft of key primary source material. But to indulge in unfounded speculation is not the way forward" (WAKELING: 2015, p. 267). Inclusivamente, lembra o autor, as fotografias de crianças nuas eram uma prática convencional, na era vitoriana. As crianças eram contempladas como um estado de graça, tão inocentes quanto as fotos que as retratavam, em poses de anjo. Na perspectiva de Wakeling, Carroll foi uma vítima de um julgamento anacrónico aplicado às morais da época: "This book is heavily rooted in quotations and extracts from Dogson's letters and diaries, so the man speaks for himself. The interpretation is left to the reader – with one word of caution: at all times, it is important to fully appreciate the values and attitudes of Victorian society, which are considerably changed in our modern society" (*id. ibid.*, p. 363).

Mário Cláudio mostra-se consciente deste facto, quando afirma peremptoriamente, numa entrevista concedida ao jornal Público, em Março de 2015: "Aquilo que é mais desastroso é dizer que a relação do Lewis Carroll com a Alice era uma relação pedófila. Não era. Ele era um pedófilo, mas esta relação não era de pedofilia. Ele era um pedófilo que eu tenho a certeza quase absoluta que nunca praticou um acto de pedofilia" (CLÁUDIO: "Uma perversa inocência", disponível em <https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/noticia/uma-perversa-inocencia-1689656>, consultado em 5 de Setembro de 2017).

ao contrário do que é sugerido no romance, onde Alice descreve o que julga ser um sonho que tivera, mas que deixa o leitor a conjecturar actos que poderão ter efectivamente ocorrido: "E respirando muito fundo na semi-sonolência que a possuía, botou-se a balbuciar isto que resultava do sonho que a tomara, «Só Alice escutava o tal contador, de preto vestido como grande senhor que, de fraque e cartola, brincava com ela, se a julgava a dormir como a Princesa Bela.»" (CLÁUDIO: 2015, p. 36). O narrador nunca dá conta de comportamentos objectivos e definidos de pedofilia, mas parece sugerir que o fotógrafo *brincava* com Alice quando a supunha adormecida, episódio que, a ter ocorrido, não foi dado a ver ao leitor.

Se Bernardo Soares procurava encapotar-se na mediocridade dos seus pares, Lewis Carroll debatia-se contra as pulsões sexuais que o dominavam e que apenas encontravam conforto nas melancólicas fotografias de crianças, quase sempre femininas, em alguns casos, nuas. Fotografar é, por si, um acto de revelação, uma tentativa de expor através da objectiva aquilo que escapa ao olho nu, um "atrevimento de mexer no que está quieto, e de desvendar o que se acha oculto" (CLÁUDIO: 2015, p. 26). São, por diferentes motivos, dois homens solitários, aos quais acresce Leonardo, em *Retrato*…, porque se acha enclausurado num desejo homossexual que nunca é verdadeiramente assumido no romance, mas que se adivinha, uma vez mais pelo contraste entre aquilo que nos é revelado e o que se nos oculta. Numa época em que o conceito de homossexualidade ainda não existia, é escassa a documentação sobre a vida íntima de Leonardo Da Vinci, razão que levou Mário Cláudio a compor pela ficção o que a biografia tradicional não pode asseverar: "E deste modo se fechava entre ambos um novo pacto de amor, estabelecido sobre a consciência do amante que do serviço ao amado deriva a sua única e incondicional liberdade" (CLÁUDIO: 2015, p. 52); um amor, como se depreende pela transcrição, que amadurece numa relação paternal, porque apenas esta se legitima perante as convenções da sociedade pré-estabelecidas. É uma relação emocional e afectiva, mas de abstinência carnal, que ainda assim possibilita ao mestre alcançar a sua catarse. Leonardo é um herói solitário, fechado no seu mundo, tão só e, no entanto, definitivamente acompanhado pelos demais protagonistas dos romances já enunciados.

Ocupar-nos-emos da figura do herói na terceira parte da nossa dissertação, mas é possível antever que as personagens que se posicionam na nave central da narrativa estão isoladas do mundo, em consonância com o individualismo pós-modernista, por uma incompreensão humana que é quase geométrica, na forma como pode ser medida e avaliada pela obediência e transgressão das regras de conduta social.

David Lodge, Peter Ackroyd e Mário Cláudio produziram uma experiência metahistoriográfica convencional, ao elaborar romances biográficos que se tornaram

previsíveis na deturpação dos fundamentos epistemológicos da biografia tradicional, atendendo à sua natureza ficcional. Todavia, esta construção metahistoriográfica não se concretiza em absoluto, uma vez que o registo biográfico, ainda que enquanto mera imitação, força o emprego de determinados preceitos que escapam à metahistoriografia que comummente reconhecemos. Assim, como os romances não conseguem cumprir os preceitos desta, acabam também por corromper alguns dos seus princípios, minam-na nos seus próprios ditames. Estamos, portanto, em face de um dos mais elevados paradigmas do Pós-Modernismo: a sua própria desconstrução.

Como se consubstanciasse uma filosofia neo-iluminista, desprovida, contudo, de um aforismo fértil, a rejeição do racionalismo, do fundamentalismo e universalismo do pensamento confere ao Pós-Modernismo os contornos de um *anti*-pensamento reactivo. Como veremos, a despromoção do saber toma a forma de crítica ao sistema, a qual se torna, no entanto, um sistema em si mesmo. Por esta razão, a crítica do Pós-Modernismo torna-se, ela própria, objecto de crítica, o que resulta numa implosão. Levado ao limite, o Pós-Modernismo não tem lugar no pensamento pós-modernista.

Imersos nestes contrastes, procuraremos mapear os procedimentos distintivos de um exercício que, pelas razões expostas, optámos por intitular como *Experimentalismo e Metabiografias*. Tal experiência assemelha-se, de certo modo, a uma tese sociológica, que se enforma a partir de um pensamento ontológico. A crítica à infalibilidade do conhecimento universal e a exortação da dúvida, da incerteza e da diferença identitária baseiam-se no fundamento de que qualquer indivíduo é idiossincrasicamente singular. Contraposto à nossa individualidade há um outro, que é colocado numa esfera exterior, que escapa ao nosso entendimento, na presunção de que, precisamente porque o outro nos é exterior, nunca poderá ser verdadeiramente compreendido por nós.

Este é, como daremos conta, um pensamento que atravessa todos os domínios inerentes ao ser humano, como sejam a razão, o passado histórico, as convenções da sociedade civil e, muito naturalmente, o próprio indivíduo, refém do realismo social, do qual se pretende evadir, através da hermenêutica da individualidade e da diferença.

O Cinzel das Convenções.

A preocupação do Pós-Modernismo com a individualidade e a diferença do indivíduo não deve ser vista como uma máxima ou uma tese teórica. Pelo contrário, a consciência da diferença permite inaugurar uma nova crítica da razão, que descentraliza a atenção do sujeito.

Afinal, se este não pode ser compreendido, é inútil persistir nesse esforço. Assistimos, portanto, a uma fragmentação do indivíduo, ou melhor, a uma diluição. A razão que antes identificava e conceituava o homem como ser singular deve ser eliminada, porque é portadora de um totalitarismo que valoriza emoções, contingências, ambiguidades e acontecimentos marginais, que não têm lugar numa metodologia que entende o real como um hipertexto. O ser humano reduz-se, pois, a uma máscara textual, que esconde uma identidade que não pode ser compreendida. No fundo, é um discurso intertextual que dialoga com outros textos e que, conjuntamente com estes, forma o hipertexto.

A intertextualidade semiótica é uma reconfiguração do Pós-Modernismo, uma vez que, ao invés de doutrinar, de forçar a alteração de comportamentos, pretende incitar a uma autonomização do pensamento. É óbvio e legítimo que argumentemos que alguns signos pós-modernistas já se encontram em obras canónicas do Romantismo, como *As Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, ou do Modernismo, de que *Ulysses* (1922), de James Joyce, é paradigmático, mas essa é uma questão paralela que não responde ao problema principal. Porque o foco não está na obra em si, mas no leitor, ou melhor, nas expectativas que estes ou outros romances prometem e nas consequentes transgressões com que o leitor tem de lidar. Assumido isto, a questão natural é saber se, na presença destas duas obras um leitor romântico ou modernista lerá a mesma obra que um leitor pós-modernista. Ou, pelo contrário, num exercício impossível e, por esta razão, talvez ridículo, imaginemos que um leitor do século XVIII ou XIX leria um dos romances da nossa bibliografia activa. Estamos certos de que não o compreenderia em plenitude, faltariam por certo ferramentas de análise que o auxiliassem na recuperação de sentidos pós-modernistas, não compreenderia a rebeldia do texto, nem a ironia, não seria detentor de referências que o fizessem reconhecer a paródia presente. E, tal como Maria de Lourdes Ferraz (1987), acreditamos que se uma interpretação textual não é reconhecida, ela não se cumpre, é como se não existisse[7]. É precisamente de falta de compreensão que lamenta Oscar Wilde, quando lastima: "I could have been the voice of the coming age, for I proclaimed that which my age did not know - that every man should make himself perfect. But I was not understood" (ACKROYD: 1993, p. 179).

A relação entre realidade e linguagem é decisiva na modelização do pensamento pós-modernista. O caso da ironia e da paródia, cuja utilização pretendia a desafiar a autoridade ou as classes sociais privilegiadas, é paradigmático da forma como o discurso contribuiu para inflectir a consciência social e, com a massificação de uma visão crítica até então apenas

[7] Em *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*, Maria de Lourdes Ferraz afirma, a respeito da ironia: "não me parece lícito falar-se de ironia não reconhecida. Repudiaria até o uso do termo ironia quando não há reconhecimento da mesma" (FERRAZ: 1987, pp. 22-23).

confinada aos intelectuais, teorizar um sentimento pós-modernista. Como se fora um exercício carnavalesco bakhtiniano (1984), colabora para um entendimento histórico dos factos, não tanto pelo que narra, mas pelo que esconde, a vista aberta, nas entrelinhas do texto. Se este segue uma interpretação normativa, em conformidade com o discurso histórico oficial, o discurso irónico toma o sentido inverso, num exercício de correcção, a cada momento, das falsas certezas declaradas pelo primeiro. A partir da sobreposição de ambos, gera-se um efeito metalinguístico, sobre o qual assenta todo o discurso pós-modernista.

Cumpre salvaguardar, no entanto, que o carnaval bakhtiniano não diz respeito a um período específico do ano, como se entende o entrudo, mas antes a um anseio que perpassa toda a sociedade, sejam reis, nobres, clérigos, ou também o homem comum, de extrapolação dos limites inerentes ao grau social de cada indivíduo, resultando, na maior parte das vezes, numa inversão consentida dos papéis hierárquicos, esvaziados, naturalmente, de qualquer responsabilidade teocrática, passado o período definido de uma certa idealização – que mais não é do que uma dilação – das responsabilidades civis. Esta construção ficcional da sociedade coloca-nos perante uma simulação irónica e paródica de factos considerados reais.

Ironizar sobre o conceito de verdade histórica é a melhor forma de desenvolver um exercício auto-reflexivo, uma vez que não apresenta ao leitor uma indicação concreta sobre a validade ou fiabilidade dos dados apresentados; a sobreposição dos dois discursos, porque não apenas se limitam a ser diferentes, como se movem num antagonismo exegético e, de certo modo, perversivo, pretende criar no leitor confusão e desconforto, pelos quais o autor dá a conhecer o carácter artificioso da noção de certeza. Quaisquer que sejam os recursos linguísticos empregados, o objectivo parece tomar sempre a forma de um protesto veemente contra a certeza iluminista. Paródia, sátira, ironia, pastiche ou outras – que pretendemos confrontar com o nosso *corpus* de análise no capítulo seguinte –, são estratégias colocadas ao serviço da reflexividade, sem a qual não é possível derrotar a ditadura secular da lógica. Assim, a lógica e a certeza que se apresentam no discurso pós-modernista são travestidas de uma auto-reflexividade corrosiva, que as atravessa e decompõe. O discurso convencional não resiste a este ataque à epistemologia do registo científico e acaba por ruir, deixando um vazio, não para que dele se forme uma nova verdade, mas precisamente para que nenhuma verdade possa, a partir de então, emergir: "não há qualquer tentativa de criar um novo estilo à custa da ridicularização de um estilo pré-existente. A paródia pós-moderna não se contenta com a denúncia: pretende também julgar e condenar à morte, tudo no mesmo instante, aquilo que parodia" (CEIA: 2010, p. 75).

Carlos Ceia adverte, todavia, para o facto de a ironia e a sátira bakhtinianas se comporem de uma linguagem crítica que tem por base unicamente uma vertente social, pelo que, adicionado ao notório desfasamento das diferentes épocas, não devem ser consideradas como fundamentadoras da metalinguística pós-modernista:

> Assumindo que a paródia como categoria literária foi identificada por Bakhtin em épocas tão distantes como a Idade Média e o século XX, aceitemos que o paradigma da paródia carnavalesca não pode servir como paradigma pós-moderno (*id. ibid.*, 79).

Além de que, acrescentaríamos, a expressão carnavalesca, como entendida pelo académico russo, comporta sempre uma vertente física, é dependente de uma linguagem corporal exagerada, ao passo que o Pós-Modernismo, *ut videbimus*, procurava uma revolução ideológica, antes de efectiva, i.e., pretendia mobilizar a sociedade através do texto. A primeira é impulsiva, a segunda ponderada. Como acréscimo, o carnaval determinava uma inversão das funções sociais, a queda de quem detinha o poder e a consequente promoção de uma nova força, a emergir de estratos sociais inferiores:

> In such a system the king is the clown. He is elected by all the people and is mocked by all the people. He is abused and beaten when the time of his reign is over, just as the carnival dummy of winter or of the dying year is mocked, beaten, torn to pieces, burned, or drowned even in our time. They are "gay monsters". The clown was first disguised as a king, but once his reign had come to an end his costume was changed, "travestied"[8], to turn him once more into a clown. The abuse and thrashing are equivalent to a change of costume, to a metamorphosis. Abuse reveals the other, true face of the abused, it tears off his disguise and mask. It is the king's uncrowning (BAKHTIN: 1984, p. 197).

Em contrapartida, o Pós-Modernismo desconstrói para questionar e não assume nem suporta qualquer instauração de uma nova ordem. Por outro lado, é bom de ver que a inversão dos papéis, no carnaval bakhtiniano, não visa uma concretização real. A expressão popular carnavalesca não pode ser entendida como uma revolução, mas tão-só um simulacro, a decorrer numa praça que, enquanto palco, é representativa de um espaço muito mais vasto, que abarca não apenas a geografia, mas também a política, os conflitos militares, hierárquicos ou demais relações sociais. É um jogo, no qual todos os participantes estão conscientes da

[8] Todas as aspas do autor.

artificialidade do seu papel, não deixando por essa razão, todavia, de o cumprir com exactidão.

Neste ponto, encontramos uma interessante correlação com o Pós-Modernismo, no sentido em que o leitor também é convidado a participar num jogo de máscaras, onde a ordem que rege o seu mundo é questionada, desvalorizada e, em última circunstância, descartada. Induzido na leitura de um romance metahistoriográfico, o leitor é constantemente lembrado do carácter ficcional do mesmo, e não deixa, ainda assim, de o considerar histórico, pese embora todos os esforços do romancista para presentear o leitor com as fórmulas subjacentes à construção do romance, o que constitui uma transgressão das regras literárias convencionais. O *incipit* de Peter Ackroyd, em *The Lambs*… é disto exemplo: "This is not a biography but a work of fiction. I have invented characters, and changed the life of the Lamb family for the sake of the larger narrative" (ACKROYD: 2005, s/p.), uma nota introdutória que parece ecoar a advertência de David Lodge, em *A Man of Parts*: "I have used a novelist's licence in representing what they [as personagens] thought, felt and said to each other, and I have imagined many circumstantial details which omitted to record" (LODGE: 2012, s/p.); quando um narrador se questiona acerca das opções narrativas a tomar, numa confidência dissimulada, está na verdade a desmontar "a charada de alguém que sai do instrumento que ele próprio utiliza" (CLÁUDIO: 2015, 20). Em *O Fotógrafo*…, Alice, narradora intradiegéticas das suas memórias, tece considerações sobre como narrar a morte de dois dos seus filhos, nas trincheiras de França, durante a Primeira Guerra Mundial:

> Em certas ocasiões interrogava-me sobre se não beneficiaria ele daquela pausa branca, e excessivamente utilizada pelos romancistas, na qual os que tombam em combate pronunciam a palavra «Mãe»[9]. Mas não detectava em nenhum dos meus dois rapazes o gosto pelo lugar-comum, ou pelo melodrama, que pactua com os sonhos dos artistas (*id. ibid.*, p. 13).

O registo de soldados que tombam em combate é de tal forma comum na literatura, como o fora na realidade, que a própria morte surge no romance levemente personificada, presa, também ela, nas garras das convenções. Dito de outro modo, a morte matou porque era esperado que matasse e assim pôde enfim consentir que "descansasse em seu ombro a enorme gadanha da convenção" (*op. cit.*), que é o mesmo que dizer que a morte mata porque tem esse poder, em particular no contexto das Grandes Guerras. O desafogo da frase transcrita surge-nos como uma acusação velada a alguém que detém o poder e dele faz uso,

[9] Aspas do autor.

não porque o deseje, mas simplesmente porque é mais fácil ceder às convenções do que rebatê-las.

Tanto o carnaval bakhtiniano como o romance pós-modernista tratam de conferir ao participante a liberdade para se movimentar pelos meandros do conhecimento e do poder. Michel Foucault lembra que uma parte integral da preservação das estruturas do poder deve-se à manutenção da ordem, porque, "[b]esides its immediate victim, the crime attacks the sovereign: it attacks him personally, since the law represents the will of the sovereign; it attacks him physically, since the force of the law is the force of the prince" (FOUCAULT: 1995, p. 47). O carnaval bakhtiniano rasga esta estrutura de poder com um interregno que coloca a realidade do avesso; num engenhoso procedimento, suspende a ordem natural da sociedade e simula a tomada do poder pelas classes inferiores, as quais se debatem então pela sua preservação ou, em caso de desastrosa perda, recuperação. Como é próprio de qualquer simulação, a liberdade de movimentos e o poder de que o participante goza não são reais. Todavia, ao exercitar tais simulações, o carnaval de Bakhtin está na verdade a questionar onde reside, afinal o poder, quem o detém e de que forma é que este é exercido sobre a população.

Estas são precisamente as mesmas questões que ocupam o pensamento pós-modernista. No entanto, demonstra a ânsia pela inversão de papéis sociais que os primeiros localizam o poder junto das instâncias políticas, pelo natural motivo de que é a partir destas que quaisquer decisões são tomadas. O Pós-Modernismo considera, por seu turno, que este é um entendimento demasiado ingénuo, sobretudo em sociedades economicamente avançadas, uma vez que quaisquer instâncias políticas são voláteis a motivações financeiras, permeáveis a interesses particulares e facilmente influenciáveis pelo poder económico; como temos vindo a registar, o Pós-Modernismo é vacilante perante a necessidade de avançar com respostas para as suas próprias questões. Como tal, não identifica as entidades económicas como as fiéis depositárias do poder, até porque considera que também a economia se subjuga a um poder superior: o conhecimento. Em *The Archaeology of Knowledge* (1982), Foucault assegura que o poder pertence àqueles que detêm o conhecimento, porque é deles a capacidade para influenciar tomadas de decisão, políticas ou económicas. O conhecimento comprime as restantes áreas, ou melhor, os demais discursos. Nas palavras de Foucault: "I believe that this will to knowledge, thus reliant upon institutional support and distribution, tens to exercise a sort of pressure, a power of constraint upon other forms of discourses" (FOUCAULT: 1982, p. 219). A afirmação não é, ao contrário do que possa parecer, uma resposta clara, ou não fosse o Pós-Modernismo um conceito múltiplo e heterogéneo. Com

efeito, assertado o conhecimento enquanto base estrutural do poder na sociedade contemporânea, torna-se sobejamente mais difícil identificar os locais onde medra, como adverte o filósofo francês, em *Discipline and Punish* (1995):

> This technology[10] is diffuse, rarely formulated in continuous, systematic discourses; it is often made up of bits and pieces; it implements a disparate set of tools and methods. In spite of the coherence of its results, it is generally no more than a multiform instrumentation. Moreover, it cannot be localized in a particular type of institution or state apparatus (FOUCAULT: 1995, p. 26).

Dos campos de estudo influenciados pelo Estruturalismo e Pós-Estruturalismo, os mais vincadamente agredidos são aqueles que fazem uso e apologia do pensamento lógico, como a ciência, considerada limitada, tendenciosa e permeável a influências externas. É bom de compreender o imperativo de a ciência ser exercida por uma mente aberta e disponível para testar hipóteses e confirmar ou refutar as teses de que se ocupa. Todavia, entendem os pós-estruturalistas que não é possível aos cientistas prevenir o transporte de doses flagrantes de preconceitos e condicionalismos para as suas análises, desde logo porque são esses que facilitam ao cientista a descoberta de um sentido lógico na aglomeração dos dados recolhidos. A prática da ciência até então consistia em observar o universo através de uma estreita janela de convenções, o que redundava numa conclusão partidária e tendenciosa, logo à partida. Concluíram, pois, que o conhecimento não advém da leitura condicionada de factos concretos e codificados sobre o universo, mas da compreensão, assimilação e domínio das estruturas, formuladas a partir da soma de inter-relações culturais, que nos permitem encontrar um sentido para o mundo.

Influenciado pelo pensamento pós-estruturalista, Foucault mantém a convicção de que é nas ciências que reside o poder, por ser delas também o conhecimento. De facto, é forçoso admitir que foi a partir dos seus diversos campos que se desenvolveram estudos sobre o universo, a vida e a humanidade e são os cientistas que no-lo legaram, por via de discursos feitos a múltiplas vozes. Ainda assim, num período de presunções pós-iluministas

[10] Por tecnologia, entenda-se conhecimento. Foucault teoriza acerca das relações de poder entre o conhecimento, compreendido como uma corrente científica das ideias, e o corpo, que considera, não tanto um organismo biológico, mas sobretudo um instrumento físico, constrangido por um sistema de sujeição e anatomizado para a produtividade, muitas vezes forçado pelo uso da violência. No entanto, o autor sugere que melhores resultados se podem alcançar sem o recurso a armas ou tortura, mas através da subtileza do conhecimento. Assim, a este conhecimento, que se posiciona sobre o corpo, não para assimilar o seu funcionamento, mas para conquistar e dominar os seus gestos, i.e., para o reconfigurar, o autor denomina de tecnologia política do corpo.

que colocavam a ciência num altar de adoração, Foucault questiona a narrativa dominante da ciência e alerta para as suas limitações e imprevisibilidades, inevitáveis sempre que cada campo de estudo se foque unicamente no seu saber exclusivo e não encete um diálogo com os restantes. O único modo de evitar um conhecimento fracturado é compreender que este se forma a partir de vozes múltiplas, ou se preferirmos, de multi-discursos, para os quais concorrem os Estudos Humanistas, como a Psicologia, Sociologia e até a Literatura. As Ciências Humanas, que reivindicaram um lugar no plano das ciências, por volta do início do século XVII, começaram a desenvolver análises dos discursos científicos oficiais, na sua relação com as práticas sociais da época; dando início a uma arqueologia multidisciplinar, aliaram-se à Física, à Matemática e à Biologia para alcançar uma resposta racional, científica, mas também genealógica e hermenêutica, sobre o que é o ser humano.

Daqui podemos inferir que, mais do que a obtenção de recursos financeiros ou a ocupação de cargos políticos, o poder, na concepção estruturalista e pós-modernista, reside na possibilidade de ditar os parâmetros usados para compreender os fundamentos da existência humana. Para Foucault, são os intelectuais das ciências que imprimem os desejos e ambições que outros homens perseguirão, fazendo uso, para tal, dos recursos financeiros ou influências políticas. O imperativo de dominar este conhecimento permite dominar as convenções culturais que governam o homem na sociedade, seja para o constranger ou para o resgatar de constrangimentos. O verdadeiro poder, para Foucault, consiste, pois, em fazer com que o *outro* acredite que é a *sua* própria convicção que o leva a agir a maneira que nós queremos que ele aja. Ao controlar-se o discurso que suporta um determinado comportamento, controla-se o comportamento em si; o ser humano interioriza normas predeterminadas pela ciência e de seguida autofiscaliza-se, para se manter conformidade com os padrões culturais vigentes. Esta forma de poder, de controlo sobre o outro, precisamente porque não recai sobre uma autoridade governativa ou militar, é muito mais difusa, quase invisível; actua através de um sistema de normas e expectativas com consequências efectivas na rotina diária das pessoas, permitindo um conjunto muito limitado de escolhas, através das quais lhes é permitido navegar, sempre com o intuito de as modelar a uma determinada ordem ou comportamento social. Esta especificidade do poder contrapõe-se, como se vê, à concepção bakhtiniana, que o entendia enquanto capacidade – nunca factual, mas plausível – de romper com as convenções e, através do riso, exaltar uma celebração do *bathos*.

Não obstante esta cisão, concorre para a aproximação destas duas esferas, por fim, o facto de – separadas por períodos de forte pendor racional e científico, como são o Iluminismo, o Romantismo e o Modernismo – se posicionarem ambas como opositoras

destes sistemas demasiado normativos do mundo. A leitura comparativa de ambos os períodos assume-se pertinente ainda no que diz respeito às forças em confronto. Tanto num caso como no outro, temos de um lado do tabuleiro as forças oficiais, promotoras da ordem política e defensoras do equilíbrio social; do outro, uma segunda força, insurgente, que visa destronar a primeira, com recurso à paródia, ironia e sátira.

Pelo exposto, acreditamos que uma leitura atenta do carnaval de Bakhtin contribui para a leitura que podemos desenvolver acerca da quebra de convenções. O Pós-Modernismo erige no tecido textual um novo entendimento do mundo, a contrapor ao mundo real, o qual é criticado quase com a mesma ferocidade com que se aponta o dedo à historiografia. Somente, se para a última os pós-modernistas se socorrem da desconstrução de ideias pré-concebidas, para a crítica social fazem uso do riso, mais irónico e paródico do que satírico, mas ainda assim suficientemente mordaz para expor ao leitor o ridículo das convenções que o constrangem. A libertação pelo riso é um contributo de Bakhtin que consideramos pertinente, nos dias de hoje. É certo que, como lembra Carlos Ceia, o resultado prático está por demais distanciado da contemporaneidade (2010), mas os fundamentos teóricos que sustentam uma análise social são ainda consideravelmente relevantes, quando direccionados para o confronto entre as forças oficiais e oficiosas ou, se efectuarmos uma transposição para um conceito marxista, entre a classe governativa e uma outra, que se lhe opõe, oprimida[11]. Para Bakhtin, o riso era uma esperança para o futuro, livre de constrangimentos, com certeza maioritariamente políticos, mas também sociais:

> Popular-festive forms look into the future. They present the victory of this future, of the golden age, over the past. This is the victory of all the people's material abundance, freedom, equality, brotherhood. The victory of the future is ensured by the people's immortality. The birth of the new, of the greater, of the better, is as indispensable and as inevitable as the death of the old. The one is transferred to the other, the better turns the worse into ridicule and kills it (BAKHTIN: 1984, p. 256).

O objectivo da ironia e da paródia nos romances metahistoriográficos não é outro senão este. Os autores pós-modernistas podem advogar intensamente que não aspiram necessariamente à construção de um mundo melhor, a emergir das ruínas do anterior. Irving Howe refere-se inclusivamente a uma provável crise de representação (1959), ao alegar que

[11] Convém ter presente que o Marxismo, enquanto filosofia ideológica, não está sobremaneira distante de nós e foi uma forte influência para o surgimento do Pós-Modernismo, por via da Escola de Frankfurt, como falaremos no subponto seguinte: "Modernismo e Pós-Modernismo: um Diálogo Ideológico".

os romancistas pós-modernistas atravessam uma era de dúvidas ontológicas e epistemológicas, agravadas pela dificuldade crescente em reproduzir a sociedade do pós-guerra, devido à quebra de ligações entre uma sociedade contemporânea sobrecarregada de experiências sensoriais, mas desprovida dos valores morais e éticos tradicionais. Howe considera que o mundo exterior não se adequa inteiramente à subjectividade das personagens, pelo que conclui que a realidade não pode ser compreendida, menos ainda representada romanescamente. A crise da representação funda-se a partir deste ataque à epistemologia do registo científico, quando alicerçada na convicção de que, por um lado, não é possível representar fielmente a sociedade; por outro, nenhuma representação nova poderá preencher vazio que a crítica abriu no discurso antecedente. Afinal, como já referimos no ponto anterior, tal crítica serve, não para que do vazio se forme uma nova verdade, mas precisamente para que nenhuma verdade possa nascer: "não há qualquer tentativa de criar um novo estilo à custa da ridicularização de um estilo pré-existente. A paródia pós-moderna não se contenta com a denúncia: pretende também julgar e condenar à morte, tudo no mesmo instante, aquilo que parodia" (CEIA: 2010, p. 75).

Não obstante, importa questionar se, *in extremis*, não é em rigor isso mesmo que pretendem. A destruição das ideias pré-concebidas, exactamente porque não podem ser apreciadas como uma verdade absoluta, liberta o indivíduo e isso, por si só, é já um passo para a instauração de um novo entendimento da ordem e da realidade social. Ao proclamar como Sócrates fizera, segundo Platão, *só sei que nada sei*[12], os pós-modernistas estão, de facto, a assumir que sabem mais do que intelectuais românticos ou iluministas, cujo saber fundaram em ideias e noções pré-determinadas, enciclopédicas.

A recuperação do passado que podemos observar na arte pós-modernista, em particular na narrativa histórica, tem um claro sentido indagador e progressista. Susan Sontag refere-se a uma nova sensibilidade (2001), que considera revolucionária, e que eleva a consciência humanista a posicionar-se contra os conceitos elitistas tradicionais, no que ao carácter representativo da arte diz respeito. Assumindo um evidente hedonismo *anti*-interpretativo da arte, sobrevaloriza a experiência imediata em prejuízo de análises intelectualizadas, o que tem como consequência a eliminação das fronteiras entre a cultura elitista e a cultura de massas. Para Sontag, a hermenêutica não é de todo inócua nem impermeável a pressuposições ideológicas e, por vezes, reputa-se em tal soberba que se

[12] Fazemos notar que o aforismo enunciado em *A Apologia de Sócrates* é um pouco diferente da paráfrase que se convencionou posteriormente. No original de Platão: "É possível que nem um nem outro saibamos nada de belo nem de bom, mas este homem crê saber e de facto nada sabe; eu, porém, nem sei, nem julgo saber. Portanto, parece-me que, pelo menos, eu sou mais sábio pelo facto de não julgar saber o que na realidade ignoro" (PLATÃO: 1993, p. 20).

sobrepõe à corroboração de factos, como pôde comprovar o Oscar Wilde de Peter Ackroyd, no seu julgamento por comportamento indecente: "I had always asserted that an interpretation is more interesting than a fact: I was proved unfortunately to be right. I was destroyed by the sordid interpretations which others gave to my affairs" (ACKROYD: 1983, p. 138).

A concepção que Sontag promove acerca da representatividade da arte tem em consideração uma extrapolação da estética hermenêutica para uma realidade exterior, de cariz social. As funções da arte são equacionadas, mais do que em inovações formais, na sua capacidade mobilizadora e redentora da sociedade:

> A great work of art is never simply (or even mainly) a vehicle of ideas or of moral sentiments. It is, first of all, an object modifying our consciousness and sensibility, changing the composition, however slightly, of the humus that nourishes all specific ideas and sentiments. Outraged humanists, please note. There is no need for alarm. A work of art does not cease being a moment in the conscience of mankind, when moral conscience is understood as only one of the functions of consciousness (SONTAG. 2001, p. 300).

À luz deste raciocínio, é possível teorizar acerca da crise de representação de Howe. Se, ao pressuposto deste, contrapusermos a perspectiva de Sontag podemos entender que, ao contrário da crise denunciada por Howe, o que parece existir nos romances pós-modernistas é uma nova consciência humanista, que desafia o passado, na recuperação de convenções e de implicações ideológicas tradicionais, através de processos miméticos, para sobre elas fazer insurgir uma ironia crítica e mordaz:

> The illegitimate are forced to create themselves, to stand upright even when the whirlwind engulfs them. I know now, also, why I longed for praise and for recognition even as I knew that fame and applause were empty things. I have come to understand why I found myself employing conventional values only to mock at them or turn them into parody (ACKROYD: 1983, p. 30).

Ou seja, a ligação entre o presente e o passado, cuja interrupção lamentava Howe, permanece afinal, mas sob a forma de paródia. As convenções são convocadas com a pretensão de expor os seus efeitos opressivos, tanto na sociedade como no pensamento intelectual castrador, a que se refere Sontag. Demonstra-se, deste modo, que cumprir os preceitos exigidos pelo autoritarismo das convenções merecerá um aplauso da comunidade,

mesmo se para tal o artista sacrifique a sua própria voz. No fundo, a observância das regras sociais permite encobrir sensibilidades e emoções divergentes daquelas sancionadas pela comunidade, sendo que, ao mesmo tempo, uma segunda voz, irónica, as dá a conhecer:

> I wrote the poem in a deliberately conventional manner and yet, by wearing the mask of my own age, I realise that I could express quite directly my own feelings. Although in their natural state they were quite deficient in form, I was able in my verse to marshall them in perfect order. I found myself by borrowing another's voice. And I was applauded for it: here we have the wonderful beginnings of an artist, do we not (*id. ibid.*, pp. 37-38).

As convenções sociais perpassam toda e qualquer metabiografia. A voz paródica recupera-as para as corrigir, ou melhor, para abrir fendas que depois se manifesta incapaz de fechar, mas cuja abertura considera fundamental para desmistificar a ideia de um passado composto em harmonia. O Pós-Modernismo reconhece no ser humano a tendência para inscrever os eventos passados, mesmo se se tratando de ocorrências de uma natureza bruta de desmedidas proporções, num sistema ordenado, mais sedutor para a compreensão dos eventos e é contestatário de qualquer linha narrativa mnésica; como contraste, expõe as ocorrências numa representação crua, as quais, desprovidas de efabulação, parecem não ligar perfeitamente umas com as outras. São estas fendas e lacunas, estas peças do discurso que não se unem já como antes que levam Derrida a questionar a operacionalidade da representação do texto literário:

> it is incontestable that certain texts classed as "literary" have seemed to me to operate breaches or infractions at the most advanced points (…). Why? At least for the reason that induces us to suspect the denomination "literature", and which subjects the concept to *belles-lettres*, to the arts, to poetry, to rhetoric, and to philosophy. These texts operate, in their very movement, the demonstration and practical deconstruction of the representation of what was done with literature, it being well understood that long before these "modern" texts a certain "literary"[13] practice was able to operate against this model, against this representation. (DERRIDA: 1981, p. 69).

Na verdade, tais fendas e brechas abertas entre os diferentes paradigmas de representação do mundo mais não são do que uma estratégia desconstrutiva, que põe a nu os episódios narrados; se sobre convenções dissertamos, não basta que nos detenhamos nas

[13] Todas as aspas do autor.

denúncias ao pensamento e aos comportamentos de um determinado período ou contexto social, importa sobretudo que se coloque sob consideração o romance histórico, de modelação scottiana, e dele se retirem os ornados ficcionais, portadores de uma pretensão de verdade histórica apregoada à falsa fé, até restarem somente os alicerces factuais da narrativa. A anulação da verdade histórica permite abrir um novo espaço à legitimidade da criação ficcional, com tudo o que esta comporta de verosimilhança e plausibilidade. É uma desconstrução para a reconstrução, de uma forma de derrotar significados prévios para fazer renascer uma nova ordem, com ressalva na noção de que qualquer construção humana é limitada e pode ser alvo de novas reinterpretações e correcções, o que torna questionável a pretensão dos pós-modernistas de que, da destruição, nada nascerá.

Trata-se de reconstruir a História para corrigir o passado, embora o Pós-Modernismo não possa nunca ser reduzido a um mero papel de revisor. Corrige o passado para que dele se possa compreender melhor o presente e, até certo ponto, contribuir para a edificação do futuro. Linda Hutcheon sinaliza o carácter contemporâneo e progressista da arte pós-modernista quando declara que "the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. Neither is nostalgic or antiquarian in its critical revisiting of history." (HUTCHEON: 2004, p. xii).

É um passado de construção humana e, por isso, passível de reformulação. Muito embora Linda Hutcheon afirme que "its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*" (*id. ibid.*, p. 16), é por demais evidente que esta é uma transformação do foro ideológico, que vai além das práticas formalistas e estruturalistas. A nosso ver, Hutcheon peca por *sub*leitura do passado, ao não lhe reconhecer outras formas discursivas.

Recordemos que o desconstrucionismo de Derrida consiste num método de análise textual que põe em evidência as contradições ocultas no interior do texto, decompondo desta forma a sua assertividade. Transposto para a realidade, este método permite alertar para a inexactidão das oposições binárias que regem a nossa vida e a nossa forma de pensar, tais como o racional *versus* o irracional, a presença ou a ausência, escrita ou oralidade, e assim por diante, e que levou o filósofo francês a proferir talvez a sua mais célebre frase: "there is no outside-text" (DERRIDA: 1998, p. 158), significando com isto que tudo aquilo de que se compõe a realidade – o mundo, a sociedade, a cultura, a arte – pode e deve ser objecto de análise textual. Dito de outro modo, a metodologia que se aplica ao estudo do texto deve

também ser aplicada à observação do real. No entanto, quando Hutcheon avança que "[w]e cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*" (HUTCHEON: 2004, p. xii), fá-lo no sentido mais prosaico de *texto*. Não nos parece que esteja a tomar toda a realidade como uma forma textual, no sentido que Derrida lhe confere. Hutcheon refere-se ao texto em si, enquanto enunciado escrito, e aqui cremos que reside o seu erro. O texto é a forma de discurso privilegiada do Pós-Modernismo[14], mas não é a única. Outras formas discursivas são o garante da presença do passado no presente, como sejam a música, a escultura ou a pintura, para citar as mais óbvias e todas foram alvo do olhar escrutinador do Pós-Modernismo, na problematização da relação entre História e realidade, mas também entre realidade e discurso.

Esta relação é inevitável, todo o discurso traduz a realidade, reordena as ocorrências e reajusta-as na exacta medida do entendimento humano; todavia, perdida a noção de verdade absoluta, o significado do discurso torna-se relativo e importa antes relevar o modo pelo qual esse significado é veiculado. Para Foucault, o discurso não é apenas um meio de traduzir a realidade, mas sobretudo de a alterar, ao agir sobre as relações de poder. A produção discursiva pode ser adaptada e organizada de modo a alertar para os perigos do poder vigente e oferecer alternativas. Mais do que aceder à verdade, o discurso transporta a intenção do orador. Em *The Archaeology of Knowledge* (1982), adverte: "Every educational system is a political means of maintaining or of modifying the appropriation of discourse, with the knowledge and the powers it carries with it" (FOUCAULT: 1982, p. 227). Seguindo esta linha de raciocínio, os escritores e artistas, na qualidade de modeladores do discurso, cumprem uma função social de grande relevância. A eles cabe o papel de fiscalizadores sociais, de não se resignarem com o mundo que existe, mas de identificarem e emendarem o que está errado, mesmo se para tanto necessitam de romper com os procedimentos dos seus antecessores:

> If they too do not wish to become supporters (of minor importance at that) of what exists, the painter and novelist must refuse to lend themselves to such therapeutic uses. They must question the rules of the art of painting or of narrative as they have learned and received them from their predecessors. Soon those rules must appear to them as a means to deceive, to seduce, and to reassure, which makes it impossible for them to be 'true'[15]. (LYOTARD: 1984, pp. 74-75).

[14] Em defesa da superior capacidade expressiva da literatura sobre as restantes manifestações artísticas, confessa José Saramago: "(…) em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever." (SARAMAGO: 2014, p. 52).
[15] Aspas do autor.

As aspas com que Lyotard relativiza o adjectivo *true* é ilustrativo de como os pós-modernistas entendem o conceito de verdade, ou melhor, de verdades, na senda do que Foucault entendia por discursos, ao invés de um discurso único, supremo. Verdade e discurso são dois conceitos que, longe da supremacia de outros tempos, se multiplicam em inúmeras formulações e possibilidades, sempre basculantes, ao sabor do propósito de quem os profere.

Quando exercida sobre a História, a natureza da verdade não se altera, na percepção pós-modernista. A verdade é um certo evento ocorrido, inatingível ao entendimento do homem, constrangido pelo seu tempo, pela sua *agoridade* (Gusmão: 2001, p. 184), que o afasta inevitavelmente do passado ocorrido, e da sua própria subjectividade, que o impede de observar esse passado com precisão e neutralidade. E assim, um discurso subjectivo dará sempre voz a uma verdade, também ela, subjectiva e, como consequência, a um presente formado por diferentes realidades, que se sobrepõem, sem sabermos o que, em verdade, sucedeu, para lá de quaisquer conjecturas. Pelo contrário, as conjecturas são a matéria que resta ao autor pós-modernista para reproduzir, não o passado, mas uma possibilidade ficcional de passado, como se vê por este manuseamento poético de factos ocorridos, com os quais Ackroyd alimenta a narrativa e a infiltra de uma plausibilidade histórica:

> The document concerns the death of a young woman by the name of Katherine Hamnet or Hamlet. (…) She had gone down to the River Avon, in which she was later found. It was said by her family that she had walked down to the river in order to fill a pail of water. (…) But there would have been reports of suicide in the small country town. The young Shakespeare, working in the lawyer's office, must have heard them. So there we have it, ladies and gentlemen. A young woman floats upon the river. Her name is Hamlet. Could this be the origin of Ophelia? (ACKROYD: 2005, pp. 143-144).

A História que chega ao leitor é fundada pelo discurso que o historiador fez a respeito de eventos passados, regularmente com um intento doutrinário. Porque importa não perder de vista que quando o romancista se refere à História, refere-se, em particular, ao presente, ainda que não o diga. Quando observa o passado, fá-lo com o presente em mente. Não é de estranhar que novas interpretações, novos pontos de vista resultem numa História diferente. A História é uma reconfiguração do presente. Quando, em *The Lambs*…, Mary Lamb e William Ireland atravessam o Tamisa e o jovem livreiro exterioriza: "This was the jorney he made. When he lived in Shoreditch, he crossed here to the Globe. In just such a boat, too. It has not changed" (ACKROYD: 2005, p. 129), William estabelece uma ponte que

transporta Shakespeare para o seu tempo. O rio é ainda o mesmo, o que aproxima o dramaturgo inglês do jovem casal. Estes, ao percorrerem o mesmo percurso que Shakespeare percorrera, estão a resgatar do esquecimento, com um revisionismo saudosista, uma circunstância parcial da História. Através deste revisionismo, Ackroyd cria uma representação simbólica de um jovem que pretende seguir a rasto do seu ídolo, o qual, como se sabe, virá, mais tarde, a reescrever, cumprindo assim o que temos vindo a dizer: a observação do passado é sempre determinada pela intenção do observador de modelar o presente. Esta modelação é significativamente mais relevante se, mais do que observar o passado, for possível recolher dele elementos e transportá-los para a actualidade, como demonstrou William Ireland, ao encontrar uma nova tragédia de Shakespeare, *Vortigern*: "Think of it, Mary! A new play! It will change everything" (*id. ibid.*, p. 133).

A peça, forjada pelo próprio Ireland na tentativa de promover o seu nome à custa do de Shakespeare, causa fervor na sociedade inglesa. A actualidade reage a esse fragmento de passado e a subida à cena, num Drury Lane esgotado, parece ser um atestado à sua legitimidade: "William could detect approval from the audience; there was a palpable sense of content, even surprise, at the quality of the verse" (*id. ibid.*, p. 174). Peter Ackroyd demonstra que as convenções socioculturais são reconfiguradas consoante a verdade que o orador profere. Esta, todavia, é uma verdade que não se conservaria por muito tempo. A reverência com que o público se predispõe a ver a tragédia depressa se transforma em escárnio e chacota: "The audience could not be controlled. To William's amazement there was general and prolonged hysteria that lasted for several minutes" (*id. ibid.*, p. 75). No romance, a sociedade londrina é convocada a detectar a falsidade e impostura do discurso engendrado por Ireland.

É precisamente este o apelo dos autores pós-modernistas: levar a sociedade a questionar as verdades que lhes são alimentadas por interesses particulares, que as detectem e se saibam libertar delas. Mas não seríamos honestos se não reconhecêssemos neste episódio também traços do Modernismo, na quebra de confiança do povo para com a realidade e na criação de novas realidades. Seriam analogias similares que levaram Lyotard a concluir:

> What, then, is the postmodern? What place does it or does it not occupy in the vertiginous work of the questions hurled at the rules of image and narration? It is undoubtedly a part of the modern (LYOTARD: 1984, p. 79).

Modernismo e Pós-Modernismo: um Diálogo Ideológico.

Através do texto, a História reocupou a posição de pivot no pensamento pós-modernista, mas numa nova reconfiguração, mais reflexiva, em que a narração dos factos importa menos do que uma evidente indagação rememorativa. Este exercício ficcional inaugurou uma escola prática de desconstrução para a reconstrução, a que Hutcheon denominou de metaficção historiográfica. Basta recuar algumas décadas para compreender como se deu uma inflexão no tratamento da memória histórica. Na era moderna, do desenvolvimento mecânico e tecnológico, dos avanços científicos, não era de admirar que o Modernismo observasse o passado, não com uma postura indagadora, mas como se filtrado por um realismo histórico, resultante da convicção de que a História era a ciência do passado. Os modernistas acreditavam estar no limiar do tempo, e nesse sentido o "agora" constituía o lugar central do ser humano, portanto a ciência do passado tinha uma importância relativa. Por seu turno, os pós-modernistas sempre se consideraram, de forma menos pretensiosa, um elo na engrenagem epocal da História da civilização, um seguimento natural do Modernismo e ao qual se hão de seguir outros[16].

A fronteira entre Modernismo e Pós-Modernismo ganha relevo quando transposta para o campo da ideologia política. Desde logo porque se posiciona como agente crítico do racionalismo iluminista. A partir da segunda metade do século XX, começamos a assistir a uma desconfiança em relação a conceitos, estilos e práticas artísticas anteriores. Um contraponto particularmente evidente em relação ao rigor realista, enformado por um discurso objectivo, científico, de crítica social. É com o Modernismo que os campos semânticos da indústria, tecnologia e ciência se libertam do pensamento demasiado normativo e se desenvolvem, já sem o determinismo do Romantismo, derrotado por um desejo de libertação intelectual. Parece-nos, contudo, por de mais evidente que tal determinismo não sucumbiu por completo; algo permaneceu, e adquiriu novos contornos, que viriam a fundar uma nova visão de sociedade. De outra forma, como podemos entender o crescimento do sentimento nacionalista que varreu boa parte da Europa, durante este período? A difamação da arte moderna pelo partido nazi e o cultivo do gosto clássico levou a que o Modernismo e o autoritarismo se considerassem antagónicos. No entanto, a soberba de dispensar o leitor da validade narrativa, porque esta subsiste, quer o leitor concorde ou

[16] A modéstia a que nos referimos não significa, porém, que os pós-modernistas se considerassem inferiores. É de crer que a ideologia da indagação e a subalternização ao leitor, ou mesmo a desvalorização da palavra autoral, significa, aos olhos dos pós-modernistas, um avanço, o primeiro passo no caminho para verdade, que os modernistas ignoravam. E nesse sentido, saber se o prefixo *pós* implica uma sequência natural do Modernismo ou uma superioridade, uma transcendência é uma questão que se impõe.

não, está bem presente na literatura modernista e partilha códigos ideológicos com movimentos afectos ao nacional-socialismo. O termo, hoje desconfortável e embaraçoso, remete para conceitos darwinistas de evolução da espécie e subsistência dos mais aptos, cuja consequência, como se sabe, é a exclusão dos elementos degenerativos. Se por um lado temos a arte moderna vilipendiada pelo partido nazi alemão, temos também, em contrapartida, o Expressionismo alemão regulado pela ideologia modernista. Também a escola de design Staatliches-Bauhaus vai beber muito à estética modernista, na procura de um novo estilo, limpo de ornamentos do passado e funcional, como nos dá conta Mark Antliff: "the Nazis' closure of the Bauhaus in 1933 has obscured the relation of Nazi industrial design to that developed under the Weimar Republic and the degree to which the Nazi regime actively embraced modernity" (ANTLIFF: 2002, p. 148). Acresce a isto o interesse pela inovação, pelo desenvolvimento tecnológico e industrial, como é de conhecimento comum. Foi na Alemanha nazi que surgiram alguns produtos de vanguarda da tecnologia e indústria, como é o caso da própria marca Volkswagen, que construía automóveis tirando proveito da linha de montagem e de técnicas *avant-garde*. Aliás, foi pelo extraordinário desenvolvimento industrial e tecnológico que a Schutzstaffel (a organização paramilitar notabilizada como SS) conseguiu mobilizar-se para levantar campos de concentração e de trabalho com uma celeridade nunca antes vista, assim como perpetrar o genocídio de judeus. Assumir que o Modernismo e o Nazismo são contraditórios é o mesmo que rejeitar a evidência da coexistência de um passado mitológico e de um futuro tecnológico. Mesmo se ocupando campos opostos na linha temporal, estas duas esferas não são antagónicas. Doutrinas fascistas procuraram no indivíduo um espírito de identidade nacional e étnica que, ainda que reconfigurado, constitui também uma forma de racionalismo. O racionalismo que os nazis rejeitavam é o racionalismo liberal, não um racionalismo fundado em valores espirituais. Deste racionalismo, nasceu uma nova filosofia antidemocrática e anti-racionalista[17], de que Friedrich Nietzsche é o nome mais sonante. Não nos é, por isso, descabido o entendimento de que o filósofo alemão contribuiu inadvertidamente para o derramamento de sangue, não apenas semítico, mas de todos os que não cumpriam os requisitos necessários ao moldar da raça ariana. A regeneração social alemã e italiana não se poderia fazer sem que fossem incorporados nas matrizes fascista e nazi conceitos modernistas.

[17] Entendemos por filosofia anti-racionalista, não uma escola ou ramo de estudo, mas um exercício do pensamento sobre a condição humana.

Também em Itália o aparente antagonismo – a relação de aproximação e de distanciamento, se preferirmos – entre o Modernismo e o Fascismo confundiu alguns académicos:

> The relation of these modernist intellectuals to fascism has been misunderstood because of an important paradox in the modernists' legitimation of it. Even as Mussolini himself appropriated a modernist understanding of the world, and even as he used some of its members to legitimate his politics, most of the various fascist modernisms of the postwar period (…) irritated him. (ADAMSON: 1990, p. 361).

Há nesta declaração o assumir de que os intelectuais modernistas validavam, pela sua importância cultural, comportamentos e práticas fascistas. Mais, assume-se que essa validação era importante para Mussolini, porque era através dela que o ditador reclamava para si e para a sua causa o consentimento do povo.

É um facto que a relação entre Modernismo e democracia carece de estudos aprofundados, mas é sabido que alguns escritores modernistas, como D. H. Lawrence, eram antidemocratas. Valorizavam o individualismo e destinavam ao poeta um lugar privilegiado na sociedade, porque este detinha uma sensibilidade particular, que lhe permitia acusar o liberalismo e o capitalismo de a destruir. No caso de Lawrence, a sua posição antidemocrática motivava-se justamente pela convicção de que o sistema democrático estava a minar o individualismo. Propôs, como solução, uma estrutura aristocrática, na qual a hereditariedade detinha mais vigor institucional do que as eleições; Lawrence acreditava que ao homem comum faltavam competências para eleger um poder governativo. Chegou a apregoar a necessidade de uma *semi*-ditadura, não uma ditadura de massas, totalitarista, tanto quanto nos é dado ver, mas uma ditadura capaz de reconciliar a sociedade, de restituir a ordem e a glória ao povo. William Tindall traça um breve esboço do pensamento filosófico e sociológico de D. H. Lawrence, no anseio por uma liderança ditatorial:

> His yearning for authority and obedience, his hatred of socialists, Catholics, and international financiers, his national religions with their pagan rites, his propaganda, symbols, and storm troopers, his attitude toward women and laborers, his desire to think with his blood, and the other ways in which he anticipated Hitler appear to justify those who have regarded Lawrence as a proto-fascist. (TINDALL: 1939, p. 175).

Do mesmo modo, parece ser consensual entre os críticos literários e historiadores que o poeta americano Ezra Pound contribuiu, com propaganda anti-semítica, para a realidade do holocausto[18]. Na defesa e persecução de um nacionalismo revolucionário, atravessou as potências do eixo, sobretudo o meridiano Alemanha–Itália, onde se chegou a reunir com Mussolini, como veio a descrever no Canto 41 do poema *The Cantos* (1925). Antes da guerra, foi um opositor acérrimo do projecto liberal. Tal como em D. H. Lawrence, o que incitava Pound à acção era um desejo imperativo de restabelecimento da ordem, como solução única para a paz. A 8 de Maio de 1945, num interrogatório em Génova, alegou perante agentes do F.B.I.: "Hitler and Mussolini were simple men from the country. I think Hitler was a saint, and wanted nothing for himself. I think that he was fooled into anti-Semitism and it ruined him. That was a mistake. When you see the mess that Italy gets into by bumping off Mussolini, you will see why someone could believe in some of his efforts"[19].

Podíamos estender esta análise a outros nomes relevantes da literatura modernista ocidental, como sejam T. S. Eliot ou W. B Yeats. No entanto, receamos cair num exercício de futilidade, visto que haverá sempre quem defenda que uma lista de autores, mesmo se de moderada extensão, não é necessariamente exemplificativa das tendências ideológicas de toda uma corrente cultural. De qualquer forma, pretendemos demonstrar que era comum ao autor modernista advogar-se o legítimo direito à palavra, não só porque era credor da verdade[20], como também porque tinha uma voz e uma competência persuasiva que permitia

---

[18] Dizemos *parece ser* porque, não obstante a miríade de artigos académicos sobre o tema, sempre encontramos quem proteste contra tais epítetos, como Richard Gillman, que, numa carta publicada no New York Times, em 1991, assevera:

> Ezra Pound was not an anti-Semite; he was not mad; nor was he treasonous, nor any sort of totalitarian. These are the four most common, unfounded and unproven allegations, which continue in inane chorus, generally by academics of no moment, against a man who was not merely a great poet but a passionately concerned critic of the Judeo-Christian heritage and of the entire mores of Western civilization, and who has never had an opportunity to defend himself. (GILLMAN: "Standing Up to Ezra Pound", disponível em <http://www.nytimes.com/1991/09/29/books/l-standing-up-to-ezra-pound-153891.html>, consultado em 23 de Outubro de 2017).

Gillman tem contra a sua argumentação uma série de discursos proferidos pelo próprio Ezra Pound, nos quais alerta para a proliferação de judeus e consequentes perigos da degeneração da sociedade sob o controlo semita. O arquivo histórico pode ser consultado na ligação: <https://archive.org/details/EzraPound1942>.

[19] POUND: 1945, disponível em <http://casarrubea.files.wordpress.com/2010/09/pound-depositione-8-maggio-1945.pdf> consultado em 5 de Junho de 2018.

[20] Assumir-se credor da verdade não supunha um conhecimento efectivo todas as coisas. Não supunha, sequer, que o autor acreditasse fielmente na verdade apregoada. De facto, a verdade que os autocratas modenistas defendiam era, em essência, uma grande narrativa, que vendiam a preço de verdade, embora estivessem, muitas vezes, conscientes do logro. A respeito da verdade e da mentira, deduz Afolf Hitler, em *Mein Kampf*:

> Resulta da propria natureza das coisas que no tamanho da mentira está uma razão para ela ser mais facilmente acreditada, pois a massa popular, nos seus mais profundos sentimentos, não sendo consciente e deliberadamente má, é menos corrompida e, devido à simplicidade do seu carácter, é com mais frequência

legá-la aos restantes, o que nos faz lembrar a afirmação de Jean-Paul Sartre de que não se é escritor por se ter dito certas coisas, mas por tê-las dito de uma certa maneira (1948). Na qualidade de autores, outorgavam-se o direito a ser ouvidos, porque a sensibilidade estética era uma via que os ligava umbilicalmente ao domínio da verdade. Essa voz autoritária do escritor era prática comum entre os modernistas, de tal forma que Mussolini não rejeitou a oportunidade de a utilizar para proveito próprio.

Abrimos um espaço final para o nome maior do Modernismo português. Fernando Pessoa reconheceu em Salazar competências de liderança prometedoras e valorizou a sua capacidade para dirigir os destinos do país, rumo a uma noção de império entretanto perdida nas brumas do sebastianismo:

> Confio no Prof. Salazar por um motivo primário e dois motivos secundários. O motivo primário é aquele de ter as duas notáveis qualidades que ordinariamente falecem no português: a clareza firme da inteligência, a firmeza clara da vontade. Dos motivos secundários, o primeiro é o que tenho notado de realmente *feito* e que antes se não fazia – tudo isso que vai desde os navios e as estradas até **tentar dar a um país sem ideal nacional pelo menos o pedido de que pense em tê-lo**. O segundo desses motivos é o acréscimo do nosso prestígio no Estrangeiro (…). **Se me perguntarem se compreendo a obra financeira do Prof. Salazar, digo que não, porque nada sei de finanças. Confio**[21]. (PESSOA e FONSECA: 2021, pp. 82 e 83).

José Barreto não partilha deste parecer e encontra conforto no comprovado distanciamento entre o poeta e o ditador português[22]. Parece-nos, em contraponto, que o afastamento de Fernando Pessoa e de António Salazar não foi ideológico, mas de natureza prática. Ou, se foi ideológico, deveu-se apenas ao facto de o pragmatismo do primeiro não poder aceitar que a ideologia do segundo ficasse aquém do esperado, uma vez que o ideal nacional não havia sido objecto da mesma elevação que se verificara na Itália fascista. É de recordar que, em Portugal, ao contrário de convicções ainda hoje presentes na *vox populis*,

---

vítima de grandes mentiras do que de pequenas. Em pequeninas coisas ela também mente, enquanto se envergonha das grandes mentiras.
Uma tal falsidade nunca lhe passaria pela cabeça, mas também nunca acreditaria que alguém fosse capaz da inaudita impudência de tão infame calúnia. Mesmo depois de explicações sobre o caso, as massas, durante muito tempo, mantêm-se na dúvida e hesitam antes de aceitar como verdadeiras quaisquer causas. Também é um facto que da mais descarada mentira sempre fica alguma coisa, verdade esta que todos os grandes artistas da mentira e as suas quadrilhas conhecem muito bem e dela se aproveitam da maneira mais torpe. (HITLER: 2015, p. 229)

[21] Itálicos nossos.

[22] Veja-se José Barreto, *Fernando Pessoa – Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*, Lisboa: Edições Tinta da China, 2015.

Salazar não implementou o Fascismo, mas uma democracia-cristã[23]. Numa carta endereçada a Oscar Carmona, podemos ler uma crítica a Salazar:

> A primeira fase da Ditadura era, por assim dizer, doutrinalmente negativa. A Ditadura era só ditadura: era essencialmente uma ausência de regime, porventura necessária, uma suspensão da vida constitucional, um interregno, um estado de sítio civil. Na segunda fase, não havendo ainda mudança doutrinal, isto é, não havendo ainda uma fórmula política que alguns pretendessem impor, havia já testado duas coisas positivas — um método e um homem[24].

A transcrição serve de bandeira a quem defende que Pessoa foi um contestatário de Salazar. Uma leitura mais atenta demonstra, porém, que a crítica denunciada se deve à falta método e de doutrina corporativista do ditador português. De recordar que, dois anos após o assassinato de Sidónio Pais, Fernando Pessoa dedicou-lhe um poema, no qual o denomina como o Presidente-Rei[25], designação ilustrativa de uma percepção política que entende o poder governativo como uma responsabilidade monárquica e antiparlamentar. A ode, juntamente com outros poemas políticos, de vocação interventiva, constituiu um firme protesto contra a república e a democracia. Estamos conscientes de que seria despiciente ignorar que existem inúmeros Pessoas em Pessoa e nem sempre, perante uma afirmação, é possível discernir qual dos Pessoas a afirmou; no entanto, fazemos notar que tanto na Ode como na carta remetida a Oscar Carmona o autor assina em nome próprio.

Tomemos ainda o exemplo das mulheres, símbolo do espírito livre, reconhecido pelo empenhamento nas lutas sufragistas e de igualdade de género. Durante a primeira metade do

---

[23] Considere-se, a este respeito, a leitura crítica de Diogo Freitas do Amaral:

> O Estado Novo e o salazarismo não são uma forma de fascismo, mas um tipo de regime político bastante diferente. Com efeito, (…) parecem-me bem maiores e mais fundas as diferenças substanciais entre os dois regimes: o fascismo é um produto característico do século XX, Salazar é um governante restauracionista do passado (…); o fascismo é um fenómeno de massas, o salazarismo é um governo de elites; o fascismo é um regime de partido único, o salazarismo mantém e exerce o poder através do Estado, não dando qualquer relevo à União Nacional; o fascismo é totalitário, o Estado Novo é um paternalismo autoritário; o fascismo é um movimento popular revolucionário, que nasce dos sindicatos, o salazarismo é um regime conservador e reaccionário dominado por professores universitários; o fascismo é laico e ignora ou subalterniza a Igreja, Salazar repõe em vigor, em novos moldes, a velha "aliança do trono e do altar"; o fascismo endeusa o Estado, Salazar critica e recusa a omnipotência e divinização do Estado, e não a pratica; o fascismo elogia a violência do partido único e faz uso dela, Salazar faz apenas o elogio das virtudes militares e declara pretender um "Estado tão forte que não precise de ser violento"; O Estado Novo mais parece um absolutismo do século XVII ou XVIII do que um totalitarismo do século XX. (AMARAL: 1996, pp. 56-57).

[24] PESSOA: "Rascunho de uma carta ao Presidente da República, Óscar Carmona – [1935]", disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=7347&L=4>, consultado em 18 de Outubro de 2017.
[25] Ode "À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais", publicada no livro de Fernando Pessoa, *Da República (1910 - 1935)*, Lisboa, Edições Ática, 1979.

século XX, nascia uma nova concepção feminina, em resultado de discussões sobre a igualdade de direitos, só possível numa sociedade em que o capitalismo havia legado para a grande maioria das pessoas segurança e bem-estar.

David Lodge assinala esta nova era em *A Man of Parts*, ao tornar a questão da igualdade de direitos para as mulheres uma preocupação essencial nas acções políticas de H.G. Wells:

> He agreed to be nominated as a candidate for the forthcoming Executive elections, and Maud Reeves persuaded Jane to stand as well, and also to join a women's group she was forming within the Fabian. In February Maud succeeded in getting the Executive to approve in principle the incorporation of equality of citizenship for women into the Basis, to be ratified at a general meeting in six months' time, and she saw Jane as a useful ally in ensuring that this victory was followed through. (LODGE: 2012, p. 249).

O próprio comportamento de Wells pressupõe uma mulher emancipada e liberta das convenções asfixiadoras da sociedade inglesa da época. No fundo, o que Wells deseja é uma mulher como Connie, a Lady Chatterley do romance de D. H. Lawrence[26], em sintonia com a sua própria sexualidade e que, através desta se liberte dos constrangimentos castradores, ao ponto de ser um modelo da independência feminina, não apenas física, mas económica e intelectual.

Vive-se um período de grande indecisão no campo dos direitos sociais, marcado por avanços e recuos, um conflito político de enormes proporções sociais que David Lodge espelha de forma condensada no pensamento de H.G. Wells:

> His views were a strange mixture of the progressive and the reactionary: he believed the Fabians should work towards the formation of an independent socialist party, and had helped Annie Besant organise the famous Bryant & May match girls' strike, but he was a fervent Imperialist and opposed to women's suffrage on the grounds that once capitalism was abolished they would not need the vote. (LODGE: 2012, p. 157).

Não obstante as impugnações pontuais e erráticas dos seus ideias feministas, H.G. Wells, em consonância com o Modernismo, perspectiva uma mulher verdadeiramente emancipada, que não é de todo a mulher exaltada na poesia de Pessoa, nem nas cartas de amor que endereça a uma Ofélia infantilizada, diminutiva. Pelo contrário, o louvor que o poeta oferece à mulher é de um encarceramento social, uma despromoção à subalternidade, como se a representasse

[26] D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2005

numa pintura de um quadro romântico, sentimentalista e virginal. À outra, a moderna, no sentido cultural, Pessoa reconhece-lhe a ambição social, mas o perfil que traça não lhe é particularmente lisonjeiro[27].

Tal como David Lodge, também Mário Cláudio se mostrou sensível à representação feminina do universo pessoano. *Boa Noite, Senhor Soares* não dedica especial relevância às mulheres, normalmente confinadas a um trabalho de sacrifício, em prol da casa e do marido, como é o caso de Florinda, a irmã do protagonista ou, se logram alcançar algum tipo de emancipação financeira, esta é obtida por gerência masculina, numa denúncia à incapacidade de gestão financeira das mulheres, ou por meio de viuvez, congeminada no recurso a casamentos interesseiros:

> A Maria do Patrocínio depois da morte do pai casou com o procurador, um homem vinte anos mais velho do que ela, o qual conseguiu a tempo salvar-lhe uma boa fatia da fortuna após o 25 de Abril, e que morreria no mesmo dia do Sá Carneiro, e a caminho dos noventa, no Hospital dos Capuchos. Houve quem me contasse que a viúva se viciaria nos centros comerciais, subindo e descendo pelas escadas rolantes, entrando e saindo das lojas para apreçar tudo sem comprar nada, e agarrada a uma parelha de amigas caquécticas, tão tolas como ela, que enfardam chás e torradas à sua custa. (CLÁUDIO: 2008, pp. 55-56).

[27] Como se pode ler neste excerto de *Horóscopo de mulher*:

> O carácter é um pouco egoísta, independente, teimoso e autoritário (sobretudo para os inferiores sociais), se bem que estas qualidades sejam compensadas por qualidades sociais intensas e efusivas. Há uma acentuada ambição, sobretudo social, uma forte intuição das coisas práticas, e um grande poder de dominar, uma grande força de vontade e tenacidade. Isto apesar de ser fácil de zangar, impulsiva, tendente a ir até ao exagero em tudo, tanto que muitas vezes terá de se arrepender de actos impulsivos, cujas consequências nem sempre serão agradáveis. A excitabilidade nervosa é grande e deve sempre evitar coisas que a preocupem e tudo quanto possa incidir sobre os nervos, sobretudo as emoções muito fortes, que não tem a resistência precisa para suportar. Há uma certa propensão para a tristeza, que pode às vezes chegar até à melancolia, isto muito embora haja uma grande disposição para tudo quanto representa passatempo e diversões. Em todo o caso, há muita espontaneidade e sinceridade e uma grande impressionabilidade às coisas da vida social.
>
> O espírito é engenhoso, imaginativo, sempre irrequieto, com facilidade em arranjar soluções para as dificuldades que lhe possam surgir, e é ao mesmo tempo preocupado e instável, sendo, porém, no fundo, intenso e violento em tudo. Há uma grande dose de subtileza e diplomacia feminina.
>
> Há uma tendência para doenças repentinas e graves, para desgostos profundos por causa de pessoas amigas, e terá que encontrar, várias vezes na sua vida, a inimizade violenta de pessoas mais velhas. Estão indicados acontecimentos curiosos e inesperados — raras vezes agradáveis — com respeito a parentes e a viagens, sobretudo viagens pequenas. O meio doméstico em que nasceu foi-lhe favorável (…). (PESSOA: 1993, p. 40).

Caberá, a quem de direito, analisar o confinamento subalterno da condição feminina na voz do poeta. Ou explicar o motivo para o silêncio a que os Estudos Pessoanos têm relegado este tema.

Esta não é apenas uma mulher formada pelo pensamento crítico de Pessoa, mas também o retrato tipificado da mulher portuguesa, na sociedade lisboeta dos anos trinta do século passado, uma sociedade muito mais conservadora e fechada do que a britânica de Wells. Portugal era um país muito diferente do que Pessoa desejava, não porque ambicionasse um futuro de libertação política, de criação de um estado social ou de igualdade de direitos, mas antes um regresso ao passado, às glórias de um tempo imperialista, como nos desabafa o herói de *Boa Noite, Senhor Soares*, numa evocação à *Mensagem*: "E é então que principio a resvalar em definitivo para o sono, quando a claridade entra já pelas frinchas a persiana, e o senhor Soares se dirige a um país muito distante que no meu torpor se chama «Mar Português»". (CLÁUDIO: 2008, p. 57). Quando tais direitos começavam timidamente a iluminar as sociedades mais progressivas da Europa, Portugal era ainda um país adormecido. A transcrição é um reflexo da consciência identitária de um país que assistia à despromoção da sua posição de centro de um império para a periferia de uma Europa oscilante entre a assimilação e o multiculturalismo. A perda de território colonial forçou o país a procurar conquistar um novo lugar no espaço europeu, não geográfico, mas político e cultural, o que alimentou nos escritores portugueses um certo negativismo, de que é exemplo o romance de Saramago *Jangada de Pedra*, fundado na psicologia ontológica de Portugal – e, por extensão, de Espanha – para justificar o desejo de fuga da Europa, através de uma cissura nos Pirenéus e uma relocalização junto das suas ex-colónias. Este olhar para uma África e América do Sul, mais próximas culturalmente do que, por oposição, a distante Europa, sempre provocou nos escritores portugueses um desejo de redescoberta de um passado puro e, por isso, saudosista, que ganhou, com Fernando Pessoa, um novo fenómeno de pretenso misticismo messiânico a reconfigurar uma portugalidade assente na premissa de que "somos o que fomos" (BARRENTO: 2016, p. 19).

É de notar que, na carta endereçada ao Presidente Carmona, Fernando Pessoa só critica abertamente Salazar quando se sente ameaçado na defesa dos valores de liberdade de expressão autoral que os escritores modernistas compartilhavam, no início do que viria a ser a censura. A concluir a carta a Óscar Carmona, Pessoa escreve:

> Até aqui a Ditadura não tinha tido o impudor de, renegando toda verdadeira política do espírito — isto é, o pôr o espírito acima da política —, vir intimar quem pensa a que pense pela cabeça do Estado, que a não tem, ou de vir intimar a quem trabalha a que trabalhe livremente como lhe mandam[28].

[28] PESSOA: "Rascunho de uma carta ao Presidente da República, Óscar Carmona - [1935]", disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=7347&L=4>, consultado em 18 de Outubro de 2017.

Como é entendido por Pessoa, o escritor, legitimado por essa condição, é uma autoridade a ser ouvida. Daí somos levados a concluir que os textos modernistas são textos fechados, em que o leitor assiste à narrativa do lado de fora, ao passo que o Pós-Modernismo o convoca a participar no texto. Esta convocatória do leitor é um protesto contra a ordem canónica do Modernismo e um denota um desprezo pelas elites intelectuais modernistas, enclausuradas na sua torre de saber e de conhecimento enciclopédico.

Todavia, serão o Modernismo e o Pós-Modernismo verdadeiramente antagónicos? Detenhamo-nos, por momentos, em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Editado pela primeira vez em 1925, em pleno período modernista, este dá mostras de ser já um romance de transição. Nele encontramos prenúncios da máxima do fim das grandes narrativas, de Lyotard. Convida o leitor à partilha da intimidade da protagonista, para com ele criar um laço de identificação. Abre-se ao leitor e, por isso, dizemos que se afasta do Modernismo canónico. *Mrs. Dalloway* é um romance notável, mas não é – porque nunca pode ser – uma grande obra literária. Só as narrativas fechadas permitem a criação de grandes obras, justamente porque não depende de factores externos, da matéria que uma identidade desconhecida transporte para o texto. Uma grande obra nunca convida à participação, existe por si, atravessa décadas, quando não séculos e eras literárias, independentemente dos diferentes leitores com que se vai cruzando. É óbvio que os leitores continuam a ler uma grande obra de arte imbuídos de uma experiência e de um conhecimento que, em maior ou menor grau, contribuirá decisivamente para a fruição do prazer de ler. Mas numa obra fechada, aquilo que o leitor carrega consigo é irrelevante para a noção de arte. Se assim não fosse, o texto nunca poderia ser, em verdade, autónomo. O Pós-Modernismo contribuiu para a arte e para a cultura com a criação de uma névoa que se adensa na fronteira entre as artes maiores e menores. Não é, pois, de estranhar que encontremos na mesma prateleira de uma qualquer livraria um romance de Virginia Woolf ao lado do mais recente sucesso de Dan Brown.

O Modernismo está repleto de grandes narrativas, nos discursos políticos, nos ideais proclamados pelos regimes nacionalistas, mas também nas lutas pelos direitos sociais. Ainda durante o período modernista, um certo número de intelectuais começou a dedicar maior atenção ao estrangulamento que os estratos sociais mais baixos da sociedade sofriam às mãos do capitalismo, também ele demasiado racional, matemático. Essa consciência tomou forma numa ideologia que viríamos depois a denominar Pós-Modernismo e cresceu na fermentação da narrativa marxista. A correlação entre ambas as ideologias é evidente, se as observarmos

por um prisma humanista, que desce da natureza tecnocrática para o indivíduo e, por extensão, para uma preocupação com a comunidade. Daqui nasce a denúncia da opressão social e um desejo de descentramento do poder, até então alocado a entidades superiores. Recuando às origens do pensamento político e social do pós-guerra, é possível notar que o Pós-Modernismo e o Marxismo são dois irmãos, gerados a partir do mesmo paradigma filosófico. Dizemos irmãos, porque mantemos algumas reservas em considerar, um e outro, o mesmo movimento. Até porque o Pós-Modernismo não é um movimento, i.e., não age, não se *movimenta* em prol de uma ideologia concisa que o determine, ou de um conjunto de convicções unificado.

Não se trata aqui de promovermos uma análise ideológica acerca do desmoronamento do regime comunista, mas de compreendermos de que forma os valores sociopolíticos de uma vivência colectiva, uma vez tornados anacrónicos, foram reciclados. De facto, colocados lado a lado, é possível observarmos uma substituição dos termos em confrontação. Se o Marxismo alerta para a dicotomia entre o *estado burguês*, prepotente, e o *proletariado*, reprimido e dominado, os pós-modernistas substituíram esses termos por *nós*, os ocidentais opressores, e o *outro*, normalmente representado pelas comunidades sul-americanas, africanas ou orientais, tal como se dá conta na mais conhecida obra de Edward Said, *Orientalismo*, ou ainda elementos da comunidade LGBTQIA+, assim como outras minorias étnicas, sociais ou culturais. Podemos argumentar que se trata, no fundo, da mesma questão ideológica, que apenas o discurso se alterou e há nessa análise um fundo de verdade. No entanto, como mencionado, é pela acção que notamos uma ligeira diferença. O movimento iniciado por Karl Marx e por Friedrich Engels é-o, na verdadeira acepção da palavra. Um movimento que exige uma acção imediata contra as instâncias governativas, detentoras do poder, que instiga à ditadura do proletariado, num apelo directo à revolução. Já o Pós-Modernismo, como dissemos, dificilmente poderia ser considerado um movimento, dada a sua inoperância. Porque medra no domínio da intelectualidade, questiona, critica, relativiza, mas não actua, para além da linguagem argumentativa, "[i]t is animated by the critical spirit, and rarely brings to bear upon its own propositions" (EAGLETON: 1996, p. 26). E esta parece-nos ser a grande diferença. O Marxismo necessita de armas para se concretizar, o Pós-Modernismo, não obstante o seu cariz político e ideológico, não se efectiva para além do texto, procura mudar o pensamento pela análise retórica da sociedade e difunde-se através da cultura, daí que o consideremos como uma dominante cultural. Posiciona-se contra as ciências políticas vigentes e recorre à desconstrução, à desintegração, ao descentramento, ao deslocamento, à descontinuidade e à deslegitimação. É um Pós-Modernismo que se diferencia do seu

antecessor pelo método da desconstrução, que herdou de Derrida, e que posteriormente Lyotard e Foucault desenvolveram[29].

A afirmação lyotardiana de que o Pós-Modernismo representa o fim das grandes narrativas (1984, p. xxiv), em virtude do seu carácter relativista, é incompatível com a associação ao Marxismo, porque este é, não há como o negar, uma grande narrativa, atractiva pelos valores ideológicos, sociais e políticos que proclama. Dito de outro modo, o Pós-Modernismo não deixa espaço para as grandes narrativas e o Marxismo é indubitavelmente uma grande narrativa. Entre um e outro, há uma estranha dicotomia, que não seria de esperar se, como aventámos, o espaço cultural que entendemos por Pós-Modernismo conheceu os seus primórdios a partir do movimento socioeconómico inaugurado por Marx. Tal sucede porque, falhado o modelo revolucionário niilista de Marx[30], o seu pensamento filosófico sofreu, mais do que uma renovação, uma reinvenção, para a qual muito contribuiu a Escola de Frankfurt.

De facto, fracassada a tese marxista da sublevação do proletariado, a Escola de Frankfurt remodelou o edifício teórico e deu início à teoria crítica, uma força motriz, tão revolucionária como a sua precedente, mas empossada de uma vertente prática que não se havia dado a conhecer antes, no olhar contundente com que observava a realidade e pretendia agir sobre a História da humanidade, para além de um inoperante dogmatismo ou abstracção teórica. A inovação, entenda-se, não se encontra na teoria, por si só comprometida com os fracassos do passado recente, mas no adjectivo que se lhe segue, como explica Américo Diogo "A teoria deve ser "crítica", historicizada e comprometida"[31], i.e., supunha-se que constituísse "uma prática teórica ecléctica, interessada em discernir nas chamadas ciências humanas (psicologia, sociologia, História, etc.) o potencial crítico." (*op. cit.*). Os teóricos da

[29] Derrida (1978) e Lyotard (1984) definiram a metodologia que o Pós-Modernismo viria a assumir na relação a estabelecer com o Modernismo. Fundaram a concepção do mundo enquanto texto e colocaram a linguagem como um tecto espelhado, de modo a poder reflectir a realidade a partir de cima. Assim entendida, a linguagem torna-se numa metalinguagem, através da qual se privilegia a interpretação do real, o que abre a comunicação a infinitas possibilidades interpretativas. Tal leitura levou mais tarde à crise da representatividade e a metáfora do mundo como um texto à espera de ser interpretado foi relativizada. No entanto, a aplicação de uma metodologia filosófica aos Estudos Literários foi crucial para o desenvolvimento do processo de descodificação da sociedade, na relação dialógica triásica entre o mundo, a linguagem e o utilizador da linguagem. Indirectamente, também Rorty (1985), Wittgenstein (1968) e Nietzsche (1873) contribuíram para essa definição. Em resultado destes contributos, estes nomes tornaram-se grandes individualidades do Pós-Modernismo e talvez tenham sido um importante vector para a preservação de uma dominante cultural que subsiste, apesar de relativizar o conhecimento e apesar de o Pós-Modernismo ser um espaço cultural que não parece introduzir nada de substancial, para além da dúvida e da relativização. Ter personalidades envoltas numa inegável aura de autenticidade ajuda a manter os seguidores norteados e focados na perpetuação dos discursos das suas fontes.

[30] Consideramos o movimento de Karl Marx niilista atendendo a que o objectivo supremo do Comunismo é a eliminação de classes, da qual decorrerá, em seguida, a ausência de governo, por se tornar então desnecessário.

[31] DIOGO: "Escola de Frankfurt", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/escola-de-frankfurt/>, consultado em 19 de Maio de 2018.

escola alemã, como Lukács, Adorno e, mais tarde, Habermas, reposicionaram o pensamento crítico sobre a ideologia cultural e política de uma Europa fascista, tanto opressiva como repressiva. Redireccionam a atenção para a cultura de massas e promoveram a valorização estética associada a uma ideologia de cariz prático, a operar sob o que se considera ser a superestrutura, denominação que o Pós-Modernismo viria, décadas depois, a designar por *híper*texto.

A cultura de massas de que se ocupa a Escola de Frankfurt tem como consequência a apetência para abranger o maior número de sujeitos e aglomerá-los sob a esfera da universalidade. Assistimos a uma anulação da individualidade, ao mesmo tempo que se promove a passividade e a servidão voluntárias, essenciais para o desenvolvimento da cultura de massas. O simulacro da individualidade mantém-se, a liberdade de escolha para cada consumidor é garantida, na presunção de que seja em conformidade com o resto da sociedade. A reprodução de tal simulacro permite a manipulação do indivíduo, que se assume como livre, quando na verdade vive num paradigma de pseudo-individualidade:

> Pseudoindividuality is a precondition for apprehending and detoxifying tragedy: only because individuals are none but mere intersections of universal tendencies is it possible to reabsorb them smoothly into the universal. Mass culture thereby reveals the fictitious quality which has characterized the individual throughout the bourgeois era and is wrong only in priding itself on this murky harmony between universal and particular. The principle of individuality was contradictory from the outset (HORKHEIMER e ADORNO: 2002, p. 125).

Através da alta cultura poder-se-ia transcender o servilismo da cultura de massas, mas a sua propensão crítica para observar a sociedade como uma paleta de contradições e relativismo – justamente, diríamos nós, uma vez que estes serão porventura dois dos mais importantes apanágios de um edifício teórico, remodelado a partir da tese marxista, que deu início à teoria crítica – tornou-a um objecto que urgia desconstruir. *Grosso modo*, os académicos da Escola de Frankfurt entendiam o mundo como um texto de teoria social, sobre o qual experimentaram adaptar as noções marxistas à sociedade do século XX, com vista a relativizar *pré*-conceitos de natureza ontológica e epistemológica, que até então se confinavam ao campo da Filosofia.

Assim, o desconstrucionismo de Derrida, como o nome dá a entender, tem como propósito o *desfazer* das perspectivas modernistas pré-estabelecidas. Que alternativas nos oferece, desconstruídas todas as teorias? A ausência de resposta deixa um silêncio vazio, num espaço cultural que domina o pensamento contemporâneo precisamente pela linguagem. E,

no entanto, a linguagem não é tão-só o veículo para alcançar uma resposta, como se de uma verdade final e suprema se tratasse, mas sobretudo um percurso, como nos explica Michael Curry: "If in the past the function of writing was quite simply to report research results, it is now argued that the act of writing is itself a fundamental part of the research process" (CURRY: 1991, p. 219). Saussure defende que a identidade de um signo, o seu valor e a realidade constituem uma mesma unidade, numa ligação de tal modo intrínseca, que não se pode falar de um sem nomear os outros: "A language is a system in which all the elements fit together, and in which the value of any one element depends on the simultaneous coexistence of all the others" (SAUSSURE: 2013, p. 134). Este sistema imprime-se na realidade, numa aliança profícua, porque se, por um lado, a linguagem se funda na realidade, a condição desta, por outro, está intimamente ligada ao entendimento linguístico que fazemos dela. Quer-nos, pois, parecer que unicamente pelo domínio da linguagem é possível almejar o domínio da realidade, naturalmente não da realidade que existe, mas da que se manipula para maior entendimento da audiência. Esta circunstância não escapara aos pós-modernistas, nem, através destes, a um Oscar Wilde pós-modernizado, que delira, na vertigem da morte: "I shall be the lord of language and the lord of life" (ACKROYD: 1993, p. 185). A linguagem será sempre a melhor representação da vida, quer porque a aprisiona nos seus códigos, quer porque a reconstitui numa imagem de verdade aparente. Diga-se, contudo, que, aos pós-modernistas, não importa comunicar a verdade, ou as verdades, nem tão-pouco saber o que é a verdade; o que importa é saber, de entre esse conjunto plural de verdades, que verdade apregoar. Porque a realidade será sempre captável pela linguagem, mas esta, na mão dos pós-modernistas, é sempre mais lesta a desconstruir do que a reconstruir, razão por que se nos impõe questionar o que devemos erigir, então, no espaço que o desconstrucionismo da linguagem deixa vago.

A teoria desconstrucionista de Derrida poderá não apresentar uma resposta conclusiva, mas colocou a nu o que os pós-modernistas denominaram por a *crise do signo*, e que resultou da conclusão de que a linguagem, elemento integrante do tecido social, como a entendia Saussure, posteriormente promovida a domínio da fertilidade pós-modernista, poderá constituir uma representação do real, poderá ser uma *mimese* quase perfeita, mas nunca o poderá substituir. A crise do signo torna-se evidente quando experienciada num contexto real, na tentativa de concretização da representação de um signo linguístico. Numa reformulação elementar, a melhor descrição de um copo de água nunca poderá matar a sede. A crise do signo, na impossibilidade de representar o real, abriu uma outra fissura na teoria pós-modernista, a da crise da representatividade que, por sua vez, abriu uma fissura na

legitimidade e redundou, como não poderia deixar de ser, num certo relativismo da linguagem. Afinal, se o mundo é um texto e a linguagem não consegue reflectir adequadamente a realidade, esta desposiciona-se do centro de todo o conhecimento para um espaço lateral, onde tudo pode ser relativizado:

> Where the modernist view provided an image of the relation between language and the world that offered the possibility of real certainty, for postmodernist geographers, the replacement offers only a pale and inadequate imitation. It leaves them with the feeling that the move to the postmodern involves a fundamental unmooring of language from the world (CURRY: 1991, p. 217).

Esta reflexão pós-modernista constitui um poderoso exemplo de como, pela desconstrução, se encontra um problema de base, seja de signo ou de representação, após o qual se segue um espaço vazio de soluções. A leitura de grandes individualidades do Pós-Modernismo como Lyotard ou Derrida, por vezes atravessando uma prosa densa, é inicialmente levada a cabo com um entusiasmo ingénuo, que se esmorona diante do vazio da retórica. Parece não haver futuro, no Pós-Modernismo, só presente, como se o tempo chegasse a uma paragem: "they might fold the future into the present and thus bring history slithering abruptly to a halt" (EAGLETON: 1996, p. 19).

Tal como o entendemos hoje, o Pós-Modernismo favorece um relativismo radical, que se torna inoperante. O relativismo foi importante para a libertação da ortodoxia modernista, mas não pode ser o fim do caminho. É preciso que conduza a algo substancial, concreto e definido. Caso contrário, o que permanece é um discurso vazio. A desconstrução e relativização da sociedade são um perigo, porque a crítica pela crítica redunda em última instância numa quebra de confiança nas pessoas e nas instituições. E talvez isso explique por que motivo tantos jovens, sempre tendentes ao fascínio pelos extremos, tenham abandonado a Europa onde cresceram, para se juntarem às fileiras de organizações extremistas, como os movimentos *jihadistas* do Médio Oriente, por exemplo. Entre várias motivações, o apelo de uma grande narrativa, como a luta fundamentalista contra os valores ocidentais não pode deixar de ser também considerado.

Dizia Heraclito que nada permanece, a não ser a mudança[32]. O aforismo proporciona uma ocasião para tecer um paralelismo com o Pós-Modernismo, que nos permitiria concluir

[32] Atribuída a Heraclito, a célebre frase surge pela primeira vez num diálogo entre Hermógenes e Sócrates, que podemos encontrar na edição portuguesa de Platão, *Crátilo*, Lisboa: Instituto Piaget, 2001. A frase enunciada na obra difere um pouco da que, com liberdade, exprimimos. Na tradução portuguesa: "tudo se move e nada permanece" (PLATÃO: 2001, s. 402a).

que a única certeza que este nos oferece é o seu relativismo. Quando todos os exercícios para uma definição fracassam, é esta circunstância que harmoniza a frustração de quem, como nós, procura determinar com uma verdade universal um código que tanto renega as verdades como a universalidade.

Capítulo 2 – Fronteiras da Incerteza.

A complexidade de avançar com uma definição clara e definitiva reside no facto de o Pós-Modernismo ser demasiado fluído para suportar os argumentos definitivos de uma qualquer conclusão final (CEIA: 2010). Esta dominante cultural é delimitada por dois grandes horizontes fronteiriços, um temporal, de difícil demarcação, e um geográfico, que nos parece mais perceptível, dada a sua natureza axiológica. Assim, estamos em crer que é possível circunscrever o Pós-Modernismo dentro de um espaço geográfico de fronteiras mais ou menos definidas, conquanto o consideremos na sua epistemologia filosófica. Como dissemos, o Pós-Modernismo inscreve na sua génese uma linguagem irónica e paródica, que resulta num efeito de perversa mimese a que os teóricos se acomodaram a designar por pastiche, por se achar, neste registo mimético, um sentido crítico, que nunca faz por ocultar e que, como se entende, só encontra espaço de germinação em espíritos indagadores e analíticos. Fokkema lembra que os pós-modernistas dão sempre preferência à oralidade sobre o silêncio e colocam a ênfase na comunicação, independentemente do contexto empírico em que, de facto, se encontrem. A realidade pode ser ignorada, contando que as palavras continuem a fluir, nesse hipertexto de que se compõe a sociedade. São as palavras que alimentam as ideias e, umas e outras, mantêm o diálogo aberto e fluente. Porém, como nos tem sido demonstrado, nos mais variados contextos da História das Civilizações, o diálogo e o fluxo de ideias muito dificilmente se reproduz em sociedades de pensamento político rigoroso ou autocrata, bem como nas governadas por um fundamentalismo religioso, desde logo porque a palavra é silenciada ou, se não tanto assim, drasticamente congestionada. O tom irónico, mesclado de censura e reprovação, próprio do discurso pós-modernista não encontra um espaço de progressão em sociedades fechadas ou pouco evoluídas economicamente.

É certo que a autocracia foi sempre uma promotora involuntária do pensamento e da imaginação crítica, mas não é de espantar que os romances pós-modernistas tenham proliferado maioritariamente no Ocidente ou em sociedades fundadas e norteadas por princípios ocidentais, se tivermos em conta que a imaginação crítica estimulada em regimes ditatoriais tem um carácter dissimulatório, e propaga-se nas trevas do autoritarismo, ao passo que a ironia crítica do Pós-Modernismo é publicitada e exibida abertamente, é uma manifestação cultural que visa deixar marcas no pensamento social. Não ignoramos de antemão a proveniência de autores marcadamente pós-modernistas, de qualidade comprovada, de países ditatoriais ou de economias subdesenvolvidas. Todavia, mantemos a

convicção de que também estes necessitam de usufruir de algum poder, político ou económico, para se movimentarem com alguma liberdade pelo Ocidente ou ter sido formados por modelos de educação ocidentalizados. A Oceania, em particular a Austrália, é disto exemplo, em virtude de a formação cultural ser, em larga medida, europeia, como consequência da sua integração na Commonwealth[1]. Não obstante a pertinência destes autores para a construção do cânone pós-modernista, é no mundo ocidental (ou melhor, ocidentalizado) que este espaço cultural se propagou e disseminou por todos os quadrantes da sociedade, moldando o pensamento intelectual, artístico, de valores, de costumes e até políticos. Assim, partilhamos a convicção de que

> [t]he Postmodernist code can be linked to a particular way and view of life, common in the Western world, including part of Latin America. The literary preference for nonselection coincides with an "embarras du choix" offered by luxurious living conditions, which enable many people to have numerous options. The Post-modernist appeal to the imagination is out of place in the world of Ivan Denisovic[2], or in the People's Republic of China (FOKKEMA: 1984, p. 55).

Muito embora as sociedades fechadas fomentem, inadvertidamente, o desenvolvimento da imaginação crítica, é difícil acreditar na proliferação de romances deste teor. David Lodge, Peter Ackroyd e Mário Cláudio desenvolvem conceitos, cujos paradigmas tendemos a associar ao Pós-Modernismo, que muito dificilmente encontrariam lugar num espaço político ditado pela clausura e policiamento. Afinal, "[u]m espírito pós-moderno exige uma sociedade desenvolvida e cujo desenvolvimento se meça em primeiro lugar pela qualidade de vida" (CEIA: 2010, p. 148).

No que diz respeito ao horizonte temporal, as dificuldades em identificar a localização precisa do Pós-Modernismo são, em certa medida, expectáveis, quanto mais não seja porque todos os períodos literários são um veículo de comunicação de diferentes épocas, mesmo que o seu discurso não seja histórico. Existirá sempre algum grau de historicidade em qualquer texto, porque discorrer sobre um tempo é sempre um acto de contraposição com

[1] Como é o caso de J. M. Coetzee, escritor sul-africano que parece encontrar nas pulsões pós-modernistas da literatura ocidental a sua mais revelante expressão, com a qual se mune para condenar, em provocatória interpelação, a visão política tanto da África do Sul como da Austrália.

[2] Personagem do romance do escritor russo Aleksandr Solženicyn, *One Day in the Life of Ivan Denisovich*, publicado pela primeira vez na revista moscovita "Novy Mir", em 1962. No romance, Ivan é condenado a pena de 10 anos de trabalhos forçados num dos campos do Gulag. Fokkema invocou a personagem precisamente com o propósito de ilustrar a impossibilidade de o pensamento pós-modernista vingar numa sociedade fechada, que condena quaisquer transgressões de julgamento crítico com punições excessivas.

todos os outros textos. Deste modo, a natureza de um texto que se centra no presente ou no futuro estabelecerá, mesmo se apenas tacitamente, uma relação com a História. Todos os períodos literários são portadores do passado, diríamos da herança cultural que os impulsionou. Esta afirmação, todavia, levanta uma importante questão: podemos definir o Pós-Modernismo como um período? Reformulando a questão, pode o Pós-Modernismo ser confinado a um tempo restrito?

As obras de Almeida Garrett supramencionadas, bem como as de Virginia Woolf, Denis Diderot, James Joyce e Miguel de Cervantes, que podemos de igual modo invocar como ilustrações de um domínio e uso atemporal de diversos atributos que hoje consignados ao Pós-Modernismo constituem uma veemente negação da premissa da sua periodicidade. Por outro lado, quando colocada num quadro representativo da história do pensamento político e económico do início do século XX e, em particular, do modo como estes sectores influenciaram o contexto social e o subjugaram aos seus interesses, o que motivou o desejo de sublevação, é possível encontrar linhas argumentativas que advoguem a legitimidade da leitura periodológica. Se convocarmos para a discussão o filósofo alemão Friedrich Hegel e aplicarmos a sua dialéctica à nossa questão, podemos considerar o Pós-Modernismo como a antítese da tese que dominava a sociedade, com vista a uma síncope que nos parece, pelo menos até ao momento, ainda não ter ocorrido. Com a Escola de Frankfurt, as esferas outorgantes da tese e da antítese foram transferidas para outros círculos, mas a dialéctica hegeliana manteve-se com exactidão na mesma formulação previamente enunciada: nós, os oprimidos *versus* os outros, os opressores. E isto determina que não é possível apreciar o contexto político e social do Pós-Modernismo sem o considerar como produto de um tempo específico e definido, com uma fronteira inicial demarcada, embora seja possível discordar acerca do posicionamento da segunda, a final, sem tão-pouco conseguirmos dar resposta à igualmente árdua questão de saber se já ocorreu ou não, como vimos.

A fronteira que se posiciona entre o Modernismo e o Pós-Modernismo anuncia-se desde logo pelo prefixo *pós*, que remete de imediato esta dominante para um período posterior ao Modernismo, o qual, como sabemos, se esgotou em meados do século XX. Numa perspectiva cronológica, o prefixo *pós* inscreve o Pós-Modernismo no espaço cultural posterior ao Modernismo, o que torna confortável a sua datação, mas levanta questões concernentes à análise conceptual dos dois domínios, designadamente a de saber se o *Pós*-Modernismo constitui uma emancipação cultural genuína em relação ao Modernismo, i.e., se é um pensamento evolutivo e progressista ou apenas uma adenda, um elemento parasitário do movimento antecedente. Ou, mais do que isso, perceber se representa uma oposição ou

superação vanguardista do seu antecessor. De uma forma ou de outra, o prefixo sugere que este "mundo pós-moderno das fronteiras implodidas, das vozes liberadas, e do questionamento dos referenciais e dos códigos" (Paro: 1990, p. 208) é uma metonímia de ideais progressistas, tal como o Iluminismo o havia sido anteriormente. Os autores e artistas pós-modernistas vêem-se actualmente como bastiães de um *etos* progressista, da mesma forma que os iluministas se consideravam, no século XVIII, mais bem preparados para responder a problemas epistemológicos e, por este motivo, deram início a uma concepção de desenvolvimento intelectual que se prolongou muito para além do seu tempo e colonizou períodos posteriores. Ou seja, mesmo durante o Romantismo, Realismo, Simbolismo, inclusivamente até ao Modernismo, qualquer filósofo ou intelectual, que por características intrínsecas privilegiava o racionalismo, era *grosso modo* apelidado de um iluminista. O estudo das várias escolas literárias permite verificar essa concepção só foi modificada com o Pós-Modernismo, em particular pelos próprios artistas, não porque se proclamassem como os novos detentores do saber, mas precisamente porque defendiam que o saber, *in extremis*, não pertencia a ninguém e compreender que assim é representa dar um passo mais do que os restantes participantes desse caminho utópico e interminável, na procura do saber absoluto.

Se considerarmos que também o Modernismo era um defensor acérrimo do progresso e, tal como o Iluminismo e o Pós-Modernismo, desconfiava seriamente da representatividade do mundo, ou seja, colocava em questão a narrativa que lhe era oferecida, sobre a qual desenvolvia testes para avaliar a sua autenticidade, podemos então concluir que o prefixo *pós* não reduz nem amplia o Pós-Modernismo, na sua relação com o Modernismo, mas que é um movimento complementar: "the shift from modern to postmodern suggests a kind of lateral movement – not so much an advancement as a realignment-within the somewhat implosive conceptual matrix whose emergence we associate with the Enlightenment" (HERMAN: 1991, pp. 56-57).

Sobre a fronteira destes dois grandes *ismos* do século XX, prolíferas análises ocupam já uma vasta bibliografia[3], que diverge maioritariamente para dois pólos: aqueles que acham que

[3] Veja-se Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference,* Indiana: Indiana University Press, 1987; Charles Newman e Gerald Graff, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston: Northwestern University Press, 1985; Douwe W. Fokkema e Hans Bertens, *Approaching Postmodernism: Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21 23 September 1984, University of Utrecht*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986; *Id.*, *Literary History, Modernism, and Postmodernism: (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984; *Id.*, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1997; ou Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison: University of Wisconsin Press, 1982; e também *Id., The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987.

o prefixo constitui uma demarcação de uma fronteira desvinculativa do período anterior, como é o caso de Douwe W. Fokkema, e por aqueles que consideram a aplicação do prefixo desadequada para definir o que pensam ser uma consequência natural das características genológicas modernistas, de como é ilustrativa a visão de Ihab Hassan. São duas visões contrárias, cuja pertinência tentaremos demonstrar.

Fokkema encontra contrastes semióticos entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, sugestivos de uma delimitação, desde logo evidenciada pelo que considera ser o carácter evolutivo deste último sobre o primeiro. Argumenta que o pensamento da nova geração de artistas assinala uma ruptura com os valores culturais e estéticos do movimento anterior, o que contribuiu largamente para a promoção de obras emergentes, libertas então de uma consciência humanista tradicional e de tal forma vanguardista que parecia antecipar o futuro. É uma cissura motivada por uma inflexão ideológica, que faz emergir novos códigos, censores das convenções literárias anteriormente estabelecidas. Assim considerado, o Pós-Modernismo é uma nova forma de entender a sociedade e, por extensão, o mundo, que não encontra paralelo no modelo anterior. Assume-se como uma nova possibilidade de leitura e de interpretação da sociedade, mas não se pode legitimar, uma vez que, no instante em que o fizer, perde o seu propósito e torna-se irrelevante. Fokkema pertence à comitiva de intelectuais que acredita que o Pós-Modernismo procura destronar as convenções modernistas, sem nunca ambicionar tomar-lhes o lugar. Prefere, ao invés, deixá-lo vago, para dar espaço a outras verdades, a outras possibilidades e significados. A tese é concebida num registo comparativo, em que afirma:

> Whereas the Modernist aimed at providing a valid, authentic, though strictly personal view of the world in which he lived, the Postmodernist appears to have abandoned the attempt towards a representation of the world that is justified by the convictions and sensibility of an individual. The Modernist did not claim a general validity for his views, but defended his private assumptions and value judgments. The Postmodernist may have his private views, but sees no justification for preferring them to views held by others. (FOKKEMA: 1984, pp. 40-41).

Desviemos agora a nossa atenção para o juízo mais conciliador de Ihab Hassan. O teórico consente na ideia de transgressão das divisas modernistas, mas entende-as enquanto

No corpo do ensaio, procuraremos expor os dois entendimentos em maior contraste, de cissura ou de continuidade com o Modernismo. Porque não pretendemos transformar este ponto da nossa análise numa lista extensiva de transcrições, enunciamos apenas os autores que julgamos paradigmáticos desta divisão entre académicos.

ramificações, não tão inovadoras como Fokkema pretendia fazer crer, mas antes entroncadas no modelo anterior, e que tem inclusivamente ressonância em géneros literários mais recuados, pelo que não se traduzem num corte definitivo *per se*. Pelo contrário, constitui um domínio novo, mas que resulta de um acto contínuo e fluído, em relação aos paradigmas anteriores. O pensamento pós-modernista não é propriamente inovador, conforme defende Fokkema, recorre, todavia, a uma roupagem linguística nova, i.e., podemos encontrar os mesmos conceitos em períodos anteriores, mas em virtude de uma nova linguagem, cujos códigos são partilhados entre o autor e o leitor, é possível reconhecer nesses conceitos traços pós-modernistas. Esta leitura permite a teóricos literários, detentores de uma lista de características genológicas associadas ao Pós-Modernismo, ler romances de períodos anteriores e recolher deles evidências do artifício pós-modernista: "Modernism and postmodernism are not separated (…) for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern, at once. And an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work" (HASSAN: 1982, p. 264). É uma contra-argumentação que demonstra a fertilidade do Pós-Modernismo para fertilizar o enorme leque de teorias discordantes.

No limbo destas duas propostas de definição, tendemos para o séquito de académicos que acompanha Hassan. Acreditamos, todavia, que Fokkema não está desprovido de um sentido lógico na sustentação de que existe uma fronteira entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, desde logo porque o último se emancipa em exercícios auto-reflexivos e auto-referenciais, irónicos ou paródicos que colocam um ponto de interrogação em alguns preceitos teóricos que o primeiro tinha por intocáveis. Neste sentido, e em particular no campo da literatura histórica, é possível notar nova abordagem no tratamento historiográfico, que frustra os trâmites conceptuais românticos inaugurados por Sir Walter Scott e posteriormente aclamados por György Lukács[4], como seja a necessidade de revisitar o passado, de modo a colocar em causa a legitimidade dos seus eventos, que são desconstruídos

[4] O segundo capítulo de *The Historical Novel*, inteiramente dedicado ao autor escocês, abre com a frase: "Such was the historical basis upon which Sir Walter Scott's historical novel arose" (LUKÁCS: 1989, p. 30).

Quando nos referimos aos trâmites românticos inaugurados por Walter Scott não estamos, de forma alguma, a sustentar a tese de que Scott inaugurou o Romantismo, embora tivesse vivido o seu período mais enérgico, mas que contribuiu decisivamente para a reformulação dos paradigmas românticos, de tal forma que Lukács tem reservas em classificá-lo com esse aposto: "(…) it is completely wrong to see Scott as a Romantic writer, unless one wishes to extend the concept of Romanticism to embrace all great literature in the first third of the nineteenth century" (*id. ibid*., p. 34).

No entendimento de Lukács, Scott desconstruiu o Romantismo, nomeadamente parte do seu carácter subjetivo, para o reconstruir enquanto uma forma mais elevada de Iluminismo: "What is expressed here, above all, is a renunciation of Romanticism, a conquest of Romanticism, a higher development of the realist literary traditions of the Enlightenment in keeping with the new times" (*id. ibid*., 33).

à luz do pensamento contemporâneo, e a inevitável derrota da ilusão realista, muito segura da noção de que um determinado evento ocorreu exactamente como tem sido narrado ao longo dos tempos. Note-se o perfil do autor pós-modernista traçado por Lodge, em *A Man of Parts*: "Boon's unpublished literary remains, however, revealed to his editor's embarrassment a much more subversive and anarchic character, who was in a state of raging inner rebellion against the established literary culture and fantasised various projects to satirise and undermine it" (LODGE: 2012, p. 444).

Bastam estas poucas linhas para que se descreva em súmula a missão do autor pós-modernista, que se revolta contra a cultura literária ainda vigorante, por não lhe reconhecer a legitimidade dos discursos assertivos que proclama, e que conspira para a destronar desse lugar de poder, através de incursões paródicas e satíricas, que intentam desconstruí-la a partir de dentro. Mas a afirmação de Lodge revela também outra característica determinante do Pós-Modernismo – a sua preocupação com a literatura instituída é uma preocupação sobre a actualidade. Mesmo quando se dedica ao estudo do passado e o coloca sobre um ponto de interrogação, fá-lo para lhes apontar os erros e impedir que subsistam no presente.

O Pós-Modernismo é, em conclusão, uma tendência contemporânea, embora reconheçamos marcas extemporâneas, como se fossem influências anacrónicas. Ainda que herdando códigos e processos literários de géneros anteriores, o Pós-Modernismo não se limita a uma reutilização. Cada processo de construção de um romance comporta algo de novo, que não se limita ao texto, mas que se expande para além dele e que perpassa para o leitor. Há sempre um desejo de quebra de expectativas que é de *agora*, porque é escrito para um leitor de *agora*, pois como lembra Manuel Gusmão, o leitor "só pode ler o que já foi escrito; e lê (como o outro escreveu) numa instância de *eu, aqui, agora, assim*[5]" (GUSMÃO: 2001, p. 203). Assim, para além da auto-reflexividade ficcional, da auto-referencialidade, da paródia, da ironia, da intertextualidade, dos diálogos que o autor promove com o leitor, dos multiversos que um romance encerre, ou de quaisquer outros artifícios retóricos, um romance só poderá ser considerado pós-modernista se for contemporâneo, fruto das circunstâncias sociais e culturais vigentes.

Na prática metahistoriográfica, os romancistas não se limitam, na verdade, a recriar as épocas das narrativas, mas a propor uma interpretação das mesmas à luz do pensamento contemporâneo. Concebem os períodos representados para que sejam descodificados por um leitor contemporâneo, naturalmente conhecedor dos períodos em questão, mas um filho das convenções socioculturais actuais. Um texto contemporâneo, se cumpre alguns dos

[5] Itálicos do autor.

preceitos pós-modernistas, deve ser classificado como tal, porque é escrito para – e exige – um leitor pertencente à mesma cultura, dado que só este poderá inferir os múltiplos significados que a carga hermenêutica do texto comporta.

Os três romances de Mário Cláudio em análise são disto exemplo. Embora de dimensões modestas, não deixam de ser, ainda assim, exigentes para o leitor. O enredo não se oferece facilmente à leitura, mas antes se enovela numa narração densa, pendular entre uma disciplina metódica e ordenada, fruto de um desejo de perfeccionismo inatingível e uma consciência paródica que se liberta da rigidez dessa ascese para sobrevoar o texto. Uma consciência que, em virtude dessa libertação, se permite a fragmentar a diegese, a manipular factos históricos e, em última instância, a desconstruir a própria novela. Numa leitura formalista, podemos encontrar no texto evidências do perfeccionismo de que faláramos. Mário Cláudio peneira a linguagem à procura da cadência exacta, do vocábulo ideal, da pontuação que melhor traduza a expressividade da frase para, no fim, seduzir pelo texto o leitor. Parecer-nos-á, em momentos, uma escrita barroca e Mário Cláudio parece confortável com tal designação:

> Eu reconheço-me naquilo que tem sido, normalmente, apontado como mais identitário, e é um certo formalismo, em termos linguísticos, um barroquismo de estrutura. E isso obedece a um paradigma dual, entre o barroco e o clássico. Eu estarei no paradigma barroco, e não tenho qualquer problema em me sentir lá[6].

Cumprir-nos-ia questionar a legitimidade de classificar um autor que o pensamento académico qualificou e consolidou como pós-modernista com um estilo literário que dominou o panorama artístico na primeira metade do século XVII, não tivéssemos já alertado para o carácter renovador do Pós-Modernismo. Não um *Pós*-Modernismo que nos força a olhar para diante, mas um *Neo*-Modernismo (CEIA: 2010, p. 16) que faz reinstaurar nesta dominante cultural paradigmas que atravessam a história literária.

No entanto, não é apenas o Pós-Modernismo que recupera e reinstitui sob a sua alçada processos literários anteriores, senão também estes parecem chamar a si o Pós-Modernismo, como se de uma restauração anacrónica se tratasse ou, se preferirmos, uma evocação antecipatória. Achados perante a hesitação de Vítor Aguiar e Silva, somos também levados a questionar "se o barroco deve ser considerado como uma "constante"[7] da cultura e,

[6] CLÁUDIO: "Uma perversa inocência", disponível em <https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/noticia/uma-perversa-inocencia-1689656>, consultado em 5 de Setembro de 2017.
[7] Aspas do autor.

sobretudo, dos estilos artísticos – constituindo, por conseguinte, um fenómeno essencialmente meta-histórico –, ou se deve ser considerado, pelo contrário, como um fenómeno historicamente situado e condicionado" (SILVA: 2000, p. 451). Independentemente da conclusão alcançada, a questão que se coloca não deixa de reconhecer no Barroco uma índole intemporal, capaz de superar os limites periodológicos instaurados.

Não se trata de considerar Mário Cláudio um autor barroco, ainda que este assuma para si tamanho selo, como faz prova a citação acima transcrita, mas de confirmar, ainda outra vez, que é possível encontrar nos romances contemporâneos insígnias de modelos e estilos literários anteriores. Mário Cláudio não é um escritor barroco e nunca poderá ser observado como tal, desde logo porque não partilha as motivações que fomentaram a formação e difusão desse fenómeno literário; depois faltar-lhe-á alguma exuberância e opulência, tanto na linguagem como na imagética dos seus romances; mas não percamos de vista que Mário Cláudio escreve para o leitor contemporâneo, um leitor pós-modernista, que com ele partilha códigos históricos e culturais que possibilitam o diálogo. É por demais evidente que subjaz à sua escrita um estilo barroco, no labor de ourives que se dedica à linguagem, com vista à sedução do leitor; nos romances, subjaz inclusivamente uma disciplina metodológica mais próxima do Classicismo do que do Barroco, mas ambas acabam sempre por sucumbir a um desconstrucionismo inquietante. À obsessiva busca pela perfeição escrita, contrapõe-se sempre, em momentos pontilhados da narrativa, advertências ao carácter artificial do texto: "A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos" (CLÁUDIO: 2008, p. 92). Afinal, é preciso dominar a arte de construir um romance, nas suas mais diversas expressões estilístico-literárias, para que depois, ainda que por mero capricho, o possamos desconstruir.

Encontramo-nos perante uma bifurcação: ou aceitamos a acepção que avalia o Pós-Modernismo enquanto um conjunto de estratégias retóricas – e, nesse caso, a teoria parece confirmar que diferentes leitores lêem a mesma obra, uma vez que têm presentes os mesmos artifícios literários – e nelas desenhamos uma linha de continuidade; ou, como alternativa, analisamos o Pós-Modernismo através de um prisma periodológico e assumimos que o leitor deste segmento chamado contemporaneidade não é o mesmo de outros seus antecessores, que nunca poderá ignorar o seu conhecimento do passado e as consequentes implicações que este imprimiu no presente e, nesse sentido, nunca poderá ler a mesma obra. Em face do dilema exposto, Linda Hutcheon apresenta uma solução salomónica, ao fazer notar o carácter fundamentalmente contraditório do Pós-Modernismo:

> Paradoxical postmodernism is both oedipally oppositional and filially faithful to modernism. The provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical "fact" or the distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting. But the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore (HUTCHEON: 2004, p. 88).

Paradoxal em toda a sua expressividade cultural, quaisquer que sejam os seus mais diversos domínios, não o será, contudo, no que diz respeito à sua relação com o Modernismo, e neste ponto assumimos um distanciar em relação à reflexão de Linda Hutcheon. O paradoxo não existe porque, da problemática apresentada, devemos dispensar os limites da contemporaneidade. Ainda que necessite de um leitor contemporâneo para se efectivar, o efeito do Pós-Modernismo ultrapassa em larga medida os limites do agora. Cada apropriação do passado, cada rescrita da História contém integradas no Pós-Modernismo que a opera remanescências de outras épocas literárias, de onde não podemos exceptuar o Modernismo.

A nosso ver, o Pós-Modernismo é um paradigma cultural da segunda metade do século XX porque, mesmo que algumas das suas características promovam um recuo anacrónico, o propósito é sempre renovador, e não apenas mimético. As expectativas dos romances históricos contemporâneos são orientadas para o leitor actual, que contribuirá para a interpretação do romance com um conjunto de saberes que só ele pode reivindicar. Só os romances considerados pós-modernistas podem estabelecer esse contrato de leitura, ainda que, como sabemos, tudo façam para o alterar e para transgredir as expectativas iniciais. A respeito destas, veja-se como a personagem H.G. Wells, no romance de Lodge em análise, é ideologicamente pós-modernista ao reconhecer: "I still enjoyed putting the wind up my readers, disturbing their complacent trust in things-as-they-are" (LODGE: 2012, p. 56). Mas mesmo essas transgressões e essas quebras das convenções fazem parte de um jogo que o leitor sabe jogar, porque conhece as regras, sabe recuperar o texto das infracções que o autor comete e tem competência para absorver as novas convenções criadas. O que não podemos negar é que estamos perante uma escrita que combina diferentes traços, pertencentes a diferentes géneros e que se orienta para o leitor, de quem espera colaboração.

Assim, considerando o Pós-Modernismo uma tendência cultural contemporânea, não o determinamos, *non obstante*, na sua relação com os géneros anteriores, nomeadamente com outros *ismos*. Essa investigação já foi levada a cabo por diversas vezes, mas as ilações têm sido, não apenas inconclusivas como oscilatórias, entre os que advogam que o Pós-

Modernismo é um género puro, com uma fronteira definida e os censores dessa leitura. O Modernismo e o Pós-Modernismo encetam um diálogo bilateral: se, por um lado, o primeiro alimenta o segundo de uma permeabilidade cultural, este apropria-se da semiótica modernista para desenvolver mutações internas, o que nos parece uma forte alegação para um *continuum* evolutivo, difícil de explicar para os teóricos que defendem um divórcio genológico entre as duas partes. Transgredir é aceitar que a fronteira existe, resta saber se é permeável ou circunscritiva. Analisar os limites de cada período é um esforço de ruptura, entre definir ou suprimir as fronteiras da incerteza.

2.1. O Romance como Metátese Transtemporal.

Duas consequências podem ser retiradas do pacto dialógico que se estabelece entre os vários *ismos*. Por um lado, demonstra-se por que razão é possível encontrar num texto pós-modernista códigos pertencentes ao Modernismo, Realismo ou Romantismo. Por outro lado, a atenção que os formalistas dedicaram ao receptor influiu no autor pós-modernista a ânsia de chegar ao leitor, que hoje facilmente reconhecemos. Como consequência dessa falta, o narrador, empossado no ministério de contar de Histórias, corre o sério risco de perder o seu leitor, como sucedeu a Alice: "No afã de prosseguir nos seus relatos, eis que agiam os narradores como se não se achassem diante de mim, o que me conferia o direito a divagar mentalmente por onde me apetecesse" (CLÁUDIO: 2015, p. 12). Em jeito premonitório, Mário Cláudio alerta para o vazio de um enredo que se apaga na desatenção do receptor. Este, todavia, não está dispensado de percorrer um caminho regrado por códigos normativos. A cartografia de um texto legada pelos formalistas criou as bases que nos permitem hoje afirmar que é imperativo que o leitor domine os códigos linguísticos e culturais do autor para que a mensagem do texto seja efectivamente compreendida.

Justamente porque deve dominar os códigos inerentes ao seu tempo, podemos reter que o leitor não se limita a observar os factos do passado, em passividade, como se estivesse fora deles, mas que concorre para a sua apreensão com base nas suas próprias reflexões, i.e., que ajuda a compor o passado a partir do seu presente. Este é provavelmente o maior predicado do meta-romance: a convicção de que os factos históricos, por si só, não existem. Se existissem, o romancista seria inútil, bastaria ao interlocutor recuar e colhê-los a seu bel-prazer, relê-los, revivê-los tantas vezes quantas desejasse. Tal não é possível porque, insistimos de modo mais claro, o passado não existe. O que existe é o passado *narrado*, i.e.,

uma descrição da História indexada à interpretação do autor, com a conivência do leitor, o qual fará da narrativa do primeiro um exercício de reflexão sobre presente. A promessa de canonicidade é apenas aparente e tal fabricação da matéria narrada como uma verosimilhança da História é o que distingue o meta-romance dos modelos precedentes. No entanto, cumpre questionar se, no contexto específico da metahistoriografia, esta construção será assim tão inovadora. E poderá ela ter sido a promotora de um novo preceito literário, a que se convencionou designar por Pós-Modernismo? No E-Dicionário de Termos Literários, no verbete de Carlos Ceia, podemos encontrar uma clara definição deste

> [e]spaço ou dominante cultural, não datado necessariamente, que pretende identificar um conjunto de tendências, paradigmas e teorias de diversos domínios do conhecimento, em particular como possível explicação estética, ideológica, literária e/ou crítica de todas as manifestações artísticas após a 2ª Guerra Mundial[8].

O Pós-Modernismo, como formulado *supra*, não é um conjunto de tendências ou preceitos literários, mas uma dominante cultura que os *pretende identificar* (*op. cit.*). Carlos Ceia procurou libertar o Pós-Modernismo de leituras normativas ou instrumentárias, tendentes a considerá-lo como o elo que se segue na corrente da história literária. Considerando que, como vimos, alguns preceitos que actualmente atribuímos ao Pós-Modernismo podem ser encontrados em modelos literários anteriores, devemos ter presente que o espaço cultural denominado Pós-Modernismo não se define propriamente por uma listagem de atributos literários, mas por um esforço de relativização, com vista a substituir a infundada pretensão de verdade pela narrativa do possível.

Na literatura metahistoriográfica, o passado é desconstruído, questionado e só então reconstruído, mediante deliberações interpretativas da realidade contemporânea do narrador – que não se limita a relatar objectivamente a História, mas que o faz fecundando a narrativa com a sua consciência crítica –, e do leitor, o último intérprete dessa representação autoral, que, não obstante, a modela e a enquadra na sua própria tangibilidade, i.e., a ajusta ao seu perfil hermenêutico singular.

A primeira premissa do romance metahistoriográfico é a de que não existem factos, apenas matéria histórica, que se ficciona, não para nos dar conta de factos ocorridos, mas como um pretexto para reflectir sobre o presente. A narrativa histórica é uma narrativa metafórica que, através do registo do passado, transporta o leitor para o presente, vivido mas,

[8] CEIA: "Pós-Modernismo", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-modernismo/>, consultado em 24 de Julho de 2016.

sem este recurso literário, pouco compreendido. O uso do passado como forma de centrar o leitor no presente, levando-o a considerar muitas vezes a fugacidade e frivolidade a vida é prática recorrente em Mário Cláudio:

> Nas noites de Verão sento-me aqui no pátio, a bebericar o meu bagacinho, e é como se tivesse a vida inteira na mão (…). Lembro-me então daquela Lisboa de cinquenta e dois anos atrás, vista da Graça, ou de São Pedro de Alcântara. Fixo-me nas artérias da Baixa, traçadas a régua e esquadro, e na multidão que se precipita para o Terreiro do Paço, e que se escoa devagar nos barcos que partem para Cacilhas. Está ainda azul no céu, mas paira sobre a cidade um alarme de acabamento, isto como se se houvesse esgotado a esperança que anima as criaturas, e o direito que lhes cabe a aceder a um amanhã. (CLÁUDIO: 2008, pp. 47-48).

O juízo presente na última frase constitui uma forma de verdade metafórica, com que o autor, no seu discurso narrativo, equilibrado criteriosamente entre a objectividade da descrição e a subjectividade apreciativa, centra o leitor na sua própria realidade e na relevância da sua vida. A linguagem metafórica de um passado narrado, que não reclama para si qualquer absolutismo factual, fornece ao leitor um entendimento concreto do seu presente, como sugere Paul Ricoeur, *em The Rule of Metaphor* (2004). Para o filósofo francês, a metáfora poética, provida de uma dimensão transcendental que a distingue da que concorre no discurso filosófico, abre um canal que une o desconhecido ao conhecido: "In service to the poetic function, metaphor is that strategy of discourse by which language divests itself of its function of direct description in order to reach the mythic level where its function of discovery is set free" (RICOEUR: 2004, p. 292).

Que a falsa factualidade histórica é uma preocupação pós-modernista é evidente. Menos óbvio seria encontrarmos uma inquietação similar em Alexandre Herculano. Mais surpreendente ainda se vem acompanhada por uma rejeição da função pedagógica então confiada historiografia tradicional, com o argumento de que a ficção é mais competente nesse exercício, porque se faz ouvir a partir de uma posição de maior honestidade, na sua relação com a verdade histórica:

> Novella, historia, qual destas duas cousas é mais verdadeira? Nenhuma, se o affirmarmos absolutamente de qualquer della. Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro póde ser mais veridico do que o historiador. (…) estes [os historiadores] recolhem e apuram monumentos e documentos, que

> muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir á posteridade[9]. (HERCULANO: 1840, p. 243).

A mesma sobrevalorização da ficcionalização do texto histórico sobre o conhecimento secular e rígido da historiografia pode ser lida numa carta de Eça de Queirós ao Conde de Ficalho, datada de 15 de Junho de 1885: "Debalde, amigo, se consultam in-fólios mármores de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será sempre uma grande Fantasia. (…) Reconstruir é sempre inventar" (QUEIRÓS: 2002, p. 83).

Em nenhuma circunstância pretendemos afirmar que um e outro, o Pós-Modernismo e a historiografia oitocentista, são o mesmo processo narrativo. Pelo contrário, ao tradicionalismo ingénuo do discurso histórico do século XIX, o Pós-Modernismo contrapõe um modelo e uma ideologia adversos, inquiridores e desconstrucionistas dos factos históricos, cépticos da História, porque só podem reconhecer como possível, como já disséramos, a História *narrada*.

Os excertos apresentados consolidam, todavia, a dualidade que já expuséramos no subponto anterior: ou as balizas do Pós-Modernismo foram grosseiramente estimadas e, como tal, devem ser reconsideradas ou somos forçados a admitir que grande parte do século XIX, não obstante as diversas correntes literárias que nele se fundaram, foi um período claramente embrionário do pensamento ideológico pós-modernista. A crítica que Eça de Queirós, aos 26 anos, dirige à literatura do seu tempo assentaria com perfeição nas composições pós-modernistas. No primeiro artigo que assina para *As Farpas*, em Maio de 1871[10], afirma:

> A Literatura – poesia e romance – espreguiça-se devagar, sem ideia, sem originalidade, bocejando, cheia de esterilidade, conservando o antigo hábito de ser vaidosa, e costumando-se sem grande repugnância à sua nova missão de ser inútil. Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada. (…) de modo que, pasmada, absorta, nem ela compreende o seu tempo, nem ninguém a compreende a ela. (QUEIROZ: 2018, p. 43).

Do exposto, poderíamos sem grande relutância abdicar do termo "vaidosa", se presumirmos que a literatura pós-modernista é, pelo contrário, despretensiosa. No entanto,

[9] Na transcrição, optámos por manter a ortografia original.
[10] Garante Maria Filomena Mónica que, embora o artigo seja datado de Maio de 1871, o mesmo só foi efectivamente publicado no mês seguinte, em Junho: "Foi em 17 de Junho de 1871 que apareceram em Lisboa, nas bancas, uns opúsculos de capa alaranjada, decorados com o diabo Asmodeus – o génio impuro de que falavam as Escrituras –, ostentando o título *As Farpas*" (QUEIROZ: 2018, pp. 11 e 12).

estamos em crer que inclusivamente esse despretensiosimo dissimula a vaidade de o ser, i.e., parece existir uma presunção afectada no modo como romancistas pós-modernistas ostentam um aparente desapego e indiferença. Mesmo o adjectivo "convencional" não nos pode merecer contestação, à luz de uma ideologia e de uma filosofia que, pelo menos no campo da literatura, se tornou banal, previsível, na sua arte de "ser tudo não sendo nada" e de contar histórias sem narrativa, as quais, em consequência, não contam coisa alguma, mas cuja ausência de narrativa é, ela própria, uma forma de discurso.

Aqui chegados, é legítimo questionar se Alexandre Herculano e Eça de Queirós encenavam já então uma antecipação do pensamento pós-modernista que, como sabemos, só viriam a assumir uma legitimação definitiva em meados do século XX ou se devemos admitir a existência de uma linearidade conceptual, pese embora algumas diferenças contemporâneas bem notórias, como sejam o gosto pelo carnavalesco, pela transgressão e pelo incumprimento das promessas avançadas ao leitor. Tal como Ihab Hassan avançou, o espaço cultural a que chamamos Pós-Modernismo e que, para maior conforto, situamos na segunda metade do século XX, conferiu uma nova roupagem a preceitos epistemológicos que já existiam anteriormente (1982). Apesar das múltiplas especulações teóricas, estamos profundamente convencidos de que a generalidade do corpo académico pensa da mesma forma, caso contrário por que motivo encontraríamos tanta resistência em qualificar o Pós-Modernismo enquanto *género* ou *corrente literária*, à semelhança de denominações antecedentes? Esta tendência surgiu como reacção ao seu antecessor e trouxe consigo um conjunto de artifícios e técnicas inovadores, mas não é possível assegurar uma demarcação periodológica, porque "algumas premissas do que se entende hoje por romance pós-moderno (…) já estão presentes nos grandes romances ingleses e portugueses dos séculos XVIII e XIX" (CEIA: 2007, p. 253).

Não fazemos pretensão de defender a linearidade da história literária. A partilha de códigos pelos diferentes sistemas é uma evidência, mas não é exemplificativa de um desenvolvimento periodológico. Novos períodos ou correntes literárias tenderão sempre a surgir e a ofuscar as anteriores, desde que sejam reconhecidas pela comunidade semiótica, composta por autores e leitores. Todavia, assumir uma linearidade evolutiva significa que a história literária é a mesma em todo o mundo, o que se demonstra não ser verdade, desde logo porque a literatura ocidental difere da que tomou forma em África ou no Oriente. Embora tendentes a uma uniformização, por vias do desenvolvimento de ferramentas de informação e comunicação, podemos ainda constatar que não existe uma história literária comum a todas as filologias. Nem poderia ser de outro modo, uma vez que a literatura é um

espelho introspectivo da comunidade em que se insere, tem influências socioculturais que variam inevitavelmente de região para região. Aliás, as tentativas de criação de uma história literária mundial, desde a proposta inaugural de Goethe[11], acabaram por redundar num receptáculo de diferenças ou numa projecção da literatura canónica ocidental sobre o resto do mundo. De pendor claramente europeísta, a uniformização da história literária "é invariavelmente uma História da Europa literária feita com base nas constantes lutas e relações de poder entre as diferentes literaturas nacionais que a constituíram" (BUESCU: 2013, p. 130). A assimilação literária rasura muitos outras riquezas simbólicas e culturais, exclui-nos de outros mundos. Da mesma forma como não é possível conceber na totalidade um determinado cânone literário, senão também no seu contraste com outros cânones, também não é possível compreender o Pós-Modernismo sem o relacionar com outros movimentos ou domínios culturais. O sentido semiológico avançado por Saussure no início do século XX considera que o significado de um signo se estabelecia precisamente na sua relação com todos os outros signos (1997), i.e., o significado de "mar", por exemplo, assimilava-se na medida em que não era "terra" ou "bola" ou qualquer outra representação da realidade que não fosse uma grande quantidade de água salgada. A Linguística Moderna que Saussure inaugurou foi posteriormente colocada ao serviço do Pós-Modernismo. Desta forma, um olhar crítico sobre este espaço cultural não deve cair na miopia de o considerar apenas por aquilo que ele é, senão também por aquilo que não é, pelo que existe exterior a si e pelas relações que estabelece, seja de aproximação ou de divergência, com outras esferas culturais. Isto porque o Pós-Modernismo é detentor de uma identidade simbólica, de que é hereditário, como vimos. Se muitos apanágios de outras correntes literárias constituem actualmente parte integrante do que consideramos Pós-Modernismo, é importante equacionar de que forma é que esse legado foi transposto para o presente.

Enquanto campo teórico ou ramo dos Estudos Literários, a datação do Pós-Modernismo na segunda metade do século XX fará todo o sentido, pois foi então que os académicos se deram conta da existência dos seus códigos, os nomearam e desenvolveram esforços para o estudo académico; é bom não esquecer que Pós-Modernismo, enquanto tema de investigação, não existia até ser assim denominado. Já na vertente retórica ou de recurso estético, faltará rigor a essa ou qualquer outra datação, porque a condição pós-modernista

[11] Em diversas cartas, escritas entre 1927 e 1930, Johann Wolfgang Goethe apresentou o conceito de literatura mundial, com o qual pretendia criar uma plataforma dialógica entre as diferentes literaturas nacionais. A *weltliteratur* consistia no reconhecimento de pontos comuns entre as diferentes filologias, e na convicção de que é possível promover e sustentar processos de interdependência e interconexão. No entanto, reconhecer semelhanças entre várias literaturas nacionais, reconhecer a capacidade para o diálogo passa, desde logo, por assumir uma consciência da diferença.

despontou como uma teoria crítica de dimensão estética – que a Escola de Frankfurt soube aproveitar para a enformar com uma dimensão filosófica e teórico-social, de ideologia marxista, – mas que já antes se anunciava num crescendo, tomando diferentes qualidades, ao longo dos tempos.

No fundo, o que se demonstra neste subponto de análise é que os romancistas oitocentistas estavam já cientes da relação conflituosa entre a História e a ficção, a qual se veio a tornar, no século seguinte, embrionária da ideologia pós-modernista. Antes das dissecações académicas, o século XIX já havia colocado a História ao serviço da ficção, na mesma medida em que a ficção providenciava e alimentava os enredos promotores do ensino da História.

O reconhecimento de alguns parâmetros considerados pós-modernistas em romances de períodos anteriores é demonstrativo da dificuldade de definição deste conceito e, no que à construção do romance histórico diz respeito, somos forçados a aceitar que estamos perante um espaço cultural não datado necessariamente (CEIA: 2016). A multiplicidade de sentidos e alternativas incentiva a modelação de um horizonte em aberto. A teoria da temporalidade não é necessariamente nova, mas o paradoxo pós-modernista de parodiar e criticar as mesmas alternativas que inspira é, de facto, inovadora e permitiria situar esta tendência na segunda metade do século XX. O equívoco da datação surge quando procuramos associar a esta inovação ideológica determinado estilo literário, porque nesse campo o Pós-Modernismo recuperou muitos traços de paradigmas anteriores, sendo certo que, sem uma associação óbvia entre a ideologia e o artifício literário, é muito arriscado avançar com uma definição.

Partindo da natureza plural do Pós-Modernismo, é-nos possível, no entanto, traçar uma linha retrospectiva, que nos leva, com firmeza de análise, pelo menos até ao século XVIII, se nos deixarmos conduzir pelas manifestações estéticas prenunciadoras das feições que o Pós-Modernismo viria a reclamar. Foi no período de início do Romantismo que assistimos a uma ruptura com os cânones neoclássicos e, em contrapartida, se inaugurou um novo espaço de representação, que privilegiava o real e o natural, deixando em abandono os temas mitológicos da tradição greco-latina.

O Iluminismo, no início do século, havia já dado uma nova ênfase ao pensamento e à razão, como o próprio nome indica, uma metonímia do progresso. Jean-Jacques Rousseau e René Descartes encabeçaram um movimento intelectual que colocou o racionalismo como farol da civilização, basilar na evolução científica, tecnológica e humanista. Mas a segunda metade do século XVIII marcou definitivamente o baluarte de um novo período literário,

que se distinguia pela inovação e pela transgressão das normas e de preceitos clássicos. O racionalismo iluminista metamorfoseava-se na sensibilidade do *eu* e deixava-se subjugar pelo sentimento. Referimo-nos a um *eu* kantiano[12] e, sem pretensão de edificar um tratado sobre a origem de todos os paradigmas pós-modernistas, não podemos, todavia, deixar de considerar a aliança que o Romantismo estabeleceu com o pensamento filosófico alemão. Desta aliança emergiu um *eu* individual, impotente e limitado, que se descobria a partir de um exercício de autoconsciência. A experiência humana contribuiu sobremaneira para a construção da realidade e daqui se retira que diferentes linguagens permitem o acesso ao real.

Como sabemos, o Pós-Modernismo contesta veementemente a racionalidade iluminista e a convicção de verdade que o Romantismo enraizou na arte e na cultura. Esta noção de verdade romântica dominou a sociedade ocidental sem qualquer contestação, praticamente até Heidegger rejeitar a dicotomia do homem racional *versus* o universo irracional, e descer aos fundamentos da ontologia, onde questionou o que é um ser humano e, mais ainda, o que significa existir e qual é a natureza da existência.

Cerca de trezentos anos antes, o racionalismo céptico de René Descartes levara-o a duvidar de tudo, excepto de que era um ser *pensante* e foi neste único facto da sua existência, que formulou na expressão *cogito, ergo sum*, que assentou os pilares do seu pensamento filosófico. Heidegger, contudo, refutou esta teoria de que, antes de tudo o resto, o ser humano é uma *coisa* que pensa. Este abstraccionismo pressupõe uma outra característica primária no ser humano. Previamente a ser *uma coisa que pensa*, o homem *existe*. O ser humano é *uma coisa que é*. Esta é uma abordagem fenomenológica, que Heidegger preconizou na senda do seu mestre, Edmund Husserl, e que consiste num método desenhado para compreender a estrutura do pensamento humano, a fim de desmontar a distorção da realidade que a

[12] Referimo-nos a um *eu* imbuído de um espírito subjectivo, onde se percebe que os pós-modernistas foram beber muito do seu pensamento. Entre o racionalismo de Christian Wolff e o empirismo de David Hume e de Gottfried Wilhelm Leibniz, Immanuel Kant opta por uma posição medial. Em *A Crítica da Razão Pura* (2001), o filósofo defende que a razão é antinómica, i.e., basculante entre os juízos sintéticos e os juízos analíticos. Os primeiros pertencem ao domínio da matemática e das ciências exactas, os segundos aplicam-se à filosofia e ao pensamento humanista. Kant ocupa-se então de um exercício de aplicação do juízo sintético ao empirismo. Ao fazê-lo, atesta que uns e outros, empiristas e racionalistas, estão feridos de uma negligência mútua. Por um lado, os primeiros não podem rejeitar o facto de o juízo ser o resultado óbvio de uma faculdade racional. Por outro, os racionalistas não compreenderam que o juízo não pode ser inteiramente analítico, na medida em que é sempre engendrado por uma mente, provida de subjectividade. Acrescenta mesmo que é nessa subjectividade que se define a racionalidade. Assim, conclui que "as tentativas transcendentais da razão pura são todas feitas dentro do meio próprio da aparência dialética, isto é, do subjetivo, que se oferece, ou antes, se impõe à razão nas suas premissas como objectivo" (KANT: 2001, A792-B820).

Há um *eu* que existe por detrás de cada juízo, um *eu* circunstancial, que transporta para a razão um interesse especulativo e que, para mais, é limitado por várias casualidades históricas, sociais e individuais, ou seja, pela experiência. O indivíduo é assim o conjunto dessas duas unidades de pensamento, a sintética e a analítica; nele reside uma capacidade racional quase dogmática, mas também os limites da capacidade racional. O retrato deste *eu* kantiano, cognoscente mas subjectivo, é um convite aberto ao pensamento pós-modernista, o qual, cremos, não se fez rogado em aceitar.

experiência humana põe em prática e então conseguir alcançar um entendimento acerca dos fenómenos que dão forma ao nosso mundo.

Para Heidegger, tão óbvio quanto o facto de *ser* é o facto de *estar*, aqui, agora, no mundo. *Estar* e *mundo* são dois conceitos fundamentais na concepção do ser humano, tanto mais que o filósofo criou um neologismo, a partir do alemão que descrevesse este estado – *dasein*[13], que podemos traduzir como *estar lá*; entenda-se no mundo, em comunhão, tanto mais que a expressão em inglês surge hifenizada: *being-in-the-world*. Segundo Heidegger, Descartes perdeu essa concepção, *a priori*, da existência; de que, antes de toda a navegação consciencial pelos objectos ao nosso redor, a particularidade que nos define é, tão-só, estarmos no mundo – Dasein:

> 'Worldhood' is an ontological concept, and stands for the structure of one of the constitutive items of Being-in-the-world. But we know Being-in-the-world as a way in which Dasein's character is defined existentially. Thus worldhood itself is an *existentiale*. If we inquire ontologically about the 'world', we by no means abandon the analytic Dasein as a field for thematic study. Ontologically, 'world'[14] is not a way of characterizing those entities which Dasein essentially is not; it is rather a characteristic of Dasein itself. (HEIDEGGER: 1962, p. 64).

Questões geológicas, culturais ou científicas são fundamentais para o desenvolvimento da sociedade. No entanto, Heidegger diria que sabotamos a nossa capacidade de resposta se ignoramos outras questões prévias, de cariz ontológico, que tornaram as subsequentes possíveis. A verdade factual da realidade de que somos parte integrante só pode ser obtida se soubermos responder a estas questões ontológicas e mesmo assim, dessa verdade só teremos um conhecimento estreito, limitado pela subjectividade da experiência humana. É também esta subjectividade, de que somos todos proprietários, que coloca as respostas que Heidegger procura, *grosso modo*, num patamar de inatingibilidade, algo de que o próprio parecia estar ciente quando, páginas adiante, confessou: "In the call of conscience, what is it that is talked about (…)? This answer is as incontestable as indefinite" (*id. ibid.*, 317). Assim, o que permanece de Heidegger são as perguntas, ou melhor, é a permanência da dúvida, é dela que o Pós-Modernismo se torna progénito e é nela – e na incapacidade para oferecer

[13] Heidegger criou diversos neologismos ao longo da sua vida, por considerar que se referia a algo novo, que ninguém havia referido anteriormente e conceitos novos necessitam de novos vocábulos que os definam. Além do mais, o filósofo evitava palavras convencionais por considerar que a língua estava repleta de preconceitos que obscureciam as noções que pretendia veicular.
[14] Todas as aspas e itálicos do autor.

soluções definitivas –, que assenta os seus fundamentos. A empresa maior do Pós-Modernismo é a desconstrução da lógica e da razão, tal como a negação de todas as certezas. Por essa razão, fazemos notar que o paradigma pós-modernista assenta, antes de quaisquer outros predicados, numa rebelião sarcástica contra o Iluminismo e o Romantismo. O exercício a que nos propomos, na procura de pontos de contacto entre duas esferas que se antagonizam, é tão-só advogar que o Pós-Modernismo não se limitava a uma observação empírica de outros movimentos, que depois reprovava; pelo contrário, depois de os ironizar e desconstruir, sujeitava os seus atributos a uma reorientação, adaptava-os ao seu código ontológico ou, como diriam os pós-modernistas, ao seu texto. É dos vestígios desse reaproveitamento, do que guarda para si depois de proscrever quaisquer marcas de racionalismo da arte, que pretendemos dar conta.

Os traços do *eu* romântico, kantiano, eram ainda distantes daqueles que viriam a desenhar o herói de hoje, embora o primeiro fosse dotado de uma alma mais expansiva e de uma maior profundidade introspectiva, em face do abismo e do sofrimento. No entanto, era já demonstrativo da transformação de uma consciência colectiva para um modelo individual, um herói que se desejava transcendente, mas que se via asfixiado pelos limites do real. Da matéria desse herói se havia de formar o herói pós-modernista e – porque "[o] verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeia e desça dentro de si próprio, lá onde mora a verdade tão ansiosamente procurada" (SILVA: 2000, p. 544) – com ele se formaria uma nova consciência auto-reflexiva. Mas vai mais longe, o autor da Teoria da Literatura: "Da falência desta aventura, da impossibilidade de realizar o absoluto a que se aspira, nascem o pessimismo, a melancolia e o desespero, a volúpia do sofrimento, a busca da solidão" (*id. ibid*., p. 547). Basta lançarmos um breve olhar ao Wilde de Ackroyd – ou talvez encontremos em Mary Lamb um melhor exemplo – para nos darmos conta de que estes mesmos fios de marionete manipulam o herói pós-modernista. De resto que outro entendimento, senão esse, poderemos retirar do excerto de *O Fotógrafo*…, em baixo transcrito, como ilustração transversal da trilogia do autor?

> No cubículo de trevas onde realizava o parto das suas imagens, e apenas guiado por um magro ponto de luz, o artista sentia-se deliciosamente só, e tão apto à contrição como à penitência, ao alívio das suas necessidades como enfim à desvergonha perante a raiz dos seus costumes. Aqueles quadriláteros desabrochavam como as flores de papel da magia nipónica, e o rosto das raparigas, jamais sorridente, e quase sempre melancólico, ascendia de um limbo de almas penadas, mas impassíveis na atonia aparentemente eterna da sua condenação. (CLÁUDIO: 2015, p. 56).

Associada a esta nova concepção do *eu*, a ironia romântica concorreu também para a definição da estética pós-modernista. Os românticos desenvolveram um olhar crítico da realidade circunjacente e chamaram a atenção para os seus paradoxos. Como ferramenta dialéctica, a ironia permitia ao *eu* criar um distanciamento do conflito antinómico entre objectividade e subjectividade, ordem e caos, o relativo e o absoluto. Um distanciamento que não era apenas horizontal, mas vertical, superior a todas as contradições, numa superação das sujeições paradoxais. A ironia romântica, assim entendida, era uma vitória do *eu* contra os limites do seu espírito. Uma vitória momentânea, nunca absoluta, porque a realidade será sempre um abismo que tenta o *eu* e ao qual este procura resistir. Emancipação e revisitação prendem o sujeito numa batalha sem fim, ora vencida ora perpetuamente retomada. A própria fuga aos antagonismos da realidade favorece um contexto de duplicidade, entre superação e tentação, entre vitória e transigência, o que é o mesmo que dizer que a tão ansiada libertação nunca acontece verdadeiramente. Importa manter presente que a ironia não substitui verdadeiramente o real. A ironia romântica é um fenómeno de natureza ilusória, uma dissimulação. Ilude para desiludir, porque é na descida abrupta pelo desencanto, que o sujeito adquire uma autoconsciência que lhe permite enfim compreender um doloroso ditame:

> irony has to seek the only world that is adequate to it along the *via dolorosa* of interiority, but is doomed never to find it there; irony gives form to the malicious satisfaction of God the creator at the failure of man's weak rebellions against his mighty, yet worthless creation and, at the same time, to the inexpressible suffering of God the redeemer at his inability to re-enter that world (LUKÁCS: 1971, p. 92).

A natureza ilusória da ironia, consciente dos limites da criação artística, simula um distanciamento do artista em relação à realidade envolvente; um distanciamento muito desejado, porque só afastado pode o artista compreender e captar a plenitude e complexidade da realidade que deseja pôr em representação. Esta promessa, como se viu, nunca poderá ser cumprida, porque a ironia é ela própria constituinte do processo criativo, do qual não se pode demitir.

D. C. Muecke traça esta linha conceptual desde o Romantismo até ao Modernismo quando afirma: "examples of Romantic Irony are to be found not in the Romantic period but in the early twentieth century" (MUECKE: 1986, p. 97). Daqui ao Pós-Modernismo, é um salto no exagero, empolado por uma certa visão carnavalesca do mundo. Se antes o

mundo era percebido num jogo antonímico, em que tão depressa o artista se encontrava preso nos seus limites, como depois se elevava a uma posição de quase superação, o Pós-Modernismo encontrou na ironia uma forma de desmistificar o peso da História e de criar uma realidade bakhtiniana invertida, de personagens errantes e de factos históricos que só parecem fazer sentido quando dispensamos a figura académica do historiador e os lemos sob uma perspectiva ficcional. A ironia pós-modernista libertou o texto literário da opressão científica como única unidade de medida para a validade do discurso.

O Romantismo trouxe para o mundo algo novo e que serve de herança à prática literária pós-modernista. Não admira que encontremos paradigmas da literatura pós-modernista em momentos anteriores, como a metaficção, a auto-referencialidade, o efeito de *mise en abyme*, os diálogos com o leitor, entre outros, o que nos levou a interrogar, em *O Cinzel das Convenções*, se Miguel de Cervantes, Denis Diderot ou Almeida Garrett não seriam autores pós-modernistas.

Como fundamentação da nossa questão, consideremos *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*, publicado pela primeira vez em 1605, *Jacques le Fataliste et Son Maître*, cuja primeira edição data de 1796 e *Viagens na Minha Terra*, de 1846. O primeiro, parece constituir um tratado pós-modernista por si só, o que oferece aos defensores de doutrina periodológica uma interrogação que fere as suas convicções. Tão farto é o romance de características que hoje temos por pós-modernistas, que não nos parece lícito reduzir o romance a uma transcrição demonstrativa de um qualquer atributo pós-modernista. Se nos centrarmos na narrativa, encontramos um universo de auto-referencialidades, ironia, desconstrucionismo, intertextualidade, vozes polifónicas, entre várias outras, mas sobretudo, o romance trata de um viver dentro da ficção e de uma certa teatralização da vida. Se nos determos no herói, damo-nos conta de que este é ainda o elemento centrar da narrativa, não sendo de todo pós-modernista. No entanto, é o criador de um mundo só seu, onde se permite recusar a modernidade e procura, pelo oposto, preservar os valores e ideais de cavalaria. É, esta acepção, uma figura *anti*-modernista. No entanto, por debaixo desta leitura de superfície, esconde-se uma outra, a de que Dom Quixote rejeita o racionalismo de Sancho Pança e, com ele, o absolutismo e sentido único da verdade, onde o retrato do Pós-Modernismo ganha contornos. No que à construção do romance diz respeito, basta que tenhamos presente que Cervantes delineou uma crítica paródica aos romances de cavalaria em jeito de romance de cavalaria. Como sabemos, a perversão de um género literário levada a cabo a partir de dentro é, de entre um vasto rol, uma das características de apresentação deste espaço cultural.

Como paradigma do Pós-Modernismo, são de considerar também os diálogos entre o narrador e o leitor, razão por que evocámos Diderot, cujo *incipit* da obra-prima mencionada é disto exemplo:

> Como se haviam encontrado? Por acaso, como toda a gente. Como se chamavam? Que vos interessa isso? Donde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Sabe alguém para onde vai? Que diziam? O amo não dizia nada e Jacques dizia que o seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bem e de mal cá em baixo está escrito lá em cima. (DIDEROT: 2009, p. 25).

Diálogos com o leitor que se perpetuam também em *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, onde podemos ser surpreendidos por uma réplica, se não mais, pelo menos tão evidente como no exemplo anterior. De facto, em silêncio até então, o leitor ousa uma resposta directa às interpelações do narrador e logo para o contradizer, sem pejo nem pudor, dando assim início a um diálogo em discurso directo, tanto mais interessante porque, ao contrário da prática habitual, é o leitor (no caso, a leitora) quem corrige o narrador e lhe oferece esclarecimento:

> Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras; pode, com isto só, alimentar-se a vida do coração?
>
> – Pode, sim.
>
> – Não pode, não.
>
> – Estão divididos os sufrágios; peço votação.
>
> – Nominal?
>
> – Não, não.
>
> – Porquê?
>
> – Porque há muita coisa que a gente pensa e crê e diz assim a conversar, mas que não ousa confessar publicamente, professar aberta e nomeadamente no mundo…
>
> Ah! Sim… Ele é isso? Bem as entendo, minhas senhoras: reservemos sempre uma saída para os casos difíceis, para as circunstâncias extraordinárias. Não é assim? (GARRETT: 1999, p. 82).

O narrador dirige-se a um auditório conhecedor, em particular no que diz respeito a matérias do coração, que são comuns a poetas e mulheres namoradas, como o próprio haveria de dizer (*id. ibid.*, p. 78). Daí que impere no narrador uma necessidade constante de

autojustificação. Atentemos no tom defensivo do narrador, que aqui se confunde com o autor, na seguinte transcrição:

> Já me disseram que eu tinha o génio frade; que não podia fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho.
>
> O Camões tem um frade, Frei José Índio;
>
> A *Dona Branca* três, Frei Soeiro, Frei Lopo e São Frei Gil – faz quatro;
>
> A *Adosinda* tem um ermitão, espécie de frade – cinco;
>
> *Gil Vicente* tem outro – isto é, verdadeiramente não tem senão meio frade, que é André de Resende, demais a mais, pessoa muda – cinco e meio;
>
> O *Alfageme* três quartos de frade, Froilão Dias, chibato da ordem de Malta – sei frades e um quarto;
>
> Em *Frei Luís de Sousa* tudo são frades; vale bem nesta computação, os seus três, quatro, meia dúzia de frades – são já doze e quarto.
>
> Alguns, não eu, querem meter nesta conta o *Arco de Sant'Ana*, em que há bem dois frades e um leigo.
>
> E aqui tenho eu às costas nada menos de quinze frades e quarto. Com este Frei Dinis é um convento inteiro.
>
> Pois, senhores, não sei que lhes faça; a culpa não é minha. (…) não sei que se passasse ou pudesse passar nesta terra coisa alguma pública ou particular, em que frade não entrasse. (*id. ibid.*, p. 94).

Para mais, todo o romance é pontuado por um discurso auto-reflexivo, que visa expor os seus mecanismos de construção, apanágios de um registo literário que Carlos Ceia optou por denominar de "metaficções pré-pós-modernistas" (CEIA: 2010, p. 53).

Em resposta à questão que colocámos anteriormente, acerca da potencialidade das obras literárias que acabámos de evidenciar serem acolhidas pelo Pós-Modernismo, importa sublinhar que essa é uma tese a que a Teoria Literária não é alheia. A questão, todavia, assenta na falácia de o Pós-Modernismo se considerar uma entidade criadora de inúmeras tipologias expressivas cujas ilustrações podem ser encontradas em períodos anteriores. De modo que, antes de enveredarmos pela teoria de que o Pós-Modernismo é um espaço de invenções já existentes, recomenda a previdência que assumamos o seu oposto, i.e., que esta dinâmica cultural tenha sabido fazer renascer e adaptar muitos dos preceitos que já vigoravam em períodos anteriores. Assim, ao invés de tomarmos como certo que o Pós-Modernismo serve de reduto a canais dialógicos estabelecidos entre autores e leitores, será mais avisado concluir que este método dialógico vivenciou um período de emergência durante o Iluminismo,

conheceu uma maior expressividade ao longo do Romantismo e que o Pós-Modernismo se inspirou nesses modelos, sem, contudo, os copiar com exactidão. Com efeito, no que diz respeito à co-existência de diálogos com o leitor no Iluminismo, Carlos Ceia assinala uma disparidade crítica: "[t]he postmodern author is willing to build this kind of dialogism which is different in literary terms from the one used by eighteenth-century novelists who would talk with the reader for humoristic purposes mostly and not with this kind of self-awareness critique (…)". (CEIA: 2016, p. 4). O Romantismo marcou um estádio de transição, em que os diálogos com o leitor se adensavam para lá da simplicidade do riso provocado, em que já se antevia uma paródia reflexiva, mas ainda sem a consciencialização crítica que lhe veio a suceder. Com efeito, e sem que os iluministas e os românticos o pudessem prever, o Iluminismo e o Romantismo acabaram por funcionar como uma caixa de areia onde os pós-modernistas levaram a cabo as suas experiências. Precisamente porque o Romantismo foi o espaço intermédio entre as luzes do século dezoito e o julgamento e condenação de verdades imutáveis do seculo XX, precisamente porque o entendemos hoje como uma antecâmara da crítica irónica e auto-reflexiva, não é de admirar Carlos Ceia considere Almeida Garrett um pré-pós-modernista (CEIA: 2010, p. 53), classificação curiosa para designar o fundador do Romantismo na literatura portuguesa[15], mas que concorre para demonstrar que o nascimento deste espaço literário pôs em movimento um entendimento do mundo que veio a resultar, séculos depois, na concepção pós-modernista.

Também o discurso histórico surgiu com ênfase durante o período romântico, conjuntamente com outras formas literárias, numa reacção contra as práticas neoclássicas. Assistimos a um abandono do registo formal neoclássico, "tais como a tragédia, as odes pindáricas e sáficas, a écloga, etc., (…) ao passo que se desenvolveram singularmente formas literárias novas, como o drama, o romance histórico, o romance psicológico e de costumes" (SILVA: 2000, p. 559). Com esta alteração, valorizou-se uma linguagem simplificada, sem ênfases gramaticais, mais consentânea com o real e o natural, ao invés do registo demasiado floreado e sumptuoso da tradição literária anterior. Em contraponto, o pragmatismo de Nietzsche, no final do século XIX, concebeu uma realidade que não existe para além da linguagem. O conhecimento é um discurso comunitário, um texto que se partilha entre indivíduos. Para Nietzsche, não há lugar a uma realidade pré-linguística (1873).

[15] Refere Maria Helena Santana, professora doutora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, cujo percurso académico tem incidido particularmente no estudo da narrativa do século XIX, que o Romantismo tem como texto fundador na literatura portuguesa o poema lírico-narrativo de Almeida Garrett, *Camões*, editado pela primeira vez em 1825 (SANTANA: "Almeida Garrett", disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xix/almeida-garrett.html#.Xne36Ij7SUk>, consultado em 22 de Março de 2020).

Substancialmente diferentes, há um paralelismo interessante entre o Romantismo e o Modernismo. Desde logo, ambos davam voz a um enaltecimento do ser humano. Apenas, aquele valorizava o seu carácter emocional e subjectivo e apelava aos sentimentos profundos do homem, ascendidos na sua relação com o mundo natural e contrabalançados com uma filosofia de transcendência. O homem dividia-se entre o mundo natural, onde tinham lugar as tempestades e as catástrofes, cuja morte era o resultado natural, e o mundo sobrenatural, obviamente deífico. Os modernistas, por seu turno, não colocavam a ênfase em Deus, mas no homem. Era pelo conhecimento e através de uma corrente de consciencialismo que o homem alcançava o sucesso das suas empresas. Os mundos natural e sobrenatural pareciam perder relevância para um mundo tecnológico, científico e técnico. Diferem ambos no que ao herói diz respeito. Em concordância com a visão que a geração romântica possuía do homem, o herói era substancialmente bom e, mesmo quando colocado em situações adversas, ou até se rejeitado pela sociedade, o seu comportamento pautava-se pelo serviço leal e dedicação ao bem comum. Imagens de abnegação e altruísmo, mas também o cultivo da melancolia do sofrimento que podemos identificar na personagem principal de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë ou Fitzwilliam Darcy, em *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen, por exemplo; na perspectiva modernista, o herói que se apresentava ao leitor era um não-herói ou um anti-herói, desprovido das qualidades de munificência ou de nobreza que reconhecemos nas personagens anteriores, aproximando-se, por esta razão, do homem comum. Nascido do pessimismo, deambulava pelo romance por entre frustrações, desiludido, vergado pelas expectativas da sociedade. Stephen Dedalus, em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce, é o exemplo de um homem deixado ao abandono e resignado ao constrangimento da sociedade, religião e política da sua época. Este é também o caminho que Leopold Bloom, em *Ulysses* (1922), percorre. Personagem introspectiva, assinala a fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior, sendo que este influencia o primeiro, mas é daquele que a narrativa nasce. Clarissa Dalloway, em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, dedica todo o dia do enredo a actividades menores e frugais, enquanto o pensamento lhe foge para o passado, para um momento crucial da sua vida, quando recusa casar com o homem que ama. Esta obsessão oferece ao romance uma grande carga psicológica e é neste exercício que Clarissa vai pontuando o discurso com questões epistemológicas sobre a sociedade e o mundo para as quais nem a personagem nem o narrador oferecem resposta. Os dois romances surgem várias vezes relacionados, sob a alegação de que *Mrs. Dalloway* havia sido fortemente influenciado pela natureza experimental

de *Ulysses*[16]. De qualquer forma, o que nos importa sublinhar é que, nos casos mencionados, praticamente todas as personagens, principais ou secundárias, vêem logradas as suas expectativas e acabam por sucumbir ou resignar-se com a falência dos seus sonhos e ambições.

Estas personagens, assim consideradas, não nos parecem muito diferentes das personagens pós-modernistas. Nelas, encontramos as mesmas inquietações, a mesma impotência para se fazerem valer num mundo que tem expectativas demasiado elevadas ou não as tem de todo. Curiosamente, a sociedade que constringe o indivíduo não se parece dar conta da força vertiginosa com que o obriga a se fechar em si mesmo. Não parece, do mesmo modo, muito incomodada com o facto de este sucumbir ao peso da responsabilidade que lhe é exigida. Talvez porque a queda do indivíduo não comporte consequências sociais relevantes. Cairá o homem, a sociedade seguirá como até então.

Qual é, portanto, a diferença fundamental entre James Joyce ou Virginia Woolf e David Lodge ou Peter Ackroyd? A dimensão humana está presente de ambos os lados de uma barricada que não parece muito definida. Se para o Modernismo, o mundo é o lugar da falência das expectativas e das ambições exacerbadas do homem, para o Pós-Modernismo o mundo é um lugar em constante construção, mas estas não são duas expressões antagónicas, até porque é da falência que se renasce, seja o indivíduo ou a sociedade. Depois, o experimentalismo de *Ulysses* só na forma difere dos levados a cabo por David Lodge e Peter Ackroyd. Também a metabiografia é um exercício experimental, como já havíamos referido, não fora esse precisamente o título da nossa dissertação. De certo modo, podemos inclusivamente ler *A Portrait of the Artist as a Young Man* como uma biografia ficcional ou, se preferirmos, uma autobiografia ficcional, desde logo porque Stephen Dedalus é o *alter ego* de James Joyce, como factualmente se pode comprovar, pelos traços comuns entre a personagem e o que hoje se sabe sobre a vida do autor. A transformação da sua vida em acção objectiva só é possível através de um processo de descentramento do eu-autor, que se separa do eu-personagem, de modo a permitir-lhe viver uma vida própria dentro da diegese, uma vida ficcional, ainda que influenciada pelas mesmas circunstâncias que temperaram os

[16] Para compreender a correlação entre os dois romances, veja-se o artigo de Harvena Richter, "The "Ulysses" Connection: Clarissa Dalloway's Bloomsday", *Studies in the Novel*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 305-319. De facto, ambas as diegeses têm lugar num único dia de Junho e são ambos fortemente dependentes do fluxo de consciência das personagens principais. No entanto, demarcam-se logo nos títulos: se no romance de Joyce, a personagem é mitificada pelo título, em Woolf, Clarissa é uma mulher comum. Além de que o tempo é um factor crucial em *Mrs. Dalloway,* como se de uma personagem se tratasse. Há o tempo exterior, dos preparativos, e o tempo interior, das recordações; em *Ulysses*, porém, assistimos a um fluir do tempo que ultrapassa o ritmo concreto para cair no abstraccionismo. As personagens de Ulysses não têm passado nem futuro, vivem num tempo descontínuo e estático.

anos de juventude de Joyce. É este descentramento, que nos habituámos a ver em romances pós-modernistas, que permite a Joyce tratar Stephen Dedalus como outra personagem qualquer, na construção da sua autobiografia ficcional.

A imagem social que Clarissa Dalloway apresenta esconde incompatibilidades da sua personalidade. Ao longo do romance, a sua personalidade vai crescendo para acomodar todas as incompatibilidades entre a sua personalidade e a das outras personagens com quem se vai cruzando. Clarissa depende dos outros, e acolhe-os com declarada afinidade, ao mesmo tempo que interiormente se afasta deles. A questão da identidade era fundamental para os modernistas e esta é uma identidade formada pela luz e pela sombra; ao esconder as sombras perante a sociedade, Dalloway e Dedalus são como qualquer um de nós. Em última análise, podemos assumir que o fluxo de consciência de Clarissa e Stephen, o registo dos pensamentos numa corrente ininterrupta, sem qualquer conexão aparente entre eles – e importa enfatizar o efeito de aparência dessa desconexão –, não difere da nossa forma de pensar. Estes dois romances servem de exemplo ao fim das grandes narrativas, a que Lyotard aludira (1984, p. xxiv), em particular *Mrs. Dalloway*, cujo enredo é uma miríade de impressões que chove sobre as personagens, onde nada acontece verdadeiramente, à excepção de dois momentos significativos, o suicídio de Septimus e o regresso de Peter Walsh, o homem que Clarissa rejeitara[17].

O fluxo de consciência permite criar uma certa autonomia do texto, como se este se formasse a partir da torrente de palavras incoerentes que brotam da mão do autor. Contudo, a incoerência é mais aparente do que real. É possível encontrar significados neste fluxo de pensamentos, um certo determinismo que, à partida, o Pós-Modernismo não pode aceitar, porque pretende textos abertos, justamente indeterminados, à espera de um leitor que lhe encontre significados. No entanto, o (in)determinismo de um texto não altera, em substância, os valores pelos quais se movem os autores, nem tão-pouco é fundador de novos horizontes literários, nomeadamente no que diz respeito ao homem e à sociedade. Se, num primeiro momento, os pós-modernistas pareciam opor-se ao modelo anterior, agora assistimos a uma

[17] *Mrs. Dalloway* não deve ser reduzido à significância medíocre de fluxos de consciência. O romance oferece leituras teóricas assaz pertinentes, quer no que diz respeito ao estilo, à análise da narrativa ou a perspectivas teóricas de representação da realidade e compreensão do mundo, que, contudo, não cabem nesta dissertação, uma vez que a obra nos serve de contraponto com o Pós-Modernismo, não constituindo objecto de análise. Virginia Woolf justifica, a respeito do romance, o recurso ao fluxo de consciência e dá força à nossa argumentação de falta de enredo:

> The mind receives a myriad impressions-trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpest of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms, and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday (…). Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged, life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. (WOOLF: 2008, p. 160).

partilha de valores, como se estes fosses os naturais precursores dos outros. Resta-nos procurar saber se as diferenças entre Virginia Woolf ou James Joyce e Peter Ackroyd ou David Lodge são aparentes ou reais.

2.2. Plágios Antecipatórios do Futuro.

No romance de Ackroyd, Oscar Wilde declara: "The boys (...) should be interested in my work - I have always been interested in them. But the relationship has altered somewhat: they are now my peers. Society passed sentence on the artist; the coming generation will pass its own sentence on the society which did so. In them my work may live" (ACKROYD: 1983, p. 12). A arte segue sempre para diante, na corrente cronológica e, se sobreviver às críticas da sua sociedade e do pensamento académico actual e futuro, sobreviverá também ao teste do tempo e poderá ocupar uma posição central no modo de pensar e instituir-se como um farol de influência para os novos artistas. Se essa influência se intensificar, dará origem a uma nova concepção estético-literária que vingará nas décadas subsequentes. O género será então seguido e aprimorado, o que tem como consequência um efeito de dissonância, no qual o autor primeiro parecerá deslocado da época em que escreve, como se tivesse sido empurrado para trás na linha do tempo. Como já foi demonstrado, James Joyce produz nos leitores pós-modernistas esse efeito de aparente desafio da lei do *continuum* temporal da história literária, ao absorver os efeitos de um campo de influência que, na verdade, inaugurou.

Mas se Joyce dá mostras de ser um autor pós-modernista que conheceu a sua maior virescência produtiva na era modernista, não se daria antes o caso de o colocarmos na estante do Pós-Modernismo, onde os seus romances encontrariam uma acepção mais confortável? Por que motivo continuam os Estudos Literários a agrupar autores por períodos cronológicos, quando esse parece ser o formato menos indicativo do seu registo literário? Esta mesma questão é colocada por Pierre Bayard, professor de Literatura, na Universidade de Paris. Defende que os autores deveriam ser retirados dos séculos em que nasceram e reposicionados naqueles que melhor reflectem o seu estilo literário. Afinal, "[w]riters are inspired not merely by those preceding them, but in equal measure by those succeeding them" (BAYARD e MEHLMAN: 2013, p. 232), e se James Joyce, Virginia Woolf ou Almeida Garrett produziram romances pós-modernistas, é legítimo que procedamos a uma nova

catalogação, que quebre a rigidez da arrumação cronológica. Certamente, seria uma forma eficaz de resolver a problematização periodológica que o Pós-Modernismo coloca.

É com base nesta discussão que Bayard apresenta uma concepção de revisionismo que configura um conjunto de novos processos dialógicos ainda pouco estudados. Para o académico, toda a história literária alguma vez registada remonta a Sófocles, pelo que propõe um exercício de leitura de obras com base em influências posteriores. Para uma maior compreensão, ilustra a proposta com o Mito de Édipo, com a pretensão de sustentar que o enredo da peça se centra em questões parentais influenciadas pela psicanálise freudiana. Bayard, alegando que a temática era rara na mitologia grega, deduz que "Sophocles was thus not impelled as a matter of course by his epoch to treat this theme. He was far more plausibly drawn to it by his association with a later author whose existence he intuited" (*op. cit.*). Trata-se de um exemplo de plágio antecipatório, nas palavras do teórico e, antes de enveredarmos por este conceito, devemos compreender que existe uma rede de interconexões entre autores de diferentes épocas que escapa à rigidez da linha temporal, ininterrupta e móvel da esquerda para a direita, do passado para o presente. Se conseguirmos ultrapassar essa inflexibilidade temporal, podemos encontrar novas conexões anacrónicas entre autores, que antes estariam submersas pelo nosso conhecimento de factos ocorridos num período posterior ao do texto em análise. Uma irónica inversão, quando o natural seria o autor mais recente plagiar o autor anterior. Esta circunstância, de tão óbvia, parece ser o elefante na sala da teoria apresentada por Bayard. No entanto, o teórico antevê a questão e apresenta uma explicação pertinente. Uma reprodução, por melhor que seja, será sempre inferior ao original, mesmo se fiel ao modelo, apresentará inevitavelmente algumas falhas que a diminuam. Esta circunstância é inevitável, porque o plágio faz-se sempre do maior para o menor, seja na literatura ou em qualquer outra forma de arte. Na primeira, contudo, as décadas, ou mesmo séculos, que se seguem a um texto tornam-no subsequentemente mais rico, mais profundo e mais completo e, num adjectivo, maior do que era inicialmente. Sófocles, conclui Bayard, inspirou-se na psicanálise, cerca de dois mil anos antes da sua invenção, para criar a personagem Édipo e acrescenta que "[w]e are dealing here with a minor text, in the sense that we have defined it, not from an aesthetic perspective, but because it develops a marginal thematic in relation to future works of the culture in which the theme will take on its true dimension" (*op. cit.*).

Com o Mito de Édipo, Sófocles abriu um diálogo com algo que não existia e deu origem à literatura por antecipação. Frias Martins, coloca a questão nos seguintes termos:

> (…) a literatura tem a estranha capacidade de conter o futuro nos seus textos, antecipando situações, anunciando acontecimentos que ainda não tinham tido lugar quando

> os textos respectivos foram escritos; em suma, muitos textos literários conseguem *escrever o amanhã*[18]. (MARTINS: 2021, p. 71).

Ao lermos um texto mais antigo a partir de um mais recente, damo-nos conta de um efeito de ressonâncias e relações conceptuais que nos permitem reler no primeiro texto um novo texto, ou uma nova versão, como se o mais recente houvesse enriquecido sobremaneira o texto anterior. Dito de outro modo, da junção de ambos os textos, nasce aos olhos do leitor um terceiro texto. Concorre do exposto uma concepção que temos vindo a partilhar e que pretendemos desenvolver na terceira parta da dissertação: a leitura é um acto transformador do texto e o leitor não é apenas um receptáculo de informação, mas um criador. Quanto ao autor, é também um elemento activo do processo de plágio. É ele quem cria percursores retroactivos, por norma os que se tenham evidenciado na sua época, pela dissonância e possam ser mais facilmente recolocados noutra posterior. Tomemos, uma vez mais, como exemplo a peça *Hamlet*, através da qual Shakespeare antecipou o Romantismo em cerca de século e meio, ao criar um protagonista introspectivo, imerso numa profundidade filosófica desadequada para a época, porque faz prevalecer o abstracto sobre o prático[19]. Mais perto de nós, histórica e geograficamente, também Saramago refere que Michel de Montaigne desenvolveu a psicanálise antes da psicanálise ou, nas palavras do romancista português, "Montaigne (…) não precisou de Freud para saber quem era" (SARAMAGO: 1997, p. 179).

Importa também constatar que a distorção da linha temporal aplicada à história literária não é original. Em 1920, T.S. Eliot questiona:

> what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. (…) For order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, value of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. (ELIOT: 2005, p. 153).

[18] Itálico do autor.
[19] Para mais leituras, é de considerar *Shakespeare and the Culture of Romanticism*, de Joseph M. Ortiz, editado pela Routledge em 2016.

Colocado Bayard no centro da sua própria teoria, é de entender que esta argumentação de Eliot é inspirada pelo desenvolvimento teórico do início do século XXI. A influência difunde-se num campo de acção oval; para diante, como é próprio das leis da temporalidade, mas também anacronicamente. Tudo considerado, o que temos nesta transcrição é uma confirmação da argumentação de Bayard, por Eliot, como se este secundasse e validasse a teoria do primeiro. Trata-se, pois, de um caso de plágio antecipatório, ocorrido cerca de um século antes, concepção só admissível se, por um lado, nos libertarmos dos constrangimentos cronológicos e, por outro, se consentirmos com a plasticidade da literatura, susceptível a influências anacrónicas e posteriores. Porque condescenderíamos em aceitar a proposição de Bayard? Antes de mais, porque se funda na convicção de que tudo o que se produz e irá produzir já foi escrito. A originalidade pura é um mito, nada será jamais escrito sem que seja possível encontrar ecos no passado; depois, porque tal exercício permite analisar comparativamente as afinidades de um determinado discurso literário, entre autores que, por serem partidários de um movimento, garantem uma coerência e redefinição e os seus antecessores, que o estreiam, ainda de uma forma indeterminada e imprecisa.

Em abono da verdade, Pierre Bayard não renega a linearidade temporal, não se trata de negar que um rio corre sempre de montante para jusante; trata-se, isso sim, de ler os autores que inauguram um novo registo literário à luz de um entendimento posterior, quando este se encontra já enraizado e o nosso conhecimento permite encontrar pontos de concórdia entre dois pontos, separados por décadas ou séculos. É evidente que os leitores de James Joyce de hoje não lêem os mesmos romances que leram os seus contemporâneos. Tanto mais não seja porque os leitores de hoje esperam já encontrar no texto mecanismos desconstrucionistas, próprios do Pós-Modernismo, assim como um tipo de discurso que os leitores do início do século XX desconheciam. E, ao serviço deste novo registo, é possível avaliar de que forma Joyce fez uso desses mecanismos, por comparação com outros autores pós-modernistas.

No nosso caso concreto, aceitar a proposta de Bayard permite-nos colocar uma questão importante: de que forma as personalidades retratadas nos romances metabiográficos em análise são consonantes com o seu tempo, em resultado de um domínio perfeito da técnica do pastiche, e não apresentam já, mesmo se inadvertidamente, pequenos anacronismos. Colocada a questão de um modo mais simples, é interessante compreender se Oscar Wilde, H.G. Wells, a Alice de Lewis Carroll ou Henry Williams Ireland[20] são de facto

[20] Em relação à bibliografia activa, excluímos Bernardo Soares, pela razão de ser um semi-heterónimo de Fernando Pessoa, uma cópia quase autobiográfica, mas sem os factos que a documentem, nas palavras do

personagens dos seus tempos – naturalmente de projecção intelectual *avant-garde*, ou não teriam sido personalidades de relevância mundial, – e não personagens do seu tempo, mas com *plágios antecipatórios do conhecimento do século XX*.

A relação dinâmica e temporal que Bayard nos propõe é uma de retrospecção e prospecção. Por um lado, a narração é sempre um relato que se direcciona para o passado, uma vez que conta o que aconteceu. Mas o seu movimento é prospectivo, de avanço no enredo. Daqui decorre que, se esta relação pode ser observada em qualquer registo literário, ganha maior relevo na biografia, sobretudo se ficcional. O olhar biográfico é uma análise retroactiva que tem influência nas expectativas dos leitores, quer seja porque se vêem validadas ou porque são frustradas e, nesse caso, reescritas. Os seis romances que colocámos em análise constituem um julgamento regressivo, que se executa a partir do presente, mas é também prospectivo, na forma como nos dá conta do avanço narrativo das personagens através de um enredo que pretende contar a vida de personalidades, seguindo naturalmente a linha do tempo, do antes para o depois. O Oscar Wilde que se nos é apresentado no romance de Peter Ackroyd tem consciência do julgamento que o futuro lhe fará e, influenciado por este, pretende religar os dois eixos, razão pela qual escrever o diário. Narrar o passado é uma forma de prestar contas e de se justificar, perante o tribunal do futuro, ao mesmo tempo que desenvolve um exercício de libertação e purificação, como se fora uma catarse aristotélica:

> When I gilded each day with precious words and perfumed the hours with wine, the past and future seemed to be of no account. I must connect them with simple words: I owe that to myself. Now that I have seen my life turn completely in its fiery circle, I must look upon my past with different eyes. I have played so many parts. I have lied to so many people - but I have committed the unforgivable sin, I have lied to myself. Now I must try to break the habit of a lifetime. (ACKROYD: 1993, p. 3).

A linha do passado e do futuro mantém-se activa, porque os leitores do presente regressam ao passado, por via dos romances metabiográficos que têm em mãos, movidos

próprio (PESSOA: 2012, p. 280). Fernando Pessoa dividiu-se em tantos e sobre Bernardo Soares haveria de afirmar que "não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e afectividade" (*id. ibid.*). Importa, contudo, diferenciar a criatura e o seu criador. Bernardo Soares não é uma reprodução fiel de Fernando Pessoa.

Como fundamentação para a exclusão de Bernardo Soares desta nossa leitura, temos também que, embora constitua um objecto de fascínio para o protagonista António, não ocupa ainda assim o centro da diegese. É neste que se aprofunda a densidade psicológica, não em Bernardo Soares, o que, salvo momentos pontuais, não oferece acesso ao pensamento íntimo. É também esta a razão por que optámos por não considerar Leonardo Da Vinci nesta análise.

pela curiosidade que estas personalidades lhes inspiram, seja pela obra deixada ou pela discussão, porventura até pelas conturbações que provocaram na sociedade da época, cujos ecos chegaram até aos dias de hoje. Antes que o presente vá ao passado, terá forçosamente o passado de vir ao presente, uma vez que qualquer leitor só se dedicará ao estudo do passado se se sentir impelido por este a fazê-lo. As obras de Oscar Wilde e H.G. Wells chegam ao leitor através de outras obras, os textos transportam outros textos. É a literatura que se faz mover a si mesma e é desta intertextualidade que se serve Bayard para nos dar conta de uma crítica antecipada, em que os autores do passado ousaram antecipar-se ao que posteriormente se veio a dizer; explicado de outro modo, só depois de ler obras posteriores se podem retirar dos textos primeiros alguns princípios já manifestados, que na época escaparam ao entendimento e à lógica do tempo.

Cumpre recuperar as citações de Alexandre Herculano e Eça de Queirós, transcritas no ponto anterior. O historiador e o escritor românticos, precursores dos preceitos da narrativa histórica inaugurados por Sir Walter Scott, indubitavelmente liberais oitocentistas, parecem beber as influências dos paradigmas pós-modernistas. Uma vez mais, importa sublinhar que Bayard sugere que tais leituras sejam realizadas à luz de um exercício de suposição teórica, como meio para desvendar ligações emergentes entre autores, unidos por uma teia invisível ao olhar da cronologia. Reformular a história literária de modo a dispensarmos a linha cronológica tradicional permite um reagrupamento anacrónico de textos literários antecipatórios em relação à estética, temática ou cultura do seu tempo. E é precisamente isto que é proposto ao leitor. No fundo, que desvincule duas cronologias, a história literária e a história dos eventos (BAYARD e MEHLMAN: 2003, p. 233), e que leia um determinado autor em outro contexto literário:

> To attempt to situate authors in their true place in the history of literature is thus to render them justice twice over and allows us to bring to light that complex web of invisible relations uniting, in utter indifference to strict chronology, creators of every age, connected as they are by mysterious bonds that a traditional history of literature is incapable of detecting. (*id. ibid.*, p. 235).

Bayard assume que as influências se movem sobre essa linha de trás para a frente e vice-versa. Assim, a literatura deve ser lida tanto retrospectiva como prospectivamente. Não é tanto o caso de ser a própria influência a regredir no tempo para manipular um texto passado, mas o leitor actual que, consciente da História dos eventos ocorridos entre a data do texto e o momento da sua leitura, encontra coerências no passado, facto que influi uma característica

algo plástica e, sobretudo, a-histórica à literatura. No fundo, como propôs o professor Tertuliano Máximo Afonso, no romance de José Saramago, *O Homem Duplicado* (2002), quando afirma que "a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou de diante para trás" (SARAMAGO: 2002, p. 81), porque falar do passado é muito mais fácil do que "falar de um presente que a cada dia nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano, ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora" (*id. ibid.*, p. 82). Para o efeito, tanto serve a História da civilização como a história da literatura, uma vez que ambas são tornadas redutoras pelo fluxo cronológico. Basta ver como o cânone literário, não obstante as renegociações constantes com vista à reinterpretação, modificação, inclusão de novas obras ou exclusão de outras que se perderam espaço, procura precisamente eternizar-se para lá da linha do tempo, com vista a alcançar a intemporalidade.

O próprio Oscar Wilde, personalidade oitocentista, ousou de certo modo ir mais longe do que Tertuliano Máximo Afonso. Em *The Critic as Artist*, expõe por antecipação o pensamento pós-modernista ao declarar que "[t]he one duty we owe to history is to rewrite it." (WILDE: 2002, p. 194). E se este é um claro caso de plágio antecipatório, não o será tanto a personagem de Oscar Wilde no romance de Ackroyd em análise, uma vez que é de elementar justiça considerar que esta personagem é nossa contemporânea, muito embora reproduza, por mimese ou pastiche, o príncipe vitoriano oitocentista. Não deixa, contudo, de ser interessante observar o Pós-Modernismo do Wilde criado por Ackroyd, como se o autor pretendesse dobrar o tempo para transpor a contemporaneidade numa época anterior, criando um círculo vicioso em que o presente alimenta o passado de onde depois vai colher inspiração. Como vimos, o Pós-Modernismo procura no desconstrucionismo, na auto-reflexividade e na paródia desmistificar a originalidade e a objectividade do Romantismo. O carácter subversivo visa fazer tombar as verdades absolutas erigidas no passado e criar uma teia caótica que aprisiona o leitor e o priva da coerência com que julgava as narrativas históricas. Da descontinuidade, nasce uma crise epistemológica que é demonstrativa de que todo o conhecimento é apenas discurso e linguagem. É dentro deste âmbito que Oscar Wilde parece, em dados momentos, precipitar leituras pós-modernistas, desde logo pelo exercício estratégico da paródia, que se serve do ridículo como forma de contestação. A auto-reflexividade e o desconstrucionismo são presença constante ao longo de *The Picture of Dorian Gray* (1890), para citar um dos seus títulos mais afamados. O romance é um palimpsesto em que o discurso literário deixa escondido um outro discurso, acerca da auto-reflexividade e

corruptibilidade da arte, argumento que os pós-modernistas acolheriam de bom grado. Peter Ackroyd coloca um e outros em diálogo, quando faz Oscar Wilde lamentar: "I am what I am: there is nothing more to be said. I believe there is a line to this effect in Dorian Gray. That odd little story was meant to be taken quite literally: it is about the corruptibility of art, not the corruptibility of the artist" (ACKROYD: 1993, p. 15). Estamos perante uma paródia discursiva e, por isso, não necessariamente bakhtiniana, em que se pretende criticar os vícios da sociedade, sem que, contudo, as personagens retirem dela qualquer consequência efectiva capaz de alterar o rumo dos acontecimentos[21].

Não obstante, se a paródia exercida por Oscar Wilde não é bakhtiniana, mas pós-modernista, o mesmo não se pode dizer do seu comportamento. A sua vida foi muitas vezes pautada por um *joie de vivre* carnavalesco, como fuga da realidade, que não escapa ao romance de Ackroyd, de onde emerge uma voz confessional que se auto-inflige, ao mesmo tempo que procura a apologia de todos os seus pecados: "I never saw reality. I put on a mask as easily as I adopted a mood, and as a result I became a prisoner of those masks and my moods" (ACKROYD: 1993, p. 171). A realidade impõe-se sempre contra a fantasia, razão que leva os dois Wilde, personagem e personalidade, a procurar refugiar-se na arte, ou seja, a procurar a estética como alienação. Peter Ackroyd retrata um Oscar Wilde auto-reflexivo, dotado de uma subjectividade epistemológica pós-modernista, porque o próprio acto de registar os eventos de uma vida, reais ou ficcionados é, *eo ipso*, um acto de subjectividade e, uns e outros, fazem lançar uma sombra de dúvida sobre a historiografia e biografia. Não é de admirar, pois, que o maior medo de Wilde, em *The Last…*, seja cair no esquecimento, de onde nada emerge. Para a personagem, o esquecimento é uma morte que retira qualquer significado à vida. Assim, o romance de Ackroyd, com relevo para a questão da legitimidade e autenticidade autorais, parece configurar um ensaio crítico sobre a narração histórica. Ackroyd narra a vida de Wilde que, por sua vez, se narra a si próprio e só pela sua narração histórica se permite ser julgado. É um facto que Ackroyd poderia ter optado por um registo biográfico tradicional, uma prática, de resto, comum ao longo da sua vasta obra, contando, porém, que o leitor mantivesse presente o facto de também nesses registos a ficção se imiscuir, ao ponto de ocupar uma posição relevante, pois como sabemos, "historiography

[21] Veja-se o que diz Carlos Ceia a respeito da paródia bakthiniana e pós-modernista: "o paradigma da paródia carnavalesca não pode servir como paradigma pós-moderno [porque] (…) se orienta sobretudo para o social" (CEIA: 2010, p. 79). No entanto, a paródia pós-modernista "deve ser orientada não objectivamente para o social mas ideologicamente para 1) os conceitos (*paródia conceptual*); 2) os intertextos (*paródia intertextual*); 3) os intratextos (*paródia intratextual*)" (*op. cit.*). Ou seja, a paródia pós-modernista é uma paródia que reside na linguagem, que recodifica a estrutura do texto com novos significados. Para uma leitura aprofundada, considere-se ainda o ensaio de Andreas Höfele "Oscar Wilde, or, the Prehistory of Postmodern Parody", *European Journal of English Studies*, Abingdon-on-Thames: Routledge, 1999, pp. 138-165.

and biography are always the product of story-telling" (BÖKER, CORBALLIS e HIBBARD: 2002, p. 9). No entanto, porque se esconde na objectividade do discurso, corrompe o contrato que se celebra implicitamente entre o biógrafo e o leitor. Para o evitar, Peter Ackroyd optou por assumir o carácter ficcional do seu texto e assim colocar a sua própria arte a julgar a vida e a arte da personalidade que retrata.

Como em qualquer outro julgamento, a apreciação é feita através de um olhar inquiridor para os eventos do passado – no caso de *The Last*…, porque se trata de um diário, dotado de uma errância introspectiva – e também neste ponto a aproximação empática aos pós-modernistas é de tal forma inequívoca que estamos certos de que Bayard a denunciaria como sendo mais um caso de plágio antecipatório, em simulação, porquanto a prática não seja do próprio Oscar Wilde, mas de Peter Ackroyd. Se por um lado, a personagem lamenta ser impossível corrigir o passado, ao proferir "my life cannot be patched up" (ACKROYD: 1993, p. 11), tal certeza não o impede de tentar, ou não escrevesse um diário. A reescrita dos eventos do passado é sempre uma reescrita da interpretação desse passado e alterando esta, altera-se também a memória histórica de uma comunidade, pois, como sabemos, o passado não existe senão na memória colectiva. Consciente deste facto, Peter Ackroyd compõe um Oscar Wilde que é uma reescrita de si próprio, ou melhor, o Oscar Wilde personalidade reescreve o Wilde personagem, muitas vezes sob a forma de pastiche quase perfeito, ou não fosse o adágio: "The young never understand youth in others: that is their tragedy. The old do, always: that is theirs" (*id. ibid.*, p. 58) uma clara evocação de: "All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That's his" (WILDE: 1998, p. 268), o que consubstancia um exercício de intertextualidade particularmente interessante, que faz desvanecer a linha entre os factos e a ficção. Ambos os Oscar Wilde, aqui dialogantes, contribuem para demonstrar a impossibilidade pós-modernista de se alcançar a verdade absoluta: "perhaps even in this jornal I am not portraying myself as indeed I am" (ACKROYD: 1993, p. 171). A escrita do outro, personalidade tornada personagem, implica sempre uma dimensão ficcional, mais ou menos velada, de acordo com as intenções do autor. É uma concepção pós-modernista, para a qual o Wilde de Ackroyd está consciente: "Soon I must ask Maurice to take dictation from me: no doubt he will invent my last hours" (*id. ibid.*, p. 180). Facto que não nos deve merecer espanto, pois nem aqui o romancista de *The Last*… desliza para lá do que era o entendimento de Oscar Wilde. Pelo contrário, também o autor oitocentista defendia que a verdade bela e artística tinha mais valor do que a exposição nua e crua dos factos e, considerando que uma e outra são uma linguagem que representa a vida de uma determinada personalidade, a opção do autor deve sempre recair sobre a primeira:

> Some limitation might well, and will soon, I hope, be placed upon some of our newspapers and newspaper writers. For they give us the bald, sordid, disgusting facts of life (…). But the artist, who accepts the facts of life, and yet transforms them into shapes of beauty, and makes them vehicles of pity or of awe, and shows their colour-element, and their wonder, and their true ethical import also, and builds out of them a world more real than reality itself, and of loftier and more noble import – who shall set limits to him? (WILDE: 2002, pp. 229 e 230).

O Wilde personagem, criado a partir do Wilde real, serve de seguida de metonímia a Ackroyd, que usa a voz da sua personagem para se exprimir. No fundo, Peter Ackroyd deixa-se plagiar antecipadamente por Wilde, que reproduz no diário um pensamento pós-modernista que, de outra forma, nunca poderia ser o seu. Ackroyd sobrepõe o seu entendimento contemporâneo à vida oitocentista de Wilde e cria uma relação dialógica com as diferenças. É de notar que, embora relevante, o material histórico constitui-se sobretudo como objecto de subversão e veículo de transmissão de interesses e reinterpretações metaficcionais do passado. É uma reinterpretação para a construção, um olhar para trás como ponto de partida para novas criações literárias.

O revisionismo para produção de novos textos é demonstrativo de uma coordenação intertextual entre o passado e o presente que está bem vincada em *The Lambs*…, na retrospectividade histórica essencial para a reprodução de um manuscrito shakespeariano que quase tingia a originalidade do poeta bardo de Stratford-upon-Avon. Neste caso em concreto, não se trata de um plágio antecipatório, dado que o jovem William Henry Ireland não escreve em nome próprio, mas a sua aptidão para a reprodução mimética é determinante para este outorgar a si o direito de privatizar Shakespeare e reproduzi-lo conforme as suas necessidades. Com efeito, mesmo se Ireland assinasse em seu nome, nunca poderíamos falar de uma situação de plágio antecipatório, na medida em que se entende que, *quod vidimus*, o curso do plágio corre sempre do maior para o menor e se, em muitos casos, o maior é o autor mais recente, tal não se verifica com Shakespeare, considerado o mais importante escritor inglês, se não da história da literatura mundial, de todos os tempos. Nem Ackroyd escapará a este rio que corre de Shakespeare e vai inundando tudo com as suas máximas. Também nesta circunstância, a intertextualidade nunca poderá indiciar uma sugestão de plágio antecipatório do poeta quinhentista inglês, mas antes sempre uma tentativa de o autor contemporâneo remontar ao primeiro. Assim, quando o narrador alerta sobre Ireland: "He is considered to be a fine actor, whose stage was the world" (ACKROYD: 2005, p. 184) o

leitor saberá – ou é encorajado a procurar saber – qual é o verdadeiro autor que se esconde por detrás da segunda oração. Contudo, é evidente que Ireland inicia um diálogo intertextual com uma herança literária que recua séculos no passado e dele recupera reminiscências, alusões e fragmentos literários para fazer nascer algo novo. E o reaproveitamento do passado para a criação de novos contextos é, este sim, um procedimento reconhecidamente pós-modernista, assim como o é a *mise en abyme*, de cujo exemplo *Hamlet* será porventura o título mais ilustrativo, embora esteja longe de ser o único, do dramaturgo inglês. Para além deste, também *The Taming of the Shrew*, *Pericles, Prince of Tyre* e *A Midsummer Night's Dream* aproveitam este mecanismo dramático, de tal forma mencionado ao longo dos séculos que não resistiu a uma nominalização. Assim, poderíamos considerar que *a-play-within-a-play* é uma epígrafe shakespeariana, não porque a tenha inventado, mas por ser o seu mais célebre utilizador e esta circunstância é relevada por Peter Ackroyd, precisamente no romance que coloca Shakespeare no centro de um palco urbano ocupado por académicos diligentes, ao dar forma a uma produção amadora de *A Midsummer Night's Dream*, que os irmãos Lamb ensaiam com os amigos. Temos assim uma peça dentro de uma peça dentro de um romance, o que não deixa de ser mais uma pincelada de luz e sombra que sempre se encontra nos romances pós-modernistas e que, neste caso, consiste na relação dicotómica entre o que é real e aquilo que é falso: "It is a play within a play. What is real and what is false? If this is an illusion, is the larger play more true? Or are they both merely dreams?" (ACKROYD: 2005, p. 151), pergunta que, de resto, já havia sido respondida cerca de quarenta páginas antes, quando o artista Thomas Rowlandson sentencia, em resposta a Ireland, que "[t]he feigned can never be more true than the real" (*id. ibid.*, 107). Embora aparentemente insuspeita, também esta frase é justificativa do que afirmáramos anteriormente, Ireland nunca poderia ter sido plagiado por Shakespeare, porque o real é este, e não o jovem.

De facto, se encontramos uma circunstância de plágio bayardiano, esta confirma-se, à semelhança do que havíamos feito ver em *The Last…*, em apanágios pós-modernistas, de que a mise *en abyme* apontado é exemplificativo, mas também no revisionismo histórico de Ireland, dilatado por um entusiasmo que contagia o leitor, quando segue os passos do seu ídolo: "This was the journey he made. When he lived in Shoreditch, he crossed here to the Globe. In just a boat, too. It has not changed" (*id. ibid.*, p. 129) e, páginas adiante: "This whole neighbourhood is charmed beyond reason. Reason cannot explain it, Mary. Do you not see it? The Globe is still here. It still fills this space" (*id. ibid.*, p. 132).

Nem sempre as personagens são portadoras de uma mensagem marcadamente pós-modernista. Tal não significa que devamos dispensar desde logo essa leitura. A Alice de Mário

Cláudio, em *O Fotógrafo*… é disto exemplo. A criança que o autor nos apresenta assemelha-se, em curiosidade e imaginação, às demais, ao deixar-se governar por um espírito irrequieto e indagador; no entanto, parecem já transparecer nela traços pós-modernistas, como se o autor se colocasse na sua personagem e através desta observasse o mundo de meados do século XIX. É de relevar o modo como a descrição de Alice, que transcrevemos, parece ultrapassar o limiar do comportamento e psicologia infantil para espelhar a ânsia desestabilizadora dos romancistas pós-modernos, um desejo de transgredir, de desmontar e desfazer aquilo que é fruto das convenções, para expor um qualquer pensamento inédito ou desconhecido: "E perturba-a deliciosamente o que nesta devassa se contém de transgressor, esse atrevimento de mexer no que está quieto, e de desvendar o que se acha oculto" (CLÁUDIO: 2015, p. 26). Até que ponto o narrador se refere a Alice e não ao próprio Mário Cláudio é uma pertinente questão, que todavia não poderá ser decisivamente respondida senão pelo autor; ou até que ponto o narrador não confundiu ambos numa amálgama literária que pretende levar Alice e, por pacto dialógico, também o leitor, a se confrontar com uma realidade oitocentista, equipada com modelos que não são, como nunca poderiam ser, da sua época, mas que são contudo legados em herança por um autor que veio a existir século e meio depois? Para esta observação, tanto serve Alice como o fotógrafo, com quem o autor também se deixa confundir, se isso melhor servir o seu propósito de análise e de condução da narrativa. Se através da jovem, Mário Cláudio transpõe para uma época vitoriana um pensamento pós-modernista, é pelo fotógrafo, muitas vezes precisamente pelo olhar deste escondido atrás da objectiva da máquina de filmar, que o romancista faz mexer a narrativa:

> E por detrás de um tal cenário detectava, dissimulado na penumbra, e sorrindo como uma hiena escarninha, o artista que considerava responsável por semelhante descalabro. Mexia ele proficientemente os cordelinhos das marionetes, e não havia como fugir ao enredo que de forma laboriosa e inexorável o homem lhes determinava. (*id. ibid.*, p. 58).

De que artista falamos e de que forma não se esconde nele o próprio autor? Mesmo se assumirmos que não é de todo o autor que se esconde por detrás desta objectiva, parece-nos evidente que este dialoga com o artista que o faz, e do que este observa, recolhe também o autor o material indispensável à diegese. O leitor prende-se numa conversação intertextual que, de resto, é uma presença constante, ao longo do romance, não apenas entre Mário Cláudio e o fotógrafo, senão também entre diferentes constituintes narrativos.

Observamos, em particular, um diálogo entre Alice e Lolita ou, se nos for dada a liberdade de extrapolação, entre Mário Cláudio e Vladimir Nabokov. Uma vez mais, não nos

pretendemos colocar à margem da cronologia da história literária para, a reboque de Pierre Bayard, sugerirmos um plágio antecipatório que pouco sentido teria, considerando que, entre os dois romancistas, o cânone da história literária pesa mais sobre o segundo do que sobre o primeiro. Importa-nos sobretudo observar como esta intertextualidade é por demais evidente, numa Alice que parece decidida a imitar os gestos e os comportamentos de Lolita, embora aquela seja mais nova e, portanto, dotada ainda de uma inocência aparente que à segunda já não é tão evidentemente concedida. Alice, criança ainda, domina já os meneios da Lolita nabokoviana e não há como negar que aquela é, em consequência, uma Alice intertextual, portanto pós-modernizada pela mão de um romancista que vai urdindo uma sedução ambígua, sob o olhar assombrado de uma sociedade que não sabe como reagir, excepto para oferecer soluções de um tradicionalismo religioso que não raras vezes se impregnava de misticismo ou uma efabulação fantasiosa:

> Havia quem alvitrasse o exorcismo por um sacerdote católico, quem propusesse um relatório enviado a um famoso alienista, e mesmo quem atribuísse o fenómeno a um envenenamento por nitrato de prata, inverosimilmente contido nas peças do novo trem com que se apetrechara a cozinha. Alice ia entretanto contemplando tudo isso com um divertido sorriso, sentando-se provocantemente, a expor as extremidades da roupa de baixo, e cantarolando sem parança uma ladainha. (*id. ibid.*, p. 62).

Consideremos que não é o comportamento imoral de Alice que é criticado, antes serve de instrumento para parodiar as respostas sociais perante tais atitudes. O que do excerto se retira é a noção, também ela nossa contemporânea, de que a moralidade ou imoralidade são pertenças individuais, que competem à intimidade de cada um, pelo que a comunidade tem dificuldade em lidar com estas quando se expõem abertamente. Uma vez confrontada com uma postura imoral, a comunidade revela-se incapaz de apresentar uma solução por via da racionalidade e, pelo contrário, age com base num fanatismo místico e fantasioso. Também este contraste entre a realidade da conduta imprópria de Alice, que o fotógrafo alimenta e incita, e a irrealidade com que a sociedade a observa e avalia surge uma desarticulação, como se estivéssemos na presença de dois objectos que não ligam bem um com o outro. Dessa desarticulação vive também o Pós-Modernismo e Mário Cláudio só desfaz o paradoxo no final do romance, quando Alice cresce e cede aos pactos clássicos do vitorianismo e aceita o casamento como se de uma inevitabilidade se tratasse. Nesse momento, e não antes, cumpre o seu papel de mulher da sociedade e a menina que outrora enfeitiçara Lewis Carroll separa-se e desaparece:

> E quem seguisse a trajectória do olhar da maltrapilha, distinguiria uma menina loira, de cabelos caídos sobre as espáduas, e usando um aventalinho com uma algibeira só. A miúda subiria ao parapeito de uma das janelas do andar de cima, afastaria os braços como se se preparasse para levantar voo, e saltando com muita graciosidade, ou pelo menos era isso o que asseveravam, ter-se-ia evaporado para todo o sempre. (*id. ibid.*, 80).

A ficcionalização da realidade é uma forma de mascarar o que não se quer ver, cria uma cortina interpretativa sobre os acontecimentos e permite agrupá-los em argumentos de fácil manuseamento. No fundo, a literatura reordena o caos da vida, ao contextualizar a realidade e fazê-la depois reflectir em imagens conexas. Por vezes, a reescrita do real constitui inclusivamente um exercício catártico, não tanto pela prática da cópia, mas pela possibilidade que qualquer reescrita, dotada de plasticidade, permite de alterar, corrigir ou adaptar eventos passados, como assume David Lodge, em *A Man of Parts*: "he explored is feelings for Isabel after their divorce and at the time of her remarriage. As always, writing these things as fiction, with the freedom to change, enhance, and with the hindsight interpret one's own experience, was cathartic" (LODGE: 2012, p. 177).

Temos por certo que qualquer acto de reescrita é sempre, de igual modo, um acto de tradução ou, quando muito, de transposição de uma linguagem para outra. Reescrever o real não é, pois, menos que isso, transpor a memória de um determinado evento, registado em imagens visuais, cheiros ou toques para um registo escrito. Esta transposição comporta sempre um carácter subjectivo, independentemente do tom veemente com que o autor o negue, facto que nos permite afirmar uma vez mais que nenhuma cópia do real se faz sem a mácula da subjectividade. Mas as suas propriedades de organização e de contextualização mantêm-se inalteradas e são evidentemente eficazes na reestruturação do pensamento, razão por que os românticos, herdeiros do Iluminismo, procuravam transcrever a realidade nas mais diferentes linguagens artísticas, de modo a capturá-la para, de seguida, fruir dessa experiência. Os pós-modernistas, por seu turno, procuram ir um pouco mais longe. Ao contrário dos românticos, procuram constituir uma força de mudança, mais do que descrever o mundo. Para estes, sendo certo que a arte nunca poderá copiar o real, poderá *non obstante* alterá-lo, na medida em que actua sobre a consciência de cada indivíduo, o qual, ao ligar-se aos restantes membros, vai engrossar uma determinada comunidade. Ao manipular as consciências, manipula-se, como resultado, o comportamento humano. É um entendimento de poder consonântico com a perspectiva de Foucault, quando assegura que assistimos a uma alteração da manifestação de poder (1982). Antes soberano, repressivo e ditatorial,

forçava através de coacção, directa ou indirecta, o cidadão a agir de acordo com as vontades e necessidades daqueles que ocupavam cargos de autoridade; na sociedade actual, lembra o teórico francês, o poder é muito mais difuso e opera a um nível miniatural, que se propaga em todas as direcções, qual rede invisível, e afecta a vida de cada indivíduo, por meios persuasivos, de sugestão e manipulação, como é o exemplo da publicidade. A concepção de Foucault de que o poder consiste no modo de levar o outro a acreditar que age de acordo com a sua própria vontade, ao fazer precisamente aquilo que se deseja que ele faça está intrinsecamente relacionada com o discurso, seja porque faz dele veículo de propagação, seja porque é instrumento de manipulação da consciência humana:

> the highest truth no longer resided in what discourse *was*, nor in what it *did*: it lay in what it was *said*. The day dawned when truth moved over from the ritualised act – potent and just – of enunciation to settle on what was enunciated itself: its meaning, its form, its object and its relation to what it referred to. (FOUCAULT: 1982, p. 218).

Através da sua bibliografia, na sua acção cívica e política, H.G. Wells dedicou parte da sua vida a apelar à intervenção social. Foi, neste sentido – muito mais do que nos processos técnicos da sua escrita[22] –, um agente de mudança e, embora não nos seja lícito afirmar que era um pós-modernista antes do tempo, mantém com estes uma certa visão conceptual da arte e do mundo. De qualquer modo, ainda que H.G. Wells não encaixe perfeitamente no que hoje entendemos por Pós-Modernismo, o mesmo não se poderá dizer de James Joyce, um plagiador pós-modernista em antecipação, em cuja personagem David Lodge infunde a consciência pós-moderna do papel reformista da arte. Num diálogo com Wells, Joyce declara que "[t]he job of the artist is to enlighten and enrich the collective consciousness by the exercise of his imagination in his chosen medium. *That*[23] is his proper contribution to

[22] Em *A Man of Parts*, são várias as considerações de H.G. Wells sobre a igualdade de género, como: "In February Maud succeeded in getting the Executive to approve in principle the incorporation of equality of citizenship for women" (LODGE: 2012, p. 249) e sobre a bomba atómica: "Suppose we manage to trap energy that's contained within the nucleus of an atom?" (*id*: *ibid*:, p. 405), para darmos dois exemplos de dois temas que, embora não fossem desconhecidos por completo do público no início do século XX, visam apresentar um homem à frente do seu tempo, algo que a sua biobibliografia pode corroborar. A sua escrita, no entanto, denotava um certo conservadorismo, muito mais em consonância com os escritores da sua geração do que com o período pós-modernista, o que motiva David Lodge a fazê-lo confessar: "As a novelist I was old hat. Avant-garde experimental writers made the running in the twenties – James Joyce and D.H. Lawrence and Virginia Woolf. It was all stream of consciousness, symbolism, myth, not much story and not many ideas, not what I called ideas" (*id*: *ibid*:, p. 485). De notar que, mais do que uma incapacidade para se adaptar aos processos de escrita literária dos tempos modernos, Wells não os parecia ter em grande consideração, não havia uma correspondência intelectual entre a sua geração e os novos escritores emergentes.

[23] Itálico do autor.

politics" (LODGE: 2012, p. 223), para, de seguida, concluir: "I want to change the world (…) not just describe it" (*op. cit.*).

Esta desiderato, tão urgente em Joyce também é válido para H.G. Wells. Os discursos de intervenção social, no âmbito da sociedade fabiana, socorriam-se de uma certa literariedade discursiva para convencer o auditório e motivá-lo para a acção. Quando, por exemplo, rebenta a I Guerra Mundial, o texto de Wells é uma alavanca motivacional, cuja frase "the war that will end war"[24] é ainda hoje sobejamente conhecida. E se no diálogo com Joyce a que fizemos referência, Wells se coloca na posição de um discípulo que recebe uma lição do seu mestre, a verdade é que também ele estava seguro da relevância do papel a desempenhar na sociedade, enquanto uma voz mobilizadora. Ao sentir-se ignorado, lamenta, a dado momento: "Between the wars I was increasingly a lone voice, crying in the wilderness, as a thinker" (LODGE: 2012, p. 485).

Esta voz autoral de Wells, que se subordina ao leitor, escapa ao contexto periodológico do seu tempo. Em diversos momentos, Wells é traído por uma necessidade de agradar o leitor, para dele recolher favorecimento na apreciação da sua obra, uma postura muito diferente da assertividade do seu tempo. Na convicção de que as palavras nunca são portadoras de um sentido casual, joga com as espectativas do leitor logo desde o subtítulo da sua obra *Experiment In Autobiography - Discoveries And Conclusions Of A Very Ordinary Brain*, de onde sobressai o adjectivo *ordinary*, com o assumido propósito de apelar ao sentido de modéstia – mesmo se falso – britânico:

> (…) That was when I first realised that my brain had more than ordinary powers of assimilation.
>
> **– But the subtitle of your autobiography is 'Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain'**[25].
>
> – Yes, well, a little modesty always goes down well with the British public… (LODGE: 2012, p. 51).

A diferença para os pós-modernistas é que, neste caso, e contrariamente à prática nossa contemporânea, há um simulacro de submissão autoral ao juízo crítico do leitor. Percebemos que a vassalagem de Wells é tão-só uma estratégia discursiva, assente na perspectiva de florear

[24] A frase intitula um livro de artigos de opinião de H.G. Wells, publicado pela primeira vez em 1914. É de crer que a frase não é da sua autoria, mas uma apropriação mais curta da original "the war that will end all wars", do presidente norte-americano Woodrow Wilson. É, no entanto, por via dos artigos de Wells que entra em circulação no discurso popular e provavelmente chega até aos nossos dias.
[25] Negrito do autor.

o ego do leitor quando o primeiro se reserva o direito de cometer erros, certo de que contará sempre o perdão do segundo, conquanto seja capaz de captar a sua atenção na narrativa. É de notar como a arrogância da frase "(…) he believed that once you had your readers well and truly hooked, they would forgive many faults" (LODGE: 2012, p. 163) inscreve Wells no período modernista, que ainda viveu, e não tanto no seguinte, como a transcrição anterior poderia fazer crer. No entanto, o jogo com o leitor permanece, ao longo do romance, e promove uma fusão entre a obra modernista do autor novecentista e David Lodge, de tal forma que não podemos ter a certeza sobre quem é que verdadeiramente confidencia: "I still enjoy putting the wind up my readers, disturbing their complacent trust in things as they are" (LODGE: 2012, p. 56). Se, por um lado, as palavras são colocadas na voz de Wells, são por outro decididamente demasiado pós-modernistas para o próprio, sobretudo a crítica final, dirigida à complacência dos leitores que aceitam a realidade como ela se apresenta, sem a questionar ou testar a sua validade. A frase, acentuada por timbre axiomático, cria um efeito de viagem no tempo, como se David Lodge se tivesse socorrido da máquina do tempo de Wells para, na sua consciência, implantar um anseio profeticamente pós-modernista. E por máquina, não nos referimos a um qualquer dispositivo mecânico ou electrónico, como o descrito no famoso romance de H.G. Wells; a nossa memória é, *per se*, uma máquina do tempo, sobejamente eficaz na ligação entre o passado e o presente, como de resto não ignora Lodge: "The mind is a time machine that travels backwards in memory and forwards in prophecy" (LODGE: 2012, p. 43).

Mas esta máquina do tempo não é um veículo para uso exclusivo dos romancistas. Através da literatura, também o leitor transporta para o presente um repositório da memória cultural, que se forma a partir de um exercício negocial entre aquilo que o autor lhe sugere que recorde e o que se permite esquecer. É o que resta desta negociação que é transportado para o presente, se submete a um exercício reflexivo e, em resultado, permite a reconfiguração da nossa memória histórica. Em última instância, uma vez reconfigurada a nossa memória histórica, nem o presente nem o futuro poderão ser os mesmos que seriam. Julgamos que é exactamente a isto que Buescu se reporta ao referir-se ao passado como um lugar "atravessado pelos fantasmas antecipatórios do futuro" (BUESCU: 2013, p. 30). Noção que, de todo o modo, já antes adiantara:

> ao sermos empurrados com violência para o futuro pelo vento que sopra do passado, percebemo-lo como dinamismo e movimento da História; sedimentamos, assim, as pilhas de ruínas que sobram do passado como aquilo precisamente a que o nosso olhar se dirige, enquanto compreensão; e sedimentamos o nosso desconhecimento do futuro, que é também

> o lugar da sua invenção, sabendo que é para ele que nos dirigimos, de costas voltadas. (*id. ibid.*, p. 12).

Significa isto que, da renegociação do passado, i.e., daquilo que a comunidade opta por recordar e esquecer, resulta de forma indissociável e equivalente uma renegociação do futuro, dado que este depende sempre do que se recupera do primeiro. Renegociar o passado é, portanto, negociar o futuro. E se assumirmos a validade desta premissa, torna-se pertinente questionar se, nesta relação de equivalência, existe também uma certa simbiose, no sentido em que uma renegociação do passado, desenvolvida a partir do presente, é sempre um diálogo entre estas duas esferas temporais. Ao questionarmos o passado, estamos de igual modo a rever, a renovar e a enriquecer a memória e a percepção que dele guardamos. Não será isto, portanto, uma reformulação? E, se formos suficientemente audazes para o admitir, não será possível entender as suas correspondências com o futuro como um plágio antecipatório?

2.3. E Depois do Pós-Modernismo?

A natureza de um plágio antecipatório consiste num fluxo anacrónico, só reconhecido quando um pensamento maior suplanta um outro, anterior e menor. Neste sentido, um plágio antecipatório do futuro nunca poderá ser identificado no passado, aquando da sua prática, mas apenas posteriormente. No entanto, seria um exercício interessante verificar até que ponto não estaremos hoje a incorrer em plágios antecipatórios, sendo que, como é evidente, a ausência de obras futuras, no nosso tempo, nos sirva de redenção. Ainda assim, sendo o Pós-Modernismo uma dominante cultural que escapa a qualquer esforço de datação, é lícito questionar se os romancistas de hoje são ainda seus constituintes ou se suplantaram já as suas fronteiras temporais. A confirmar-se, estamos perante um Pós-Modernismo de morte anunciada, como de resto se tem escrito, em ensaios já com alguma relevância, no contexto dos Estudos Literários, e que poderão hoje constituir plágios antecipatórios de uma análise académica incontestável, dedicada ao estudo do fim deste período.

Alan Kirby, professor universitário e ensaísta britânico, é da opinião de que nos encontramos já culturalmente num período posterior ao Pós-Modernismo, em face da chegada e enraizamento das novas tecnologias na sociedade contemporânea. As novas tecnologias têm promovido um novo consumo de arte, que não tem por finalidade uma autoconsciencialização do conhecimento e do saber, que não privilegia a ironia e a paródia

das máximas que a sociedade novecentista se convencionou a aceitar como verdades irrefutáveis. Acrescenta que se esta evidência ainda não encontrou legitimação no meio universitário, a responsabilidade recai sobre os académicos, que insistem em permanecer presos a um contexto teórico confortável, em vez de abraçar um novo paradigma. Ao fazê-lo, procuram reter no quadro da contemporaneidade um movimento artístico e cultural que a sociedade já demonstrou ser obsoleto:

> There are people who have essentially asserted that for a while we believed in postmodern ideas, but not any more, and from now on we're going to believe in critical realism. The weakness in this analysis [de que o Pós-Modernismo continua activo] is that it centres on the academy, on the practices and suppositions of philosophers who may or may not be shifting ground or about to shift – and many academics will simply decide that, finally, they prefer to stay with Foucault [arch postmodernist] than go over to anything else. (KIRBY: 2006, p. 34).

Exposto assim o raciocínio de que o Pós-Modernismo não é compatível com as novas tecnologias de informação e de comunicação, cumpre-nos argumentar que a observação de Kirby nos merece sérias dúvidas. É um facto que as tecnologias promoveram uma alteração do tratamento da informação. Por via tecnológica, esta tem um índice de propagação mais célere e, uma vez chegada à opinião pública, torna-se objecto de comentários, análises precipitadas e de pouca reflexão, que se tornam a partilhar a uma velocidade impressionante. Significa isto que a nossa comunidade tem acesso fácil a *mais* informação, embora definitivamente *pior* informação. O saber veiculado é consumido muito depressa e dele pouco se retém. As novas tecnologias oferecem universos estéticos quase – se não mesmo – ilimitados. Assistimos a uma reconfiguração da nossa cultura, processo que Kirby designou por Digimodernismo e que consiste num progresso aleatório e desordenado do texto, redefinido pelo impacto do universo digital na sociedade. Digimodernismo caracteriza-se pela indefinição das fronteiras entre autor, editor (ou produtor) e leitor, por um evidente abandono da estética e pelo cultivo de produções estruturadas para consumo rápido, que não devem muito à competência autoral, como sejam os *reality shows*, programas de rádio, filmes hollywoodescos e inclusivamente jogos de computador. A arte elevada e a arte menor repartem o mesmo espaço, o que significa que podemos encontrar na mesma prateleira Shakespeare, ao lado de José Rodrigues dos Santos ou, possivelmente mais estranho, ao lado de Calvin & Hobbes ou de heróis da Marvel. O hiperconsumismo é a nova ideologia e

procura oferecer-se ao consumidor como se fora uma segunda realidade, à qual este se pode entregar, por regra em isolamento, e abstrair-se do mundo real por alguns momentos.

Das palavras de Kirby, podemos concluir que uma sociedade de consumo exige, como compensação, processos sucessivos de alienação, que os meios de comunicação disseminaram prolificamente. Filmes de super-heróis ou de ficção científica são disto exemplo. Retiram o homem do lugar que ocupa na trivialidade do seu dia-a-dia para o recolocar numa outra realidade, onde os problemas com que tem de lidar regularmente não existem. No entanto, nada disto é novidade. Os discípulos da Escola de Frankfurt alertaram precisamente para o carácter de alienação inerente a qualquer sociedade de consumo, onde a proliferação do capitalismo se fazia sentir de uma forma mais evidente. Em 1964, Herbert Marcuse prevenira os mais incautos de que *movimento* não era sinónimo de *progresso* e que a melhor forma de agir sobre a sociedade e de a fazer alterar o curso dos eventos não era pela força, mas pela capacidade discursiva, através da qual se conseguiria alertar, persuadir e por fim alterar e alargar os horizontes do ser humano. Naturalmente, por discurso não se entende apenas o texto, mas também quaisquer outras formas de arte. A cultura *pop* – que catapulta um imprevidente Kirby para uma concepção quanto a nós prematura do período *pós*-pós-modernista[26], – era já então bastante apreciada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, porque facilitava a transmissão massiva de uma perspectiva alternativa da sociedade, que libertasse o indivíduo dos constrangimentos que o capitalismo produzira:

---

[26] Jeffrey T. Nealon, que partilha com Kirby a premissa de que a sociedade contemporânea ocidental já não se encontra num período pós-modernista, define o que considera o Pós-Pós-Modernismo da seguinte forma:

> "Post-postmodernism" is an ugly word. (…) it's infelicitous, difficult both to read and to say, as well as nonsensically redundant. What can the double prefix "post-post" possibly mean? Insofar as postmodernism was supposed to signal the end of modernism's fetish of the "new," strictly speaking, nothing can come after or "post-" postmodernism, which ushered in the never-ending end of everything (…). **So the initial "post" in the word is less a marker of postmodernism's having finally used up its shelf life at the theory store than it is a marker of postmodernism's having mutated, passed beyond a certain tipping point to become something recognizably different in its contours and workings; but in any case, it's not something that's absolutely foreign to whatever it was before.**" (NEALON: 2012, p. 6).

No entanto, para Nealon, o período após o Pós-Modernismo não sinaliza uma substituição do Pós-Modernismo por uma nova concepção genealógica que lhe tomaria o espaço sociocultural, mas antes uma mutação da natureza pós-modernista, que pese embora se dote de novos atributos, mantém ainda uma natureza contínua. O Pós-Pós-Modernismo, segundo Jeffrey Nealon, não surgiu para tornar o modelo anterior obsoleto, mas antes para o acentuar, o que leva o académico a propor outras designações possíveis, como Super-Pós-Modernismo, Hiper-Pós-Modernismo ou Pós-Modernismo Tardio (*id. ibid.*, p. 6).

Na análise que nos cabe – e admitindo que o Pós-Modernismo de hoje não mantém já a essência que detinha no final do século passado – temos dificuldade em ver nestas pequenas nuances uma nova promessa periodológica. Sobretudo se mantivermos presente que o Pós-Modernismo não permite medições precisas de intensidade (pelo menos, por enquanto), não vemos motivos para não considerar qualquer uma das suas intensificações ou arrebatamentos simplesmente como Pós-Modernismo. Não com a mesma configuração inicial, conforme dito, mas, sem rasgos que transportem a nossa era para uma dominante outra, nos achamos, ainda assim, num regime artístico e cultural de natureza pós-modernista.

> Today's novel feature is the flattening out of the antagonism between culture and social reality through the obliteration of the oppositional, alien, and transcendent elements in the higher culture by virtue of which it constituted *another dimension* of reality. This liquidation of *two-dimensional* culture takes place not through the denial and rejection of the "cultural values", but through their wholesale incorporation into the established order, through their reproduction and display on a massive scale.
>
> In fact, they serve as instruments of social cohesion. The greatness of a free literature and art, the ideals of humanism, the sorrows and joys of the individual, the fulfillment of the personality are important items in the competitive struggle between East and West. (MARCUSE: 2012, p. 57).

É certo que, de uma forma muito célere, uma nova realidade – se quisermos, uma hiper-realidade – substituiu a realidade e criou, não um texto, mas um hipertexto, composto por diversas formas de arte, as quais, longe de se anularem, parecem conviver bem no mesmo espaço, como se se complementassem. A internet, a televisão e até mesmo a rádio concorrem para a implementação de uma linguagem clara, concisa, sem espaço para grandes floreios ou figuras de estilo românticas. De facto, estamos perante unidades mínimas de narração, que se sobrepõem sem grande louvor à sintaxe, e que concorrem para a noção lyotardiana do fim das metanarrativas (1984, p. xxiv). O Facebook e o Twitter, multiplicados *ad infinitum* por mini-narrativas, são disto o maior exemplo. O espraiamento do hipertexto em múltiplas ramificações, comporta duas consequências imediatas. Por um lado, a vertigem e a sobreposição da informação que chega ao consumidor anula por completo a ideia de autor, relegando-o para a sombra da criação ou mesmo para o anonimato. O autor, cuja morte havia sido anunciada por Barthes (1977), é definitivamente eliminado da criação artística. Consideremos os exemplos do YouTube, Wikipédia, Facebook e Twitter, que contribuem para um novo fenómeno cultural, uma ideologia de consumo que gera novos autores em cada consumidor de informação. Por outro lado, o leitor-consumidor, ávido na busca da informação, torna-se num elemento activo na sua selecção, não apenas por meio de retenção e rejeição de determinadas informações, mas também na forma como navega os diferentes tipos de linguagem que recebe em simultâneo, e na crítica que faz, quase sempre de um modo ligeiro e sem dar espaço a protestos ou refutações. Temos assim um autor ausente, esquecido no vazio da sua insignificância e um leitor que é também o autor da informação que recolhe, porque a interpreta e dela faz germinar novos significados, de acordo com as suas necessidades. Manuel Frias Martins reveste o consumidor contemporâneo com competências autorais inéditas, em particular no campo da narratologia cibertextual:

> O *estímulo lúdico*[27] que até há pouco era orientado para a leitura de textos literários convencionais é hoje em dia cada vez mais transferido para jogos de ficção interactiva onde o leitor pode intervir ativamente na configuração da estória. O aparecimento de *software* cada vez mais sofisticado de ficção interativa ou hipertextual, bem como a possibilidade de, através da Internet, vários leitores/autores poderem estar conjugadamente a construir as suas versões (…) de uma estória, constitui um apelo irrecusável à criatividade. (MARTINS: 2021, p. 57).

Um leitor que, porque é também autor do que consome, tem como imperativo absoluto a obrigação de dominar conhecimentos prévios que lhe permitam, em primeira instância, abrir as portas do *texto*, i.e., que lhe concedam o acesso à informação, e de seguida manipular a informação de que será receptor, formada por diferentes grupos intertextuais – o texto, a imagem, ou o som – por onde deverá navegar para recolher o que pretende e rejeitar a nuvem ruidosa de intangibilidade que se forma em redor. É uma nova realidade, que se nos impõe como alternativa ao mundo físico e palpável, uma inevitabilidade dos tempos, que Alan Kirby observa com assombramento e, em face do desvirtuamento do autor e da arte, sobretudo da renúncia da estética em favor de um carácter mais pragmático, imagina encontrar um novo paradigma cultural.

Como se adivinha pela transcrição acima, também o professor Manuel Frias Martins considera que o Pós-Modernismo é uma dominante que pertence ao passado e que actualmente "estamos numa época de sobremodernidade" (*id. ibid.*, p. 52). A fundamentação que apresenta não difere muito da que fora avançada por Kirby: o avanço arrebatador e impulsivo da tecnologia alterou profundamente a epigenética dos tempos culturais que vivemos ou, na sua própria definição, "a vertigem da tecnocultura confirma o princípio de que aquilo que é, é porque está em rápido processo de mutação para outra coisa vir a ser." (*op. cit.*).

Não nos queremos cegos às firmes asserções de Alan Kirby ou Frias Martins; contudo, resistimos a concluir que um certo deslumbramento pela rapidez do progresso tecnocultural seja, *per se*, suficiente para promover uma alteração da dinâmica cultural vigente. Além de que, uma vez mais, a Escola de Frankfurt já havia dado conta da relação interdependente entre o trabalho e o consumo, com uma acusação enfática que apontava o dedo aos novos trabalhos despersonalizados que o capitalismo gerara. Como pagamento por horas e horas

[27] Itálico do autor.

de trabalho, os empregados recebiam um papel verde que permitiria uma maior alienação, perpetuando um círculo vicioso. Theodor Adorno e Max Horkheimer alertavam:

> In the bourgeois economy the social work of each individual is mediated by the principle of the self; for some this labor is supposed to yield increased capital, for others the strength for extra work. But the more heavily the process of self-preservation is based on the bourgeois division of labor, the more it enforces the self-alienation of individuals, who must mold themselves to the technical apparatus body and soul (ADORNO e HORKHEIMER: 2002, p. 23).

Esta nova conjuntura do autor e do leitor não nos parece senão uma manifestação suprema da condição de Pós-Modernismo. Julgamos ser ainda pouco prudente advogar o fim de um campo que sempre de bateu contra preceitos falsos de verdade, que abdicou do belo em prol da casualidade anamnésica e em todas as suas criações artísticas fez por colocar o conhecimento adquirido de uma comunidade debaixo de um enorme ponto de interrogação. O realismo crítico a que se refere Kirby, entendemos, cabe perfeitamente dentro da axiologia pós-modernista. Do mesmo modo, o avanço exacerbado da tecnologia, observado por Frias Martins, não é senão o propiciar de um conjunto de inovadoras e muito interessantes plataformas colocadas ao dispor do Pós-Modernismo, por onde se pode continuar a propagar. De resto, se este novo mundo digital nos causa espanto, lembremo-nos de que também esse é um propósito pós-modernista.

No que respeita à acusação de estagnação académica, estamos de acordo que as universidades têm por missão albergar o pensamento crítico e inovador, na medida do possível, mesmo se este se dedica ao estudo do passado. E, de facto, notamos no estudo do Pós-Modernismo uma certa fadiga que os Estudos Literários têm vindo a demonstrar, sobretudo a partir dos anos 2000, como se a discussão tivesse atingido um ponto de saturação. Sejam as paródias que transgridem as convenções, os discursos plurívocos, narradores que se submetem ao juízo dos leitores, personagens marginalizadas, problemáticas subjectivas ou intertextualidades que integram uma dialéctica que, por sua vez, actua dentro de um quadro conceptual com o intuito de o reformar a partir de dentro, tudo parece ter sido já objecto de investigação e análise nos *campus* universitários. De tal forma que Carlos Ceia chega a reconhecer que "o corpus crítico sobre o Pós-Modernismo é já tão vasto que eu próprio, a existir uma tal rejeição [dos paradigmas conceptuais que propõe], não terei dificuldade em encontrar uma contra-teoria para sustentar a minha defesa" (CEIA: 2010, p. 5). Questionar outros paradigmas é – e deve ser – a prerrogativa dos Estudos

Literários. No entanto, impõe-se então questionar se devem os académicos aventurar-se em ensaios que extravasem os domínios do atestável. Pode uma tese ser desenvolvida sem que dela se recolham respostas? De uma forma algo hiperbólica, Kirby anuncia que o Pós-Modernismo está "dead and buried" (KIRBY: 2006, p. 34); porém, tem dificuldade em definir o momento que se lhe segue. Para o efeito, propõe a denominação de Digimodernismo ou Pseudomodernismo, mas à falta de uma leitura mais consubstanciada, define-o como "anything else" (*op. cit.*).

Mais esclarecido, o professor Manuel Frias Martins compõe com singular clarividência o conceito que Kirby avançou, mas que atabalhoadamente não soube fundamentar. Como vimos, o professor argumenta que as tecnologias digitais imprimiram na sociedade uma tal alteração de natureza socioeconómica que fez nascer a partir do seio do Pós-Modernismo um "regime de verdade e cultura digital" (MARTINS: 2021, p. 41). Na senda de Marc Augé[28], Frias Martins esclarece o conceito de Sobremodernidade do seguinte modo:

> Ao contrário da modernidade (em que o novo e o antigo coabitavam num mesmo espaço cultural) e da pós-modernidade (em que a ideia de progresso declina e se fratura enquanto investimento simbólico), a sobremodernidade oferece-se por um excesso de significância histórica da própria ideia de progresso. Em vez de nos tornarmos nostálgicos de um qualquer equilíbrio passado, a sobremodernidade faz-nos ávidos de mais sentido ou, dito de outra maneira, de mais conseguimentos e construções culturais. Na sobremodernidade, os avanços tecnológicos, muito particularmente no domínio dos meios eletrónicos, alteraram a escala de avaliação de tudo quanto o homem conheceu e pode conhecer, realizou e pode realizar. (MARTINS: 2021, p. 42).

Frias Martins entende que a tecnologia e a vertigem da informação impulsionaram profundas alterações no código epigenético da sociedade, a ponto de alterar a própria percepção do real, na medida em que, assim que alguém se dá conta da realidade, esta já se transfigurou e transmutou para outra coisa qualquer. A tecnologia digital torna a realidade indefinível e incerta. Alan Kirby e Frias Martins consideram as alterações sociais pelo mesmo

[28] Em *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (trad. John Howe), Marc Augé refere-se ao termo Supermodernidade para definir os novos tempos, tão plenos de eventos e de abundância informativa, que o ser humano acaba por perder a própria noção de tempo; a necessidade de etiquetar o passado recente de significados retira relevância ao passado histórico e, como consequência, a História torna-se iminente. Como resultado da perda do passado histórico, a própria noção de progresso colapsa. Afirma Marc Augé:

> So it is with an image of excess – excess of time – that we can start defining the situation of supermodernity, while suggesting that, by the very fact of its contradictions, it offers a magnificent field for observation and, in the full sense of the term, an object of anthropological research. We could say of supermodernity that it is the face of a coin whose obverse represents postmodernity: the positive of a negative. (AUGÉ: 2000, p. 30).

padrão de referência. Somente, o primeiro nomeia-o de Digimodernismo e o segundo de Sobremodernidade.

Perante este quadro de referência, não é isenta de relevância a seguinte questão: em que momento do Pós-Modernismo se considerou qualquer manifestação artística ou cultural como uma representação fidedigna da realidade? Se é certo que a tecnologia é facilitadora de alterações profundas na percepção do real, não é também verdade que esse era já um anseio dos pós-modernistas? No mesmo sentido, Frias Martins fundamenta a transformação ou mutação da dominante sociocultural com os computadores que se "infiltraram nas nossas imaginações do real, criando fantasias acerca de uma outridade não humana (ou de uma humanidade estranhamente mista) sob a forma de robôs, ciborgues, andróides, etc., alimentando histórias e enredos de romances e de filmes, ou inspirando pinturas, performances artísticas ou eventos colectivos diversos" (*id. ibid.*, p. 41). Neste ponto, cumpre-nos questionar em que sentido exactamente se diferencia esta idealização ficcional da que encontramos em *A Máquina do Tempo* ou de *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells. Para além de um inegável efeito de realismo na narrativa e de um horizonte de expectativas mais aproximado desses mundos novos imaginados, motivados pelas possibilidades da tecnologia, a resposta é – não se diferencia. Do exposto por Frias Martins, encontramos nos romances de Wells o mesmo desejo de superação do real (e do presente), a mesma noção do humano e do sub-humano ou até dessa "outridade não humana" (*op. cit.*) a que o professor se refere.

Parece-nos então que o essencial da reflexão dos dois académicos não se centra tanto nas alterações socioculturais, em desvirtuadas percepções do real ou na relativização da verdade (ou das diferentes verdades) que a informação veicula, mas antes na celeridade com que estas se sucedem. Ou seja, na linha de pensamento de Alan Kirby e Frias Martins, para o desenvolvimento de uma nova dominante cultural, não são particularmente distintivas as variações de sentido da experiência humana; apenas a velocidade com que tais alterações de sentido ocorrem.

É difícil entender que a velocidade da informação seja, só por si, catalisadora de mutações do sistema cultural em que se insere, se a informação que propaga é precisamente feita a partir da mesma matriz daquela que se propagara anteriormente, apenas lhe suplantando em rapidez. Sabemos que quando a prensa móvel foi inventada por Johannes Gutenberg, no dealbar do Renascimento, a Bíblia teve uma proliferação até então nunca vista. A palavra divina chegou mais célere a uma maior quantidade de pessoas; não obstante, dando a Bíblia voz à mesma mensagem que se havia difundido desde os primórdios da Igreja Católica, não deixou o Catolicismo de o ser nem passou a representar algo de inovador em

relação ao que sempre representara. Foi preciso que uma informação inovadora se disseminasse pela sociedade para que uma nova ordem emergisse – o protestantismo, que nem assim ocupou o lugar do regime anterior.

No mesmo sentido, é bom fazer notar que a reflexão defendida por Frias Martins de que nos encontramos perante o fim de um "regime de verdade" (*id. ibid.*, p. 43) tem pelo menos um século de existência. O que o professor propõe é que a tecnologia digital comporta um novo regime de verdade, que tomará o lugar das muitas verdades que o Pós-Modernismo disseminou pela sociedade, o que nos parece válido. O Pós-Modernismo, contudo, formulou muitas verdades por meio da dúvida, isto é, fez das suas interrogações verdades, com as quais minou o pensamento cultural ocidental; fê-lo consciente de que se existem muitas verdades, não poderá existir nenhuma. De um modo mais simples, se tudo é verdade, a verdade não existe. Onde divergimos de Frias Martins é, pois, na força desta verdade tecnológica. Se, por um lado, o professor parece sugerir que este "regime de verdade" (*op. cit.*) da cultura digital se superioriza a qualquer outro que o Pós-Modernismo alguma vez fora capaz de engendrar, a ponto de lhes tomar o lugar, nós vemo-lo apenas como mais uma das muitas verdades que já existem. É indiscutível que, alimentada pelas potencialidades da tecnologia digital, esta verdade é muito mais determinante do que as suas antecedentes, mas tal não significa que as elimine. Quando muito, a tecnologia digital acolhê-las-á no seu seio, alimentá-las-á e será uma nova fonte de proliferação. Nunca isto foi tão evidente como na denominada cultura *woke*, em que verdades fabricadas são tomadas como imutáveis e defendidas apaixonadamente *ad mortem*, mas nunca *ad aeternum*. Pelo contrário, são verdades construídas sob material perecível e durarão somente o tempo necessário até que outras surjam e as substituam. Verdades sociais consideradas de elementar justiça e de liberdade são deturpadas e adaptadas a propósitos autoritários de agentes do activismo. Nunca como agora se viram diferentes verdades servir de arremesso estigmatizante contra quem defende um entendimento mais tradicional e conservador do mundo. Se o Pós-Modernismo sempre nos habituou a colocar em confronto diferentes verdades, nunca o tal confronto escalara para as proporções que observamos actualmente. Só agora, com o arrebatamento tecnológico, podemos avaliar as consequências da manipulação dos regimes da verdade (*op. cit.*).

Contudo, Alan Kirby e Frias Martins não estão sozinhos no entendimento de que uma cripto-dominante tomou a sociedade de assalto e a levou, com recurso à revolução tecnológica, para uma era pós-humanista. Também Robin van den Akker e Timotheus Vermeulen são da opinião de que uma nova estrutura de sentimentos começou a emergir a partir do início do século XXI e reformou a lógica dominante na cultura ocidental. Como se

posiciona em contraponto com o Pós-Modernismo, embora tenha emergido a partir deste, não pode ser considerado o mesmo regime. Robin van der Akker aprofunda este novo sentimento, ligando-o a um sentido de História que se perdeu, conforme encontramos em Frias Martins, embora com uma ligeira nuance: se Frias Martins entende que o ser humano está tão imerso numa cultura de significação imediata que perdeu os pontos cardeais com a História e, portanto, a noção de História enquanto a cronologia do processo evolutivo da humanidade já não é relevante, Akker coloca o homem no centro da História, i.e., o ser humano está consciente de é parte integrante da História, que é feito dela e em si coabitam o passado, o presente e o futuro: "A regime of historiocity can be defined as the specific modality in which 'man is present to himself as being in history' (…). This entails, in other words, that there are various modalities in which one can relate past, present, and future" (AKKER, GIBBONS and VERMEULEN: 2017, p. 37). Isto leva Robin Akker a considerar que a sociedade ocidental atravessa um período de "História após o fim da História" (*op. cit.*) ou, para definição desta tendência cultural, um período já não de Pós-Modernismo, mas antes de Metamodernismo (*op. cit.*).

Tal não significa que estes académicos considerem o Pós-Modernismo morto e enterrado (KIRBY: 2006, p. 34). Pelo contrário, Vermeulen e Akker recusam-se a eliminar completamente o Pós-Modernismo da actualidade, apenas assinalam a emergência de uma nova tendência, nas produções artísticas e culturais, que parece não se reconciliar com a ideologia pós-modernista. No confront com o Pós-Modernismo, tomam uma postura mais cautelosa: "we wish to state very clearly that we are not celebrating the waning of the postmodern – nor, indeed, are we pushing a metamodern agenda" (*id. ibid.*, p. 21).

Também Jeffrey Nealon, sem deixar de fazer notar que vivemos actualmente numa realidade diferente da que vigorou na segunda metade do século XX, declara: "Postmodernism is not a thing of the past" (NEALON: 2012, p. 18). Os axiomas culturais, políticos, económicos e artísticos do presente estão interligados aos do passado recente. Nealon argumenta que embora não estejamos já num período de Pós-Modernismo, ainda sentimos o efeito das suas manifestações. Talvez ainda mais relevante, Nealon sustenta que esta era de Pós-Pós-Modernismo é, em certos aspectos, uma intensificação do Pós-Modernismo, pelo que conclui que o "postmodernism has seemingly been lingering at death's door, refusing to pass definitively, for quite some time" (*id. ibid.*, p. 8).

Parece-nos manifesto que a intensificação do ritmo com que o regime de sentidos (MARTINS: 2021, p. 43) em que vivemos manipula, produz e transmite a informação resulta inevitavelmente numa alteração da experiência imaginativa do ser humano e, em certa

medida, torna obsoletos alguns dos parâmetros do Pós-Modernismo. Quando comparada a natureza pós-modernista dos anos 80 do século passado com o seu carácter significativo na actualidade, é por demais evidente uma alteração de algumas das suas actuais determinações, seja no modo como o indivíduo se relaciona com o seu passado histórico mais recente – ao ver-se lançado num vácuo de memória (MARTINS: 2021, pp. 41 e 42) –, seja num esbatimento da noção de progresso. Não obstante, e colocando-nos a contra-corrente das expectativas de Alan Kirby, Jeffrey Nealon, Robbin Akker, James MacDowell e Manuel Frias Martins, o momento de um Pós-Pós-Modernismo, no sentido em que se inaugura uma nova lógica sociocultural tornada dominante, ainda não é chegado. Os académicos citados assinalam variações significativas e de modo algum irrelevantes na estrutura estética, sociocultural e económica da sociedade pós-moderna para, nas desordens que encontram, propor novas conceptualizações de significação. Todavia, o Pós-Modernismo nunca foi uma dominante de fácil definição ou de uma singular especificidade; é precisamente pela sua multiplicidade atributos, por vezes contraditórios, que resiste ao tempo, à adaptação das verdades universais à filosofia marxista, ao combate agressivo de verdades desvirtuadas, assim como à ignorância das produções de romances *kitsch*, coniventes com um enfraquecimento de critérios estéticos, de uma época de vale-tudo, que subordina o prazer ao dinheiro, sob o falso amparo de uma suposta objectividade absoluta que, como se compreende, nunca poderá ser concretizada.

À quase inesgotável proliferação de ensaios, artigos críticos e dissertações, acresce ainda que, num verdadeiro, mas expectável paradoxo de crítica e conivência no âmago de um determinado género literário, os romances metaficcionais, por índole, que ironizam a relação entre ficção e História, pouco ou nada evoluíram nas últimas décadas. Neste ponto corroboramos, em parte, as afirmações de Kirby:

> Most of the undergraduates who will take 'Postmodern Fictions' this year will have been born in 1985 or after, and all but one of the module's primary texts were written before their lifetime. Far from being 'contemporary', these texts were published in another world, before the students were born: *The French Lieutenant's Woman*, *Nights at the Circus*, *If on a Winter's Night a Traveller*, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (and *Blade Runner*), *White Noise*: this is Mum and Dad's culture. Some of the texts ('The Library of Babel') were written even before their *parents* were born. Replace this cache with other postmodern stalwarts – *Beloved*, *Flaubert's Parrot*, *Waterland*, *The Crying of Lot 49*, *Pale Fire*, *Slaughterhouse 5*, *Lanark*, *Neuromancer*, anything by B.S. Johnson – and the same applies. It's all about as contemporary as The Smiths, as hip as shoulder pads, as happening as Betamax video recorders. These are texts which are just coming

> to grips with the existence of rock music and television; they mostly do not dream even of the possibility of the technology and communications media – mobile phones, email, the internet, computers in every house powerful enough to put a man on the moon – which today's undergraduates take for granted. (KIRBY: 2006, p. 34).

Dizemos *em parte*, porque julgamos correcta a noção de que o fio condutor que guia o Pós-Modernismo pela estrutura de um romance metaficcional pouco evoluiu. No entanto, Alan Kirby nega que romances pós-modernistas continuem actualmente a ser publicados. O ensaísta inglês cometeu uma falácia, ao olhar apenas para os programas dos Estudos Literários e Culturais que proliferam nas universidades e não para os autores dos romances. É que, bem entendido, muitos dos autores que publicavam nos anos oitenta e noventa, e que fizeram inundar as bibliografias das faculdades de letras com romances pós-modernistas continuam a publicar hoje, mantendo-se fiéis a uma filosofia de pensamento muito ligada aos valores sociais e individuais, mais humanistas que tecnocratas, que continua a fazer-se sentir nos mais diversos domínios. O que Alan Kirby poderia ter feito – e talvez seja esse o exercício que falta – era procurar compreender se esses mesmos preceitos que escritores dos anos oitenta e noventa do século XX transportaram para os nossos dias, se mantêm actuais nos jovens escritores emergentes, ou se estes inflectiram o pensamento humanista para um novo rumo. Porque, é forçoso admiti-lo, os nossos romances de análise são contemporâneos, mas tanto Peter Ackroyd, como David Lodge e Mário Cláudio são escritores de longa data, com trabalho consolidado no universo filológico ocidental. De todo o modo, a menos que tanto os novos escritores, como os novos interesses, o estilo literário e o pensamento que imprimem se tornem determinados, será sempre despiciente ao investigador académico tomar a si um estudo de algo indefinível, que tanto pode pecar por não vir a fazer escola, i.e., a ser seguido pelos seus contemporâneos, como também por ser pobre em substância.

Como deixámos claro, não validamos de momento o prognóstico do fim do Pós-Modernismo. Desde logo porque a estrutura analítica que sustenta o Digimodernismo de Kirby e a Sobremodernidade de Frias Martins comporta ressonâncias com a teoria social preconizada pela Escola de Frankfurt. No seu cerne, é movida por uma rebeldia contra a estrutura social vigente, proveniente da herança judaico-cristã fundadora do ocidentalismo, que acusa de ter por base um conjunto de valores culturais, morais e até linguísticos que não considera tão claros nem tão autênticos como se apresentam. A este respeito, argumentamos que não nos parece pertinente inaugurar um novo espaço intelectual irmão do anterior, porque, ainda que a filosofia que lhe subjaz tenha sido estimulada pelas novas tecnologias, os dois são, no seu âmago, o mesmo. A cultura contemporânea forneceu novos veículos de

discussão, permite actualmente novas linguagens para a contestação da estrutura social e moral, mas o olhar desafiador permanece inalterado. O Pós-Modernismo, com outra roupagem, não deixará, ainda assim, de ser Pós-Modernismo. Kirby e Frias Martins recuperam a noção pós-modernista de Lyotard de eclipse das grandes narrativas para sugerir que o relativismo característico do Pós-Modernismo se tem vindo a tornar, de certa forma, impopular. Todavia, se o Pós-Modernismo eclipsou as grandes narrativas, a verdade é que nem o Digimodernismo, nem a Sobremodernidade as ressuscitaram.

Como se em diálogo aberto connosco, Jeffrey T. Nealon não só nos refuta, como vai mais longe. Considerando que a sociedade ocidental entrou num período de esterilidade literária contemporânea, conclui que esse só pode ser mais um sintoma de Pós-Pós-Modernismo. Não se refere necessariamente ao rácio de livros publicados, mas observa que paulatinamente a literatura tem vindo a abandonar uma certa aptidão hermenêutica para decifrar significados ocultos, códigos de difícil compreensão, ou para apresentar valores incertos, contextos históricos, biológicos, sociais, políticos ou científicos, muito característicos do Pós-Modernismo, quando a literatura era a ferramenta por excelência da revolução pós-modernista. Nealon conclui que a literatura se desviou destes parâmetros simplesmente porque acompanhou as alterações tecnológicas, que promoveram uma mutação evolutiva que tornou os leitores em utilizadores; e estes, ao contrário dos primeiros, não leem: "users don't read" (NEALON: 2012, p. 144). O *ethos* paradigmático do Pós-Pós-Modernismo já não se motiva por uma focalização na reconstrução social, mas uma intensificação globalizante: os antigos leitores são hoje utilizadores, a quem é oferecido o acesso em todas as áreas, a todo o instante. Em face desta evidência, questiona: "what's the role of literature in a world where language is no longer seen as *the*[29] central humanities concern?". Como resposta, Jeffrey Nealon rejeita o que a literatura consegue ainda fazer para se focar no que nunca conseguirá fazer – ser completa, verdadeira e objectiva. A linguagem literária tornou-se uma fonte de falsidades, acusa Nealon, numa afirmação drástica cujo sentido ideológico nos escapa. Se há premissas literárias que o Pós-Modernismo sempre rejeitou, em qualquer das manifestações artísticas, mas em particular na literatura, foram especificamente a coesão, a verdade e a objectividade. Afirmar que a linguagem – e, por via dela, a literatura – deixou de significar algo em que acreditar (NEALON: 2021, p. 155) é olvidar um dos maiores códigos representativos do Pós-Modernismo. Não significa, todavia, que um leitor não procure na literatura uma noção de verdade que, no fundo, sabe que não contém. Porque consente, então, em participar nesse logro? Porque intimamente o leitor se

[29] Itálico do autor.

consciencializa de que a verdade que procura não é uma verdade universal, que se encontra enclausurada nas páginas de um romance, mas antes uma singularidade que guarda em si mesmo e que a literatura pode ajudar a desvendar. Qual é o papel da literatura nesta sociedade em que a informação viaja a uma velocidade vertiginosa, perguntava Nealon. Precisamente, abrandar o indivíduo, conduzi-lo novamente à reflexão ponderada, a navegar por entre as verdades que a cada momento tentam colonizar-lhe o pensamento até encontrar o seu sentido de verdade. Numa breve resposta, auxilia o indivíduo a reencontrar-se com a sua consciência.

Não é possível negar a existência de uma tendência geral de reordenamento e reavaliação da importância (e do consumo) da literatura. Jeffrey Nealon dá por certo que as tecnologias digitais, tais como a internet, a televisão, os telemóveis e outros dispositivos tecnológicos que reduzem a concentração e a atenção do indivíduo, inviabilizaram a capacidade da literatura contemporânea para continuar a ser uma de transmissora de sentidos. Como consequência, Nealon convence-se de que a literatura deve abdicar de uma vez por todas dessa intenção e reinventar-se: "what's left for poetry is relentlessly to avoid those very structures of 'meaning', to reinvent or reemphasize alternative uses for poetry" (*id. ibid.*, p. 162).

Não acompanhamos Jeffrey Nealon nesse raciocínio quebrantado da literatura. Pelo contrário, entendemos que a literatura é ainda um recurso conceptual *par excellence* de significação. Mantém ainda uma relação privilegiada com a memória cultural, com a subjectividade e com a identidade colectiva; ao confrontar a sua narrativa com a actualidade, confirma-se ainda como o melhor instrumento dos leitores para reordenarem o caos da vida e encontrarem sentidos para os eventos experienciados; para mais, a literatura ainda se constitui como uma ponte dialogante que une leitores e escritores, uma ponte que as tecnologias digitais não eliminaram. O que nos parece mais lícito afirmar é que se inauguraram novos diálogos entre leitores e as suas obras ou escritores predilectos, em face do surgimento de plataformas tecnológicas, como de resto destaca Frias Martins:

> A multiplicação de blogues literários, murais do Facebook e de outros dispositivos das redes sociais dedicados à literatura em geral ou a determinados escritores, e nos quais é dada a palavra a leitores concretos e são discutidas opiniões tão-só enquanto opiniões de leitores (…) assegura um interesse pela literatura acima de tudo pelo que esta contém de diálogo com as ansiedades, medos, alegrias e tristezas de todos nós. (MARTINS: 2021, p. 2).

Todavia, acreditar que o advento das redes sociais colocou a literatura num novo patamar de interesse e discussão não invalida que esta sociedade seja ainda, no seu âmago criativo, pós-modernista, até porque o Pós-Modernismo sempre foi tendente à discussão literária, ou melhor dito, sempre promoveu uma discussão cultural sobre a literatura. Por outro lado, a promoção do diálogo directo entre leitores e obras literárias ou escritores, por via das redes sociais, transportam o Pós-Modernismo para outro patamar de desenvolvimento, mas não impede que encontremos nesse discurso sinais de manifestações literárias anteriores.

Na verdade, somos da opinião de que, fora dos *campus* universitários, ainda perdura uma tradição literária mais próxima do Modernismo do que da dominante cultural que lhe sucedeu. Nas listas de livros mais vendidos de qualquer livraria genérica, por exemplo, encontramos títulos que nada devem ao Pós-Modernismo. Um breve exercício de pesquisa permite demonstrar que, não apenas no campo da literatura, mas em todas as manifestações artísticas, é possível ainda assinalar traços marcadamente modernistas, seja na forma assertiva como a mensagem é veiculada, no respeito pelo autor soberano da obra, ou na necessidade autoral de se ver reconhecido pela sua eloquência e domínio supremo da sua arte. Esta circunstância demonstra que os movimentos culturais não são estanques. A permeabilidade das fronteiras – assumindo que as há e que são de fácil identificação – é o apanágio de uma sociedade que se move a diferentes velocidades de pensamento. Não será naturalmente o Modernismo pujante do início do século XX, mas reconhecer a dilação de alguns axiomas não é justificação para assumir que existe um *novo* Modernismo ou, para fugirmos ao pleonasmo, um *re*Modernismo. Partir desta premissa para elaborar todo um novo movimento em redor de um *pseudo*Modernismo nascido pela tecnologia, equivale porventura a renomear e reconfigurar uma qualquer avenida histórica apenas porque, como inevitabilidade dos tempos, foram instalados uns sinais luminosos numa intersecção há muito conhecida. São antes vozes que subsistem, dispersas nas mais variadas linguagens artísticas, e que cumprem uma função dialogal com o Pós-Modernismo. São, na verdade, o garante da validade da contestação e da relativização pós-modernistas, porque é também nestas divisas modernistas que o Pós-Modernismo se cumpre. Existe nelas, enquanto discurso contestatário subentendido. Certas produções de cariz modernista atestam, por dicotomia, a existência do Pós-Modernismo, da mesma forma que a luz e a sombra são duas faces do mesmo objecto. Enquanto existir uma voz assertiva, existirá igualmente uma outra que a procurará relativizar. Alem do mais, se não temos uma definição clara do que é o Pós-Modernismo, como poderemos assegurar que terminou? Como podemos garantir que os

novos escritores, herdeiros dessa tradição, abandonaram por completo a metanarrativa histórica? Os seus romances não são já embebidos por historicidade? Não escrevem já ficção revisionista, na qual a experiência é o agente dominador da relação entre o passado e o presente? Mais importante, se o espírito do Pós-Modernismo teve início nos anos cinquenta do século passado, como contracultura e como reacção à política vigente, não encontramos nos jovens escritores de hoje os mesmos anseios, as mesmas críticas políticas, o mesmo desejo de questionamento e subversão cultural? Quando Howe se referia a uma crise de representação, enformada pela deterioração dos ideais liberais (e consequentemente do capitalismo), não podemos hoje encontrar as mesmas reacções, fruto das crises económicas de 2008 ou de 2022? Não se lê já a mesma crítica ao capitalismo e à inacção do poder político? Se na segunda metade do século XX, os pós-modernistas se insurgiram contra as guerras do Vietname e mais tarde do Golfo e dos Balcãs, e nessa medida acusaram os ocidentais de não respeitarem *o outro*, de que forma é que essa reacção difere da que assistimos nos conflitos do Iraque, da Síria, e, mais recentemente, no conflito russo-ucraniano, em particular na disparidade de tratamento dos refugiados europeus por comparação com os provenientes do Médio Oriente?

Os escritores pós-modernistas usavam a linha do tempo, na relação ambivalente entre o passado e o presente para questionarem as acções e os valores actuais; talvez os novos escritores se detenham mais na linha do presente para o futuro, i.e., talvez procurem desenvolver uma análise de *continuum*, do presente para o futuro, porventura porque sentirão dificuldade em lidar com o passado, mas as premissas que motivaram os primeiros são experimentadas pelos segundos. E mesmo que a literatura por escrever sofra algumas alterações, os seus escritores são ainda os filhos de um fenómeno pós-modernista, que deu início a um processo histórico que nos permite reconhecer e compreender melhor a nossa sociedade.

Precisamente porque não é certo que o Pós-Modernismo se tenha esgotado, importa equacionar o papel dos investigadores neste campo de estudo. Por um lado, é prematuro defender a renúncia dos Estudos Literários a um território que ainda mantém uma produtividade virescente; por outro lado, sem que novos romances apresentem configurações renovadas, torna-se uma tarefa árdua descobrir perspectivas argumentativas inovadoras, pelo que qualquer empreendimento teórico correrá o risco de redundar na repetição e na pobreza de conceitos. A abnegação do pensamento académico para continuar a perpetuar estudos sobre um tema que não se esgota, mas que também não parece evoluir de forma significativa, de modo algum denuncia o assumir de uma derrota face a uma

incapacidade latente para avançar com uma definição última, mas é demonstrativo do anseio de debater outras temáticas, eventualmente mais profícuas, motivado pela necessária tendência académica para a inovação e renovação.

Em qualquer área disciplinar se reconhece a necessidade de reavaliação, tanto do(s) seu(s) campo(s) de estudo como da própria identidade. As ciências humanas atravessam actualmente um período de incerteza, quanto à sua natureza e viabilidade e o Pós-Modernismo não pode ser desresponsabilizado, em parte, por esta crise de identidade. Se tomarmos em conta o quadro epistemológico do Pós-Modernismos, é possível apontar dois axiomas de efeito perverso que – a nosso ver – contribuíram para a sistematologia que hoje se vive.

Como primeiro ponto, a dispensa do escritor do seu romance ou a sua redução a uma assinatura de capa. Esta prática teve como resultado a concentração dos esforços da Teoria Literária no texto, olvidando o contexto. Não somos da opinião de que o contexto biobibliográfico de um romancista é determinante para analisar a sua obra literária, até porque acreditamos que a intenção comunicativa de um romance transcende em muito a voz do seu autor; ainda assim, reduzir o texto a um arquivo de signos linguísticos, como foi apologia do Novo Criticismo, do Formalismo Russo e do Estruturalismo Checo, teve como consequência uma introversão textual que tomou de assalto a crítica literária, o ensino da literatura e a própria prática romanesca. As três cederam a uma ideologia literária que passou a considerar o texto como um simples acto discursivo, que não necessita de escritor nem de leitor, uma vez que nada existe fora do texto (DERRIDA:1998, p. 163). No entanto, sem um emissor ou um receptor, um texto passou a constituir apenas um acto de linguagem – e não de significado – dado que, para tanto, é de basilar importância a existência de um intérprete. Ao assumir esta posição, a crítica literária fechou o texto em si mesmo e a literatura circunscreveu-se a meros impulsos metaliterários e metalinguísticos cada vez mais intrincados e confusos.

Inicialmente apelativo, este paradigma aliciou a teoria e a crítica literária durante décadas, alimentando frutíferas análises metodológicas e dogmáticas. No entanto, dado o seu carácter labiríntico, a teoria acabou encerrada num círculo vicioso. Sobre isto, Frias Martins escreve que a crítica literária "acabou por padecer daquilo a que se poderia chamar o *vício do estorcimento*[30], isto é, a preferência por confusas (ou taticamente obscuras) arquiteturas da linguagem e do pensamento para designar realidades humanas e sociais que, no entanto, precisavam (e continuam a precisar) mais da iluminação da palavra que da sua ofuscação."

[30] Itálico do autor.

(MARTINS: 2021, p. 260). Como resultado, os Estudos Literários têm vindo paulatinamente a assistir ao declínio do papel da literatura na sociedade, ao consequente divórcio com os leitores e à marginalização da literatura, cada vez mais distante do público e confiada a pequenos nichos de ensaístas académicos e críticos literários.

Como é bom de ver, se a literatura perde relevância social, a Teoria Literária acaba inevitavelmente por sofrer da mesma enfermidade. Num tom que, à primeira vista, parece terminologista, Jeffrey Nealon chega a afirmar que a Teoria Literária não é já a dominante cultural que fora em tempos: "I think it is safe to say that "theory"[31] is no longer the roost-ruling discourse that it once was in anda round the humanities." (NEALON: 2012, p. 166).

Como segundo ponto, temos o reverso do primeiro, i.e., menos texto e mais contexto. Num esforço rectificativo, os Estudos Literários descentraram-se do texto, tão sagrado para nos *New Critics*, para se aproximarem do contexto, o que os posicionou vertiginosamente ao lado dos Estudos Culturais. Dito de outro modo, se é um facto que o Pós-Modernismo orientou a Arte para o princípio da incerteza, da especulação e das multiplicidades interpretativas, os Estudos Literários, nos anos 2000, acolheram essa ideologia crítica no seu seio académico, e deram início a uma substituição da crítica literária pela crítica cultural: nas últimas décadas, as discussões de romances pós-modernistas têm-se centrado mais nas estruturas de poder, tais como de género, raciais, étnicas, sexuais, pós-coloniais e de classe, do que no valor artístico das obras literárias. Em natural concomitância, também os Estudos Literários se tornaram especulativos e incertos:

> As postmodernism reoriented the disciplines of economics, art, or architecture around speculation, and not-knowing (more specifically, about not-knowing what really counts as value, art, or good-design), so too has "theory" remade literary and cultural studies as the thing dedicated to open-endedness of interpretation, undecidability, and living primarily through the wages or wagers of futurity. (*id. ibid.*, p. 168).

James Elkins argumenta que, em face deste período de indefinição das Humanidades, "theorists, historians or critics of art do not generally operate in full awareness of the spectrum of contemporary experimental fiction." (AKKER, GIBBONS and VERMEULEN: 2017, p. 236).

Naturalmente, uma teoria que fundou o seu alicerce ideológico na especulação e na indefinição pós-modernistas tem dificuldade em se reinventar, caso o Pós-Modernismo

[31] Aspas do autor.

tenha, de facto, cedido o seu espaço a uma nova dominante, que à falta de melhor termo poderíamos adjectivar de pós-cultural ou ainda se mantenha vigente – como é nosso crer –, embora sem rasgos inovativos, cada vez mais assente na reprodução intelectual do que já foi escrito, por escritores que repetem as normas literárias uns dos outros. Esta circunstância teria, em algum momento, de deixar a crítica literária sem nada para dizer: "Everyone in the academy – art historians, critics, theorists – knows that it is impossible to continue to write nonfiction, but almost no one takes the consequences seriously". (*id. ibid.*, p. 239). As consequências, todavia, são de extrema relevância. Numa era em que as ciências exactas investigam com relativo sucesso a cura para doenças antes consideradas terminais, como a SIDA ou o cancro, e a tecnologia propele a humanidade para novos horizontes socioeconómicos, um campo de estudo que não tem nada para dizer corre sérios riscos de extinção.

Todavia, esta não tem de ser uma narrativa suicidária. Pese embora o negativismo existencial do diagnóstico, os Estudos Literários mantêm ainda hoje inalterada uma valência que dificilmente encontra paralelo em qualquer área das ciências exactas e que os torna pertinentes no quadro socioeconómico actual: o pensamento crítico. Não apenas nos Estudos Literários, mas nas Humanidades em geral albergam-se e desenvolvem-se as capacidades de reflexão, de leitura e de escrita críticas que são hoje tão necessárias como em qualquer outro período da História da Humanidade. Jeffrey Nealon aponta uma via de salvação que nos parece pertinente: o investimento do pensamento crítico numa diversificação de programas disciplinares. E explica o seguinte:

> While English has large investment holdings in reading literary history and teaching writing, it simultaneously has investments in a lot of other diversified markets. This is not chaos or intellectual incoherence, but a diversified investment strategy (NEALON: 2012, p. 182).

É expectável que a pertinência dos Estudos Literários nos currículos académicos seja colocada sob um ponto de interrogação, quando comparada com as ciências exactas. Afinal, as descobertas científicas e tecnológicas parecem ser de consequência mais efectiva na vida das populações, e os seus progressos no dia-a-dia são palpáveis. Contudo, Nealon alega que a todas estas áreas exactas subjaz sempre a capacidade de reflexão, de imaginação, de transcendência, de análise e de interpretação de informação. Os progressos do dia-a-dia que as ciências e a tecnologia promovem são, em grande medida, devedores das ciências humanas. Nealon conclui, portanto, que a teoria, "far from being home to the bruised and

reduced bin within a remaindered sector of the university, is or should be the place most brimming with the cultural and economic commodity of the future: "abstract, high-level thinking"." (*id. ibid.*, p. 186). A concentração e o fechamento dos Estudos Literários em si mesmos pode ditar o seu fim. Daí que Jeffrey Nealon pugne pela imperatividade da associação às ciências exactas e tecnológicas. Para mais, urge que os Estudos Literários se revistam de um carácter inovador, sem o qual serão preteridos e esquecidos. Se as ciências exactas e tecnológicas procuram soluções futuras para os problemas actuais, não podem os Estudos Literários focalizar-se apenas na historiografia e na memória cultural. Pelo contrário, devem ser vanguardistas, de modo a contribuir efectivamente para a resolução futura dos problemas actuais. Uma dedicação exclusiva ao passado conduz à aplasia, que em derradeira instância resulta na decadência e na morte. Afinal, como recorda Nealon, num tom pragmático, "[t]he past isn't the future" (*id. ibid.*, p. 180). Bem vistas as coisas, em virtude da filosofia pós-modernista, até o passado se soube reinventar, até a historiografia se regenerou.

SEGUNDA PARTE

Histórias da História

> Human history is in essence a history of ideas.
>
> H.G. Wells, *War of the Worlds*

Temos por certo que a historiografia tradicional se preocupa com a narração de factos reais e que, por via destes, pretende alcançar um sentido de verdade absoluto, apto a resistir ao teste do escrutínio. De pendor pedagógico-didáctico, aponta um caminho linear de investigação muito semelhante à *praxis* científica. O respeito e o entusiasmo pelo conhecimento estão presentes nesses compêndios ortodoxos, mas nem por isso satisfazem o romancista metahistoriográfico. Desde logo, porque entende o meta-autor que a linearidade do discurso histórico oitocentista está inevitavelmente ferida de fragilidades; depois, porque a preocupação excessiva do historiador em narrar apenas factos documentados abre muitas frestas que, deixadas sem resposta, não permitem alcançar a verdade dos acontecimentos.

Mesmo o Modernismo, na sua relação com o futuro, tendia a ver a História como um passado que vigiava o presente e alertava para os perigos de um futuro em vias de se repetir. Era uma História profética, se quisermos, e por isso doutrinária. O Pós-Modernismo alterou esta visão e partiu do pressuposto de que a História é um passado de múltiplos sentidos, cuja interpretação dependerá sempre do conhecimento e das experiências que o leitor transporta para o texto. A relação metonímica entre a História e o indivíduo – e, mais relevante, entre a História e a ficção – é abertamente denunciada, com o pressuposto de que também os historiadores dependem de elementos ficcionais, com os quais reordenam os eventos numa hierarquia de significado e relevância, para narrar os acontecimentos do passado. Uma narração histórica resulta sempre de exercícios de reinterpretação e reconto, legitimados pelo desejo de conferir significado a eventos passados. Hayden White, historiador e crítico literário pós-modernista, afirma, no entanto, que estes eventos descritos do passado são apenas projecções de ocorrências reais, inatingíveis ao ser humano, compostas pelo artifício da ficção e, como tal, podem ser imaginados, nunca experienciados. E clarifica:

> It is sometimes said that the aim of the historian is to explain the past by "finding", "identifying", or "uncovering" the "stories" that lie buried in the chronicles; and that the

> difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his. This conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention"[1] also plays a part in the historian's operations (WHITE: 1975, pp. 6-7).

A partir deste axioma pós-modernista, White leva o seu raciocínio para um patamar de difícil sustentação, ao argumentar que os historiadores utilizam as mesmas estratégias que os romancistas, o que equivale a declarar que um registo historiográfico não diverge de quaisquer outros registos literários ficcionais. No limite, a composição historiográfica de um evento histórico, mesmo se comprovável cientificamente, obedece a uma estruturação narrativa, composta por um início, um meio e um fim, i.e., arquitecta-se tendo por base uma estrutura similar às tramas ficcionais. Se é um facto que a História é um repositório de factos ocorridos, White alega que são as opções do historiador que conferem significado aos acontecimentos. É ao historiador que cumpre decidir onde principiar a narrativa, que pontos de desenvolvimento escolher e que outros rejeitar, e em que momento terminar a narração dos factos. Assim entendida, a História torna-se uma entidade viva, moldada por aqueles que a escrevem. O ponto de não retorno de White dá-se quando declara que toda a produção historiográfica é sustentada por enredos, um outro modo de afirmar que toda a História escrita é, em grande medida, ficcional. No entendimento de White, o historiador, no decorrer do seu ofício, confiava que escrevia um episódio da História quando, em boa verdade, escrevia *uma história*, sustentada pelo acervo recolhido, mas urdida ficcionalmente. Nas suas palavras:

> The "historical method" – as the classic historiographers of the nineteenth century understood the term – consisted of a willingness to go to the archives without any preconceptions whatsoever, to study the documents found there, **and then to write a story** about the events attested by the documents in such a way as to make the story itself the explanation of "what had happened" [2] in the past. The idea was to let the explanation emerge naturally from the documents themselves, and then **to figure its meaning in story form**[3]. (*id. ibid.*, p. 141).

Se, como garante White, em cada produto historiográfico, "the historian emplotted his stories" (*id. ibid.*, p. 142), nunca um historiador conseguiu verdadeiramente escrever (um

[1] Aspas do autor.
[2] As aspas presentes na transcrição são do autor.
[3] Negritos nossos.

período d)a História; todos os esforços que encetou para esse efeito tiveram sempre como resultado *uma história*. Como deixámos claro, esta é uma tese de difícil sustentação, desde logo porque surge tangida por uma generalização intolerável. Aceitar que todas as produções historiográficas são ficções tem como consequência admitir que a historiografia tradicional não é apenas uma disciplina datada, mas antes que nunca existiu efectivamente, o que suprime por completo as obras de Alexandre Herculano, Oliveira Martins, António José Saraiva, entre tantos outros historiadores que assentaram as raízes das suas narrativas na autenticidade da História, como fiadora da recolha de significados do passado, da modelagem do presente e da criação de oportunidades para o futuro.

Temos por válido e pertinente o argumento pós-modernista que suporta a teoria de que a descrição puramente objectiva de qualquer acontecimento passado é impossível e que qualquer exercício historiográfico é sempre contaminado pela interpretação do observador, do escritor (quando não são a mesma entidade) e de uma série de todas os nódulos que pontuam a linha do tempo que se estende desde o episódio que acontece ao texto que o narra. Mas tal não legitima que se condene a historiografia a uma generalização totalizante e redutora, até porque, em última instância, tal resultaria numa alteração epistemológica da própria disciplina, no âmbito dos Estudos Literários.

A nosso ver, o maior erro de White é ignorar que a historiografia, no seu sentido tradicional, é uma actividade profissional divergente da escrita romanesca, levada a cabo por investigadores e académicos que continuamente se submetem a convenções normativas próprias, inerentes à investigação. Concedemos que a historiografia se encontra mais próxima da ficção do que o entendimento oitocentista fazia crer; no entanto, uma e outra não são, de modo algum, a mesma essência. Basta que recordemos, uma vez mais, que a ficção vê no entretenimento o objectivo basilar da sua proposição, para que a mensagem que pretende transmitir encontre receptividade junto dos leitores. A historiografia, por seu turno, determina-se pela faculdade do esclarecimento e da precisão; é certo que também recorre a deslizamentos de linguagem, a metáforas e momentâneas elaborações ficcionais, mas aponta sempre para um único sentido e evita, dentro do humanamente possível, quaisquer outras interpretações. Arthur Marwick, um dos maiores críticos da teoria de White[4], chega mesmo a afirmar que a exaltação pós-modernista de White o leva a ignorar que as produções

[4] Professor e historiador britânico, Arthur Marwick foi um dos maiores críticos da teoria whitiana de que todas as histórias são ficção, conjuntamente com George Iggers (2000), Dirk Moses (2005) e Roger Chartier (1993). Ao todo, estes quatro académicos foram de tal modo incisivos na crítica a Hayden White que este se viu obrigado a refutar muitas das contestações de que fora alvo, em vários textos, cujo teor pode ser adivinhado imediatamente a partir dos títulos: "An Old Question Raised Again: Is Historiography Art or Science? (Response to Iggers) (2000), "Response to Arthur Marvick" (1995), "Response to Professor Chartier`s Four Questions", (1995) e "The Relevance of Historical Studies: a Reply to Dirk Moses" (2005).

historiográficas não são apenas reconhecidas pelos historiadores que as redigiram, mas sobretudo por uma imensidão de críticos e académicos, que as julgam e reputam, quanto à legitimidade e validade da narrativa e objectividade dos factos relatados. Num artigo publicado no *Journal of Contemporary History*, relembra que os "postmodernist critics seem curiously unaware of the fact that historical books or articles are not one-off, self-standing productions, but are read critically – and sometimes savagely! – by other historians." (MARWICK: 1995, p. 7).

Outro lapso de White – embora este esteja em consonância com muitos outros pós-modernistas – consiste em julgar que os historiadores tendem a ponderar cada ocorrência isoladamente e depois fabricam uma linha narrativa que as una, ou seja, inventam um contexto que as *narrativize*. Alega Marwick que este equívoco clássico não podia estar mais distante da prática historiográfica. Pelo contrário, os historiadores observam todo o material que compõe um acontecimento histórico e avaliam cada facto quanto à sua relevância e significação, contrastando-o com os outros factos ao seu redor e procurando interconexões entre eles:

> Nothing reveals the nineteenth-century mental set more nakedly than its conception of 'the facts', as in, say, the postmodernist cliché that the historian 'narrativizes' the 'facts'. For some aspects of historical research 'the data' may be a useful alternative signifier, though its usage can still conceal the fundamental point that 'facts' (or 'data') are not discrete entities quietly awaiting the attention of the historian. What is 'fact' or not (…) has to be established from the sources (…). What historians actually look for in the mass of sources they analyse and compare, are, certainly, events, great and small, their dates and chronology; but also interconnections between them and other 'facts' (it is not a matter of first establishing 'the events'[5], then separately working out the interconnections – narrativizing! – as White thinks; establishing interconnections, explanations, analysis, is imbricated in the research). (*id. ibid.*, p. 21).

Marwick não declina que também a historiografia se compõe de elementos ficcionais, conforme afirma White. No entanto, o reverso é igualmente válido. A relação entre ficção e historiografia tem origem na antiguidade e o próprio romance nasce a partir de relatos não ficcionais de batalhas, conquistas, calamidades naturais e outros acontecimentos de relevância que circulavam pelas vastas civilizações, oralmente, num primeiro momento, depois sob a forma de panfletos, folhetos ou pasquins. David Lodge chama a atenção para a

[5] Todas as aspas presentes na transcrição são do autor.

relação mutualista que se estabelecia entre os romances ficcionais e a historiografia: "Before the development of "scientific"[6] historical method in the late nineteenth century there was a good deal of cross-fertilization between the novel and historiography: Scott regarded himself as being as much a historian as a novelist, and in *The French Revolution* Carlyle wrote more like a novelist than a modern historian." (LODGE: 1992, pp. 203-204).

Em Portugal, Alexandre Herculano operava nos dois domínios com igual exactidão; Oliveira Martins, historiador da segunda metade do século XIX, um dos filhos do movimento estético que ficou conhecido como *A Geração de 70*, dedicou grande parte da sua obra ao registo da História, mas não deixou, ainda assim, de se aventurar pelos enredos ficcionais; Ramalho Ortigão, outro seguidor do mesmo movimento, moveu-se em sentido contrário – a sua bibliografia, em grande parte ficcional, comporta alguns registos biográficos de carácter científico; Fialho de Almeida, ainda outro grande nome de *A Geração de 70*, é um conhecido romancista português que se dedicou profissionalmente ao jornalismo. Em todos estes autores parecia haver já um vislumbre, que ainda hoje se mantém, de que as técnicas narrativas dos romances históricos, ou seja, da ficção que se ocupa da História, promove uma aura de interesse e entusiasmo que os relatos ortodoxos não conseguiam alcançar.

O processo de construção romanesca não é apenas comum entre estes escritores; transparece igualmente em David Lodge, Peter Ackroyd e Mário Cláudio: num primeiro momento, os romancistas acervam um património de documentação histórica, detalhadamente estudado, como competiria a um qualquer historiador tradicional; de seguida, providos da informação necessária, abreviam-nos, dramatizam-nos e preenchem com a imaginação as lacunas que por inevitabilidade se abrem. A diferença entre os romancistas oitocentistas e os pós-modernistas, de elementar nota, é o facto de os segundos não se coibirem de deturpar, alterar ou rasurar ocorrências históricas, a bem da fluidez narrativa e da estética romanesca. É a sobrevalorização do carácter ficcional do texto sobre o material histórico narrado – e sobretudo a confirmação explícita desse facto – que leva à inauguração e a uma repetição quase escolar da metaficção, que David Lodge define com uma simplicidade bem elucidativa: "Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures" (LODGE: 1992, p. 206).

Em boa verdade, considerar que a metaficção é apenas um recurso literário que permite ao romancista escapar aos constrangimentos da História é um raciocínio pouco exacto. Na maior parte dos casos, a metaficção é uma preocupação central para o romancista, que se

[6] Aspas do autor.

ocupa dela por si mesma, e não simplesmente como meio de fuga. Quando colocada no centro do processo de escrita, a metaficção permite traduzir a realidade para uma matéria textual, passível de ser registada. Um romancista que escreve um romance acerca da escrita de um romance, reproduzindo narcisicamente o seu próprio processo, está a ficcionalizar a sua própria realidade, ao incorporar em diversos momentos, a sua própria visão crítica da sociedade e ao parodiar leituras mais ortodoxas ou normativas. No excerto que transcrevemos, de *The Lambs*…, não deixamos de entender no diálogo entre William Ireland e o pai, uma crítica depreciativa à universidade e aos académicos, que muito comporta de contemporaneidade; o autor, pela voz de Samuel Ireland, considera ter perdido a noção de que, aquando do estudo da literatura, o que mais importa é esta mesma, e não tanto especulações paratextuais menores:

> 'Scholarship is not exact. Do you see those little creatures?'
>
> 'So the scholars may be wrong?'
>
> 'They give too much thought to sources. To origins. Instead of studying the wonderful sublimity of the bard's verses, they hunt for the originals Shakespeare may have copied. It is false learning (ACKROYD: 2005, p. 65).

É um facto que o diálogo cumpre duas outras funções, basilares para a caracterização psicológica das personagens – como primeira vantagem, abre uma via de entendimento que parece não só desculpabilizar a transgressão de William, como até incentivá-la e é assim que o jovem entende a conclusão final do pai: "'Shall we say, William, that origins are of no consequence?'" (*op. cit.*); por outro lado, revela um pai que despeita o estudo académico, claramente ressentido com o facto de ser um singelo comerciante, cujo limiar nunca conseguirá transpor, ainda que o ambicione, como se vê pela inquietação interior de antever como seria tratado pelos académicos e como se deveria comportar diante destes, após a publicação de uma recensão crítica por si assinada: "Samuel Ireland would then become the object of controversy. He was already wondering how he would be described – as a bookseller, a tradesman, a shop-owner? And how was it best to conduct himself in the company of scholars and men of letters? (*id. ibid.*, p 72). Ainda assim, a frase que fecha a transcrição destacada – "it is a false learning" (*op. cit.*) – constitui uma crítica feroz ao esforço despendido por todos os estudantes e investigadores que se ocupam de questões secundárias ao próprio texto, das quais colhem poucos benefícios.

Com quatro romances da nossa bibliografia activa que colocam escritores no centro da intriga, o que mais encontramos são exemplos de romancistas metaficcionais à procura

de transpor para o texto a sua realidade ou, quando lhes falta o reconhecimento necessário, a realidade com que ambicionam. William Ireland é um destes segundos casos. Luta desesperadamente por uma validação social, pela qual inicia contra tudo e todos, até mesmo contra os seus princípios e valores, uma batalha que não pode ganhar. Mas que Mary, também ela enclaustrada pela sua condição social, acaba por reconhecer:

'He needs protecting.'

'From what?'

'I am not sure. There seems to be some battle between himself and the world. He believes himself to be the injuried party and he will keep up the fight.' (*id. ibid.*, p 60).

William Ireland ambiciona ser um académico valorizado pela sociedade. Aspira, no fundo, a superar através da escrita a opressão social que força o indivíduo a permanecer no mesmo patim onde nasceu. De certo modo, todos os autores pretendem uma libertação. O jovem, contudo, possuía em vontade o que escasseava em competência, como adivinhava Charles, em diálogo com Mary, antes de ler qualquer linha do que William escrevera, mas lendo-o unicamente pelas linhas que tracejam as fronteiras limítrofes das classes sociais:

'You do not think Mr Ireland capable of any proper style.'

'I cannot tell, of course, but is it likely? Is it even possible? He has had no education, by his own account. He was raised entirely by his father.'

'Did Shakespeare have any proper education? I am surprised at you, Charles.'

'He is no Shakespeare.' (*id. ibid.*, p 86).

Como, de resto, se veria no final do romance. Mas isso não o impediu de copiar com notável precisão a letra manuscrita de Shakespeare e de fraudar uma aproximação quase indefectível ao estilo literário do poeta inglês, capaz inclusivamente de iludir não só Mary e o próprio Charles, como também respeitados académicos da época, especialistas em Shakespeare. O pastiche não se cumpre em plenitude e a libertação de William fracassa. De então em diante, pouco se sabe do homem e o escritor deixa de existir por completo.

Como já dissemos, o pastiche que William produz de Shakespeare produz também Peter Ackroyd de Oscar Wilde, com a singela, mas elementar diferença de que este último se anuncia, com uma confissão desarmante. O primeiro nódulo metaficcional é, pois, encontrado antes mesmo de entrarmos no texto. Uma vez iniciada a incursão diegética, o recurso metaficcional é de tal forma usado que se assemelha a um vórtex temporal, uma

porta giratória que se abre do presente para o passado e vice-versa e por onde o autor faz transpor as suas próprias inquietações e anseios. A crise da representatividade, de que demos conta no ponto anterior e que parece ser universalmente perturbante para todos os autores pós-modernistas, contaminou de igual modo Oscar Wilde:

> And the poet gathered up his cloak and returned to the city, for it was evening now. 'What have you seen today? What have you seen today?' they asked him, and he would not answer. But they kept up their clamouring until at last he spoke to them. 'I have seen nothing,' he told them, 'I have seen nothing today.' For the first time, the poet had seen reality and he could not speak of it. And then they jeered at him, and some of them picked up stones to hurl at his back as he returned slowly to his own dwelling.
>
> When I told Robbie this story, he asked me to write it down. He promised me an American newspaper. Of course he had not understood. (ACKROYD: 1993, p. 63).

A metaficção é também presença contínua em *A Man of Parts*, logo a partir da narração de uma história acerca de um autor que se debate com anseios de libertação de constrangimentos sociais, primeiro na sua casa, onde conquista a primeira grande libertação sexual, ao desenvencilhar-se, com o assentimento da esposa, da opressão da monogamia. Alcançado esse primeiro posto-avançado de libertação sexual, conquistado pela emancipação feminina, então anacrónica, o protagonista tenta levar a batalha para o seio da sociedade inglesa, por via da sociedade fabiana, muito embora sem sucesso, uma vez que esta não parece estar ainda preparada para um passo tão largo. H.G. Wells é então tocado por uma desilusão que o faz desistir da sociedade e prosseguir unicamente pela via literária: "I'd given up the hope of using the Fabian as a way of getting my ideas into the public domain. From now on my books would be the only vehicle" (LODGE: 2012, p. 375). Esta confissão é um mecanismo metaficcional introduzido por Lodge, se o entendermos enquanto admissão de que os escritores também fraquejam nos seus propósitos, também se desgastam em controvérsias e disputas que se eternizam com uma sociedade, por defeito, pouco aberta a mudanças.

A preocupação em deixar evidente uma distinção entre o romance ficcional e tratados historiográficos é uma inquietação decorrente da cultura contemporânea, legitimada pelo receio dos romancistas de serem condenados pelos leitores, sob a acusação de falsos testemunhos. Para o evitar, os autores desarmam antecipadamente quaisquer imputações, através da exposição dos mecanismos de construção da ficcionalidade. Predominam, nos romances históricos pós-modernistas, diversos artifícios textuais que deixam transparecer o

facto de os acontecimentos narrados – e tidos como históricos – não terem acontecido exactamente conforme a historiografia os narra. De todo o modo, escritores há que não resistem actualmente ao apelo dos dois mundos, como sejam o próprio David Lodge, romancista e professor universitário, e Peter Ackroyd, tanto biógrafo como metabiógrafo. Licenciado em Direito, Mário Cláudio não reforça necessariamente o grupo de escritores que balançam entre os dois mundos, o factual e o imaginado, mas percorre, como os seus pares, épocas anteriores, em busca de testemunhos esquecidos que, recuperados para o presente, permitam novas reflexões a respeito da arte, da sociedade, da cultura ou da política. Em *Boa Noite*…, Mário Cláudio descreve a viagem solitária do romancista por outras eras, num Soares metaficcionado pela voz autoral:

> E eu descortino o senhor Soares deslocando-se por entre aquela gente que já morreu (...). Ninguém repara nele, pobre fantoche escanzelado, movendo mecanicamente a magras pernas, de cabeça ao de leve inclinada sobre o próprio ombro, e a correr o risco de que o chapéu lhe caia no ladrilho do passeio. Não há quem se interesse por precisar de onde ele vem, nem para onde vai, e se de repente trocam o olhar cansado dele pelo indiferente olhar que levam, fazem-no como se se cruzasse com uma ausência, ou com um homem que por ser todos os homens atravessasse a existência como homem nenhum. (CLÁUDIO: 2008, p. 48).

À parte a referência evidente aos heterónimos de Fernando Pessoa, antropomorfizados em Bernardo Soares, o que no excerto se lamenta é o desapego do leitor pelo autor pós-modernista, que dá novas vidas a essa "gente que já morreu" (*op. cit.*). Ao percorrer as ruelas da História, o autor pós-modernista deambula em face do declínio da autoridade com que antes era investido; é um autor que se apaga, que se exclui da sua sociedade para procurar por entre "um vozeirão de criaturas de muitos lugares, e de tempos inúmeros" (*op. cit.*) um horizonte de possibilidades; um autor que, por falar através de muitas outras vozes, perde noção da sua própria voz e que, por ser muitos, não é nenhum. Se a História, observada pelo telescópio do Pós-Modernismo, não é singular, também o autor pós-modernista é inúmeros.

Em linha com o pensamento pós-modernista, Hayden White é da opinião de que a negação do sentido único da História transmove os eventos históricos para o campo das possibilidades. Não nos achamos muito distantes da sua reflexão quando fundamenta que nenhuma representação histórica do homem ou da sociedade pode ser sustentada pelo princípio convicto e absoluto da certeza. E esclarece que o conhecimento "is a product of a

wrestling not only with the "facts"[7] but with one's self. Where alternative visions of reality are not entertained as genuine possibilities, the product of thought tends towards blandness and unearned self-confidence." (WHITE: 1975, p. 192). Inevitavelmente, chega à conclusão de que "the certainty of the historian is considerable, but undemonstrable" (*id. ibid.*, p. 393).

O raciocínio que temos vindo a manifestar no âmbito desta dissertação aponta na mesma direcção: parece-nos evidente que qualquer prática historiográfica, tanto pós-modernista como oitocentista – ou tradicional, se preferirmos –, é dotada de uma compleição literária. Não é possível separar as duas dimensões quando se procede ao registo de eventos passados. Acompanhamos White até esta linha conceptual, mas nela nos detemos. White, uma vez mais, leva a sua concepção para além daquilo que nos parece razoável, ao assumir que o elemento ficcional do discurso histórico é tão determinante para a historiografia como para qualquer romance (*id. ibid.*, pp. 6-7).

Para mais, a ideologia pós-modernista de White impele-o a considerar o texto histórico com a mesma abordagem dos formalistas, i.e., separando o texto do seu contexto:

> My method, in short, is formalist. I will not try to decide whether a given historian's work is a better, or more correct, account of a specific set of events or segment of the historical process than some other historian's account of them; rather, I will seek to identify the structural components those accounts. (*id. ibid.*, pp. 3-4).

A proposição de White não podia ser mais evidente. No entanto, o posicionamento que assume para a observância de discursos históricos revela-se impraticável, porque pressupõe que o texto escrito existe em total independência do seu autor e da realidade extratextual que lhe serve de origem. Como um autêntico pós-modernista, White não vê impedimentos em defender um conceito e o seu contrário. Por um lado, alega que o texto historiográfico é ficção, na medida em que os factos são interligados através da imaginação e da interpretação subjectiva do seu escritor; por outro, infere que o texto existe independentemente de quem o escreveu. Como é bom de ver, os dois aforismos não podem coexistir. Mas não é tudo. Separar o discurso histórico do seu contexto extratextual é o mesmo que lhe negar os fundamentos para a sua existência, os quais, em derradeira análise, constituem a matéria que lhe confere significado. De um modo mais claro, um discurso histórico sobre a Segunda Guerra Mundial nunca poderá ser considerado em completa ignorância acerca do evento que o determina.

[7] Aspas do autor.

Como é evidente, esta afirmação não concorre para se valide o seu oposto, i.e., não promovemos uma apologia da certeza do historiador nem tão-pouco uma anuência para a literalidade da leitura de textos historiográficos. É nossa convicção que o discurso histórico não está isento de uma perspectiva literária e estética. Ao recusarmo-nos a separar o texto histórico do seu contexto estamos a pressupor que o primeiro depende do segundo e que um historiador, quando motivado por um projecto de historiografia tradicional, em oposição à metahistoriografia, tenderá a reduzir o carácter figurativo do seu discurso e centralizá-lo em abordagens lógico-dedutivas. Independentemente do resultado do conflito entre factos e ficção, o texto final é submetido a uma operação de narrativização, pelo que o testemunho que oferece nunca corresponderá efectivamente ao acontecimento descrito.

Se tomarmos por certo que a narração de um evento não é – nem poderia jamais ser – um reflexo mimético do evento que a origina, é forçoso consentir na multiplicidade de sentidos e interpretações do passado. Consequentemente, cada interpretação constitui, em si, uma reconstrução da memória histórica. Assim, caberá ao leitor, com base nas suas experiências, desconstruir e reconstruir a História, porque esta, não obstante o seu carácter irreversível, é um jogo de interpretações. Logo, para além do recurso a determinados artifícios literários, a substituição da veracidade pela plausibilidade (ou verosimilhança) é um factor decisivo na ideologia pós-modernista, na medida em que, pela primeira vez, ninguém decide pelo leitor o caminho da História, por entre uma pluralidade, por vezes conflitual, de possibilidades apresentadas. E como poderia ser de outra forma? Que escritor poderia decidir, em nome do leitor, o curso que os eventos passados tomaram, nessa torrente de acontecimentos que liga o passado ao presente pela linha do tempo? Sabendo que todas as épocas tiveram os seus escritores, qualquer romance contemporâneo de uma época seria histórico nas seguintes. Não apenas isso, como seria impossível para qualquer romancista posterior narrar o passado – então histórico – com a mesma exactidão e atenção ao pormenor que possuiria um escritor da época. Esta é também a conclusão de Lodge, não na qualidade de romancista, mas de investigador que se debruça sobre os processos de escrita historiográfica:

> How can a novelist of the late twentieth century compete with Charles Dickens, or Thomas Hardy, in the representation of nineteenth-century men and women? The answer, of course, is that he can't. What he can do is bring a twentieth-century perspective to bear upon nineteenth-century behaviour, perhaps revealing things about the Victorians that they did not know themselves, or preferred to suppress, or simply took for granted. (LODGE: 1992, p. 132).

Lodge vislumbra, como se pode ler, uma vantagem do escritor mais recente sobre o seu antecessor, na representação histórica. Se é um facto que peca por não conseguir transportar para o presente a atmosfera sociocultural tão autenticamente quanto se desejava, pode contribuir com algo de que o anterior não dispunha: o presente. Assim, o maior contributo que um escritor pós-modernista pode dar aquando da reconstrução da História é incluir nela pequenos fragmentos de presente, como se colonizasse o passado, como se o tornasse propriedade de quem o lê, à luz de um realismo ficcional que nos é contemporâneo. Refere Lodge que o meta-autor pode revelar algo sobre os vitorianos que até os próprios desconheciam e Peter Ackroyd parece fazer precisamente isso, em *The Last*…: dar a conhecer um novo Oscar Wilde ao próprio Oscar Wilde; quando Charles Ricketts, um autor que atravessa a segunda metade do século XIX e o início do século XX, o convida para uma festa, assegurando que "Everyone is dying to meet you?", o autor vitoriano ironiza: "So am I" (ACKROYD: 1993, p. 35). A alteração da perspectiva entre as duas épocas, a que o romancista recria pela imaginação e a sua própria, é uma declaração ostensiva de que o texto é um produto contemporâneo e nunca poderá ser lido de outra forma. A introdução deliberada de anacronismos, tanto no conteúdo como na linguagem utilizada, confirma a artificialidade da ficção. Num artigo de Mário de Carvalho intitulado "Os Tempos e as Verdades", publicado inicialmente no *Jornal de Letras*, em Dezembro de 1992, e republicado em Abril de 2019, podemos ler uma apologia dos anacronismos: "Os anacronismos ou os erros passam bem, desde que a dosagem entre falso e verdadeiro não se desequilibre e não se chegue a certos desplantes, como o de pôr um romano a escrever com pena de pato (…). Talvez não seja tão chocante como aquela personagem que, num escrito qualquer, dizia: «Nós, os cavaleiros da Guerra dos Cem Anos.» Mas, ainda assim…" (CARVALHO: 2019, p. 211).

No espaço do pensamento pós-modernista, a História não determina o futuro, embora o influencie. Dito de outra forma, a História não é uma inevitabilidade em vias de se repetir, apesar de influenciar o futuro, porque permite ao leitor retirar lições e, como consequência, condicioná-lo na construção do amanhã. Uma construção que é sempre reflexiva, porque emerge do confronto entre o indivíduo e o património histórico e cultural da sua comunidade. Pouco importa o campo em discussão, qualquer projecto de futuro é sempre antevisto por meio de comparação com a comunidade original: "Free of hypocrisy and the affection of European values, they (mining towns and small communities)[8] will become the

[8] Nota nossa.

engines of the modern period. I have always admired artlessness in others, and the Americans are fashioning a philosophy out of it which will rival Locke for its method and Rousseau for its self-confidence" (ACKROYD: 1993, p. 53).

Os romancistas acrescentam ao discurso histórico oficial uma voz romanesca; na procura da verdade, unem pequenas verdades documentadas com as linhas da ficção para que o leitor se sinta compelido a seguir esse trilho, ao invés de saltar de facto em facto, sem um fio condutor que permita ultrapassar fronteiras[9]. Num outro patamar, contrapõem a fragilidade da linearidade narrativa com orientações múltiplas que apontam para diferentes possibilidades históricas. Ou seja, por um lado, servem-se das capacidades virtuais da ficção para eliminar as lacunas que se abrem por entre os factos, ao preencher com a imaginação os espaços em branco que a documentação não recuperou; por outro, colonizam o conhecimento histórico secular com muitas conjecturas, muitas perspectivas que visam desenhar os contornos da verdade histórica.

O romance metahistoriográfico é um ensaio experimental que permite confirmar ou refutar determinadas hipóteses de passado, mas não é o método mais fiável para o fazer, uma vez que carece do rigor da investigação científica. O seu carácter meta – ou experimental – permite desviá-lo das formas tradicionais de representação do real para incursar noutras perspectivas inovadoras, que alterem a percepção do leitor sobre as mesmas. O romancista metahistoriográfico tem a consciência de que não é possível ambicionar mais, porque a verdade não se deixa capturar na mesma configuração em que ocorreu. Tentá-lo para além dos limites do plausível é cair numa fantasia: mesmo se, em primeira instância, o historiador renegue a ficção para compor eventos ocorridos com objectividade, não é possível precaver todos os cenários de contaminação ficcional. Bastará que um único facto narrado não tenha suporte documental para que toda a empresa fracasse e redunde em hipocrisia. Este é um erro que os autores pós-modernistas não cometem, porque se assumem, logo à partida, como criadores, modeladores e ourives artificiosos da ficção, porque recorrem à imaginação para compor, a partir da História, muitas outras Histórias.

[9] Consideremos, a este respeito, as palavras de José Saramago, em *A Viagem do Elefante*:

> A história assim o deixou registado como facto incontroverso, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios, para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO: 2008, pp. 226-227).

Na já mencionada entrevista concedida ao jornal Público, Mário Cláudio conclui que romance e biografia são duas faces do mesmo objecto. Se, por um lado, qualquer produção ficcional contém inevitavelmente elementos biográficos do autor, também o exercício biográfico, mesmo se praticado com uma disciplina académica, é contaminado por pontos ficcionais:

> Eu acho que em todos os romances há um elemento biográfico. Não creio que seja possível superar isso. Até acho mais: os grandes romances são sempre romances biográficos (…). Portanto, os grandes romances da literatura ocidental e que obedecem àquilo que é a tradição do romance francês do século XIX, primeiro romântico, depois realista e naturalista, são produtos muito ligados a lugares. Resultam da vivência dos respetivos autores nesses lugares. Quando isso desaparece, desaparece muita da autenticidade do romance, uma vez mais. Portanto, o elemento biográfico é tão forte no romance como o elemento romance é forte na biografia. Não é possível escrever uma biografia sem romance…[10].

O elemento romanesco intrínseco a qualquer biografia é o garante da sua narração. Na impossibilidade de recuperar o passado, o biógrafo compõe pela memória e ficção uma narrativa que desejará aproximar dos eventos reais tanto quanto a sua subjectividade o permitir. O indivíduo que nela se consagra estará, pois, para a biografia como os eventos do passado estão para os romances históricos; uns e outros encontram no passado a matéria-prima para o seu desenvolvimento, são ambos o produto da investigação e tratamento do património documental recolhido, seguidos de um reconto que tem por base a mesma estratégia discursiva. Lembra-nos Mário Cláudio, na entrevista concedida ao Público, que o romance e a biografia mantêm entre si uma relação genológica; são duas histórias que se narram.

[10] "Uma perversa inocência", disponível em https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/noticia/uma-perversa-inocencia-1689656, consultado em 5 de Setembro de 2017.

Capítulo 1 - Duas Historiografias ou uma História Mal Contada?

Recomenda a prática académica que, na confrontação com a polissemia vocabular do termo *História*, avancemos cautelosamente com uma definição dos diferentes significados ou, em alternativa, aceitemos o convite para enveredar por um jogo irónico de duplicidade semântica. Por agora, declinamos o convite para jogar e, de forma resumida, dividimos a História em ocorrência de eventos passados e narração dos mesmos. Considerado com mais propriedade, temos a *história que acontece* (documentação factual) e a *história que se escreve* (imaginação criativa). Embora simplista, esta leitura possibilita uma primeira definição no âmbito da criação literária, desde que tenhamos presente que estes não são dois conceitos isolados, mas que se inscrevem um no outro. Como primeiro instinto, é de fácil reconhecimento que o segundo só existe como consequência da ocorrência do primeiro, o que tem vindo a promover um espectro demasiado alargado e linear da História[1]. No fundo, é de crer que o historiador esteja obrigado a articular a História numa corrente cronológica para assim cumprir a natureza da sua função, como se a cronologia fosse o único método para avaliar a História em todas as suas dimensões, de onde se dispensam a casualidade de certas ocorrências, as suas motivações ou influências. A circunstância da experiência do tempo que o ser humano vive ocorrer num sentido linear, que é tendente a uma homogeneização do passado, suporta esta visão demasiado simplista, mas não permite encerrar pedagogicamente todos os processos que constituem a verdade histórica, uma vez que a sua natureza é, ao contrário da linha temporal, heterogénea. A arte da historiografia tradicional advém da capacidade de ordenar numa sucessão cronológica acontecimentos que, aquando da sua ocorrência, são caóticos. A homogeneização da narrativa é conseguida com recurso à razão, despida de opiniões partidárias, e justifica-se com o imperativo da pedagogia, porque pressupõe que só da normalização dos agregados caóticos e descontínuos se colhe entendimento algum. Opiniões, advertia Oliveira Martins, conturbavam o espírito crítico do historiador, que se deveria isolar de quaisquer outras vozes, para narrar livremente a História, sem a sobrecarregar com julgamentos ou sentenças:

[1] Da profícua bibliografia de Alexandre Herculano, há três obras inteiramente dedicadas à historiografia factual: *História de Portugal: 1.ª época, desde a origem da monarquia até D. Afonso III* - 1846-1853, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* - 1854-1859 e ainda *Portugaliæ Monumenta Historica* – 1856-1873. Oliveira Martins segue na mesma amplitude de perspectiva histórica, com *História da Civilização Ibérica (1879), História de Portugal (1879)*, *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1880), *Portugal Contemporâneo* (1881) e *Historia da Republica Romana (1885)*. Uma leitura atenta a estes títulos permite determinar a sucessão linear e ordenada de temas e acções do seu objecto de estudo.

> Isolado e só, sem contentar ninguém, sem se inscrever no rol de nenhum partido, sem se filiar em nenhuma das escolas laureadas ou na estrada de o serem, ficará por isso menos verdadeiro? Decerto não. O isolamento é a situação que convém ao escritor, a independência o processo necessário da crítica. Só assim se trabalha por amor da História, obedecendo apenas à razão, como os artistas que apenas obedecem à estética. (MARTINS: 1987, p. 23).

Oliveira Martins acompanha a concepção romântica que via nos estudos históricos um certo idealismo missionário de legar às gerações futuras características do seu passado que os motivasse à acção. "A história é sobretudo uma lição moral", recordava Oliveira Martins, "a realidade é a melhor mestra dos costumes, a crítica a melhor bússola da inteligência" (MARTINS: 1985, p. 13). Da História narrada urgia retirar ilações, que permitissem construir uma sociedade mais coesa, harmónica, de onde resultasse a liberdade do Homem. No século XIX como hoje, a historiografia colocava o presente como objecto de acção. Somente, na época, mantinha a verdade como deus íntimo, por meio do qual o historiador se acreditava dotado de um direito absoluto para apreciar devidamente as manifestações socioculturais. O carácter missionário do historiador advinha do modo como se considerava o passado, como a comunidade se mantinha em contacto com os fundamentos das suas acções. O passado era objecto de reflexividade, através do qual a sociedade se podia observar a si mesma e perpetuar a experiência dos seus antepassados. Não surpreende, pois, que o historiador fosse imbuído de uma autoridade soberana e absoluta, visto que apenas a si cabia o controlo da reflexividade humana e a manipulação das tradições da sociedade.

Ao contrário das práticas pós-modernistas, o historiador tradicional não legava à estrutura narrativa grandes preocupações. Numa perspectiva generalizada, entendia-se que o discurso histórico constituía apenas um meio de transmissão da mensagem. A linguagem era entendida como um código que veiculava o conteúdo e que, se alterado ou substituído por outro, em nada afectaria a verdade da narração. Com maiores ou menos floreados artísticos, a linguagem não acrescentava nem retirava verdade aos factos que o investigador desvendara nas remanescências do passado. Mais importante do que quaisquer domínios linguísticos, era de extrema relevância o estudo da documentação histórica e a competência para desenvolver pesquisas exaustivas e rigorosas, ao ponto de, na impossibilidade de o historiador se ver transportado para o exacto momento dos eventos, de onde usufruiria da observação directa, ao menos o aproximar desses acontecimentos ocorridos:

> (…) quem se ocupar da história portuguesa, há-de sepultar-se nos arquivos públicos, e descobrir entre milhares de pergaminhos, frequentemente difíceis de decifrar, aquele que faz

> jus ao seu intento: há-de indagar nos monumentos estrangeiros onde é que se encontram passagens que ilustrem a história do seu país: há-de avivar as inscrições, conhecer os cartórios particulares das catedrais, dos municípios, e dos mosteiros; há-de ser paleólogo, antiquário, viajante, bibliógrafo, tudo (…). (HERCULANO: 1964, pp. 33-34).

> A história exige sobretudo observação directa das fontes primordiais, pintura verdadeira dos sentimentos, descrição fiel dos acontecimentos e, ao lado disto, a frieza impassível do crítico, para coordenar, comparar, de um modo impessoal ou objectivo, o sistema dos sentimentos geradores e dos actos positivos. (MARTINS: 1985, p. 13).

Considerar que o discurso histórico não determina o conteúdo da narração foi, em nosso entender, o grande lapso da historiografia convencional. O conteúdo depende em grande medida da forma; se a forma do discurso é alterada, assim se altera o significado produzido. Pressupor que a forma e o conteúdo são entidades distintas faz crer que um historiador possa ser substituído por outro sem que desta substituição ocorram alterações significativas, o que constitui um postulado muito combatido pelos pós-modernistas. Na verdade, o historiador imprime significado ao material histórico, que organiza e expõe de acordo com os seus próprios horizontes conceptuais e interesses particulares. A historiografia convencional assenta na crença de que os factos históricos são narrados tal como sucederam, desprovidos de qualquer efabulação, como se apenas se limitassem a transcrever verbalmente uma experiência real. A ser assim, os compêndios de História mais não seriam do que enormes listas assistemáticas de notação organizadas cronologicamente. O que a prática historiográfica tem confirmado, pelo contrário, é que importa prover os factos ocorridos de uma estrutura narrativa que vá para além da mera sequenciação e permita adquirir um significado ordenado e estruturado. O historiador é um elemento essencial deste processo, pois é dele que depende a interpretação que serve de instrumento à reordenação dos acontecimentos. Sendo que qualquer ocorrência histórica pode ser reproduzida de inúmeros modos, o discurso que os regista é crucial para o seu entendimento, como também para a análise que o leitor fará posteriormente.

A historiografia ortodoxa mostrou-se incapaz de reconhecer a importância da reconstrução narrativa dos eventos históricos e perpetuou na sua matriz ideológica a negação de qualquer conceito estilístico, de tal modo que muito daquilo que reconhecemos como oitocentista perdura praticamente até aos dias de hoje, convivendo lado a lado com a perspectiva dos novos historiadores, com quem poderiam colher benefícios. É de pasmar como encontramos ainda hoje historiadores fechados na sua torre de modelação retórica

tradicional, erigida pela linearidade temporal e por períodos históricos unitários, de como é o caso, a título de exemplo, de José Hermano Saraiva, que orgulhosamente afirma em 1978, na sua *História Concisa de Portugal*:

> Uma advertência a quem folhear o livro curioso de saber para que lado ele pende: não perca tempo a lê-lo (…). **Não é pois um livro de palavras, mas um livro sobre factos**[2] (…). Portanto, um livro radicalmente anti-romântico, de quem vê nos instrumentos, não nos argumentos, o caminho do progresso e acredita que são as palavras que devem servir os factos, não os factos que se hão-de sacrificar à emoção das palavras (SARAIVA: 1989, p. 16).

José Hermano Saraiva, como muitos historiadores antes de si, ignora que a construção narrativa é um instrumento valioso na dotação de significados, assim como no reconhecimento de padrões e inter-relações de diferentes períodos históricos. O historiador poderia, se a tal estivesse predisposto, recolher da metalinguagem recursos narrativos adequados para revelar as diferentes dimensões do tempo histórico e ultrapassar os limites epistemológicos impostos pela convencionalidade retórica e normativa do registo da História. A adopção de técnicas experimentais permitiria revelar as relações entre os acontecimentos e os seus significados, considerados nas suas múltiplas perspectivas.

Não seria de todo impraticável, uma vez que é possível constatar a existência de pontos de correlação entre ambas as práticas historiográficas. O supracitado Oliveira Martins parecia dar já mostras de uma reconceptualização crítica da historiografia, quando declarava que "nem o doutrinarismo seco (da historiografia) do (século) XVIII (…) nem a opinião (…) de considerar a história unicamente nos seus fenómenos exteriores (…) merecem, a nosso ver, imitação" (MARTINS: 1985, p.13). Insiste, no entanto, no carácter pedagógico da história, o que leva a que, se por um lado, peca por falso depoimento, por outro dá mostras de um olhar histórico que observa o passado, mas foca-se no presente: "Apresentar crua e realmente a verdade é o melhor modo de educar" (MARTINS: 1985, p.16).

Tal como a sua antecessora, também a historiografia pós-modernista, debruçada sobre um determinado período do passado, mas configurada a partir de enunciações e interacções do presente, tem como principal objectivo recuperar o primeiro e levar o leitor a experienciá-lo à luz do conhecimento contemporâneo. Distingue-se da anterior, todavia, na insurreição contra a análise documental que as práticas oitocentistas defendiam, tão caras a Alexandre Herculano, assim como contra as definições essencialistas e pragmáticas dos formalistas

[2] Negrito nosso.

russos, despicientes do carácter historicista da literatura. É um discurso de premeditada insurreição contra o discurso tradicional. Seríamos, todavia, ingénuos em considerar que a historiografia tradicional tem uma primeira voz e a metahistoriografia tem uma segunda, quando o mais certo é considerar que a metahistoriografia guarda embrionariamente, em si, ambas as vozes. A revestir a narrativa, um registo convencional apresenta o espaço ao leitor, como sejam as descrições da Londres vitoriana, de Paris no início do século XIX, nos romances de Peter Ackroyd ou ainda a Londres da segunda Guerra Mundial, traçada por David Lodge:

> (…) 'This is London.'
>
> And so they [Mary Lamb e William Ireland] walked east towards Bermondsey, passing the vinegar works and the lying-in hospital on their slow journey through the riverine streets. They turned back at the bridge, after William had warned her that it was not safe to venture further, and took a different route through the cluster of sidestreets that had been built over the marshes of Southwark. (ACKROYD: 2005, p. 133).

> The city [Londres] then was in a ferment. Ugly buildings were torn down and uglier ones raised in their place, and the rookeries which are London's only contribution to the Romantic movement were demolished for the sake of a few unnecessary roads. It was said that an old man had been buried in the foundations of New Oxford Street - one can only hope it was the architect.
>
> From the first faint stirrings of dawn, when the carts clattered towards Covent Garden with their jade-coloured vegetables, to the shouts and catcalls at the dead of night, the city did not rest. And when by the Thames, in the early evening, the rows of electric lights stood out against the sky, I believed that I had never seen anything so beautiful. It was, like Seager's Gin, the spirit of today and of tomorrow. (ACKROYD: 1993, p. 42).

> In the spring of 1944 Hanover Terrace, a handsome row of Nash town houses on the western perimeter of Regent's Park, is looking distinctly war-worn. Its cream stucco façade, untended since 1939, is soiled, cracked and peeling; many windows, shattered by bomb blast or shock waves from the anti-aircraft guns on Primrose Hill, are boarded up; a house towards the end of the terrace, hit by an incendiary bomb, is a gutted shell, stained with smoke. The elegant arcade running the length of the building, which serves as a communal porch for the front doors of the houses, is chipped and flaking, as are the massive Doric columns supporting the building's central feature – a pediment framing statuary of classical figures engaged in various useful and artistic pursuits, two of whom have lost their heads and one an arm. The goddess who formerly stood on the apex of the pediment, clasping an orb, has been removed

> as a potential danger to people below if she should be suddenly toppled by an explosion; and the cast-iron railings that, smartly painted in black and gold, used to divide the service road and its shrubbery from the park's Outer Circle, were long ago cut down and taken away to make munitions. (LODGE: 2012, p. 3).

Esta voz primeira, ou tradicional, se preferirmos, é ainda mais evidente em David Lodge, que com ela vai pontuando o romance com explicações, indicações e descrições pedagógicas, com as quais o leitor se deixa levar no que parece ser uma aula de História:

> In June the war takes a dramatic turn, on the home front as well as abroad. On June 6th the long-awaited Allied invasion of France takes place – not, as was expected, at Pas-de-Calais but on the breaches of Normandy. (LODGE: 2012, p. 29).

Note-se o uso do presente histórico, estratégia recorrente de docentes que pretendem criar um efeito de presença dos estudantes no tempo narrado. Este discurso é essencial ao romance, de modo a creditá-lo com uma atmosfera histórica, de todo fundamental para que o leitor lhe reconheça o carácter de *historicidade*. Esse efeito é acompanhado paralelamente por uma segunda voz, que o narrador liberta na pretensão de, com ela, dominar a narrativa, sublinhando criticamente comportamentos sociais que, à época, eram não apenas comumente aceites como desejáveis, mas que, em virtude de uma nova perspectiva acerca dos papéis sociais e da igualdade de género, são agora censurados. É essa censura que o narrador transporta do presente e só pincelado por ela se expõe o quadro social. É assim que uma Mary Lamb demasiado feminista para o período vitoriano protesta, ao irmão Charles:

> 'But you do not know your sister. When you see me in this house I am sleep-walking. I have no real – no genuine – life here at all (…). Whom do I see? Whom do I talk to? Whose propriety is it that I should be pressed to death? Whose convention is it that I am already lying in the family grave? (…) I am dying here.' (ACKROYD: 2005, p. 84).

À medida que a primeira narrativa vai cumprindo o seu propósito, o narrador vai ousando cada vez mais sair dela para se arrogar o direito de tecer juízos particulares, tomando em mãos conflitos próprios do nosso tempo, como a igualdade de género, tomando o partido das mulheres, como se pela elevação destas as compensasse por séculos de diminuição e de injustiça social:

> There were plenty of arrogant-looking young men in Cambridge whose overheard conversation, conducted in braying public school accents, indicated that they were more interested in rowing and hunting than ideas. (…) [As mulheres] were the brightest and the best of their gender and generation, and conscious of carrying the standard for women's rights, taking it from the hands of earlier generations who had struggled valiantly in the teeth of prejudice to obtain higher education for women (LODGE: 2012, pp. 251-252).

> In those days women controlled society, as they have done in all the really civilised periods. The men were too busy, or too dull, to play a major part in the social life (ACKROYD: 1993, p. 43).

Através do texto, o narrador inicia um exercício de problematização e ratificação do passado. Consideremos, todavia, que o contributo que o Pós-Modernismo oferece não é necessariamente construtivo, mas *des*construtivo, conforme é seu apanágio, i.e., os juízos valorativos do narrador são perpassados por uma subjectividade que põe em causa a ontologia e epistemologia dos factos históricos, mas é só. Com efeito, o Pós-Modernismo desconstruiu a perspectiva que definia historiografia como a disciplina comprometida com a persecução da verdade e, com isso, talvez tenham feito mais pela verdade histórica do que os historicistas tradicionais, mas nunca pretendeu alcançar a concepção de verdade, que proclama inatingível e ilusória. Os factos narrados compõem meramente uma miragem perdida nas ínfimas possibilidades, todas construções incertas e instáveis, embora consintamos que a negação do caminho único abre outros caminhos e não há como saber se, pela ficção, um desses caminhos será uma reconstrução aproximada do evento ocorrido.

A noção das diferentes possibilidades do passado é ela própria uma falsa questão, porque o passado não entra sequer nesta equação pós-modernista. Na discussão acerca do passado, o próprio fica de fora, não tem pertença no debate sobre si mesmo, porque importa ter presente que para os pós-modernistas só o texto existe. A discussão acerca das diferentes possibilidades de passado é, na verdade, uma discussão acerca de diferentes textos, colocados em confronto. O passado, tal como a realidade, não existe dentro do texto, é uma entidade imaterial, indefinível, abstracta e, por estas razões, ausente. Assim, é de concluir que a História não é pertença de um acontecimento ocorrido, mas de quem a escreve. Esta circunstância, que parecerá de menor conta, comporta para a equação uma nova perspectiva: a História é filha do tempo de quem escreve, o que vem reforçar a ideia de que o passado pouca ou nenhuma relevância tem para o registo histórico. A História é contemporânea do historiador que a regista, mesmo se se ocupe de ocorrências centenárias ou milenares.

Afirmava Manuel Gusmão que "a «história» não é simplesmente o (estudo do)[3] passado (…). Também o presente é histórico. E a operação historiográfica, a escrita da história, realiza-se sempre num determinado presente, contingência ou conjuntura histórica" (GUSMÃO: 2001, p. 184). Seria, de resto, ilusório pensar que as configurações de um discurso historiográfico se manteriam inalteráveis ao longo dos tempos. Pelo contrário, reflectem estratégias e estabelecem protocolos de leitura contemporâneos da sociedade em que se inscrevem. Quem escreve escreve sempre no presente, no seu presente e, como tal, reflecte inevitavelmente a sua época, dado que é nela que recolhe os valores e matrizes culturais subjacentes a qualquer produção escrita. No entanto, são igualmente estes valores que o romancista pretende suplantar, como de resto se atesta na confissão sedenta de Oscar Wilde: «I wanted to rub the faces of my generation in their own century, at the same time as I wished to create a novel which would defy the canons of conventional English fiction» (ACKROYD: 1993, p. 121). No âmago dos processos de criação e de leitura de um romance pós-modernista está sempre a génese do seu tempo, o que força a relação entre o romance e a sociedade em que se inscreve. Há uma relação directa entre a época em que um romance histórico é escrito e o contexto ampletivo que o inspira: «the deepest sources of art lie not in the skill of the individual maker, but in the inner resources of a people in a particular place and time» (GALLAGHER e GREENBLATT: 2000, p. 7). Formado nas matrizes do seu tempo, e contaminado por elas, um romance historiográfico nunca poderá ser o portador de verdades imutáveis. Pelo contrário, a representação histórica do passado "não é uma pura transparência mas sim uma construção, (…) comporta falhas, lapsos, «erros»[4] ou pontos opacos" (GUSMÃO: 2001, p. 213).

Daqui se retira que, se qualquer composição discursiva é presente, será também passado, pelo que o discurso historiográfico sofrerá uma mutabilidade e um envelhecimento epistémicos, figurativos da limitação da historiografia em criar e atribuir sentidos a experiências passadas, para além do espaço e cronologia a que se reduz. Uma vez passado, o discurso historiográfico tornar-se-á parte integrante do reportório histórico que antes evocara.

Todo o tempo é histórico, mesmo o presente ou o futuro, pois nunca poderemos fugir da História, i.e., nunca conseguiremos estar num tempo e/ou num lugar *a-histórico*. Toda a leitura é uma leitura de *agora* e todo o *agora* é histórico, o que concorre para a incompatibilidade das linhas de fronteira que o historicismo tradicional defendia. Ao

[3] Aspas e parênteses do autor.
[4] Aspas do autor.

inscreverem-se um no outro, o presente e o passado configuram-se como multiplicidades temporais que se subdividem entre si, o que dá a ver a incompatibilidade do pensamento monolítico que categorizava cada espaço literário como uma corrente individual.

Se os discursos históricos, literários ou não-literários, são sempre o resultado do seu tempo e não podem – nem devem – ser entendidos enquanto objectos veiculadores de uma verdade histórica universal, os eventos passados não podem ser narrados camada a camada, até resultar numa História final que apregoam como verídica. O passado não pode ser entendido como uma listagem de ocorrências longínquas, está presente no Homem, é parte integrante dele. Não é suficiente despertar o passado, é preciso propor leituras novas, criar um universo diegético onde se representem quer os eventos ocorridos, quer elementos ficcionais, numa coexistência mútua. Como defende Carlos Ceia (2007, p. 60), não se trata tão-pouco de contar a História, mas de dar a conhecer ao leitor os artifícios e as técnicas de construção ficcional que contribuem para o desvendar das possibilidades da História; trata-se de analisar a forma como nos relacionamos com determinados contextos históricos e os utilizamos para repensar e reconstruir a nossa posição cultural na sociedade onde nos inserimos. Trata-se, por fim, de reviver no presente os efeitos da *história que aconteceu*, através de vários processos mnemónicos que visam suplantar as limitações da cronologia. Importa compreender que o tempo cronológico depende dos astros e da leitura do universo, com transcrição directa nos nossos relógios e calendários. Tem um compasso preciso e matemático. Mas o tempo histórico não se rege pelas mesmas leis. Encurta-se e dilata-se, consoante os eventos que ocupam o seu espaço. É um tempo repleto de arritmias, um rio com os seus afluentes e defluentes, composto por muitas histórias singulares, cada qual com um tempo próprio, e que confluem em heterogeneidade.

Podemos encontrar reconstruções da *História que aconteceu* nas mais variadas expressões artísticas, mas é na literatura que encontramos "um dos sítios fundamentais de localização da memória cultural (…) como herança permanentemente negociada com passados, presentes e futuros, património *im-perfeito* e por isso património sempre *em vias de fazer-se*[5]" (Buescu: 2013, p. 15). A literatura permite rasgos de transtemporalidade como nenhuma outra expressão artística, conforme podemos observar em diversos romances escritos fora do seu tempo e na forma como romances de diferentes épocas convivem num tempo e espaço comuns. É pela literatura que o passado e o futuro se aproximam e é também através dela que se consegue corrigir o passado, reformar preconceitos erróneos ou inclusivamente resgatar da infâmia e ignomínia personalidades com comportamentos desviantes:

[5] Itálicos da autora.

'I will weave a crown for your head, Oscar,' he told me.

'What is the use of a crown without royalties, Bobbie?'

(…) He would write a biography, he said, which would explain my conduct to the world and reveal my true character.

'You will defend me at the cost of my reputation,' I told him. (…) 'There is one principle you must understand if you insist upon this absurd undertaking: an artist's life is determined by what he forgets, not by what he remembers.' (ACKROYD: 1993, p. 69).

O biógrafo em questão é o escritor Robert Harborough Sherard, que se tornou de facto biógrafo de Oscar Wilde, sobre quem publicou diversas obras biográficas[6]. Todavia, explicar o comportamento de Wilde parece ser também o propósito de Peter Ackroyd e o diálogo descrito é narrado à medida das intenções do autor pós-modernista e do dramaturgo vitoriano. Transportar a vida de Wilde, a sua homossexualidade e os hábitos exuberantes para a actualidade, permite levar uma vez mais Oscar Wilde a um novo julgamento popular, que se adivinha bem mais tolerante, à luz dos preceitos contemporâneos, do que aquele que Wilde experienciou, no século XIX.

Esta preposição acompanha o Wilde romanceado ao longo da sua viagem introspectiva pelo seu passado, e leva-nos a questionar, não apenas as suas acções, como a verdade dos acontecimentos ocorridos e a própria sociedade britânica. Sherard propõe-se narrar a vida de Oscar Wilde, mas a reverência para com a História é rebatida em três circunstâncias: desde logo, o propósito do biógrafo é o de resgatar a reputação de Wilde, o que, para as convenções da escrita biográfica, deixa antever uma intenção pouco deontológica, para mais no período oitocentista, já que sugere a substituição da objectividade biográfica por uma apetência para a modelagem do texto, quem sabe até de rasura de uma ou outra atitude mais sancionável pela sociedade, com vista ao polimento dos comportamentos de Wilde. Depois, a ironia presente não permite leituras demasiado solenes, sobretudo a replicação de Wilde "You will defend me at the cost of my reputation," (*op. cit.*), cujo carácter reflexivo desconstrói o propósito do amigo. À parte a inegável competência literária, a notoriedade deve também muito à sua reputação, a qual, ao ser resgatada, acaba por se perder. Por fim, a última frase,

[6] Em 1902 publicou *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship,* editado pela The Hermes Press. Quatro anos mais tarde, em 1906, fez sair *The Life of Oscar Wilde*, editador pela Werner Laurie e, pela mesma editora, *The Real Oscar Wilde: To be used as a Supplement to, and in Illustration of "The Life of Oscar Wilde"*, em 1917; Seguiram-se ainda mais duas obras: *Oscar Wilde Twice Defended from André Gide's Wicked Lies and Frank Harris's Cruel Libels; to Which Is Added a Reply to George Bernard Shaw, a Refutation of Dr G.J. Renier's Statements, a Letter to the Author from Lord Alfred Douglas and an Interview with Bernard Shaw by Hugh Kingsmill*, pela Argus Book Shop, em 1934 e *Bernard Shaw, Frank Harris and Oscar Wilde*, da Greystone Press, em 1937.

"an artist's life is determined by what he forgets, not by what he remembers." (*op. cit.*), parece sugerir que o passado não deve ser recuperado e que fazê-lo comporta consequências imprevisíveis. Um artista é sempre o fruto do seu tempo, mesmo nos casos em demonstra um posicionamento intelectual *avant-garde*. Não obstante, Wilde questiona até que ponto um artista consegue sobreviver à transposição para um tempo outro, que não o seu. A preocupação é legítima, dado que, se o julgamento posterior lhe é mais favorável, cumpre interrogar que peso readquire a sua obra, desprovida das controvérsias que outrora a tinham apreciado.

Justamente porque o narrador é um homem da pós-modernidade, o registo da História é sempre crítico, quando não irónico. Não temos outro acesso à História senão através da subjectividade de quem a narra. A ironia que subjaz à visão crítica da História não é apenas um mecanismo de releitura, mas uma forma de apropriação da História, com a qual o narrador se permite relatar (e reescrever) os factos à sua maneira, dispensando logo à partida quaisquer contratos com a verdade, com a verificação dos factos (ainda que exista)[7] e de quaisquer outros procedimentos típicos do historiador tradicional. Desta forma, liberta-se de quaisquer responsabilidades imperativas e hiperbolizantes para com o conceito de verdade e permite-se corrigir a História, não pela ficção, mas para a ficção.

Em *Retrato*…, Mário Cláudio coloca no período davinciano uma obra que o artista iniciou, mas que foi apenas concluída no ano de 1999, como oferta dos Estados Unidos da América à cidade de Milão, em homenagem ao Renascimento e a Leonardo, conforme noticiou o jornal Público, nesse mesmo ano:

> "Milão vai ter o "maior cavalo do mundo". Gigantesco, oito metros de altura, e em bronze. O sonho era de Da Vinci, mas só será concretizado 500 anos depois por causa de um piloto americano que, ao ler uma reportagem na "National Geographic", soube da tristeza de Leonardo por nunca ter edificado a estátua."[8].

Uma vez que foi concluída apenas no final do século passado, a estátua é ainda objecto de grande interesse e curiosidade. Através desta transposição, Mário Cláudio instiga no leitor contemporâneo um entusiasmo revigorado pelo período renascentista. Como dissemos, a

[7] Em todos os romances da nossa análise, a descrição da sociedade, cultura, pensamento e comportamento da comunidade deixa antever exaustivas pesquisas, por parte dos romancistas, que, no entanto, em nenhum momento a assumem declaradamente. E se dela damos conta é apenas porque é possível identificá-la nos diversos excertos do xadrez narrativo, mas nunca os romancistas se pretendem legitimar por ela.

[8] "O "cavalo que nunca foi" de Da Vinci", disponível em https://www.publico.pt/1999/07/05/jornal/o-cavalo-que-nunca-foi-de-da-vinci-135859, consultado em 6 de Junho de 2019.

cabeça do cavalo não seria concluída no tempo de Leonardo e o autor mostra estar consciente desse facto. No episódio em que duas mulheres, mãe e filha, procuram o mestre com súplicas de reparação por Salai ter engravidado a filha, o autor revela, numas entrelinhas quase sumidas: "largando por isso o trabalho em que se ocupava, a lavagem dos moldes para **o cavalo de bronze que jamais se alçaria**[9], Salai disparou em direcção ao jardinete da casa" (CLÁUDIO: 2015, p. 43). Esta circunstância não impede o romancista, contudo, de colocar a cabeça do cavalo a ocupar uma posição central da oficina do artista, exposta em esplendor:

> A cabeça em argila do gigantesco cavalo, a ser montado por Francesco Sforza (…) a fim de ser erigido em bronze numa praça de Milão, ocupava o centro da oficina. Tudo parecia girar em torno daquela massa que atravancava o espaço de trabalho, exibindo a estrutura craniana imensa, a farta crina, as orelhas fitas, e o focinho que entremostrava uma dentadura de besta feroz e terna, possante e frágil, resoluta e temerosa." (*id. ibid.*, p., 26).

A descrição que pormenoriza a cabeça do Cavalo dos Sforza foi reconstituída com recurso ao conhecimento contemporâneo que o autor tem da mesma, o que é demonstrativo da forma como o saber do presente reconstrói o passado e o modifica, sem preconceitos ou dilemas. É de menor importância questionar se a cabeça do Cavalo dos Sforza é similar àquela que Leonardo Da Vinci idealizara. Basta que, a partir do momento em que existe no presente, sirva de modelo à reconstrução do passado, mesmo se imprecisa, porque a ficção não se ocupa do exercício de narrar a História, mas apenas de narrar uma história.

Um olhar comparatista permite verificar que o questionamento da História acreditada é muito mais subtil no romancista português do que o verificado nos escritores anglófonos também em análise, o que poderia levar os leitores do primeiro a aceitar como legítimas as diegeses por este apresentadas. Assim, não se vislumbra facilmente, em nenhum dos três romances portugueses, uma desmistificação do conhecimento histórico ou dramatização de exercícios metaficcionais ou auto-reflexivos, o que não significa que deixe de existir uma manifestação metaficcional da operacionalidade do universo narrativo, subjugada à vontade do autor, que preside ao discurso e direcciona para onde bem entende, sempre em consonância com o leitor, que é parte cúmplice do romance. Vejamos como, em *O Fotógrafo*…, não há a instauração de um diálogo aberto entre o narrador e o leitor, uma recriação assumida de uma conversa que traga a narrativa para o real, mas a presença do leitor é atestada cuidadosamente pelo uso recorrente de determinantes possessivos:

[9] Negrito nosso.

> Charles Lutwidge Dodgson, a **nossa** personagem, professor de Matemática com créditos firmados, e emérito jogador de xadrez, (…). (CLÁUDIO: 2015, p. 25).
>
> Para além do livro, e do boneco, carrega o grupo por tradição duas sombrinhas de seda, uma para a **nossa** heroína (…). (*id. ibid.*, p. 29).
>
> No mesmo dia Lorina Hanna Liddell, née Reeves, e mãe da **nossa** heroína (…). (*id. ibid.*, p. 41).
>
> Henry George Liddell, o deão de Christ Church, e pai da **nossa**[10] heroína (…). (*id. ibid.*, p. 59).

De qualquer modo, a metahistoriografia presente nos romances de Mário Cláudio não se manifesta tanto na expressão linguística, mas sobretudo na forma como faz repensar o cânone da História e da Cultura e dá visibilidade a signos que foram ocultados ou rasurados pela historiografia tradicional. Regressados a *Retrato*…, é o caso da homossexualidade de Leonardo da Vinci que, porque consubstancia um desvio normativo da sexualidade, foi apagada pela historiografia tradicional, mas que Mário Cláudio recupera, numa reescrita que confronta o discurso histórico oficial e o questiona acerca do branqueamento com que oprimiu e marginalizou determinadas classes ou indivíduos. No romance, o tema da homossexualidade ocupa um lugar de destaque, expõe-se ao leitor enquanto versão alternativa da História e permite estabelecer um novo diálogo, a partir do qual se recuperam novas informações acerca do artista renascentista. De permeio, critica-se, por silenciosa insinuação, a historiografia tradicional, que omitiu os comportamentos desviantes de da Vinci, por não os considerar adequados ao perfil tradicionalista da sociedade ocidental. Não é pedido ao leitor que acredite nesta versão ficcional em detrimento da convencional, até porque não compete à metahistoriografia dizer a verdade. Pede-se-lhe que reconstrua uma verdade, sendo que o artigo indefinido é de extrema relevância. A verdade recente, que a metahistoriografia propõe, é feita apenas de discurso, mas revela que também a historiografia oficial é feita apenas de discurso e esta simples circunstância é o quanto basta para semear no leitor a dúvida e a desconfiança em relação à fidelidade do registo histórico acreditado.

A evocação de um nome maior da História da Humanidade para destacar comportamentos desviantes concorre igualmente para o debate acerca da transcendência da

[10] Negritos nossos.

imagem do artista sobre o homem e de que forma as acções do segundo não influenciam a apreciação que a sociedade tem do primeiro. Lembremo-nos de que dar voz às classes oprimidas é uma das razões que motivam a reescrita histórica. Reescrever é um exercício essencial para introduzir o que não fora escrito anteriormente, o que implica, como consequência, uma releitura. A metahistoriografia desmarginaliza o outro; os seus protagonistas "are anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history" (HUTCHEON: 2004, pp. 113-114), o que não deve ser objecto de admiração, dado que um dos propósitos é precisamente colocar em destaque "those who are marginalized by a dominant ideology" (*id. ibid*., p.35).

A par do postulado de Aristóteles, para quem o ofício do poeta era narrar o que poderia ter acontecido, acresce em igual importância a sentença obrigacionista dos pós-modernistas, para quem a função do meta-autor é dar voz aos discriminados e silenciados da História. Com efeito, ao inscreverem no discurso histórico uma narrativa que a própria História silenciara, os pós-modernistas dão início a uma contra-narrativa, em resposta à documentação histórica tradicional, com o propósito de favorecer os oprimidos e os esquecidos do testemunho histórico. Este manuseamento marginal do material histórico coloca os dois discursos, um primeiro de cariz oficial e um outro de tese moralista e crítica, em conflito.

Importa manter presente que o discurso da História não é um discurso desprovido de intencionalidade, i.e., não se limita a apresentar os factos pelos factos. Pelo contrário, há nele um dramatismo que se balança entre o nostálgico, que se enternece num discreto desejo de regresso, e o profético, que se adivinha no esforço para resgatar ou, quando muito, corrigir o futuro. Tanto num caso como no outro, transparece em recorrência uma negociação do ser humano com a sua herança histórica, como se lê no tom desassossegado com que Oliveira Martins questionara, em 1894:

> Salvar-nos-á, no século XIX, Angola, como nos salvou o Brasil no século XVII? Caber-nos-á essa fortuna a tempo de prevenirmos o esfacelamento pela fome? Virá antes que nos assaltem complicações graves de ordem externa?
>
> Nestas perguntas, parece-me, está hoje resumido o problema português; e pouco viverá quem não lhe assistir ao desenlace. (MARTINS: 1987, pp. 14-15).

Nas interrogações de Oliveira Martins, lê-se uma certa apreensão sobre um futuro que parece acossado pelo pessimismo, mas também um desejo de o escrever na mesma formulação que compusera um passado áureo, de fascínio mitológico.

De igual modo, a perspectiva pós-modernista é da opinião de que o passado deve ser a matéria sobre a qual se erige o futuro. Contudo, se Oliveira Martins dá o passado por assegurado e procura nele modelos de construção do futuro, os pós-modernistas acreditam que essa construção só é possível se, num primeiro momento, o passado for questionado, desconstruído e reescrito à luz do entendimento que as convenções do presente fizerem dele.

1.1. A Promessa do Novo-Historicismo.

A reconceptualização da historiografia inscreve-se num quadro de mutações várias que têm lugar na segunda metade do século XX e que se compreendem como uma contracção de uma obrigação deontológica de historicizar todo o pensamento dialéctico, conforme proposto por Fredric Jameson (2002, p. ix). Não se entendia, pelo exposto, que o pensamento dialéctico pudesse, de alguma forma, ser aprisionado num contexto histórico específico; pelo contrário, a característica pragmática mais evidente do pensamento dialéctico é precisamente a sua transhistoriedade, i.e., a capacidade para atravessar livremente diferentes tempos históricos. O que Jameson propôs, em 1983[11], foi uma visão historicista da realidade, tanto dos objectos, como dos conceitos a que recorremos para os definir. Todos os eventos ocorridos são matéria de discurso e, como tal, podem – e devem – ser pensados, questionados e historicamente reconstruídos, o que leva a entender que o conhecimento histórico é, ele próprio, um sistema hermenêutico. Esta operação analítica inscreveu a História no círculo textual, o que a fez desviar-se da noção de compreensão absoluta. Como sucede com qualquer outro texto, a História é feita de passagens de fácil assimilação e de zonas confusas e opacas. Definitivamente, não possui uma coerência ordenada interior que o historiador possa simplesmente reavivar, o que leva Elisabeth Wesseling a retirar a conclusão de que "if history cannot be thought to possess an inherent order, then the coherent structures of historical knowledge originate in the historian, rather than in history" (WESSELING: 1991, p. 70). É o historiador quem colherá, a partir do confronto entre o património histórico e os seus julgamentos morais e facciosos, a sua própria compreensão do texto, ou seja, as suas próprias leituras, tão subjectivas quanto a sua condição humana o condena. Os pós-modernistas acolhem de bom grado esta parcialidade textual, aceitam-na como uma inevitabilidade e socorrem-se dela para abrir novos caminhos. A imperfeição, no

[11] Data da primeira edição do livro *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (2002), na nossa bibliografia.

seu sentido etimológico, é um precioso bem, porque ao não se fechar completamente, permite o regresso ao texto, num devir de leituras que se perpetuam pelos tempos.

A nova concepção da História, entendida pela filosofia social da segunda metade do século passado – como a tudo o resto – enquanto uma entidade textual, parecia determinada a fazer regra no pensamento pós-modernista, pelo menos, desde que o cepticismo se insinuou entre os contribuidores de um novo conceito historiográfico e devastou a teose da historiografia tradicional. Ainda assim, não se assumiu como uma *neo*-historiografia de imediato, i.e., demorou algum tempo a configurar-se como estandarte dos autores metahistoriográficos. De facto, Américo Diogo situa o seu início em finais dos anos 70, fazendo coincidir a sua emergência com a do Pós-Estruturalismo e num período em que o pensamento pós-modernista operava em plena verbosidade: "O Novo Historicismo nasceu na academia americana, entre fins de 70 e começos de 80"[12]. O espírito revisionário e renovador da nova configuração da História, articulada por uma imperfeição que impede que se feche em assunções definitivas, é manifesta por Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt, na proposta de definição do Novo Historicismo:

> New historicism (…) has inspired its adherents to identify new objects for study, bring those objects into the light of critical attention, and insist upon their legitimate place in the curriculum. It has also served to politicize explicidy an academic discourse that had often attempted to avoid or conceal partisan or polemical commitments (GALLAGHER e GREENBLATT: 2000, p. 11).

Stephen Greenblatt tem sido visto como um dos fundadores do Novo Historicismo[13], por ter delineado uma matriz teórica, em *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance* (1982), o que, todavia, não é o mesmo que dizer que Greenblatt concebera um processo de reescrita da História. Muito pelo contrário, décadas antes da edição da revista indicada, já vários autores pensavam a historiografia em moldes inovadores e praticavam experiências modernistas em registos historiográficos ficcionais, como é o caso de *The Sense of the Past* (1917), romance inacabado de Henry James, *To the Lighthouse*[14] (1927) e *Orlando*

[12] DIOGO: "Novo Historicismo (New Historicism)", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/novo-historicismo-new-historicism/>, consultado em 15 de Junho de 2019.
[13] Desde logo pelo próprio Américo Diogo, no verbete do e-DTL, já citado. Mas também podemos ler a mesma apreciação em Jürgen Pieters (2001) e John Brannigan (1996).
[14] Em particular, o capítulo "Time Passes" parece constituir uma negação da representação tradicional da História, ao criar uma elipse que rasura o passado colectivo e o força a cair no esquecimento. O que importa para os escritores modernistas (e pós-modernistas) é o passado individual, é esse que povoa a mente da personagem principal e alimenta o fluxo de consciência.

(1928), de Virginia Woolf, e *Absalom, Absalom!* (1936)[15], de William Faulkner. Elisabeth Wesseling recua ainda mais, para nos dar conta de que, nos Estados Unidos da América, novos historicistas – mas ainda não *novo*-historicistas – criticavam o historicismo tradicional desde o início do século XX: "Their most vociferous spokesmen, Herbert B. Addams, J. H. Robinson, Carl Becker and Charles Beard, propagated a pragmatist approach to historiography, by insisting that only those aspects of the past are worthy of study that are directly relevant to the present, that is, by virtue of their ability to explain the origins of a present state of affairs" (WESSELING: 1991, p. 71). Até então, o método historiográfico consistia em percorrer arquivos, recolher informações consideradas fidedignas, confrontar com outros relatos sobre a mesma temática e redigir um texto, assente na certificação documental do acervo encontrado, que serviria de fundamentação das ocorrências narradas. Como lembra Hayden White, "the notion that the historian himself emplotted the events found in the documents was only vaguely glimpsed by thinkers sensitive to the poetic element in every effort at narrative description (…). To have suggested that the historian emplotted his stories would have offended most nineteenth-century historians." (WHITE: 1975, p. 142). Acreditava-se que, se as ocorrências fossem apresentadas em detalhe ao leitor – sobretudo, desprovidas de quaisquer preconceitos ou inclinações apriorísticas de alteração dos factos –, a História surgiria naturalmente, sem influência subjectiva do historiador. Desde Heródoto[16] que se acreditava que a História devia ser narrada em absoluta e legítima verdade, sempre com a elevada missão de fazer corresponder a exposição dos acontecimentos narrados a eventos reais e se, por alguma circunstância, a narração fosse objecto de um qualquer embelezamento estilístico ou retórico, tal servia o único propósito de captar a atenção do leitor e não dar azo a fabricações poéticas.

Stephen Greenblatt não foi, de forma alguma, o primeiro autor a praticar o Novo Historicismo; no entanto, foi provavelmente um dos primeiros a compreendê-lo num contexto teórico definido. O seu contributo consiste, como ponto principal, na consciencialização de que qualquer exposição de factos do passado está sempre dependente

[15] As quatro datas indicadas dizem respeito à data da primeira edição dos romances.

[16] Embora não se revista de grande relevância no âmbito desta dissertação, vale a pena ler as *Histórias*, de Heródoto, editado em Português pelas Edições 70, em 2007. Composta por nove volumes, a obra apresenta um procedimento metodológico similar às práticas historiográficas oitocentistas. É curioso notar o deslocamento da narrativa do plano mitológico para o plano dos eventos, i.e., existe um equilíbrio entre *mythos* e *logos*. Podemos, todavia, observar a mesma preocupação com a coerência e sistematização da informação na narrativa mitológica que estamos habituados a encontrar no discurso histórico. É comum entendermos que *mythos* e *logos* são dois conceitos antagónicos, no mesmo contraste de imaginação *versus* realidade ou ficção *versus* lógica, mas Heródoto acreditava que ao primeiro também assistia um contexto racional, ou seja também no *mythos* existia uma lógica, uma coerência narrativa. Esse entendimento legitimava a dimensão mitológica do seu discurso, uma vez que permitia ao autor assegurar que, mesmo nesse domínio, só falava daquilo que sabia.

de descrições, as quais se sustentam, por inevitabilidade, em enredos e estes, por sua vez, comportam uma contextura subjectiva. Ou seja, o aparato semiológico dos modelos discursivos realista e poético não é marcado por uma diferença ontológica. Daí que, colocados perante os mesmos factos, diferentes historiadores convencionais relatem diferentes histórias. Como temos vindo a afirmar, ainda que compartilhem os mesmos factos, as descrições serão sempre distintas, o que torna cada texto único.

Ainda assim, Suzanne Gearhart, professora emérita da University of California, é a primeira a chamar Greenblatt à pedra, por considerar que a matriz teórica proposta pelo académico não assentava em bases sólidas ou sequer numa metodologia capaz de conjugar os eventos históricos com os novos estudos culturais. Em *The Taming of Michel Foucault*, acusa os novos historicistas de fabricarem o Novo Historicismo, não alicerçado em certos valores contemporâneos, ou num inovador modo de pensar a História, no âmbito dos estudos culturais, mas antes motivado por uma frustração, provida pela incapacidade de manipular harmoniosamente a prática do estudo da História e a teoria fundamentalista do Pós-Modernismo:

> New historicists were frequently criticized, at least initially, for a perceived failure to articulate the methodological or theoretical bases for their work. It was nonetheless obvious from the beginning that what was "new" about the new historicism was an implicit frustration with the limitations of previous attempts to understand and describe the relation of cultural artifacts of all sorts? literary, theatrical, visual, and so forth? to the historical forces and subjects they had been thought by previous literary historians merely to reflect. (GEARHART: 1997, p. 457).

A acusação de Gearhart é pertinente, na medida em que questiona até que ponto uma nova teoria, fermentada no pensamento sociocultural das últimas décadas, e cujo objectivo é infundir nos académicos uma nova prática de leitura de textos históricos, pode na verdade ter surgido apenas da necessidade de adequar a leitura histórica ao *etos* do Pós-Modernismo. A confirmar-se, o pensamento académico ocidental poderia guiar-se por assunções de um movimento, em essência, vazio, que não nasce como consequência de uma profunda alteração nos estudos sociais, mas que – pelo contrário – germina precisamente para propagandear tal perspectiva nos estudos sociais. Acresce a este risco, um outro, que estimamos pernicioso: em traços gerais, o Novo Historicismo encontra na História um tecido maleável, de onde pode colher apenas o que interessa e deturpar ou rasurar o remanescente. É certo que, em consonância com o projecto pós-modernista, cada *neo*-historiador declara

aceitar como legítimas quaisquer outras possibilidades históricas, no respeito pelas regras de um jogo que as pretende multiplicar *ad infinitum*; no entanto, não nos conseguimos abstrair do que, para nós, existe de ressonância com um passado totalitário, não muito distante, de textos adulterados, modificados ou suprimidos, com as consequências que hoje se conhecem. Além do mais, uma teoria que se abre a todas as circunstâncias não é uma teoria. Uma teoria que não apresenta limites, não *teoriza*, i.e., não apresenta um caminho visionário, ideológico ou sequer especulativo. Uma teoria que se abre a tudo é uma *não*-teoria, ou melhor, uma evasão a todo e qualquer esforço de teorização. De modo a dotar o Novo Historicismo de uma representação ideológica significativa, Jean E. Howard, professora de Humanidades na Columbia University, adverte que "the new historicism needs at every point to be more overtly self-conscious of its methods and its theoretical assumptions, since what one discovers about the historical place and function of literary texts is in large measure a function of the angle from which one looks and the assumptions that enable the investigation." (HOWARD: 1986, pp. 42-43).

Jean Howard pretendia que o Novo Historicismo se revelasse inovador, por via da diferenciação, i.e., que a partir dele se distinguisse uma matriz teórica que o destacasse como uma unidade ideológica suprema na representação gráfica do viver histórico. Ao historiador, exige-se uma capacidade suplementar para transformar a matéria já estudada da História em inovadora erudição, isto é, dotar o conhecimento banalizado de novas percepções ou, segundo a exortação de Nietzsche, "the genuine historian must possess the power to remint the universally known into something never heard of before, and to express the universal so simply and profoundly that the simplicity is lost in the profundity and the profundity in the simplicity" (NIETZSCHE: 2007, p. 94). Quando muito, Jean Howard reivindicava que se inaugurasse um processo de re-enunciação do reportório histórico, partilhando, para o efeito, o mesmo *jogo de linguagem*[17] de que o Pós-Modernismo faz uso. É a partir do fracasso desta proposição que se gerou uma crítica mordaz a Greenblatt. Por outro lado, se a intenção de Howard se confirmasse, estaríamos perante um evoluir do processo historiográfico, com a consequência de nos figurar a questão de saber se estaríamos ou não perante uma nova corrente literária. Ora, sabemos que qualquer teoria se concebe a partir de uma construção de distanciamento ou de reformulação, na relação com um paradigma anterior. De qualquer modo, tal alteração não se traduz inequivocamente numa evolução. Importa ter em conta que, assim como o Pós-Modernismo não pode ser considerado uma corrente literária, na

[17] Dizemos *jogo de linguagem*, não num sentido específico de uso de símbolos para efeitos de comunicação, mas num sentimo mais amplo, de manifestação de uma *poesis* ideológica.

medida em que reivindica a si o que de melhor encontrou em todas as correntes antecessoras e, portanto, ou as transgride ou as dissolve, também o Novo Historicismo não pode ser entendido como um movimento que se inaugura num lugar e tempo específicos, como se fora uma progresso em relação aos modelos de representação anteriores. Pelo contrário, o que temos em mãos é um reaproveitamento de doutrinas já enunciadas para formar uma constelação teórica que visa levar-nos a considerar um novo sistema de leitura da História, no qual o presente, mais do que influencia, determina a interpretação do passado. E não o faz apenas num eixo temporal, senão também num contexto cultural e social. Assim, sempre que o tempo ou a sociedade se alteram, altera-se do mesmo modo a interpretação dos eventos passados. Por certo não lemos com o mesmo receio advertências de fim do mundo, como as pessoas do período pré-Primeira Guerra Mundial o terão feito, embora aceitemos a validade das mesmas. Não há como negar que a nossa geração, herdeira de uma sociedade que atravessou duas Guerras Mundiais e sobrevivente num período de paz efectiva e prolongada, não obstante as intensas perturbações políticas, lê o excerto de David Lodge com uma evidente impassibilidade, bem diferente da inquietação que se adivinha num leitor deste período:

> (…) to the scientific philosopher the invention of the bomb itself – the release of such awesome energy by breaking into what had once been regarded as the smallest irreducible unit of matter – evokes only dread, and the mushroom cloud over Hiroshima is an ominous apocalyptic sign, not just of the end of the world but of the universe. (LODGE: 2012, p. 530).

Do mesmo modo, não deixaremos de notar que um leitor contemporâneo de uma, por enquanto hipotética, Terceira Guerra Mundial, lerá o excerto anterior com redobrada preocupação, o que demonstra que são os leitores e o seu contexto que conferem a um texto histórico conotações várias. É de crer, inclusivamente, que a própria noção de arma de destruição massiva se tenha alterado depois de Hiroshima e Nagasaki.

A certeza de que existe uma fronteira assimétrica que divide os leitores que vivem nesta época de quaisquer outros do passado não é apenas um distintivo do Pós-Modernismo, como também uma novidade, no campo de acção dos Estudos Literários. Em quaisquer outros períodos, os artistas ou autores determinavam-se pelo contexto do seu trabalho. Da mesma forma que uma tela por detrás de um quadro desconhece o quadro que sustém, também eles desconheciam o período literário em que viviam, o qual só viria a ser determinado posteriormente. Por contraste, qualquer autor pós-modernista tem consciência de que opera no Pós-Modernismo e, em igual modo, um leitor pós-modernista sabe que o é. Nessa

condição, entra no texto que lê, contribui para ele, espera dele certas características, consonantes com o período em que se insere, tais como uma auto-reflexividade que debilita a autoridade do próprio texto e uma censura envolta em ironia e paródia que aponta a mira aos poderes vigentes, não apenas o político, como também o económico, artístico, social ou religioso, como se vê neste apontar de dedo irónico de Wilde à igreja: "the Church seemed to be a supreme example of the triumph of aesthetics over morality, evoking strange rituals and sorrowful renunciations. I felt a secret pleasure in renouncing my own sins – especially those which I had not committed." (ACKROYD: 1993, p. 33).

A noção de pertença a uma época literária é uma inovação, como dissemos, e transforma os autores e leitores, mais do que num produto do seu tempo, em actores conscientes, como faz notar Michael Curry: "postmodernists can better be seen as actors or agents rather than as tools or products of their social environment" (CURRY: 1991, p. 221). Se os leitores e autores pós-modernistas são agentes criteriosos do Pós-Modernismo, podem levá-lo por que caminhos bem entendam, pelo que devemos assumir, como se não bastassem as devidas distâncias epocais, que diferentes leitores, no mesmo tempo e no mesmo contexto sociocultural, ainda assim, postos perante a mesma redacção, lêem diferentes textos. De facto, "a logical consequence of this concept, which explicitly allows for the subjectivity of historiography, is that history is rewritten whenever somebody studies the sources with a different question in mind, and sets out to construct a new pattern of coherence" (WESSELING: 1991, p. 72). Significa isto que o mesmo presente dá origem a diferentes passados históricos e a tomada de consciência que esta circunstância fundamenta é o alimento ideológico do Novo Historicismo.

Compreender que cada presente tem o seu passado permite-nos avaliar como são reconstituídas e interpretadas actualmente culturas e experiências do passado. Romancistas metahistoriográficos substituem a objectividade epistemológica do historiador pela perspectiva do seu posicionamento temporal. Reencenam as estruturas coerentes do conhecimento histórico – que não existem senão nas suas mentes –, numa representação já liberta do contrato obrigacionista com a exactidão, de arquitectura contemporânea, onde se servem do cinzel da arte para fazer convergir a ambigenia histórica a que nos referíramos no início deste capítulo: a *história que acontece* e a *história que se escreve*.

Esta intersecção entre factos e ficção, já de si complexa, adquire novos contornos quando o romancista assalta a memória de uma personalidade real, de relevância social, cultural e decididamente histórica, para dela conceber uma personagem verosímil que inspira e ficciona a sua própria narrativa.

As personagens que ocupam o centro da narrativa nas metabiografias são favorecidas de uma relevância social que transgride a prática pós-modernista e, por extensão, o Novo-Historicismo. Alexandre Herculano, em *Lendas e Narrativas* (1998), povoa as suas novelas com episódios de D. Fernando, D. João I, D. Leonor Teles, o Conde D. Pedro, entre outros nomes grandes da História de Portugal, de entre os quais não faltam duques, bispos e fidalgos, para glorificação do país, conforme era prática recorrente do Historicismo tradicional. Dominado por outra natureza epigenética, o Novo Historicismo distingue-se do modelo anterior por deslocar o olhar das grandes personalidades históricas e centrá-lo em personagens menores ou, se preferirmos, gente comum, os esquecidos da História[18]. Dada a índole das metabiografias, como disséramos, não é possível relegar as personalidades relevantes da cultura de um país ou de uma sociedade para as sombras do esquecimento, bem como não seria uma metabiografia se delas se recuperassem os tais esquecidos da História. Não obstante, Mário Cláudio parece ser o autor que melhor harmoniza as duas esferas, aparentemente antagónicas, mas que ainda assim urgia fazer coabitar no mesmo espaço literário, como são a necessidade de enfatizar uma personalidade histórica relevante, cujo desejo de leitura é o sustento da narrativa metabiográfica, e o imperativo novo-historicista de silenciar estas personagens para dar voz àqueles que tradicionalmente não a tinham. Em *Boa Noite*… (2008), Bernardo Soares é re-ficcionalizado, como se fora um produto de uma *mise en abyme* de personagens, processo que, de resto, convoca à memória uma ressonância de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2009)[19], de José Saramago, com a singular diferença, tanto para o romance de Saramago como para os romances metabiográficos em geral, de que neste caso, sendo a personagem principal Bernardo Soares, a voz da narrativa pertence a um aprendiz de caixeiro, de nome António, narrador homodiegético, um factor deveras significativo, considerada a impossibilidade de personagens secundárias ou até figurantes alcançarem a autodiegese. Em *O Fotógrafo*… (2015), a narrativa pertence a um narrador heterodiegético, o que posiciona o romance em consonância com compleição

[18] José Saramago, que de forma tão notável fez uso deste modelo, haveria de dizer, a propósito do Rei D. João V, que mandou erguer o Convento de Mafra e do povo que, de facto, o erigiu: "Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz" (SARAMAGO: 1999, p. 259). As duas entidades são rasgadas com recurso a uma ironia pós-modernista, que ridiculariza o primeiro para fazer sobressair o segundo, sobre quem recai, além do mais, uma voz compassiva. Os leitores do romance dão-se rapidamente conta de que este não é, de todo, um romance sobre D. João V, mas antes sobre as pessoas que participaram na construção do convento.

[19] Ricardo Reis também surge no romance de Mário Cláudio, re-ficcionalizado, a conviver com Bernardo Soares, a dado momento, num piquenique: "Diante do Senhor Soares alapava-se um cavalheiro, um tipo que (…) fora um dia, recordei-me então, ao escritório à procura do amigo, e confiara-me um cartão-de-visita (…) a puxar para o amarelo, e que tinha impresso, «Ricardo Reis», e por baixo, «Médico»" (CLÁUDIO: 2008, pp. 30-31).

metabiográfica, além de que – como corroboração reforçada –, as duas personagens maiores são, como se esperaria, Alice Liddell e Lewis Carroll (pseudónimo de Charles Dodgson). A transgressão que Mário Cláudio parece decidido a seguir, no decurso da trilogia em estudo surge, no entanto, logo no título, com a minimização das personalidades que compõem o objecto biografado. Note-se que o título não é *Carroll e Alice*, mas *O Fotógrafo e a Rapariga*, duas personagens que, embora recriações de personalidades importantes, não poderiam inspirar maior banalidade. Acresce a isto que, se Alice é assim chamada ao longo do romance – sugerindo que esta Alice é igual a tantas outras –, Carroll, por seu turno, só por quatro vezes é designado pelo seu nome próprio e nunca pelo pseudónimo com que assinou *Alice's Aventures in Wonderland* (1865)[20]. Por seu turno, *Retrato*… (2015) conjuga o que existe de contravenção nos romances anteriores. A voz narrativa pertence a um narrador heterodiegético, através do qual o leitor tem acesso a um Leonardo da Vinci paternal e íntimo. Despretensiosamente, Mário Cláudio não parece interessado em representar o artista, mas tão-só o homem, despojado do prestígio a que a cultura ocidental o elevara. O seu talento invulgar não é contestado, em momento algum. Pelo contrário, são recorrentes as vezes em que o narrador evoca a genialidade de Leonardo:

> Principiaram a circular então histórias extraordinárias, que se recusava o **grande génio** a comer fosse o que fosse que o catraio não houvesse provado antes (CLÁUDIO: 2015, p. 23);

> E ou porque adivinhasse o bicho um desafio na mirada que o jovem lhe dirigia, ou porque pressentisse a animosidade com que **o discípulo do génio** encarara o que o transportava nos braços, luziram-lhe as pupilas numa fúria selvagem, e distenderam-se-lhe as garras na pulsão do ataque (*id. ibid.*, p. 70);

> O pintor porém, ou porque se desse conta de semelhante ambição, ou porque se distraísse da presença do que cada vez mais lhe apetecia votar ao ostracismo, não facultava ao rapaz ensejo a que se aproximasse por altura dos colóquios que com Francisco I ia desenvolvendo. Mostrava-lhe este uma pérola, recente oferta de Manuel, de Portugal, e deleitava-se na escuta dos enciclopédicos informes que **o génio** lhe ia passando (*id. ibid.*, p. 100).

[20] Data da primeira edição.

Mais exemplos encontraríamos. Todavia, o que para nós assume máxima pertinência é o facto de Leonardo ser apresentado ao leitor sempre na sua relação com o aprendiz. A competência artística superlativa de Leonardo é simplesmente o adobe que confere substância à criação da personagem. O que parece importar a Mário Cláudio não é tanto o engenho do artista florentino, mas a sua relação com Salai. Ou seja, o adjectivo "génio" valida a personagem aos olhos do leitor e a partir daí dá-se um apagamento da magnificência de Leonardo, ainda assim, uma personagem principal da narrativa, mas apenas na sua relação com o outro; Leonardo não parece valer por si próprio, a sua pertinência pauta-se pelo relacionamento íntimo que mantém com o aprendiz.

Os romances de Mário Cláudio distinguem-se dos três títulos anglófonos da nossa análise neste ponto, e quase parecem respeitar – ou, pelo menos, visam uma aproximação a – o código ontológico do Novo Historicismo. Ainda assim, não seríamos congruentes se ignorássemos que também os protagonistas de *The Last…* (1993), *The Lambs…* (2005) e *A Man…* (2012) não estão em concordância com essoutros da historiografia tradicional. Se recuperarmos os nomes citados *supra*, que assumem como os heróis das novelas de Alexandre Herculano, podemos notar que estamos perante dois tipos de personalidades bem distintas: no primeiro caso, D. Fernando, D. João I, D. Leonor Teles, o Conde D. Pedro, bispos ou fidalgos são personalidades históricas de grande relevância para a elevação, preservação ou formação da identidade portuguesa. São nomes e títulos medulares da História de Portugal, o que justifica a perpetuação dos seus feitos ao longo dos séculos, principalmente porque recaiu sobre estes – e não outros – o poder, em determinado momento. Ora, pelo contrário, nem os irmãos Lamb (ou sequer o jovem Ireland), nem Oscar Wilde e nem sequer H.G. Wells – que teve uma passagem transitória pela acção cívica e política – foram detentores de poder. A sua relevância pertence unicamente ao foro sociocultural. Admitimos que a inexistência de qualquer uma destas personalidades deixaria um vazio na cultura ocidental, mas não determinaria nem a sua existência, nem os moldes em que existe actualmente. Em particular, é de presumir que o Reino Unido fosse hoje precisamente a nação que é e ocupasse a posição geopolítica que ocupa no mundo, caso se desse a ocorrência de não existir qualquer uma destas personalidades. A razão explica-se com a falta de poder, indispensável para a historiografia tradicional. Embora relevantes, não cremos que estas personalidades figurassem nas novelas de Alexandre Herculano.

Esta conjuntura é sobremodo interessante porque é a ausência de poder que permite ao autor metahistoriográfico apresentar as personagens em discordância com o registo enciclopédico e produzir narrativas verosímeis, que advêm da negociação entre a ficção e os

factos históricos. O poder político das personagens de romances históricos herdeiros de Walter Scott era essencial para que, através destas, o historiador introduzisse descrições detalhadas de factos históricos e circunstâncias epocais dos períodos narrados; as caracterizações psicológicas eram moldadas de modo a servir o interesse do historiador, que por sua vez cumpria as exigências do realismo factual. As personagens da metahistoriografia, por seu turno, não são detentoras de poder, porque não são portadores de imperativos históricos a acontecer algures na diegese. São elas que se servem da História para se apresentarem enquanto entidades singulares, dotadas de uma consciência individual, mesmo se para tanto transgridam na verosimilhança.

As biografias ficcionais de Oscar Wilde e H.G. Wells, mais do que os Lambs, não são reproduções fiéis do passado, mas antes uma renegociação para a reinvenção. Na verdade, ilustram a impossibilidade de reproduzir o passado com precisão, uma vez que qualquer recriação comportará novas e variadas conotações, tanto veiculadas pelo autor como interpretadas pelo leitor. A história atravessará uma comunidade de leitores, tomando cada qual a sua própria interpretação e ninguém, nem mesmo o autor, conseguirá controlar os pareceres e as leituras que dela se fizerem. Ao estilo pós-modernista, a história, como qualquer narrativa, uma vez liberta, não pertence mais ao seu autor, como o Wilde recriado por Ackroyd se dá conta:

> As soon as one's personality becomes a matter of public knowledge, and one's history is recited in the form of an indictment, it is remarkable how little hold one retains upon it. I became visibly what others thought, and said, of me: I grew tired, and old. In my last role, in the glare of the public gaze, I gave myself up to the hands of others. (ACKROYD: 1993, p. 144).

Como ilação, os novo-historicistas inferiram que não existe no passado uma grande verdade à espera de ser desvendada, até porque o passado não é uma esfera absoluta e imutável. Existe na memória da comunidade e, na negociação e recreação sucessiva com esta, a sua imagem é alterada e adaptada a cada momento. Os textos permanecem numa esfera social, pública e comum, mesmo se cada elemento dessa comunidade os possa adaptar à sua própria interpretação. Com o crescimento do quarto poder, os meios de comunicação, a comunidade alargou-se e ganhou uma dimensão quase global, o que nos coloca perante duas propostas diferenciadoras da prática novo-historicista: por um lado, a possibilidade de cada indivíduo modelar o discurso à sua própria estética poética, psicológica e individual aproxima o discurso do Novo-Historicismo de uma concepção privatizada, que por sua vez está ligada

a uma vertente consumista – e, logo, capitalista – da sociedade ocidental contemporânea, como entende Frederic Jameson:

> the convenient working distinction between cultural texts that are social and political and those that are not becomes something worse than an error: namely, a symptom and a reinforcement of the reification and privatization of contemporary life. Such a distinction reconfirms that structural, experiential, and conceptual gap between the public and the private, between the social and the psychological, or the political and the poetic, between history or society and the "individual," which-the tendential law of social life under capitalism-maims our existence as individual subjects and paralyzes our thinking about time and change just as surely as it alienates us from our speech itself (JAMESON: 2002, p. 4).

A transposição dos documentos oficiais e privados que o tempo preservou para um discurso estético e, por conseguinte, ficcionalizado dá origem, por outro lado, a um novo discurso histórico, uma criação novo-historicista, como a levada a cabo por William Ireland. O jovem inspira-se em documentos privados de Shakespeare a fim de reproduzir o seu estilo e, dessa forma, falsificar a peça *Vortigern*. Na premência da confissão, levará o pai a acusar: "You can no longer distinguish between what is real and what is false" (ACKROYD: 2005, p. 203).

Esta posição encontra em Greenblatt uma fervorosa condenação. O académico americano confessa não entender a necessidade de introduzir a dimensão privada na teorização de um discurso que, por dever a sua existência a uma comunidade social, é cultural, público e, por via deste, político, numa perspectiva marxista de partilha colectiva. Além do mais, chama precisamente a atenção para o facto dos meios de produção de discurso se terem massificado, o que permitiu que este fosse partilhado por toda a sociedade com uma celeridade sem paralelo:

> Why should the "private"[21] immediately enter into this distinction at all? Does the term refer to private property, that is, to the ownership of the means of production and the regulation of the mode of consumption? If so, what is the historical relation between this mode of economic organization and a working distinction between the political and the poetic? It would seem that in print, let alone in the electronic media, private ownership has led not to "privatization" but to the drastic communalization of all discourse, the constitution of an ever larger mass audience, the organization of a commercial sphere unimagined and certainly

[21] Aspas do autor.

> unattained by the comparatively modest attempts in pre-capitalist societies to organize public discourse (GREENBLATT: 2005, p. 19).

Estamos perante dois discursos que, em aparência, se antagonizam, mas que se nos afiguram complementares. Se, por um lado, os discursos históricos, sociais e políticos irão carecer sempre de rigor e credibilidade absolutas, os discursos estéticos, por outro, respeitam uma poética desprovida da necessidade de documentação factual. A negociação com o passado dá-se, estamos em crer, pela junção de ambos, até porque, como lembrara Manuel Gusmão, a representação do passado não é uma recuperação, mas uma reconstrução contemporânea (GUSMÃO: 2001, p. 213). Não se pretende recriar um registo enciclopédico repleto de verdades históricas absolutas desconexas, nem produzir uma novela ficcional desprovida de qualquer sentido histórico. O que se pretende é criar uma narrativa ficcional capaz de captar momentos da História, uma certa fragrância de historicidade, que pela verosimilhança, abra caminho a outras possibilidades. No entanto, esta representação nunca será aquele registo histórico rigoroso que Oliveira Martins, Alexandre Herculano e muitos outros historiadores do século XIX, que Nietzsche apelidara de ingénuos[22], pretendiam alcançar. Não será, contudo, por isso que não estará o meta-autor mais próximo da verdade, em potência, porque a criação verosímil de um facto permite-se dispensar confirmações documentais e avançar para a narração de uma ocorrência sem pudor ou agruras de consciência, algo que o registo tradicional nunca poderia admitir. Talvez por isso se dê o caso de um historiador convencional declinar uma ocorrência real que o outro, por não se submeter ao escrutínio de suportes bibliográficos validados, acabe por expor. Saramago valida a nossa alegação quando declara, de modo peremptório:

> Biografamos tudo. Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidade de ser exacta. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também (…). Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. (SARAMAGO: 2014, pp. 131-132).

[22] Em *Untimely Meditations*, Nietzsche invoca historiadores de carácter hábil, rigoroso e sincero, que crêem ingenuamente nos falsos testemunhos da História e os assumem como verídicos, pelo que decidem perpetuá-los, sem se darem conta de que estavam, na verdade, a perpetuar a sua própria subjectividade. Por ironia, rotulam de *subjectivo* tudo aquilo que não se adequa aos seus paradigmas:

> These naive historians call the assessment of the opinions and deeds of the past according to the everyday standards of the present moment 'objectivity': it is here they discover the canon of all truth; their task is to adapt the past to contemporary triviality. On the other hand, they call all historiography 'subjective' that does not accept these popular standards as canonical (NIETZSCHE: 2007, pp. 90-91).

Para além do mais, nunca um documento histórico será o garante do pensamento íntimo de grandes vultos da História, à parte diários ou cartas pessoas e estes, quando existem, nem sempre chegam à mão do historiador. Tanto num caso como no outro, a História nunca parece verdadeiramente real, é sempre uma construção, seja porque os factos históricos não parecem ligar bem entre si, seja porque a narração é tão descritiva e vívida, que só pode ser uma elaboração subjectiva do autor.

De todo o modo, o desejo de possuir documentos privados que façam uma ponte entre o leitor contemporâneo e a personalidade retratada é essencial para conferir ao relato uma percepção de verdade histórica. Será talvez por isso que Lewis Carroll pretende registar e preservar a imagem de Alice através da objectiva da sua máquina fotográfica; do mesmo modo, a vida de Oscar Wilde é-nos apresentada por meio de um diário que nunca conhecemos ou tenhamos, por casualidade, acesso a uma entrevista biográfica de H.G. Wells que, em boa verdade, nunca existiu. Mário Cláudio, Peter Ackroyd e David Lodge reconstroem vidas passadas de personalidades históricas, forjando os mesmos recursos de que os historiadores tradicionais cobiçariam a posse. Com este logro, os novo-historicistas não pretendem iludir o passado, menos ainda o leitor contemporâneo. Pretendem apenas afirmar que este estrado ficcional é o lugar mais aproximado que o leitor poderá ocupar do passado e, mesmo assim, apenas se se observar a si mesmo e encontrar os mecanismos necessários para a descodificação do código com que a memória do passado histórico fora reescrita. Dito de uma forma mais simples, a História não existe num período anterior, à espera de que algum historiador intrépido a recupere; ela existe apenas na percepção que cada leitor tem dela, guardado dentro de si. Os romances metahistoriográficos são veículos de conhecimento histórico, conquanto o autor assuma a subjectividade das suas pretensões historiográficas e o leitor concorde com a autenticidade dos factos apresentados. Porque, embora os autores metahistoriográficos mantenham uma consciência irónica acerca da natureza ordenada na reconstrução do passado, dependem ainda assim de uma certa noção de verosimilhança, de modo a legitimar o esquema sinóptico aos olhos do leitor.

A nosso ver, esta postura tem muito de contraditório. Por um lado, os novo-historicistas preocupavam-se em colocar a narrativa numa esfera *ahistórica*, ou *transhistórica*, com a evidente intenção de negar abertamente o material histórico até então representado, e assim retirar dos ombros o peso do passado; por outro lado, faziam ponto assente em levar a crer que o seu processo historiográfico era o único meio de recuperar (e, de certo modo, salvar) a informação histórica. Só a criação de representações ficcionais poderia permitir um

aproximar do presente ao passado e inaugurar, desta forma, um outro vínculo entre ambos os tempos, que não se fundasse em logro.

1.2. A Experiência Metaficcional.

Argumentam os novo-historicistas que um texto histórico – e a sua leitura – se processa no respeito pelas contingências da sua génese e do seu tempo. Esta consideração rompe com a noção de tempo contínuo, o que não oferece qualquer novidade, para o pensar da historicidade da literatura. Como vimos anteriormente[23], a agoridade proposta por Manuel Gusmão dava já bem conta dessa descontinuidade[24], ao referir que todas as produções historiográficas estão dependentes da contingência do tempo histórico e cultural em que são redigidas e, posteriormente, em que são lidas. Esta noção irrompeu pelo Pós-Modernismo como uma inevitabilidade. Em "O Tempo e as Verdades", artigo já mencionado *supra*, Mário de Carvalho adverte: "Quando fala sobre outros tempos, cada época está sobretudo a desvendar-se a si própria. (…) É assim, conta-se sempre o nosso tempo, ainda que não se queira" (CARVALHO: 2019, p. 209). O passado é um recurso usado como meio para compor o presente, como se se tratasse de uma fotografia que regista o passado e imediatamente o apaga, porque na imagem registada não está a pessoa que se prostrou diante da câmara, mas uma sua versão; diante dessa fotografia, a pessoa rever-se-á naquilo que foi ou viveu e sentirá algo que, fruto da memória, ocupará o espaço deixado vago pelo passado. É isto que Mário Cláudio retira do acervo fotográfico de Lewis Carroll, o qual, "desenvolvendo-se como que em subtis declinações das espirais do tempo, (…) participava da condição dos vestígios arqueológicos, tão prestes a afirmar o presente como a elidir o passado" (CLÁUDIO: 2015, p. 56). Para mais, as produções metahistoriográficas implicam uma reconstrução da sociedade e do seu viver histórico, uma reconstrução que radica sempre na representação, a qual só pela arte toma forma e, de entre as suas mais variadas linguagens, a *praxis* poética parece-nos ser a mais completa na mimetização quer dos comportamentos, quer do contexto sociocultural representado.

---

[23] *Vide* "Segunda Parte, Capítulo 1 – Duas Historiografias ou uma História Mal Contada?".

[24] Antes de Gusmão, outros académicos teorizaram acerca das relações de descontinuidade da História, com particular destaque para Walter Benjamin, que refere, no ensaio que publicou em 1940, *On the Concept of History*, que "the historical materialist cannot do without the concept of a present which is not a transition, in which time originates and has come to a standstill. For this concept defines precisely *the* present in which he writes history for his person. Historicism depicts the "eternal" picture of the past; (…) He remains master of his powers: man enough, to explode the continuum of history." (BENJAMIN: 2006, p. 396).

A representação de uma realidade é uma reconstrução, que comporta erros, falhas e omissões; como qualquer reconstrução, é cativa de dois tempos: do presente, primeiro, e logo depois do passado, i.e., terá em si uma historicidade indissociável. Importa relevar, no entanto, que o processo historiográfico é sempre um exercício antropológico da *poesis*. Os novo-historicistas sabiam-no bem e, porque não pretendiam cair em falsos testemunhos, faziam questão de prestar contas ao leitor acerca do carácter ficcional da construção histórica que tinham em mãos, conforme se pode ver nos *incipit* de David Lodge e Peter Ackroyd que já transcrevemos anteriormente[25]. Noutras circunstâncias, os autores recorriam a manifestações menos óbvias, como referências intertextuais que um leitor precavido não deixará de notar. Consideremos a seguinte passagem: "(…) de Quincey remained on friendly terms with Ireland. In certain aspects he even admired him. He considered him to be a fine actor, whose stage was the world" (ACKROYD: 2005, p. 184). Veja-se como a transcrição transporta ecos da famosa fala de Jaques, personagem de *As You Like It*, de Shakespeare: "All the world's a stage, / And all the men and women merely players;"[26]. Nada inovadora, esta mesma estratégia pode ser encontrada em Mário Cláudio, que parafraseia Jesus Cristo, segundo o Evangelho de S. Mateus (Mt 19, 14): "Jesus disse: «Deixai as crianças e não as impeçais de virem até mim (…)"[27], quando descreve que "o moço (Salai) observava-os (candidatos a aprendizes de Leonardo da Vinci) à distância, crispado na sua raivosa antiguidade, e não se continha que não proclamasse, «Sim, deixem ir a ele as criancinhas (…)»" (CLÁUDIO: 2015, p. 96), o que vem confirmar a máxima de Voltaire de que a originalidade não existe, quase tudo é imitação. As mentes mais originais pedem emprestado umas às outras[28]. A intertextualidade que aqui se encontra é a de um diálogo entre diferentes épocas, um diálogo em que o autor espera que o texto do passado complete o significado do texto actual.

Vezes há ainda em que a intertextualidade se dissimula no próprio tecido textual, seja na voz do narrador ou num apontamento irónico de uma personagem, como aquando do momento introspectivo de de Quincey, no desenlace de *The Lambs*…, imediatamente antes de sair definitivamente de cena: "Once the first astonishment and dismay had passed, de Quincey lay fully clothed upon the bed and looked at the ceiling. Then he said aloud, "What a fine story!"" (ACKROYD: 2005, p. 208).

---

[25] Em "Primeira parte, Capítulo 1 – 1.1. O Cinzel das Convenções".
[26] Em Shakespeare, William. *As You Like It*. London: Penguin Books, 2015, p. 55
[27] Para todas as referências bíblicas, tomaremos por base a edição de Frederico Lourenço, anotada e traduzida do grego, indicada na nossa bibliografia.
[28] Paráfrase e tradução livre de "Ainsi, presque tout est imitation. (…). Les esprits les plus originaux empruntent les uns des autres" (VOLTAIRE: 1860, p. 111).

Estas e quaisquer outras obras herdeiras do Pós-Modernismo "trazem mais marcados os anos em que foram produzidas do que os anos a que respeitam (CARVALHO: 2019, p. 210). Em qualquer dos casos, ao chamar a atenção para o carácter ficcional do romance histórico, os novo-historicistas eram igualmente, e de forma indissociável, metahistoriográficos, se tomarmos a definição de metaficção como a propõe David Lodge: "Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures". (LODGE: 1993, p. 206). A urgência do esclarecimento, como quem se sente na obrigação de tudo explicar ao leitor, surge em David Lodge páginas antes do incipit de *A Man*…, com uma citação elucidativa da expressão *A Man of Parts*, conforme indicada pelo *Collins English Dictionary* "**Parts** PLURAL NOUN 1. Personal abilities or talents: *a man of many parts*. 2. Short for **private parts**[29]" (LODGE: 2012, s/p). Sabemos então que, se a primeira definição explica o talento de H.G. Wells, um homem multifacetado e inteligente, a segunda definição chama a atenção para o lado mais privado da sua vida afectiva. É da junção de ambas as definições que, de forma irónica, David Lodge fundamenta a escolha do título do romance.

A metaficção pode então ser compreendida como um registo didascálico que lavra observações exteriores à diegese, que dá conta do carácter artificial da realidade que o texto propõe e expõe a construção verbal que qualquer ficção deve manter. Como justificação, poderemos sempre contar com a necessidade de conferir ao leitor uma certa relevância intelectual, colocá-lo num patamar de superioridade em relação ao autor, que tudo justifica, porque se submete ao julgamento do primeiro. Mas esta estratégia parece-nos ter o propósito maior de libertar o autor dos constrangimentos que representa o compromisso para com o realismo tradicional, assim como o de frustrar antecipadamente qualquer crítica dissidente, porque, enfim, toda a diegese proposta não pretende ser mais do que um simulacro de realidade. É uma estratégia de defesa contra potenciais condenações, mas o que perpassa, em nosso entender, é que o autor metahistoriográfico narra uma história que parece não ter força para se fazer valer por si própria ou uma história que, mais do que imitar o real, mostra-se a si própria, em todo o fulgor auto-reflexivo que o Pós-Modernismo legou e que levou John Barth a desabafar, em exasperação: "Another story about a writer writing a story! Another regressus in infinitum! Who doesn't prefer art that at least overtly imitates something other than its own processes? That doesn't continually proclaim "Don't forget I'm an artifice!"?" (BARTH: 1988, p. 117). O fastio de John Barth poderia parecer desproporcionado a um leitor que esteja consciente de que a metaficção é um processo metaliterário intimamente

[29] Negrito, maiúsculas e itálico do autor.

relacionado com a expressão artística do Pós-Modernismo – e, portanto, situado temporalmente na segunda metade do século XX, como mencionado. Importa, contudo, manter presente que o Pós-Modernismo não se forma por um conjunto de técnicas e linguagens inovadoras, mas antes pela repescagem e conglomeração. De facto, um dos maiores exemplos de metaficção encontra-se em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne, um romance experimental publicado em nove volumes, de 1759 a 1767, onde o leitor é admoestado pelo narrador por não se ter apercebido de um indício que havia sido deixado num capítulo anterior. Um romance do século XVIII que bem poderia ser catalogado como pós-modernista[30], não apenas devido à notória metaficcionalidade, mas também pelas constantes interrupções da narrativa, a *mise en abyme* das histórias dentro de outras histórias, a auto-reflexividade e vários outros artifícios metatextuais. Não é de admirar, assim, o tédio de Barth para com um processo que tem origem no século XVIII e continua actualmente a propagar-se. À parte os séculos que se escondem por detrás dos processos metaficcionais, Carlos Ceia sintetiza-os da seguinte forma: "a técnica de um romance [metaficcional] é, muitas vezes, a sua essência. Aparentemente, mais importante do que contar uma história é provar que se sabe contar uma história (…)." (CEIA: 2007, p. 60).

Um verdadeiro autor pós-modernista será aquele que contar a melhor história, sem narrativa, sem um enredo demasiado complexo, enfim, sem nada para dizer, o que faz do Oscar Wilde ackroydiano, não apenas um escritor anacronicamente pós-modernista, mas também consciente da sua pós-modernidade, como cumpre a qualquer romance desta índole: "I have always written quickly, with the fluency of the artist who has nothing whatever to say, and of course I never took my own criticism seriously, although I believe others did" (ACKROYD: 1993, p. 80). Mas talvez a maior reprodução do autor pós-modernista venha páginas adiante, na forma de um diálogo entre Wilde e Frank Harris, escritor e jornalista, contemporâneo do escritor irlandês, que parece apontar em Oscar Wilde todos os pecados dos pós-modernistas. Não podemos deixar de notar que o diálogo e as acusações parecem dirigidas, não a Wilde, mas ao próprio Ackroyd:

[30] Em 1969, David Lodge refere-se a uma nova categoria emergente, em que os romancistas exploram os mundos do realimo ficcional e do romance não-ficcional sem se comprometerem com qualquer das partes, um romance – ainda sem ser denominado pós-modernista – tão auto-reflexivo e auto-referencial quanto os que actualmente não têm outra designação: "the novel-about-itself, the trick-novel, the game-novel, the puzzle novel, the novel that leads the reader (…) through a fair-ground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trap-doors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring message or meaning but with a paradox about the art of life" (LODGE: 1969, p. 121). A estes romances novos David Lodge designa-os então por romances problemáticos, e conclui que "the father and mother of this kind of novel is *Tristram Shandy*" (*id. ibid.*, p. 122).

'You cannot publish this, Oscar. It is nonsense – and most of it is quite untrue.'

'What on earth do you mean?'

'It is invented.'

'It is my life.'

'But **you have quite obviously changed the facts to suit your own purpose**.'

'I have no purpose, and the facts came quite naturally to me.'

'(…) And this "I was vain and the world loved my vanity". Nobody loved your vanity, Oscar. Surely you know that by know. (…) **And you have stolen lines from other writers**[31] (…).

'I did not steal them. I rescue them.'

Bosie remained silent (…) so I challenged him.

'And what to *you* think?'

'It's full of lies, but of course you are. It is absurd and mean and foolish. But then you are. Of course you must publish it.' (ACKROYD: 1993, pp. 160-161).

No diálogo, é de notar que Oscar Wilde e Peter Ackroyd são duas entidades distintas, mas que parecem criar um vínculo íntimo, necessário porque o Wilde reproduzido é recriado com base no conhecimento que o autor que o reescreve possui. Todavia, ao conhecer a personagem que reproduz, o autor descobre-se a si mesmo, de igual modo, o que nos levaria a questionar se não é, de facto, verdade que quem escreve a si mesmo se escreve. Recuperando a transcrição de John Barth, a expressão *regressus in infinitum* (BARTH: 1988, p. 117) é bastante interessante, porque dá a ver a interligação quase simbiótica entre a metaficção e a auto-reflexividade e de que modo se compreende que a primeira não existe sem a segunda.

Em *The Lambs*…, não sendo a auto-reflexividade tão pronunciada como por exemplo em *Chatterton* (1987)[32], podemos encontrar momentos de autoconsciencialização, em que as personagens se dão conta da sua própria condição. Notemos como o comentário de Mary acerca de Evelina, protagonista do romance de Frances Burney *Evelina, Or, The History of a Young Lady's Entrance Into the World*[33] é, na verdade, um juízo sobre si própria, uma descrição

[31] Negritos nossos.

[32] Romance de Peter Ackroyd na linha da definição hutcheoniana de metaficção historiográfica, conforme proposto pela própria (1989, p. 3). O romance mimetiza o registo romanesco do século XIX, mas aborda criticamente a questão da representatividade do real, ao mesmo tempo que abre um canal entre o passado, presente e futuro, que problematiza a concepção de verdade histórica. À semelhança de *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, – que propõe ao leitor três finais distintos – *Chatterton* apresenta três versões diferentes para a morte do poeta oitocentista Thomas Chatterton, sem preferência de qualquer uma sobre as restantes, o que faz colocar um ponto de interrogação acerca do papel do autor pós-modernista, no final do século XX.

[33] O escritor e dramaturgo inglês, também conhecido como Funny Burney, publica *Evelina*… em 1778.

que não é apenas auto-reflexiva como também auto-referencial: "The heroine is never understood. Never properly seen. How could such a woman come to terms with the world?" (ACKROYD: 2005, p. 137). À pergunta final, cujo espírito retórico dispensa qualquer necessidade de réplica, é o matricídio cometido por Mary, levada à loucura no desfecho do enredo, que responde, em anagnórise – *she can't*.

No prólogo de *O Fotógrafo*… (2015), uma Alice de 46 anos procura o refúgio da solidão da sua vida real no país confuso, vibrante e perigoso das maravilhas, onde se descobre como uma personagem consciente do seu protagonismo: "Deparava por isso comigo mesma, presa em meus próprios enredos, esses que jamais transmitia, mas que me preenchiam noites e noites de isolamento e desolação" (CLÁUDIO: 2015, p. 12). Na época, com 46 anos, o livro de Lewis Carroll já havia sido publicado e alcançara desde logo um sucesso desmedido. Mesmo que quisesse, Alice Liddell nunca poderia esconder-se da narrativa que o autor criara para ela, porque os livros e objectos vários alusivos à história estavam por toda a parte. A Alice é uma personagem da narrativa de Mário Cláudio que efectivamente fora personagem de uma outra narrativa, de Lewis Carroll, como um espelho que não reflecte o real, mas um segundo espelho, como o já conhecido abismo da *mise en abyme*. A Alice de Mário Cláudio não sabe que é uma personagem de Mário Cláudio, mas vive ainda enclausurada no País das Maravilhas que Carroll criou para si e para onde se sente sempre impelida a regressar: "E pergunto-me se a minha reclusão não me tolhe as funções vitais, e se não deveria eu encaminhar-me para essa merenda, iluminada pelo sol, e a que possa sentar-me com um Chapeleiro Louco, uma Lebre de Março e um Arganaz" (CLÁUDIO: 2015, p. 17).

É, todavia, em *The Last*… (1993) que podemos assistir a um exercício auto-reflexivo, no verdadeiro espírito metaliterário, que força os limites do que os romances metabiográficos parecem dotados a aceitar. Referimo-nos a um diálogo sustentado entre o protagonista e o autor, por vezes apenas levemente insinuado, noutras absurda e ironicamente indubitável. Enveredar por um projecto biográfico sobre Oscar Wilde é como cair nas malhas de uma condenação, ou assim o entende a personagem, e a Peter Ackroyd não lhe faltou a advertência: "(…) if anyone were foolish enough to write my biography, then the fatefulness of my life would touch him, also. There will, in any event, be no royalties." (ACKROYD: 1993, p. 15).

Também Mário Cláudio se introduz no romance que narra e recebe do protagonista a incumbência de escrever a história narrada. É um autor a contrato, portanto, e a história não lhe nasce por inspiração divina, como o Romantismo fazia supor, mas é o fruto de uma transacção mercantilizada: "(…) consegui abordar um autor mais ou menos respeitado. Eu

achava-me ao corrente do facto de que o homem possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso (…) que não era ele, se bem que se considerasse, o responsável pelas obras que paria" (CLÁUDIO: 2008, pp. 91-92). O trecho comporta consideráveis reflexões que importa fazer notar: em primeiro lugar, o tom despretensioso com que António se dirige ao autor, sem adornos de reverência ou veneração, recorrendo a expressões pejorativas, que designam Mário Cláudio como *o homem*, em que o determinante artigo definido "o" surge minusculizado tanto na grafia como no sentido que a frase veicula e ainda o verbo *paria*, que como se entende animaliza o que o autor produz, de forma bruta, sem romantismos poéticos; talvez mais relevante seja o facto de nestas linhas se desmontar todo o romance. O autor abre o jogo com o leitor e informa-o de que a biografia que se descreve não é real, mas uma história aproveitada pela metaliteratura, uma vida outra que fora adaptada à vontade autoral. A comparência de Mário Cláudio na diegese não se limita a uma invocação da personagem principal. Ao autor é-lhe confiada uma voz e um espaço para o discurso directo, com que dialoga aberta e descomplexadamente com António:

> (…) quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria. (…) Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste, e acrescento por capricho vários posinhos ao que para certas pessoas mereceria um posinho só. (CLÁUDIO: 2008, p. 92).

Uma vez mais, o propósito parece ser que o leitor ouça este diálogo; o autor caprichoso fala com António e leva-o numa viagem que parte da realidade para a literatura, que apenas a imita, consciente de que o leitor está por perto, a assimilar tudo o que é dito, a consciencializar-se de que a auto-reflexividade da literatura serve de espelho ao real, que a primeira copia e reproduz, não sem algumas imperfeições. É natural, assim, que os autores se encontrem – e se reconheçam a si próprios – nos romances que escrevem. Afinal, como lembra Oscar Wilde "the great advantage of really contemporary fiction is that one finds oneself mirrored on every page" (ACKROYD: 1993, p. 53).

A auto-reflexividade pode dar a entender que a representação e o representado são simétricos, quando tal não é verdade. Um objecto pode ser representado e essa representação representa o objecto. Mas o objecto não representa a representação. De uma forma mais simples, as obras que escolhemos para análise representam as personalidades que retratam, mas as personalidades não representam as obras em análise, da mesma forma que uma galeria

de arte exibe quadros, mas os quadros não exibem a galeria de arte ou, se por prestígio o fazem, nunca é na mesma proporção. Por mais que o expliquemos, nunca o faremos tão bem quanto o pintor surrealista belga René Magritte o fez, no célebre quadro *La Trahison des Images* (1929), onde se representa um cachimbo sublinhado pela legenda "Ceci n'est pas une pipe", uma declaração que atesta que uma imagem de um objecto não é o objecto em si mesmo. Da mesma forma, Oscar Wilde, artista mas também objecto artístico, transitava de evento em evento, conquanto fossem afamados e bem frequentados, não para ver, mas para ser visto: "we would visit the Grosvenor Gallery, not to look but to be looked at, for I have always considered myself to be an exemple of modern art" (ACKROYD: 1993, p. 77).

A inclusão de personalidades reais em contextos ficcionais garante autenticidade à narrativa e estabelece uma relação entre a ficção e a História, como lembrava Hutcheon (2004, P. 114). No entanto, a auto-reflexividade coloca em causa essa relação, minando-a a partir do seu interior. Se num primeiro nível, a autenticidade parece assegurada pela introdução de figuras históricas pertencentes ao domínio cultural do leitor, por outro lado a auto-reflexividade dos romances metaficcionais, i.e., a autoconsciência que estas possuem acerca da sua condição de personagens, assim como do facto de estarem a vivenciar uma experiência romanceada, perverte o primeiro sentido. O leitor, que é conhecedor das personalidades históricas recriadas, é então confrontado com a questão ontológica de saber até que ponto é fidedigno o conhecimento que possui. Parece ser prática corrente de Peter Ackroyd testar os conhecimentos prévios do leitor, quando altera deliberadamente o contexto histórico das suas personagens. Não existe, por exemplo, nenhum registo que dê conta da relação entre os irmãos Charles e Mary Lamb e o jovem Ireland por exemplo, o que leva a supor que não tenha de todo existido, embora seja uma componente determinante em *The Lambs*…. Noutro exemplo, a personagem Thomas De Quincey distancia-se da personalidade real, não porque faltassem a Ackroyd elementos de investigação, que, de resto, se podem encontrar com relativa facilidade, mas porque o autor optou intencionalmente por fazê-lo. Ficção e realidade confundem-se, na narrativa, porque a metaficção incorpora em si contextos reais, mas adultera-os. É o caso do assassinato da mãe de Mary, que ocorreu, de facto, no dia 22 de Setembro de 1796, a fazer fé no relato de Susan Tyler Hitchcock[34] e, no romance, dá-se poucos dias depois da estreia de *Vortigern*, que teve lugar dia 2 de Abril do mesmo ano. Para além desta circunstância, fazemos alusão ao facto de Mary Lamb ter esfaqueado a mãe no peito e Peter Ackroyd ter modificado este facto, transformando a faca

[34] Em, *Mad Mary Lamb: Lunacy and Murder in Literary London*, refere que o crime ocorreu "Thursday afternoon in London, September 22, 1796" (HITCHCOCK: 2005, p. 15)

em garfo e subido o local da investida do peito para o pescoço. Se estes erros históricos, ponderados e assumidos, resguardam o autor de outros inadvertidos que, por lapso, possa eventualmente cometer, também chamam a atenção para as falhas mnemónicas que sempre existem nos registos historiográficos. Ao fabricar novos contextos para personalidades reais, que o leitor sabe não terem existido, Ackroyd desestabiliza o conhecimento histórico dos factos narrados e abre uma avenida de possibilidades novas para a História.

Não é apenas o conhecimento histórico que os romances metaficcionais pretendem desestabilizar, mas toda a ficção. É comum assistirmos a uma narração séria, íntegra, apresentada no tom grave e responsável de quem relata com autoridade ser intercalada, quase sem aviso, por momentos de tal forma paródicos que se tornam ridículos, sem que o leitor, numa primeira leitura, se aperceba de imediato de que está perante um mundo às avessas. Todavia, é precisamente através dessa fusão entre o tom competente da narração e o significado irónico que a linguagem veicula que se confirma a rejeição dos padrões normativos dos romances. É pela paródia que se ridicularizam os modelos romanescos pré-existentes que, segundo Lukács, remontam a Walter Scott. Se recuperarmos o registo de Susan Hitchcock acerca do assassinato, somos informados acerca da reacção de Charles, ao chegar à cozinha:

> At that moment a young man burst through the doorway. Pushing past the landlord, he cried out, "Good God! Mary! What has happened here? Why?" Then, quickly, Charles Lamb reached around from behind his sister, taking hold of the knife in her right hand (HITCHCOCK: 2005, p. 16).

Bem diferente da reacção do jovem Lamb em *The Lambs*…, cuja entrada em cena cumpre um protocolo pós-modernista de pôr em ridículo um acto tão hediondo como se entende ser um matricídio, ainda para mais se baseado em factos verídicos. Não obstante proveniência real dos factos, o narrador lembra o leitor uma vez mais de que este se encontra perante um simulacro do real:

> Mary snatched up the fork, used for toasting crumpets over the fire, and plunged it deep into her mother's neck. Without a sound Mrs Lamb fell to the floor. At this moment Charles entered the Kitchen, with a happy '*Buongiorno*!' (ACKROYD: 2005, p. 206).

A narrativa levada ao limite da verosimilhança é prática comum dos romances metaficcionais, como dissemos, e pauta-se sobretudo pela forma despretensiosa com que o

narrador expõe os acontecimentos, como se fizesse ponto assente em declarar que apenas narra o que sabe, caberá a cada leitor acreditar ou não na exposição das circunstâncias que lhe é apresentada. Longe de ser o único, podemos encontrar outro bom exemplo disto em *O Fotógrafo*…. A mãe de Alice suspeita de que algo insidioso move as intenções do professor de matemática e artista Charles Dodgson, quando convida recorrentemente as suas três filhas para piqueniques à beira do rio Tamisa. Induzida por um qualquer instinto materno, é precisamente sobre Alice que a sra. Liddell tem os maiores receios. Em vão examina os pertences da criança, as roupas, a sua bolsa, sem nunca encontrar qualquer indício que corrobore as suas suspeitas[35]. Esta sua intuição, nunca confirmada *de facto*, leva a senhora a um estado de forte distúrbio mental, que de forma algo surpreendente dissemina-se por toda a casa, assumindo proporções inverosímeis, as quais, *non obstante*, são registadas com o mesmo desapego indiferente de quem sabe que o leitor só crê se quiser:

> De um momento para outro a desordem mental contaminaria muitos dos restantes moradores da residência do deão de Christ Church, até então considerada paradigma da estabilidade familiar, e da disciplina emocional. A velha cozinheira, mulher pragmática, oriunda de Dartmoor, e modelo de espírito forte para toda a criadagem, desembestou numa fúria de instintos que ninguém conseguia deter. Saía a meio da noite, e na lua cheia, nua em pêlo, investindo aos gritos pelo relvado da frente da casa, e pisando a esmo, e com berros redobrados, os canteiros de gladíolos. Uma das moças de dentro, obediente e serena antes disso, aparecia logo de manhã com a cara esgadanhada, e resmoneando frases numa língua estranha enquanto depunha na mesa os ovos mexidos. E os próprios relógios da habitação pareciam destrambelhados, batendo horas desencontradas, e disparando a cada instante o alarme de despertar. Farejando os cantos das salas em busca de um intruso invisível, o cão Teddy andava numa fona, e as begónias murchavam a olhos vistos, rendidas a uma espécie de energia daninha. Recusando-se por dias e dias a abandonar os seus aposentos, Miss Prickett escrevia intermináveis cartas, dirigidas a um improvável noivo que no passado a arrebatara, e que ela garantia prestes a vir raptá-la num balão que cruzaria os céus (CLÁUDIO: 2015. p. 61).

Mesmo William Ireland, forjador, é certo, mas em tudo o mais um modelo de virtudes, acérrimo paladino dos valores vitorianos, em compostura social tão contrário a um boémio Charles Lamb, surge nas primeiras páginas do romance no tejadilho de uma carruagem em

[35] Recordemos que, tal como avançáramos no capítulo anterior, Charles Dodgson, pseudónimo de Lewis Carroll, nunca cometeu qualquer acto efectivo de pedofilia com Alice ou qualquer outra criança, de acordo com o documentário da BBC *The Secret World of Lewis Carroll.*

andamento, a ter relações sexuais com uma prostituta (ACKROYD: 2005, p. 20), um acto indecoroso que em mais nenhum momento da narrativa nos é dado a testemunhar.

Naturalmente, quando confrontados com outros romances representativos da metaficção historiográfica, como por exemplo *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, é possível notar que as estratégias de construção da paródia e da sátira social não são tão evidentes. As razões, já expostas anteriormente, têm que ver com a necessidade de fazer confluir a narrativa metaficcional e a personalidade real numa mesma narrativa histórica, a qual, embora se liberte do tradicionalismo romanesco, deve ainda assim alcançar um grau de verosimilhança satisfatório. Charles Smithson e Sarah Woodruff, protagonistas de *The French*…, são criações ficcionais do autor e, como tal, são plantadas num cenário mimeticamente vitoriano com todas as suas fraquezas expostas ao leitor, o pensamento aberto e portador de todas as perturbações de espírito, como cumpre ao anti-herói metaficcional.

Charles Smithson é um darwinista, o que, *per se*, é suficiente para abalar os fundamentos morais da sociedade vitoriana, assente numa moralidade evangélica, que convivia mal com a teoria da evolução das espécies. Charles pareceria, num primeiro olhar, um herói iluminista, que se opunha com determinação ao pensamento oitocentista. Todavia, ao longo do romance, assistimos a uma personagem contida, que se reprime cada vez mais e que, apesar de todo o seu conhecimento científico acerca da evolução das espécies, nunca se consegue libertar dos constrangimentos patriarcais e normativos da sociedade. No final, acabará por sucumbir às convenções sociais, sobretudo porque se recusou a encetar as batalhas que o aguardariam, caso persistisse em transgredir. Neste particular, o que *The French*… guarda de inovador – e que o tem elevado como um modelo paradigmático de construção metaficcional – é que o narrador é uma entidade consciente da sua responsabilidade enquanto agente criador da narrativa. Não apenas isso, como observa com interesse o desenrolar dos acontecimentos e não se coíbe de intervir decisivamente, a dado momento, quando recusa envolver Charles num dos vários confrontos que este poderia ter enfrentado com a sociedade: "I continue to stare at Charles and see no reason this time for fixing the fight upon which he is about to engage» (FOWLES: 2004, p. 409).

Por oposição, as personagens dos romances metabiográficos não são anti-heróis ou, se o são, sê-lo-ão na mesma medida da personalidade retratada[36]. Na construção das

[36] Cumpre questionar até que ponto Oscar Wilde não é um anti-herói do seu tempo. Escritor proeminente, admirado por uma vasta legião de leitores e inclusivamente por alguns dos seus pares, caiu em desgraça por prática do crime de homossexualidade, muitas vezes de pendor pedófilo, em plena sociedade oitocentista britânica. A personagem do romance de Ackroyd que temos em análise será, de igual modo, um anti-herói, mas não mais do que o escritor que lhe serve de modelo.

personagens, não é possível expurgar dos romances metabiográficos todas as formas objectivas de representação do real, sem com isso tirar de cena as personalidades biografadas. De resto, se a arte imita a vida, como postulado por Aristóteles[37], a segunda não pode estar ausente da primeira, i.e., os romances não podem afastar-se tanto da realidade histórica a ponto de perder a ligação entre a imaginação criativa e a experiência do conhecimento humano, pois como lembra David Lodge, "it is realism which holds history, romance and allegory together (…), making a bridge between the world of discrete facts (history) and the patterned, economised world of art and imagination" (LODGE: 1969, p. 106). *In extremis*, a História pode muito bem ser uma construção ficcional, como têm defendido os pós-modernistas, mas mesmo assim continua a legar a cada indivíduo da sociedade uma noção de identidade e de pertença, ao veicular uma linguagem comum e um sistema de valores que é partilhado por toda a comunidade e nos quais esta se reconhece. Consentimos que a narrativa histórica seja uma construção ficcional, mas não se talha a partir do vazio; pelo contrário, a narrativa histórica, no sentido filosófico de concepção criativa, é uma imitação da vida. Se a isto adicionarmos o facto de o realismo pretender ser uma imitação tão fiel quanto possível da realidade, temos criada a ponte a que se refere Lodge, que liga o realismo ficcional à História. Isto explica por que motivo todos os romances da nossa bibliografia activa, sem excepção, evocam vários nomes de personalidades histórias, para além dos protagonistas. Estas evocações de personalidades históricas, bem conhecidas dos leitores, servem de elos entre a ficção e a realidade e conferem um carácter documental a um texto que requer exactidão factual em determinados momentos, para os destruir no momento seguinte, deixando o leitor num ponto de incerteza constante, sem saber bem no que acreditar: "sooner or later the reader will probably decide that the expectation of reading fiction with which he began (…) was correct (…). The important point is, however, that the reader is never allowed to rest comfortably on this assumption: the deviations from fictional convention are too persistent for him to eliminate entirely the possibility that it might all be true" (LODGE: 1969, p. 126). De notar que David Lodge não está a sugerir que o leitor seja tão pouco sagaz que não compreenda estar perante uma construção ficcional; o que Lodge defende é que o leitor, sabendo que é ficcional o romance que tem em mãos, não pode banir inteiramente do discurso toda e qualquer reivindicação autoral de verdade histórica. Haverá

[37] A frase, que se convenciou a considerar de Aristóteles, *ipsis litteris*, é na verdade uma reformulação do original: "a arte imita a natureza", como se pode ler em *Física: Livro II*, que na edição inglesa se traduz da seguinte forma: "If we had regard to the early thinkers, it might seem that the study of nature is the study of matter, (…). But if **art imitates nature**, and it belongs to the same branch of knowledge to know the form and to know the matter up to a point (…), then it belongs to the study of nature to know both sorts of nature. (ARISTÓTELES: 2006, p. 27).

sempre momentos perante os quais se questionará acerca da verdade dos factos que lhe são apresentados.

Na leitura deste ensaio de Lodge, uma questão se levanta: deverá a arte dizer a verdade? Terá para com ela algum compromisso? Nenhum, responderia Oscar Wilde. No ensaio *The Decay of the Lying* (WILDE: 2002), redigido sob a forma de diálogo socrático entre Vivian e Cyril, duas personagens que, por curiosidade, têm o mesmo nome dos seus filhos, Vivian encerra o ensaio sustentando que o propósito derradeiro da arte é precisamente a mentira: "The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art" (WILDE: 2002, p. 171). No entanto, logo desde o início é possível perceber que Vivian é o intérprete do pensamento de Oscar Wilde e é através desta personagem que o autor propaga as suas considerações. Como consequência do declínio da mentira na arte, argumenta Vivian, os autores perderam a capacidade de falar por eles próprios, de escrever o que realmente pensam acerca da sociedade e do que consideram ser moralmente correcto. A arte, em particular a literatura, tornou-se constrangida e os modelos de construção romanesca têm-se repetido sucessivamente sob o mesmo cânone. A ideia de a arte imitar a vida é uma falácia, porque se assim fosse, tornar-se-ia estéril, incapaz de criar beleza onde só há disformidade e hediondez. Oscar Wilde antevê na arte uma missão superior, conquanto esta seja capaz de se elevar acima das coisas mundanas. A mimetização da realidade não deve ser um objectivo para a arte porque a arte não é um espelho, nas palavras de Vivian: "Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror" (*id. ibid.*, p. 157). Sublimada desta forma, a arte torna-se, ela própria, o objecto de admiração, a ser copiado e imitado, pela natureza e pela vida. A preposição será possivelmente a mais célebre de todo o ensaio e entra em paradoxo com a de Aristóteles: "Paradox though it may seem (…) it is none the less true that **life imitates art far more than art imitates life**[38] (…). A great artist invents a type, and life tries to copy it, to reproduce it in a popular form (…)" (*id. ibid.*, p. 158).

De certa forma, também no autor vitoriano podemos distinguir um resquício desse fio de Ariadne que, meio século depois da morte de Wilde, se enovelou para formar o Pós-Modernismo. Se Wilde postulara que a vida imita a arte, os pós-modernistas, em particular aqueles que se ocupam do ofício da metahistoriografia, haviam de afirmar que a História se moldaria à ficção. O realismo ficcional, de que se ocupara David Lodge havia de se flectir à estética romanesca.

[38] Negrito nosso.

Também por aqui podemos entender que metaficção historiográfica e metabiografia não são a mesma estratégia. Uma e outra partilham padrões de reconstrução do passado, cumprem praticamente todos os preceitos da nomenclatura que assiste ao campo pós-modernista, como a metaficção, a auto-reflexividade, a paródia, a ironia, a sátira, a desconstrução e o descentramento da narrativa, o anti-herói, o anti-romance e toda uma lista de vocábulos a que apelidaríamos de *doppelganger* terminológico, porque nos parecem referir-se ao mesmo, termos duplos que definem a mesma estratégia narrativa, a qual, por sua vez, parece condensar-se num único propósito: retirar da arte a certeza iluminista e reduzi-la ao cepticismo epistemológico. A desconstrução que a reflexão ocidental tem vindo a promover não é apenas a da realidade, mas também e sobretudo a da racionalidade:

> Nietzsche introduz o primeiro paradoxo da reflexividade: "Não há conhecimento"; outros têm sido explorados pelos artistas pós-modernos: um pintor dirá: "Não há originalidade", um cineasta dirá: "Não há representação da realidade"; e um romancista dirá: "Não há história para contar.". A conclusão a extrair de todos estes paradoxos é a mesma: não há conhecimento, originalidade, representação e história porque não temos nenhuma certeza extra-linguística ou extra-textual sobre o que sejam estas categorias. (CEIA: 2007, p. 219).

As metabiografias de Mário Cláudio, David Lodge e Peter Ackroyd são suficientemente auto-reflexivas para cumprir o requisito da metaficção historiográfica de questionamento da racionalidade. No entanto, distinguem-se por não se afastarem por completo do real, mas antes conservarem um vínculo tanto com a personalidade retratada, como vimos, como com o seu autor – rejeitando assim o princípio de Wilde de que a "art never expresses anything but itself" (WILDE: 2002, p. 164), com que o dramaturgo pretendia alegar que a arte não é um reflexo do espírito do seu autor, nem do período e contexto sociocultural em que é composta.

Capítulo 2 - Biografias Ficcionadas.

O anseio voraz de separar a obra do seu autor, com que Oscar Wilde concluiu o capítulo anterior, é compreensível, se atendermos aos impulsos com que Wilde se debatia, em particular no que diz respeito à sua homossexualidade, muitas vezes tomada de um cariz que hoje reconhecemos como pedófilo. É certo que sucumbiu a práticas imorais com rapazes, como consta do auto do seu julgamento, mas em nenhum momento esses comportamentos transpiraram para a sua obra. Se um autor escreve muito de si próprio, mesmo se inadvertidamente, Oscar Wilde terá sido um dos que se viram impedidos de o fazer. Ainda assim, a sua conduta pessoal foi o bastante para, num primeiro momento, macular a sua obra, como lamenta em *The Last*…: "As it is, my personality has destroyed my work: that is the one unforgivable sin of my life" (LODGE: 1993, p. 66). Daí que não seja de estranhar o desiderato do autor vitoriano de que a obra tenha valor por si mesma. Actualmente, detentores de um olhar secular privilegiado, sabemos que o *opus* de Oscar Wilde não se perdeu, antes impera, sobrevive lado a lado com os comportamentos do seu autor, superou a filologia britânica e inscreveu-se no cânone da literatura mundial. Não significa isto que o autor seja indissociável da sua obra. Pelo contrário, acreditamos que um romance é a tentativa de um autor se mostrar, mesmo quando se oculta. Quando um leitor lê um romance, lê também o seu autor, nas linhas para onde este se transportara, a fim de preencher o texto com as suas próprias experiências ontológicas. Não será por acaso que Rosamund Bland[1], uma das amantes de H.G. Wells e aspirante a escritora, protesta: "How am I ever going to be a writer if I don't get some experience?" (LODGE: 2012, p. 178), consciente de que, para se ter sucesso na literatura é primeiro preciso experienciar a vida. O acto de escrita é um cruzar de fronteiras entre o autor e a sua obra, como deixa claro H.G. Wells, em *A Man*…: "It always annoyed him that people didn't understand that fiction could only be made out of life, and there wasn't a decent novel written by anybody which didn't have a good deal of the writer's experience in it" (*id. ibid.*, p. 354), o que não significa que os académicos devam "treat the whole thing as biography" (*op. cit.*), alerta. A censura tem razão de ser, porque o autor é livre para alterar os factos transportados para o texto da forma que bem entender. Socorrer-se da sua própria experiência para compor realidades diegéticas não significa transcrevê-las exactamente como ocorreram. Pode, em alternativa, reordená-las, conferir ao protagonista uma força ou uma fraqueza que não foram exactamente as suas ou pincelar o

[1] Filha do jornalista Hubert Bland e da escritora de livros infantis Edith Nesbit, ambos activistas da Sociedade Fabiana, de que H.G. Wells fora também um activo membro.

romance com uma coerência que, aquando da sua experiência pessoal, poderá não ter sentido. Confundir a epistemologia de um romance com a biografia do seu autor é um erro crasso que importa não cometer. O conhecimento prévio da vida de um autor pode ajudar um académico a entrar nos bastidores do seu universo ficcional, mas não servirá para o catalogar criticamente.

De resto, os artistas, em particular os escritores, procurarão sempre escapar a qualquer tentativa de apropriação do pensamento crítico, como admitiu James Joyce numa entrevista a Jacques Benoîst-Méchin, em que confessa que havia escrito o *Ulysses* (1922) "to keep the critics busy for 300 years" (ELLMANN: 1965, p. 535). No mesmo sentido, António Lobo Antunes declarou, numa entrevista à revista Visão: "O que é um romance, não sei muito bem... O Guerra e Paz é um romance? O Tolstoi resolvia a coisa dizendo que um livro é aquilo que um escritor põe por baixo do título, ou como fez o Gogol que escreveu "poema" por baixo do Almas Mortas. Até que ponto será legítimo haver distinção por géneros, conto, romance, novela, eu digo sempre livros..."[2].

A apetência para a catalogação é, *non obstante*, primária a qualquer académico, porque a organização é um recurso analítico e interpretativo inestimável para a fundamentação de leituras críticas. A rejeição do apelo à reestruturação do pensamento teórico, sob a qual os artistas compreensivelmente se pretendem resguardar, encontra uma natural oposição no mundo académico, que vive da criação de relações conexas, normalmente por meio de confrontação, e da promoção do diálogo entre diferentes obras artísticas. É, uma vez mais, dando cumprimento a esse imperativo que nos damos conta de que a reconstituição ficcional de personalidades históricas introduz uma nova variável na equação entre literatura e História, exposta no capítulo anterior. A consciência pós-modernista problematiza essa relação num jogo de fronteiras entre o real e o imaginário, entre os factos e a descrição que deles se faz, num processo claramente artificioso de autoconsciencialização. Esta circunstância parece ser, por si só, suficiente para inscrever os romances biográficos no cânone da literatura metaficcional, compreendida como "both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages" (HUTCHEON: 2004, p. 5).

Ainda assim, embora se assuma como herdeira do Pós-Modernismo, podemos encontrar registos metaficcionais em pleno Modernismo, de que é exemplo o romance *Some People*[3], de Harold Nicolson, em que o autor narra as suas experiências de juventude, numa dose moderada de reminiscências reais e elaboração ficcional. Na ausência de um termo

[2] "Entrevista a António Lobo Antunes", disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/ entrevista-a-antonio-lobo-antunes=f762828>, consultado em 3 de Agosto de 2017.
[3] 1927, data da primeira edição.

conceptual que categorizasse este registo ficcionalizado de *memoirs*, Virginia Woolf denominou-o de "The New Biography", na edição de 30 de Outubro de 1929 de *The New York Harold Tribune* (WOOLF: 2009, pp. 95-100)[4]. No entanto, a presença imperativa da ficção na narração de eventos históricos reais leva-nos uma vez mais para a leitura de *The Decay*…. Em 1889, cerca de 40 anos antes do ensaio de Virginia Woolf, já Oscar Wilde apresentara uma reflexão teórica sobre a importância da criatividade, na representação da vida. Para o autor, a representação da vida de uma personagem deveria ir além da mera cópia histórica: "if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies. The justification of a character in a novel is not that other persons are what they are, but that the author is what he is" (WILDE: 2002, p. 147). Já na altura, Wilde pretendia demonstrar que mais do que a necessidade de biografar a vida de uma personalidade ou narrar um evento histórico, o autor devia apropriar-se do sujeito biografado e, através deste, projectar no mundo retratado a sua própria visão estética. Só os escritores que privilegiarem a criatividade sobre a representação do real poderão ser verdadeiramente considerados artistas, uma vez que criam, ao invés de se limitarem ao exercício da cópia. Segundo o próprio, a arte não imita a vida, antes a molda ao seu desígnio (*id. ibid*., p 158). Assim, quando Lukács afirma que "The novel's aim is to represent a particular social reality at a particular time, with all the colour and specific atmosphere of that time. Everything else, both collisions and the "world-historical individuals" who figure in them, are no more than means to this end" (LUKÁCS: 1989, pp. 150-151), está a propor uma prática muito limitada do exercício literário. Para Wilde, a personagem criada pelo autor deve conter muito do próprio autor, o que a posiciona num tempo à frente do tempo retratado, a fim de criar uma outra realidade, capaz de figurar, ela sim, como objecto de desejo e de imitação. Afinal, como conclui, "(a) great artist invents a type, and life tries to copy it" (WILDE: 1989, p. 33). Faltarão ainda outros apanágios para considerarmos a sua obra metabiográfica, mas não será boa prática descartar esta perspectiva do seu autor. Consideremos, como exemplo, a personagem bíblica Salomé, na peça homónima do dramaturgo irlandês. Segundo os evangelhos de Mateus (Mt. 14, 1-11) e de Marcos (Mc. 6, 17-28), Salomé dança para Herodes Antipas, tio e padrasto. Estimulado pela dança luxuriosa da enteada, compromete-se a conceder-lhe o que esta desejar. Salomé, manipulada pela mãe, pede então como recompensa a cabeça de João Baptista numa bandeja, o que vem a acontecer. Embora a versão bíblica apresente uma personagem feminina em

[4] Importa registar, todavia, que este ensaio é publicado pela primeira vez no Suplemento Literário de *The Times*, em 1927.

pleno domínio das suas qualidades sensuais, Wilde vai mais longe e transverte a sensualidade em luxúria: "Suffer me to touch thy body" (WILDE: 1998, p. 72), implora Salomé a João Batista, que a repele. Para além disto, se a dança de Salomé para o Rei ocorre num espaço público, Wilde desloca-a para uma esfera mais intimista, longe dos convidados, onde estão apenas presentes Salomé, a mãe Herodia, o Tetrarca da Judeia, alguns soldados, um grupo de judeus e nazarenos e uns quantos servos; depois, apesar de o dramaturgo nunca apresentar uma descrição da dança, designa-a como a *Dança dos Sete Véus*, o que sugere uma sedução muito para lá da narração bíblica; se um véu se faz para cobrir, a *Dança dos Sete Véus* pressupõe o oposto, um desvelar, passo a passo, ou melhor, véu a véu, até culminar numa nudez insinuada, de que o Livro Sagrado nunca dá conta. Por fim, e ao contrário do que se relata nos evangelhos, é Salomé quem acede aos pedidos do Rei e decide dançar, contra a vontade da mãe e é também da iniciativa da jovem que vem o pedido de ter numa bandeja de prata a cabeça de João Batista, por despeito por se ver rejeitada pelo profeta:

> HEROD: (…) Dance for me, Salome, I beseech you. If thou dancest for me thou mayest ask of me what thou wilt, and I will give it thee. Yes, dance for me, Salome, and whatever thou shalt ask of me I will give it thee, even unto the half of my kingdom.
> (…)
> HERODIAS: Do not dance, my daughter.
> SALOME: You swear it, Tetrarch?
> HEROD: I swear it, Salome.
> HERODIAS: Do not dance, my daughter.
> (…)
> HERODIAS: I will not have her dance.
> SALOME: I will dance for you, Tetrarch.
> (…)
> *Salome dances the dance of the seven veils.*
> HEROD: Ah! Wonderful! Wonderful! You see that she has danced for me, your daughter. Come near, Salome, come near, that I may give thee thy fee (…). What is it that thou wouldst have, Salome?
> SALOME (*rising*): The head of Iokanaan.
> HERODIAS: Ah! That is well said, my daughter.
> (…)
> HEROD: No, no, Salome. It is not that thou desirest. Do not listen to thy mother's voice. She is ever giving thee evil counsel. Do not heed her.

> SALOME: It is not my mother's voice that I heed. It is mine own pleasure that I ask the head of Iokanaan in a silver charger (WILDE: 1998, pp. 83-86).

Oscar Wilde não pretende representar Salomé com uma precisão e exactidão irrepreensíveis, que a despoje de qualquer grau de realidade, uma inevitabilidade quando se tenta tornar uma história excessivamente verdadeira. Pelo contrário, o propósito de Wilde é apoderar-se de um evento do passado e de personalidades bem conhecidas para criar uma realidade nova, que a vida, presente e futura, anseie por copiar. Da mesma forma, o autor metabiográfico não oferece ao leitor a informação expectável por que este aguarda desde o primeiro momento, com base no seu conhecimento prévio; a sua função deve ir além da banalidade do relato já conhecido e, de certo modo, antecipado. Caberá, pois, a este autor expor uma representação da vida humana capaz de superar a fatalidade de uma qualquer verdade imutável a que cada ser humano se deveria submeter, com o intuito de demonstrar que a vida é misteriosa, imprevisível e dinâmica. Não é o leitor que determina a obra de arte, como lembra Wilde em *The Soul of Man Under Socialism*, mas a obra de arte que determina o leitor:

> If a man approaches a work of art with any desire to exercise authority over it and the artist, he approaches it in such a spirit that he cannot receive any artistic impression from it at all. **The work of art is to dominate the spectator: the spectator is not to dominate the work of art. The spectator is to be receptive. He is to be the violin on which the master is to play**[5]. And the more completely he can suppress his own silly views, his own foolish prejudices, his own absurd ideas of what art should be, or should not be, the more likely he is to understand and appreciate the work of art in question. (WILDE: 2002, pp. 270 e 271).

A sua Salomé constitui, nesta medida, um desafio antecipatório ao conservadorismo de Lukács, que argumentava que as personagens, na sua dimensão psicológica e sociocultural, deveriam corresponder ao período narrativo em que se inseriam: "The historical novel therefore has to *demonstrate* by *artistic* means that historical circumstances and characters existed in precisely such and such a way" (LUKÁCS: 1989, p. 43). Contudo, personagens representativas do seu tempo, por norma, não representam o espírito de mudança que veio a perpassar pela sociedade, moldando-a para a configuração que o escritor metabiográfico a conhece. Uma personagem contemporânea de um autor, quando colocada num certo contexto histórico, é uma agente ao seu serviço, através da qual o autor pode manobrar as condicionantes sociais e criar um efeito de consciencialização capaz de promover um

[5] Negrito nosso.

processo de desocultação do futuro, ou melhor, de transformação de consciências. Ser a voz dessa consciência é a empresa maior que um autor pós-modernista reivindica para si e que Oscar Wilde, personagem, tão bem expressa, em *The Last…*: "For it was my fate to attain the self-conscioussness of an artist at a time when values of all kind had been thrown into doubt" (ACKROYD: 1993, p. 33). Este sentido de missão é o grande diferenciador dos romances históricos tradicionais e dos romances metahistoriográficos. Se nos primeiros, impera a fidelidade do retrato social à realidade histórica da época, estes últimos fazem-se notar pela florescência de uma transformação fenomenológica da consciência colectiva que, por inevitabilidade, irá resultar na criação de uma nova realidade.

Todavia, não sendo exactamente as mesmas, as configurações da metaficção historiográfica e das biografias ficcionais divergem num outro ponto, que não havíamos ainda abordado: ao passo que a primera desafia as convenções sociais de autenticidade e se abre a uma narrativa de *possibilidade*, por oposição à narrativa de *verdade*, é um facto que, em nenhum momento, a metaficção historiográfica apresenta uma realidade oposta àquela que nos é veiculada pela historiografia oficial. Podemos observar, em *The Last…*, como Ackroyd recorre a factos reais sobre a vida de Oscar Wilde para reconstruir um retrato ficcional do autor vitoriano, num registo de *memoirs*, durante o seu período de isolamento, em Paris. Esta circunstância levanta a questão de saber se a fabricação ficcional de Ackroyd constitui uma clara opção por uma narração alternativa, que o leitor sabe não ser verdade, não existindo, para o efeito, qualquer *possibilidade* outra que se abra à validade e a autenticidade da verdade histórica – o que distancia os romances metabiográficos da metahistoriografia e os aproxima da história alternativa –, ou se, pelo contrário, estamos perante uma construção ficcional que não se opõe sagazmente ao real. Em nosso entender, a força desta construção reside no desconhecido, mais precisamente no facto de não sabermos se existe ou não um diário. A condição ficcional permite a elaboração um evento sem que dele se possa retirar a conclusão categórica de que tal evento nunca existiu, de onde concluímos que o desconhecimento da existência de um diário não elimina terminantemente a possibilidade coincidente de este existir, o que nos impele a inscrever a construção ficcional no campo da verosimilhança.

As biografias ficcionais desafiam as fronteiras entre a História e a ficção e, neste particular, pesa mais o adjectivo *ficcional* do que o substantivo *biografia*. Numa acepção convencional, as biografias tradicionais aproximam-se do registo académico, ao elaborar um plano de investigação assente numa base de pergunta e resposta, como o intuito de escrutinar a vida e obra de uma determinada personalidade histórica, de relevância pública. Como resultado, o biógrafo pretende recuperar uma percepção imagética, assente em documentos

e outros materiais exegéticos determinantes para a validação factual do discurso veiculado. Este compromisso para com a verdade é essencial, nesta vertente historiográfica imperante e, como tal, não há lugar para divagações ou construções ficcionais. A aproximação entre a História e a biografia fora já notada por Sofia Rosado, quando concluiu que "tanto a História como a B.[6] convivem com o passado e o seu escrutínio, a sua avaliação, investigação e selecção de fontes comuns"[7]. No entanto, se a História foi alvo de uma contaminação pós-modernista que abanou as suas fundações epistemológicas de verdade e legitimidade, também a biografia acabaria por sofrer um assalto semelhante. Tal como o Pós-Modernismo se fez entrar nos meandros da historiografia para os perverter, também os romances metabiográficos aproveitaram as omissões do discurso biográfico convencional para se introduzirem num modelo consagrado e exporem as suas falhas, convidando o leitor a assistir e a colaborar na sua alteração. Dentro do registo biográfico, assistimos a uma redução do espaço histórico, o que amplia um campo maior para a ficção e, em interdependência, para a transgressão, sempre tão apelativa, como sabemos, a Oscar Wilde: «Every small gesture interests me, and from the face or manner of each person I invent an entire history» (ACKROYD: 1993, p. 10).

Os romancistas biográficos nunca pretenderam corresponder aos procedimentos normativos de elaboração de biografias tradicionais e se os seus romances parecem obedecer, de alguma forma, aos pressupostos tradicionais de investigação e de tratamento do material histórico característicos do exercício biográfico convencional, não devemos esquecer que o primeiro tem sobre o segundo um desejo de subversão, de desvelar a imprecisão das biografias tradicionais. Atente-se no *incipit* de *A Man of Parts*, onde o autor adverte:

> Nearly everything that happens in this narrative is based on factual sources – 'based on' in the elastic sense that includes 'inferable form' and 'consistent with'. All the characters are portrayals of real people, and the relationships between them were as described in these pages. Quotations from their books and other publications, speeches, and (with very few exceptions) letters, are their own words. But I have used a novelist's licence in representing what they [as personagens] thought, felt and said to each other, and I have imagined many circumstantial details which omitted to record (LODGE: 2012, s/p).

[6] Redução do substantivo «Biografia». Conforme o original.
[7] ROSADO: "Biografia", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/ encyclopedia/biografia/>, consultado em 10 de Agosto de 2016.

Ainda assim, sendo certo que criaram instabilidade no campo da biografia, os autores pós-modernistas não introduziram nenhum factor novo, que contribuísse decisivamente para a falência da premissa da validade histórica. Na verdade, a subjectividade também está presente nos discursos biográficos tradicionais, oculta na interpretação que o biógrafo faz dos materiais que tem ao seu dispor e na forma como exclui ou releva a informação. De resto, a própria composição textual exige sempre uma certa dose de imaginação. É também Sofia Rosado quem nos alerta para esta questão, ao fazer ver que a biografia "*standard* encerra em si uma visão da B. enquanto género literário e pratica-o enquanto arte (…); a B. interpretativa é bastante subjectiva, por vezes quase de ficção"[8].

O vector ficcional esteve sempre presente nas biografias, embora dissimulado. Isto não significa, contudo, que o romancista e o biógrafo partilhem o mesmo espaço criativo. Ao biógrafo, o criticismo contemporâneo tem vindo a exortar um maior recurso à imaginação no tratamento dos factos que a documentação outorgou; ao romancista, permite-se mais, consente-se que, pela interpretação, fabrique factos novos a partir dos previamente adquiridos. Cremos que é esta a linha, ainda que difusa, que separa as biografias tradicionais das ficcionais – a interpretação. Tanto o biógrafo como o romancista se envolvem num processo de interpretação de indícios, mas distinguem-se pela abordagem. Para o primeiro, a interpretação funciona como uma validação da sua exposição dos eventos ocorridos; para o segundo, confere a tão desejada liberdade poética, a qual pode, ao contrário do que suporíamos, utilizar e veicular mais informação real do que a primeira, pois o romancista não está constrangido pelo decoro a utilizar material disperso ou incongruente. Noutras palavras, ambos os trabalhos resultam da interpretação, mas se para o biógrafo a interpretação deve reger-se pelo barómetro da verdade, para o romancista toda a interpretação pode ser objecto de ficcionalização: "Whereas the scholarly biographer, bound to the rules of logical discourse, may have to reject parto f the evidence as unreliable, novelists feel able and obliged to admit contradictory information" (SCHABERT: 1982, p. 4). Em todo o caso, o exercício biográfico desenvolvido através de um contexto interpretativo da informação organizada, de um modo mais ou menos fidedigno, resultará sempre numa aproximação entre o leitor e a personalidade retratada, até porque a verdade de vidas passadas nunca poderá ser conhecida em absoluto. Uma vez inacessível, qualquer vida retratada é sempre uma construção e, portanto, uma ficcionalização, o que leva Schabert a concluir que "[b]oth factual and fictional biographies thus are made up, and in this sense are fictions" (*id. ibid.*, p. 7).

[8] ROSADO: "Biografia", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografia/>, consultado em 10 de Agosto de 2016.

A consciência da ficcionalização de qualquer composição biográfica não pode, pois, ser medida pelo binómio real *vs.* ficcional. Apresentam-se, contudo, dois parâmetros conceptuais basilares na elaboração de biografias: a transparência e a estética. Nas biografias convencionais, o último teste é sempre o da transparência e, nesse sentido, a validação dos factos é uma constante, mesmo que se sacrifique, como é recorrente, uma certa fluidez e cadência discursivas. Assim, não raras vezes, o discurso do biógrafo é interrompido para dar conta dos materiais consultados, seja no corpo de texto ou em notas de rodapé. O leitor, no papel de juiz da autenticidade, aceitará ou rejeitará os argumentos do biógrafo, com base nas provas documentais por este apresentadas. Os factos são naturalmente seleccionados, validados ou descartados, de acordo com o princípio da autenticidade e com o único propósito de dar a conhecer a vida e os feitos de uma personalidade real. Na biografia tradicional, a criação de acontecimentos rotulá-la-ia de mentirosa, ao passo que a ficcional seria considerada verosímil, ao abrigo da liberdade poética. Isto porque o teste que o romancista deve ultrapassar não é o da transparência, mas o da estética, pelo que este se pode dar a outras liberdades, na acepção de que a reprodução ficcional da vida de uma personalidade não tem como objectivo revelar os acontecimentos históricos reais. Na verdade, colocados ao serviço da ficção, os factos históricos externos curvam-se internamente, para dentro da narrativa, de modo ir ao encontra das opiniões do narrador ou das circunstâncias que a trama exige, como se evidencia em *A Man of Parts*:

> I wrote the passages of denunciation and pride with all the passion of a man convinced of the truth of his own narrative. Of course I resolved all the problems in the final scene, just as I expected to do in my own life. I believed that I was a great enough dramatist to turn life itself into a drama (ACKROYD: 1993, p. 123).

Para enfatizar o valor estético do romance, a factualidade (e, com ela, a transparência) é colocada em suspenso e o leitor é levado por um novo percurso, onde conhecer as relações factuais é de somenos, interessa sobretudo de que forma é que estes se relacionam com a intriga. *A Man of Parts* e *The Last…* viram-se para dentro, são auto-referenciais e constituem uma visão imaginativa da vida de uma personalidade. As qualidades de H.G. Wells e de Oscar Wilde veiculadas nos romances servem o propósito imposto pela narrativa, assim como a valorização de determinados aspectos relevantes da sociedade inglesa oitocentista e novecentista em detrimento de outros. Quaisquer lacunas serão – espera-se – preenchidas pelo conhecimento prévio que o leitor possui destas duas personalidades. É esse conhecimento não veiculado, em contraste com o uso criativo das particularidades que os

autores seleccionam, em função das suas ideias para a intriga, que vai alimentar e valorizar a qualidade estética das obras. A partir das circunstâncias relevantes das vidas de Oscar Wilde e H.G. Wells, Ackroyd e Lodge criam vidas novas, na tessitura dos romances, através do recurso à imaginação, vidas plurais que se multiplicam em diferentes funções sociais ou comportamentais, conforme sirvam as intenções dos autores. É importante não esquecer que Ackroyd e Lodge estão a contar uma história, uma ficção, que não deve ser literalizada. Em linha com a prerrogativa pós-modernista, os romances são artefactos que pretendem imitar o real, nunca o substituir.

Enquanto biografias romanceadas, organizadas numa espiral interna, é vertiginosa a precipitação para a catalogação de *The Last…* e *A Man of Parts* como metaficcionais. Não apenas pela auto-referencialidade, mas também porque uma das principais características da literatura metaficcional é a quebra de expectativas do leitor, algo que também encontramos em ambos os romances, assumidamente biográficos, mas onde a coerência da narrativa se sobrepõe sempre à verdade dos factos. Ackroyd e Lodge comprometem-se perante um contrato de leitura que nunca pretendem cumprir, agem no respeito aparente pelas convenções, mas convidam constantemente o leitor a observar a artificialidade das mesmas e os mecanismos de construção que lhes servem de base. A cada quebra de expectativas, o leitor é forçado a celebrar um novo contrato, sem saber ao certo em que critérios se move.

Contudo, porque estes heróis se inspiram numa personalidade real, devem adoptar comportamentos verosímeis, particularmente em sociedade, o que contraria a noção de um herói individual, introspectivo, a braços com dilemas íntimos, com impacto no seu círculo de amigos mais chegado, mas sem grande relevância social, como é apanágio dos romances metaficcionais. Não há como negar que tanto Oscar Wilde como H.G. Wells reflectem essa distinção:

> I became a symbol of modern society, both in its rise and in its fall (ACKROYD: 1993, p. 97).

> H.G. was like a comet. He appeared suddenly out of obscurity at the end of the nineteenth century and blazed in the literary firmament for decades, evoking astonishment and awe and alarm, (…). H.G. also aspired to leave a transformed world behind him, and even if he didn't succeed (who could?) he had a liberating and enlightening effect on a great many people. (LODGE: 2012, pp. 558-559).

Este é um grande marco de divergência em relação à metahistoriografia, porque dificilmente as biografias poderiam fugir a estas circunstâncias. E nem a máxima pós-modernista de actuação dentro de um género literário com o intuito de o corromper parece servir de auxílio, pois importa não esquecer que este signo, que os pós-modernistas adoptaram como seu, não só nada tem de inovador, como inclusivamente vem muito de trás[9].

Pelo que temos vindo a verificar, se há um propósito epistemológico nas metabiografias é o de turvar as fronteiras entre os factos e a ficção e aglomerar diferentes géneros literários, como a biografia tradicional e a metahistoriografia. Neste sentido, as biografias ficcionais são géneros híbridos de difícil catalogação. Em exactidão, uma metabiografia não é um romance, porque transporta a substância da verdade e da realidade; mas tão-pouco é uma biografia, porque procura elevar-se a uma estética artística da ficção.

É, pois, importante compreender em que campos nocionais se movem os romances biográficos, em tudo semelhantes a outros romances metahistoriográficos, mas com qualidades distintivas que apontam para outros processos hermenêuticos, como o espelhamento de biografias tradicionais, e a criação de um herói que é inspirado pela análise e pela pesquisa documental. A aproximação dos dois registos biográficos é tanto mais evidente quando nos damos conta de que as próprias biografias factuais comportam uma certa proporção de subjectividade, como já afirmámos. Distinguem-se pela intenção do autor, pelo processamento interpretativo dos dados obtidos, sendo que, se a primeira é mais austera e científica, a segunda molda-se aos princípios da estética e da liberdade da criação poética. O romancista-biógrafo não pretende apenas dar conta de vidas passadas, apresentar-se como um autor-criador e assume-se, sem reservas, como o arquitecto da narração ficcional.

2.1. A Legitimidade do Autor-Criador.

O fim das grandes narrativas teve como consequência um silenciamento, em igual medida, do autor pós-modernista, como se tem dito ao longo desta dissertação. As razões são várias, mas resultam em boa parte de um certo sentimento de perda de legitimidade criativa, decorrente da ausência de histórias novas para contar. No tempo posterior às grandes narrativas, deixa de se fazer ouvir um autor que não tem nada para dizer. Nos anos

[9] Recordemo-nos, uma vez mais, talvez como exemplo máximo, de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes y Saavedra, publicado pela primeira vez em 1605, cuja obra, estruturada como um romance de cavalaria, é uma paródia que satiriza os preceitos subjacentes a esse género literário.

70, o Estruturalismo e o Formalismo já haviam contribuído para o decréscimo do papel do autor, quando referiram, *grosso modo*, que os textos não eram fruto da consciência autoral, antes se constituíam como um corpo linguístico independente, em cujo exercício o autor perdia a sua voz:

> As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins. (BARTHES: 1977, 142).

O único momento que interessava era o momento da enunciação, mas para a registar, um *scriptor*, entidade autómata, acervada de um saber enciclopédico e desprovida de quaisquer opiniões ou sentimentos, cuja função é a de reunir, associar e incorporar vários outros textos no seu texto, ocuparia o lugar deixado vago pelo *author*[10].

> Succeeding the Author, the scriptor no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions, but rather this immense dictionary from which he draws a writing that can know no halt: life never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, infinitely deferred. (*id. ibid.*, p. 147).

A vida, registada em texto, dependeria então exclusivamente do leitor para encontrar um sentido. Importa não esquecer que os anos 70 foram um período de enorme virescência no campo da crítica literária, com vários afluentes ideológicos que pretendiam actuar sobre a estrutura epigénica da sociedade. O texto, entendido como um espaço multidimensional, composto por uma linguagem multiforme, formado por teses e antíteses, paródias e ironias, contestações, dispensava a figura do autor e, como tal, passou a depender do leitor para cumprir a mensagem. Para Barthes, o leitor é a única entidade verdadeiramente importante, porque é ele quem interpreta o texto, e tudo está no texto, nada existe para lá dele, nem

[10] Encontramo-nos perante uma confusa terminologia que urge clarificar. Quando Barthes se refere ao *scriptor*, pretende designar uma entidade hermenêutica, um arquitecto da narrativa, de posicionamento diegético mais ou menos indefinido, cuja função é articular no romance outras matérias textuais que preexistem no hipertexto, nos mais diferentes formatos e, deste modo, alimentar o texto pelo qual é responsável, de acordo com determinadas normas, preceitos e convenções. Assim entendido, o *scriptor* é um ente textual; como tal, é criado pelo texto e não existe fora dele. No fundo, o *scriptor* de Barthes é o que nós entendemos por um autor e difere em absoluto do *author* barthiano.
Pelo contrário, o *author* é o indivíduo real, o ser humano que se dedica ao ofício da literatura ou ao registo de qualquer trabalho escrito e que tradicionalmente denominamos de escritor. É este último que, precisamente por se encontrar fora do texto, se torna intolerável para Barthes. Assim, a célebre *morte do autor* diz respeito à eliminação da figura que entendemos como o escritor.

sequer a intenção do autor, o que, a nosso ver, constitui a grande falha deste argumento. É compreensível que Barthes não o possa entender de outra forma, uma vez que uma intenção é sempre um indicador de consciência, ainda para mais, subjectiva, conceitos ambos inaceitáveis para os estruturalistas franceses. Susana Passos Medina expõe com clareza os argumentos desta tese:

> A intenção do autor não é pertinente porque a relação intenção/resultado não é comprovável (aquilo que um autor queria dizer através de uma sequência de palavras não é necessariamente o sentido da obra). Não existe uma equação lógica necessária entre o sentido de uma obra e a intenção do autor. (…) a obra sobrevive à intenção do autor, i.e., a significação de uma obra não se esgota e nem e equivalente à sua intenção. A obra vive a sua vida. Aliás, a significação total de uma obra não pode ser definida pela primeira recepção, mas sim escapando ao seu contexto de origem e continuar a ser lida, ou seja, ser um produto de acumulação, perdurar. (*op. cit.*).

Partimos para a denúncia da falácia deste argumento ao chamar a atenção para a circunstância de os estruturalistas forçarem um entendimento definitivo para o qual as premissas apresentadas não são substantivas; o facto de uma obra sobreviver à intenção do autor e, como se diz, seguir a sua própria vida, não implica que não possa ter nascido a partir dele, que o autor não a tenha arquitectado com base num propósito e contexto, os quais, tempos idos, deixem de fazer sentido, quer porque a obra os transcenda, quer porque os leitores posteriores terão encontrado outros com os quais a obra melhor se identifique. De qualquer modo, uma intenção de leitura não nega nem apaga uma intenção criadora.

Mais do que isso, se não existe nada fora do texto, como Barthes nos quer fazer crer, na mesma linha de pensamento de Derrida, então a própria consciência e, por extensão, o autor são parte integrante do texto. Que existe uma consciência que o texto deixa transparecer parece evidente e que o texto tem de ser escrito por um *scriptor*, também. Assim, a cada produção textual subjaz, por imperativo, uma intenção e esta não se forma senão na consciência do autor. Visto que tudo o que existe é uma projecção ficcional da própria linguagem, assim também o é o autor. Esta recuperação do autor não é uma transgressão da teoria estruturalista, mas antes uma inevitabilidade. A diferença que nos separa do Estruturalismo é que estes crêem numa entidade de papel, a que chamam *scriptor*, ao passo que nós a entendemos como um ser real, empírico, concreto e, sobretudo, exterior e anterior ao texto. Porquê, então, destituir o autor do seu papel? Por um lado, para colocar no seu lugar a própria linguagem, retirar espaço ao indivíduo que escreve para que o texto tenha por

si só um valor discursivo antiteológico, i.e., um discurso que rejeite e desconstrua o conceito de Deus, de um ser omnisciente, com uma voz própria, única e hipostática. Desconstruir o autor é desconstruir esse Deus da Palavra absoluto que, uma vez deposto, dará lugar a uma pluralidade de vozes apoteóticas que dialogaram em nome da sociedade, da cultura e ciência. Susana Passos Medina sugere ainda outro motivo:

> A nova crítica vê na figura do autor a encarnação da ideologia capitalista, o individualismo burguês que deve ser substituída pela linguagem impessoal e anónima. Não há que esquecer que todo este movimento se passa em 1968: a queda do autor, que assinala a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstructor, acompanha a rebelião anti-autoritária da primavera. (*op. cit.*).

Non obstante, não é possível empreender o mesmo esforço para com o leitor, uma vez que são dele as competências interpretativas e críticas para accionar o sistema semiótico fundamental para a hermenêutica. Isto leva Barthes a concluir que "the reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination" (BARTHES: 1977, p. 148). Todavia, se todas as vozes textuais convergem para um leitor, se é a este que compete o exercício de conferir ao texto uma unidade que não existe *a priori*, se o leitor é empossado do ónus de contribuir decisivamente para a mensagem do texto, então não podemos deixar de concluir que é co-autor do texto que lê. Assim, ou bem que temos um leitor empírico, exterior ao texto, ou este leitor mais não é do que uma função linguística, em tudo semelhante ao autor, conforme proposição estruturalista.

Como se vê, temos por certo que um leitor é sempre co-autor do texto que lê; da mesma forma, um escritor provido de uma intenção não parte para o exercício de escrita sem primeiro exercer a leitura, i.e., cumpre a função de leitor antes de assumir a de escritor. O que nos parece que os estruturalistas ignoraram é que ao acto de escrever está sempre inerente o acto de ler e um e outro são indissociáveis. Deste modo, quando Barthes afirma que "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (*op. cit.*), está a separar dois elementos textuais que não podem ser separados.

No mesmo sentido, fazemos notar que não é lícito separar o texto do seu escritor. Um e outro são formados no mesmo acto de escrita, não existem isoladamente. É um facto que a obra sobrevive ao seu escritor, mas não é menos verdade que o escritor sobrevive à sua obra; o próprio conceito de obra literária deixaria de fazer sentido, porque, como lembra

uma vez mais Susana Medina, "a noção de "obra"[11] está directamente interligada com a noção autoral pois é a figura do autor, como já acima foi mencionado, que reagrupa sob a sua autoria um grupo de textos"[12]. *The Picture of Dorian Gray* ou *The Importance of Being Ernest* não mataram Oscar Wilde; pelo contrário, imortalizaram-no. De momento, coexistem ambos num espaço e num tempo diferentes daqueles em que foram criados, razão por que somos da opinião de que, à semelhança da observação de Mark Twain, o anúncio da morte do autor foi manifestamente exagerado.

Em *Boa Noite*…, podemos encontrar o autor empossado de uma surpreendente expressividade auto-referencial, no tecido textual que escreve, i.e., um autor que, auto-reflexivamente, se escreve e que demonstra saber algo que as suas personagens não sabem: "o pessoal do escritório espalhou-se por aí, e a vida de cada uma daquelas pessoas, **a avaliar pelo que me explica o escritor a quem ando a contar estas coisas**[13], servia para um romance" (CLÁUDIO: 2008, p. 51). Claro que cumpre questionar até que ponto este escritor romanceado é, de facto, Mário Cláudio e não uma personagem outra. Na verdade, é nossa convicção de que é ambos, um autor que se torna personagem para assim entrar na dimensão textual. É certo que Mário Cláudio não dirá, como disse Saramago, que "o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor" (SARAMAGO: 1997, p. 41), mas assegurou que os seus livros são feitos da mesma matéria que o compõe a si mesmo. O passado que dá forma aos seus romances é o seu próprio passado e a história que narra aponta, desde o primeiro instante, para um futuro de criação:

> (…) eu não posso abandonar a ideia de que tudo aquilo que eu faço tem um passado e, eventualmente, um futuro. Um passado, na medida em que aquilo que eu estou a escrever hoje está contido no que estava lá atrás; e muitas vezes o que eu estou a escrever agora surge-me já como um primeiro degrau de um conjunto, normalmente de três, de outros degraus que me vão surgir no futuro em termos de programa de trabalho[14].

A afirmação de Mário Cláudio aponta para uma distinção entre os autores metabiográficos e os autores meta-historiográficos. Ao passo que estes escrevem sobre a História como forma de reconstruir a memória colectiva, como uma adenda que se

[11] Aspas da autora.
[12] MEDINA: "Morte do Autor", disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/ encyclopedia/morte-do-autor/>, consultado em 4 de Novembro de 2019.
[13] Negrito nosso.
[14] "Uma perversa inocência", disponível em https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/noticia/uma-perversa-inocencia-1689656, consultado em 5 de Setembro de 2017.

acrescenta a um dado histórico e o abre a novas possibilidades de leitura, os primeiros fazem uso da História como um mero utensílio para contar uma narrativa que induza a sua concepção estética da vida e do mundo. De natureza indulgente, delegam a cada autor a liberdade para dosear o aparato histórico e a criação ficcional como melhor entender. Considera David Lodge que "the biographical novel makes no attempt to disguise its hybrid nature, though each writer sets himself or herself different rules about the relationship of fact to fiction. Some keep very closely to the historical record, (…) and others invent freely, sometimes to the point of travesty" (LODGE: 2006, p. 16). O romancista britânico – aqui convocado na capacidade de académico – admite que a emergência de narrativas ficcionais que têm a História por sustento seja o resultado da falência da ficção pura, em resultado de um excesso de informação factual. Ou, numa interpretação lyotardiana, o excesso de narrativas factuais menores contribuiu para a decadência da narrativa ficcional pura:

> Why the biographical novel should have recently attracted so many writers as a literary form (…) could be taken as a symptom of a declining faith or loss of confidence in the power of purely fictional narrative, in a culture where we are bombarded from every direction with factual narrative in the form of 'news' (*op. cit.*).

De facto, o recurso à História para recolher factos com os quais a ficção é ornamentada e completada funciona como um fiador de plausibilidade. Se as circunstâncias históricas permitem que um determinado episódio ficcional tenha lugar na narrativa sem que, com isso, se resvale para o ridículo, é porque o teste da plausibilidade é cumprido e o leitor pode aceitar a narrativa proposta, com o pressuposto já enunciado de que, mesmo que historicamente os factos não tenham ocorrido conforme são descritos, poderiam todavia, por casualidade, ter ocorrido desse modo.

Quando, no século XIX, a disciplina de História adquiriu uma seriedade dogmática e assumiu práticas e um discurso quase científicos, distanciou-se da literatura, assim como de quaisquer outras fontes de contaminação de subjectividade. Como vimos anteriormente, os pós-modernistas reverteram este processo e chamaram a atenção para a falácia da secessão completa entre objectividade e subjectividade, alegando que uma está sempre contida na outra e um destrançar absoluto de ambas não é realista. Parece-nos, em igual medida, que David Lodge está a praticar o mesmo acto de fé que os historiadores tradicionais executaram no passado, ao tentar separar os dois domínios. Os pós-modernistas quebraram a barreira entre a ficção e os factos e a predilecção de Lodge pela ficção pura parece-nos ingénua e incoerente. Qualquer personagem menor, como sejam a empregada doméstica ou a

cozinheira da casa dos Wells, terá sempre, por inevitabilidade, algum fundamento histórico; será, pelo menos, um decalque literário de uma personalidade real que cumpriu essas funções. Assim, ao invés de inventar uma criação puramente ficcional que esconde, no fundo, uma relação empírica com um indivíduo autêntico, os autores metabiográficos nomeiam a personagem que inventam com o mesmo nome, preservando algumas idiossincrasias da personalidade que a inspira. A respeito da relação entre factos e ficção, Peter Ackroyd é peremptório: "both for me are simply aspects of the same process. For me, they are just writing" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 213).

De resto, David Lodge, romancista, opõe-se a David Lodge, académico, ao incorporar essas duas vertentes, em *A Man*…, quando cria personagens ficcionais com uma sustentação histórica plausível. É certo que o H.G. Wells do romance não é o romancista britânico, mas uma criação que corporizada por Lodge e este faz entrar na diegese em representação do homem real. No final, terá tanto de um como de outro, da mesma forma que terá tanto de real como de efabulado, conforme cumpre à premissa pós-modernista. A personagem distancia-se da personalidade somente na presença do próprio Lodge, quando tece algumas considerações que tanto mais parecem do escritor contemporâneo do que da personagem que as reflecte. Quando, após a morte de H.G. Wells, Rebecca aponta para a falta de poesia da morte do escritor, que não teve, a seu ver, uma saída de palco tão dramática quanto a sua vida prometera, é difícil abstrairmo-nos da voz irónica de David Lodge, em *concluditur*:

> That the writer who imagined so many violent and sudden deaths in his stories, deaths of individuals and massacres of crowds, the destruction of armies and fleets, the inundation of whole populations, and the death of the planet itself, should leave this life in so quiet and banal a way seems somehow anti-climactic (LODGE: 2012, p. 558).

Como alternativa à falência das narrativas puras, devemos de igual modo contemplar a possibilidade de as metabiografias constituírem um progresso em relação às metahistoriografias, porque se é verdade que o exercício metabiográfico tem sido realizado praticamente desde os primórdios do pós-modernismo, não é menos verdade que os autores contemporâneos se distinguem dos primeiros; estes, levados a optar entre uma narrativa de pendor mais histórico ou ficcional, assumiam-se eleitores da primeira, mas transgrediam para um registo mais especulativo do que factual; por outro lado, os autores contemporâneos não são os já mesmos da primeira metade do século XX, transportam com eles décadas de Pós-

Modernismo. Souberam extrair desta dominante cultural as práticas que melhor regem a orquestração da narrativa pretendida e abandonar aquelas que já não respondem a um conjunto de problematizações sociais, talvez pertinentes no passado, mas anacrónicas na sociedade ocidental contemporânea. É uma vez mais David Lodge quem assume que as suas metabiografias não teriam existido há umas décadas, quando escasseavam exemplos da estrutura narratológica que mais tarde veio a adoptar:

> I would certainly not have thought of writing a book like *Author, Author* twenty years ago (…) because my concept of what constituted a novel, especially my own kind of novel, did not then include the possibility of writing one about a real historical person. The fact that for much of my life I pursued a dual career, split between writing fiction and literary scholarship, publishing books of each kind in alternation, may have delayed my perception of the possibility of combining both kinds of interest and expertise in a biographical novel (LODGE: 2006, p. 17).

Em face do exposto, devemos perguntar onde está, pois, o apagamento do autor, que Barthes defendeu. Em *A Experiência Metaficcional*[15], demos conta de vários exemplos da presença de Peter Ackroyd no tecido da narrativa. Em *The Last*…, chega inclusivamente a experimentar diálogos com o autor vitoriano, uma estratégia que pretende influir imediatismo ao passado, com o qual o romancista contemporâneo possa estabelecer uma relação entre o seu tempo e a matéria da História que narra. Como esclarece o narrador de *A Man*…:

> The mind is a time machine that travels backwards in memory and forwards in prophecy, but he [H.G. Wells] is done with prophecy now. His mind is at the end of its tether, he cannot bear to look forward into the chaos ahead. He looks back, at his life: has it, taken all in all, been a story of success or failure? In trying to answer this question it is useful to have a second voice. He can, for instance, interview himself about his past, lobbing easy questions and answering them expansively, as he used to do in the days when journalists were still interested (LODGE: 2012, p .43).

A sugestão do narrador é acolhida e surge, *ipso facto*, uma segunda voz, que parece provir da lânguida mente de H.G., e que o questiona, por vezes de modo amigável, noutras conflituosa, através de um itinerário reflexivo acerca da vida do autor: "He has heard this voice frequently of late, but when he looks round there is nobody else in the room (…).

[15] *Vide* "Segunda Parte, Capítulo 1, sub-capítulo 1.2. – A Experiência Metaficcional".

Sometimes the voice is friendly, sometimes challenging, sometimes neutrally enquiring" (*id. ibid.*, pp. 14 e 15). É grande a tentação de afirmarmos que esta é a voz do próprio David Lodge, que dialoga com Wells e o confronta, quer com o seu passado, quer com opiniões futuras, antecipando o que o público e os jornalistas descendentes dirão acerca dele, nos anos que se seguem e permitindo que Wells se retracte perante estes ou justifique certas atitudes passíveis de censura. A voz, independentemente da sua proveniência, só se permite a dialogar com H.G. Wells, sobre quem delimita a sua atenção, como se se tratasse de um privilégio partilhado entre contadores de histórias e ninguém mais: "The old man is muttering to himself again" (*id. ibid.*, p. 17), comentam enfermeiras e familiares entre si.

Em abono da verdade, em nenhum momento a voz se assume como pertencendo a Lodge, embora seja a fiel depositária de informações que, à época, não eram do conhecimento geral. Naturalmente, o jogo pós-modernista que comumente cria estratégias que demonstrem a artificialidade do romance a tanto não chega, i.e., permite que o leitor sinta a presença do autor na narrativa, mas sem o nomear abertamente. Todavia, esta mesma voz dá início à segunda parte do romance, surgindo em defesa da nossa argumentação. Como ela própria afirma, não pertence ao narrador, mas ao romancista, não a Wells, mas a um outro, que sem pudor ou inibição se lhe compara ou ousa comparar: "It is a very long story, one that began years before he ever heard the word 'Fabian', and it is another voice that tells it in his head, not an interlocutor or an interrogator or an interviewer, **but a novelist, a novelist both like and unlike himself in earlier years when he wrote quasi-autobiographical novels**[16]" (*id. ibid.*, p. 65).

O certo é que a utilização deste estilo híbrido confere ao autor a capacidade de se movimentar pela História sem o peso de carregar a documentação corroborante ou outros constrangimentos biográficos. Essa liberdade de circulação permite ao autor absorver vozes e estilos do passado, os quais, por sua vez, alimentam a sua imaginação criativa. Como deixámos exposto, é nossa opinião que a imaginação crítica de qualquer autor é a sua assinatura, comporta o seu ADN e onde a vislumbrarmos, também ele se encontrará, de forma velada ou assumida, o que em nosso ver constitui matéria comprovativa de que o autor é parte integrante do mesmo processo metanarrativo que urde a ficção. Mais, é ele quem estabelece uma relação negocial entre o presente e o passado. É, de resto, nessa relação que o autor encontra um sentido para a vida, que regista como forma de testemunho para o leitor, mas também – e talvez sobretudo – para si próprio, como confessa o Oscar Wilde

[16] Negrito nosso.

ackroydiano: "I must connect [the past and the future] with simple words: I owe that to myself. (ACKROYD: 1993, p. 3).

Dos romances em análise, *The Last…* parece ser aquele onde se denota uma maior hesitação na persecução de um género literário: é uma metabiografia, mas também um romance e um diário, todos amalgamados num registo intimista e confessional, comum na escrita poética, o que faz enaltecer o carácter multifacetado e complexo da própria vida, que contém um lado real e um lado irreal, uma considerável porção de ficção e de experiência vivida. Assim, o diário autobiográfico que é, em boa verdade, um romance declina o peso da catalogação a que os géneros literários constrangem, para dar espaço à liberdade criativa.

A rejeição do género literário não deve causar surpresa a leitores pós-modernistas. A experiência em lidar com uma dominante cultural muito avessa a hierarquias, a catalogações deterministas e intransigentes ou a autoritarismos, seja artísticos, sociais ou outros, já deixava antever um período de libertação do texto literário. Como Carlos Ceia deixa registado, "[t]he age of Roland Barthes is the age of the novelization of real life where only *êtres de papier* can dwell. The novel is now a playground for the author to expand his/her imagination to all sorts of experiments (…)." (CEIA: 2016, p. 3). Ao mesmo tempo que as estruturas normativas da narrativa (de que comumente se esperava um início, um enredo conflituoso e uma resolução) são paulatinamente abandonadas, também a doutrina da classificação de género único é colocada em causa. Contudo, não se deve retirar do exposto que o Pós-Modernismo tenha vindo a ser uma força de aniquilação das estruturas narrativas do passado ou de categorizações tradicionais genológicas. Na verdade, o que se tem verificado nos romances contemporâneos não é tanto uma recriação ou evolução, mas antes uma congregação de géneros literários que até então se mantinham – diríamos – insulados, pelo modo como não se permitiam ao estabelecimento de pontos de contacto entre eles, no panorama literário. Em virtude da apropriação de diferentes géneros numa obra artística, ocorre o que Carlos Ceia entende ser uma "canibalização" das formas literárias, que desconstrói o processo convencional de produção ficcional (*id. ibid.*, p. 5). Não se trata de um recurso à imitação, ou de uma rejeição do génio inovador que impulsiona toda a criação artística; trata-se de fazer uso das mais variadas formas literárias para testar as mais diversas potencialidades ficcionais do romance, em simultâneo.

Se tudo isto é certo, não podemos, ainda assim, assumir que a mutabilidade dos géneros literários atira o romance contemporâneo para um espaço exterior, liberto de qualquer catalogação genológica. Carlos Ceia alerta para a impossibilidade de um texto literário existir fora da alçada dos géneros literários, até porque essa ausência teria como resultado um

acréscimo de ansiedade no leitor, em virtude das árduas tarefas de leitura e de interpretação. Assim, o professor deixa claro que

> [a] literary text may not escape the logic of the genre to which it belongs, but you can challenge the logic of the contextualization that imprisons it and work with it no matter how many *ungenrifiable* modes you establish (…). There is no genreless novelism, since there are neither fictional texts deprived of classification nor fictional texts free from any law of genre. If the definition of genre is a general condition of the literary text, the insertion of this text in a school or literary movement is an arbitrary act that depends on several factors and still admits total rejection. Resisting to genre categorization can be the subject matter of literature itself and not a way to announce the end of it. The novel does not need to step outside of itself to mark itself as the genre it claims to be. The contemporary novel is part of an unrestricted landscape adequate to the free use of genres where authors can waltz around leaving nobody out of the dance floor (…). (*id. ibid.*, p. 6).

É precisamente esse exercício experimental de fusão genológica que podemos observar com maior clareza em *The Last*…. Não apenas no romance, como no seu protagonista: Oscar Wilde, personagem, mistura testemunhos do vivido com pequenos contos com os quais vai ilustrando as suas confissões. Num conto, Wilde narra a história de um jovem príncipe que cresce enclausurado no seu quarto, situado na torre mais alta e ornamentada do castelo, onde todos os objectos se submetiam ao alto desígnio da harmonia e da beleza. O príncipe crescia em absoluta reclusão, embora sitiado pelo belo, dado que a corte receava a reacção do príncipe, caso este conhecesse o mundo de paixão e alegria, mas também de dor e pobreza, os quatro pontos cardeais que compõem o sentido da existência humana e existiam por todo o reino, excepto no seu quarto. Assim, o jovem é levado a abdicar da realidade e a sacrificar toda a sua vida à subjugação de uma estética artificial. Quando se apercebe da fragilidade destes sentimentos, quando uma circunstância o leva a experienciá-los de súbito, sem conhecimento prévio e um domínio sobre os mesmos, o jovem príncipe põe termo à sua vida. Wilde pretende alertar o leitor para os perigos de um autor se fechar na sua torre de marfim, rodeado por um falso esteticismo e divorciado do mundo real; nesta mensagem do Wilde ackroydiano, podemos vislumbrar o próprio Ackroyd, a difundir uma das mensagens mais apregoadas do Pós-Modernismo: é preciso que os autores experienciem o mundo dos leitores, porque é lá que vivem as suas personagens e é nele que encontram a matéria cultural, sociológica e ontológica com que revestirão de verosimilhança as suas narrativas.

O conto apresenta fortes semelhanças com um outro, do bardo Oisen, também narrado por Wilde, em *The Last*…. Todavia, ao contrário do anterior, Oisen desperdiça a sua vida em busca de uma falsa estética, na forma de juventude eterna, que só pode encontrar num país encantado. Oisen encontra esse país e habita-o por trezentos anos, mas as saudades de casa fazem-no regressar, e só então se dá conta de que a vida passou ao lado. Quando o bardo abandona essa torre de marfim, os trezentos anos que viveu abatem-se sobre si e morre. Wilde previne o leitor de que "one should never pursue the young: in doing so, one loses one's own youth" (*id. ibid.*, p. 114); para além da advertência ao leitor, está também a dar voz a um suspiro introspectivo, um lamento por ter desperdiçado a sua vida. É também esta a mensagem do conto acerca de um jovem que deixa a sua amada num jardim de jacintos para procurar um velho rei, cuja imagem encontrara num tesouro de moedas antigas e desconhecidas. Após uma vida dedicada a esse propósito, e depois de ter renunciado à sua amada e à vida tranquila e serena que ela lhe proporcionaria, o jovem, entretanto feito idoso, apercebe-se de que a imagem representada na moeda é, na verdade, a sua própria imagem. Também ele desespera com a revelação e comete suicídio.

Todos os contos acima narrados revelam as consequências nefastas da entrega do protagonista a uma demanda incessante pelos prazeres da paixão, das riquezas e, sobretudo, de uma estética que honestamente espelhe a verdadeira existência humana. Da mesma forma, todos os protagonistas destas pequenas histórias encerram em si um Wilde consumido pela busca sombria do esteticismo, da arte e do papel do artista moderno na sociedade contemporânea. Em todos, tal como no registo confessional do seu diário, se apresenta um Oscar Wilde incapaz de separar a vida da arte. Fazê-lo, como se viu, é cair num abismo de onde só a morte é libertação. Se Wilde está presente em todos os contos narrados, também Peter Ackroyd está naquele que parece ser, à partida, o conto mais significativo de todos, a *mise en abyme* de *The Last*…, a história sobre "a poet who sang the secret things of the world" (ACKROYD: 1993, p. 62). Esse poeta, cujos versos encantavam a cidade, faz uma confissão dentro da confissão de Oscar Wilde: assume que mentiu. Criou as mais belas histórias e, contudo, a estética que as inspirava não provinha de um contexto real, mas de visões fingidas, que o poeta tecia no anseio de receber a admiração da sua audiência. Certo dia, "remorse stepped over his heart" (*id. ibid.*, p. 63) e ele decidiu contar a verdade. Nesse momento, não encontrou ninguém disponível para o ouvir. A narração pertence a Wilde e percebermos que Wilde é o poeta que, quando por fim observou a realidade, ninguém o quis ouvir. Mas uma segunda leitura pode reconhecer também a presença de Peter Ackroyd, que aponta o dedo ao poeta vitoriano e o acusa de incoerência entre a vida e a arte. É certo que Wilde não

consegue separar as duas – tanto assim que o seu ensaio *The Soul of Man under Socialism* (WILDE: 2002) nasce precisamente desse contacto do autor com os mais desafortunados da sociedade –, mas Ackroyd parece querer acusá-lo de que, se é verdade que a vida e a arte são duas faces do mesmo homem, este homem – o dramaturgo vitoriano – não se comportara da mesma forma perante ambas. Na primeira, trocou com regularidade a luz do dia pelas ruas negras e obscuras da noite, por onde caminhava sem incómodo, por entre vários indivíduos vulgares e pouco recomendáveis. "Since I was so young, I walked unmolested through the narrow streets of destitution: precisely because I did not fear them, they could do me no harm" (ACKROYD: 1993, p. 18); na arte, por seu turno, e contra o seu melhor conselho, preferia as mais belas mentiras à insuportável verdade. Talvez seja por essa razão que, tal como na história do poeta que mentia, quando o encantamento de Wilde se desvanesceu, as pessoas molestaram-no e abandonaram-no: "they jeered at him, and some of them picked up stones to hurl at his back as he returned slowly to his own dwelling" (*id. ibid.*, p. 63). A descida ao inferno do poeta é a descida ao inferno de Wilde, motivado pelo desejo de cometer os mais belos pecados, tentar encontrar um sentido estético genuíno em todos os prazeres sensuais. De certo modo, o seu destino parecia traçado desde o instante em que soube que era filho ilegítimo. Quando a mãe confessou ao jovem que este não era filho de Sir William, tolhida por uma consternação de quem crê com firmeza que os pecados dos pais são herdados pelos filhos, Wilde acolheu a fatalidade como se fora um herói trágico e ajustou o seu comportamento de modo a corresponder aos pressupostos desse seu novo papel. Já vimos como Oscar Wilde surge representado em todos os protagonistas dos contos que narra, mas, neste caso, ele reescreve-se a si mesmo, dando cumprimento ao seu aforismo de que a vida segue a arte, ao mesmo tempo que parece levar ao limite o oxímoro do autor que se reinventa, se reescreve e é, na verdade, a sua própria personagem. Wilde parece reescrever-se antes de que qualquer outro biógrafo o faça, mas não podemos perder de vista que o faz no mesmo romance em que Ackroyd também o reescreve. Temos então, em *The Last*…, dois autores que recriam uma personalidade e que, ao fazê-lo, estabelecem uma via de comunicação entre si, como se Wilde fosse o professor e Ackroyd o obediente pupilo, que o imita, para lá dos limites da arte. Através de um domínio perfeito do pastiche, Ackroyd recupera Wilde dos confins do passado e da memória e enleva-o para um plano estético transcendente, a partir de onde o mestre Oscar Wilde continua a comunicar, através do seu pupilo.

Uma vez mais, acreditamos ter demonstrado que, ao contrário do que fora postulado por Barthes, o escritor existe, reconhecemo-lo nas suas personagens, quando não corporiza

o narrador; personagem e narrador são entidades portadoras da sua perspectiva singular, autoral, que o escritor opta por partilhar com os leitores e sobre a qual – porque a assume como sua – rejeita as valências de um apagamento. De todo o modo, tal apagamento não teria fundamentação, "no sentido em que o Autor não consegue, premeditadamente, fugir ao comentário ficcional dos factos narrados" (CEIA: 2010, p. 89), uma vez que a história que narra é assumidamente sua.

Podemo-nos questionar, como Michel Foucault fizera em 1967, acerca do que é um autor[17]. No entanto – e sem nos deixarmos deter pelas urdiduras do Pós-Estruturalismo –, estamos em crer que acabaríamos por concluir que o autor é a entidade que confere significado ao texto, quando não valor, porquanto não seja de todo excepcional que o valor de um texto dependa do nome que o assina. O autor é, portanto, uma representação do homem que escreve, razão pela qual não se pode separar por completo um texto do seu autor. No seu ensaio, Foucault é levado a concluir que "the subject should not be entirely abandoned. It should be reconsidered, not to restore the theme of an originating subject, but to seize its functions, its intervention in discourse, and its system of dependencies" (FOUCAULT: 1979, p. 28). Os romances metabiográficos parecem recuperar a autoridade criativa do autor, assim como a legitimidade para compor e apresentar as suas incertezas epistemológicas.

Tal circunstância compreende ainda outra consequência: se mais do que a exactidão de um qualquer facto histórico, o que importa verdadeiramente para o autor metabiográfico é o uso que se faz desse facto para a construção ficcional, o mesmo se pode dizer a respeito da personalidade retratada. O rigor e a precisão históricos da reprodução não são o propósito das biografias metaficcionais, como já dissemos. Para tanto, estão as biografias tradicionais, assumidamente decididas a recriar, tão claras e precisas, certas dimensões da vida de uma figura histórica, com as omissões e fracassos daí resultantes, a que já aludíramos. Nestes registos, é desejável e salutar o apagamento do escritor ou do biógrafo, dado que o objecto de análise é a figura representada. A proposição de autenticidade do quadro apresentado também a isso obriga, uma vez que, se é verdadeira a imagem retratada e se, sob todos os prismas, cumpre o requisito de exactidão, o escritor mais não faz do que transpor dados da realidade para o papel, como uma cópia que fielmente reproduz a vida. Preservando-se

[17] No ensaio, o teórico francês questiona: "What is necessary to its composition, if a work is not something written by a person called an 'author'? (…) Assuming that we are dealing with an author, is everything he wrote and said, everything he left behind, to be included in his work?" (FOUCAULT: 1979, p. 16) e argumenta que um autor não corresponde inteiramente ao indivíduo que escreve, uma vez que a obra completa de um autor é constituída pela totalidade dos seus textos, como não poderia deixar de ser. No entanto, nem tudo o que o homem escreve é matéria merecedora de constituir a sua obra. Por entre a produção literária, haverá certamente notas pessoais, correspondências, moradas e compromissos, escritos pelo homem, mas não pelo autor.

intacta a imagem real, de pouca importância é o pintor que se limita a transpô-la para a tela. Todavia, o fracasso de estes textos desabarem no cinismo de uma promessa de rigorosa observância que nunca poderão cumprir é inevitável, como sabemos. Os romances metabiográficos, em alternativa, não são nem pretendem ser cópias fiéis da realidade. São o corpo de interpretações de romancistas que recorrem à ficção para recriar novas formas de reconceptualizar os domínios da História e da biografia e, como interpretações, dependem de um autor. É natural, pois, que este não se esconda por detrás do texto que escreve, mas que se assuma, perante o leitor, até porque dele depende, ou melhor, subordina-se à sua imaginação indutiva – e não dedutiva – para o levar a compreender a sua visão crítica da sociedade e do mundo.

Regressemos a *Boa Noite*…. O romance constitui uma apropriação autoral do universo de *Livro do Desassossego*. Em ambos encontramos a mesma busca ontológica, o mesmo desejo de evasão de uma consciência que se entende enclausurada numa realidade pardacenta, da qual só a viagem pode libertar. Uma viagem onírica, mais do que física, já que tanto num caso como no outro os protagonistas permanecem ociosamente estáticos. Não obstante, esta expressividade consistente do devir mental é encoberta por pinceladas de uma atmosfera entrópica da Lisboa dos anos 30, a triste capital de um império desfeito e de um país adiado, que levaria Fernando Pessoa a exortar: "Senhor, falta cumprir-se Portugal!" (PESSOA: 1997, p. 59). É de recordar que também em *Mensagem* (1997) se exalta a viagem como forma legítima de libertação. Na obra, os Descobrimentos são propostos como um passado do futuro, isto é, um evento glorioso, mas também profético, que nasceu a partir do sonho, como se consagra no primeiro verso do poema que enunciámos, e exorta à construção de um mundo novo. É também pelo sonho que tanto Bernardo Soares como António Felício se evadem da realidade e, no entanto, ao contrário dos Descobrimentos, o sonho não chega para materializar a ânsia do desconhecido. Só a viagem mental interessa, porque a viagem física é repetitiva, o movimento nauseabundo. A dado momento, confessa o ajudante de guarda-livros: "como todo o indivíduo de grande mobilidade mental, (…) abomino a vida nova e o lugar desconhecido. (…) A ideia de viajar nauseia-me" (SOARES: 2006, p. 143). A verdadeira viagem não tem espaço no mundo real. "Viajem os que não existem!" (*op. cit.*), incita. No entanto, quando por fim renuncia ao movimento, a mente liberta-se e divaga por um mundo onírico de sensações intensas. Bernardo Soares não anseia pelo movimento, mas tão-só pelo desejo de os desejar e assim, "de qualquer viagem, ainda que pequena, regresso como de um sono cheio de sonhos" (*op. cit.*). Também António Felício é um nómada imóvel:

> (…) supondo-me quase só no escritório, saquei dos folhetos mais recentes que arranjara, e (…) pus-me a folheá-los com aquele vagar, simultaneamente tristonho e doce, com que nos entregamos às coisas que nos afagam a alma, distraído da rotina dos dias, e da existência de qualquer ser humano no sombrio armazém da Rua dos Douradores (CLÁUDIO: 2008, pp. 60-61).

Ao mimetizar Bernardo Soares, Mário Cláudio cria um efeito de *mise en abyme*, ao ficcionar uma personagem ficcionada. Mas o mesmo anseio pela viagem mental, enquanto se mostra incapaz de escapar à realidade física, é demonstrativo de que António Felício não se subalterniza a Bernardo Soares. Ambos são feitos da mesma matéria autoral. Mário Cláudio serve-se do semi-heterónimo de Fernando Pessoa para construir a sua personagem, copia-lhe os sonhos e as ambições e é através do olhar de António que o autor pós-modernista observa Bernardo Soares. Em António, podemos vislumbrar um Mário Cláudio consciente do seu processo criativo, que faz uso da escrita como se de um acto de criação estética e multilinguística se tratasse, para nos apresentar um Bernardo Soares fragmentado, que por vezes imerge no universo pessoano, como quando se encontra com Álvaro de Campos e Ricardo Reis, mas que não retira desse contacto privilegiado qualquer benefício prático, tal como António não retira de Bernardo Soares. Tanto um como outro se deixam levar para um final vulgar, quer no sentido de comum como de plebeu. É de resto a partilha de uma decadência miserável que os aproximará, por breves instantes, no final do romance:

> O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trémulos, em consequência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia, e caí neles como se me despenhasse na salvação. Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à minha orelha «Até sempre, António» (CLÁUDIO, 2008, p. 89).

Do projecto pessoano, só o verdadeiro Pessoa se eleva a um estatuto superior, quase mitológico, com o episódio da transladação para o Mosteiro dos Jerónimos. Sendo certo que, em momentos, as personagens se confundem com os próprios autores, só estes escapam à irredutível mesquinhez da portugalidade. As personagens, *alter egos* poéticos do autor, portadoras do seu espírito, elevam-se pela sonho e pela imaginação, mas sucumbem ao vivido, cumprindo deste modo o adágio pessoano de que o fingimento é o acto de representação inerente à *poesis*, através da qual o poeta transfigura a vivência real. Se o autor é uma representação do homem que escreve, a entidade que confere significado ao texto, as

personagens constituem-se como projecções das suas emoções e da sua intelectualidade. É nelas que as emoções do autor se personalizam e se reproduzem em texto.

2.2. O Romancista-Biógrafo e a Representação Biografada.

Nos romances metabiográficos, o controlo da narrativa depende do subtil controlo que o autor possui das suas personagens. Parecerá ao leitor imprevidente que a personagem segue o seu próprio caminho, liberta de quaisquer amarras autorais, ou porventura subjugada à vontade providencial do romancista, mas emancipada de quaisquer determinações externas à narrativa. Parecerá a tal leitor que o protagonista segue o seu caminho, conduzido pelas suas vontades e paixões, puxado ou empurrado pelas suas escolhas para os eventos que trama vai urdindo ao longo do romance e aos quais vai respondendo com maior ou menor sucesso, enquanto desfia a sua vida ao longo da narrativa. Os autores metabiográficos querem fazer crer ao leitor que as suas personagens se movem sozinhas, como se se apresentassem despidas de si próprios, o que constitui um devaneio, quando não um logro. É o leitor, uma vez mais, que os absolve desse delito, quando aceita participar nesse jogo ficcional e faz por esquecer que é o romancista, ou parte dele, que sempre se encontra nas linhas que cosem as personagens. Todavia, fechado o romance, extraído o leitor do mundo ficcional, é sabido que por detrás de cada protagonista encontra-se sempre o autor, exposto com maior ou menor precisão, muitas vezes com a personagem a fazer-lhe justiça ao pensamento, noutras traindo-o, mas não raras vezes, valorizando-o, por via de uma reprodução idólatra que lhe diminui as falhas e enaltece as virtudes. Uma das vantagens que a análise de romances metabiográficos que têm por base outros autores nos traz é a de podermos aceder à opinião do romancista metaficcional, não enquanto autor, mas enquanto leitor. E parece-nos que é na qualidade de leitor de H.G. Wells que podemos tomar a opinião de David Lodge, académico devotado ao estudo da obra do autor novecentista, quando afirma que os romances eram

> all about men progressing from their youth to maturity who were to some extent idealised versions of himself: taller, more handsome, from a higher social class, and considerably more punctilious in their relations with the opposite sex. These men invariably experienced a conflict between their personal sense of mission, whether intellectual or political, and their desire for union with a particular woman (LODGE: 2012, p. 66).

Não cometeremos a imprudência de assumir que as personagens são sempre modelos melhorados do seu autor, dado que haverá por certo casos de expiação ou de uma necessidade autoral de legar a uma personagem o pior de si, como se para efeitos de penitência ou remissão, mais ou menos conscientes. O que nos parece é que a personagem constitui sempre uma expressão do autor, mesmo se este tem sobre ela um domínio muito limitado, mesmo se com ela pretender representar um comportamento ou padrão do qual discorda em absoluto. Seja qual for o caso, o autor nunca se poderá libertar da personagem que é, como descobriu Oscar Wilde, em *The Last*…: "Indeed Frank actively encouraged the growth of my personality. He encouraged me in any excess of high spirits, so that I felt myself propelled ever faster towards the character which beckoned to me - alas, that character was myself" (ACKROYD: 1993, p. 40). Estabelece-se entre personagem e autor um tenso diálogo literário, em que o segundo procura fazer a personagem seguir certa direcção ou assumir determinados traços e a primeira, que trilha o seu caminho e procura levar-nos, leitores, por ele, muitas vezes à custa do próprio autor: "I fashioned it[18] quickly and without serious preparation and, as a result, the whole of my personality dwells somewhere within it: but I do not think I know where. I exist in every character, although I cannot pretend to comprehend the forces which impel them forward." (*id. ibid.*, pp. 121-122).

Autor e personagem são duas entidades que se inscrevem um no outro. O autor imprime-se nas personagens, porque não as sabe compor senão através da sua própria experiência. É pelo *vivido* que o romancista chega ao *narrado*. Todavia, o sentido inverso é igualmente válido, também a personagem representa o escritor, não necessariamente como ele é – já vimos como a literatura nunca poderá reproduzir fielmente a realidade –, mas como poderia ou desejaria ser. A arte e a vida não são a mesma coisa, mas partilham uma trajectória comum, uma mesma linguagem, onde o homem se revê e se reinventa. Importa, por isso, manter presente o conceito de metalinguagem proposto por Derrida e Lyotard, segundo os quais a linguagem espelha o real, o qual, por sua vez, não existe fora de uma esfera interpretativa. Haverá que ter cuidado com a noção de interpretação, uma vez que pode levar à conclusão de que a linguagem é a verdadeira agente do mundo dos eventos. Não cremos que o seja; a nossos ver, a realidade existe fora da interpretação, mesmo se nesse patamar nos for inatingível. Será pela linguagem que acedemos a ela, mas não podemos deixar de observar que a linguagem com que a interpretamos é uma fonte de informação pouco fidedigna. Abre-

[18] Wilde refere-se ao romance *The Picture of Dorian Gray* (1890).

se a múltiplas interpretações e reconstrói o mundo numa dimensão indeterminada e imprevisível, estende sobre a sua textura exegética inúmeras possibilidades, expressas por um código hermenêutico plural e plástico. Mas é perante esse código que o homem se reconhece e se representa, fazendo uso da linguagem para se construir antropologicamente nas mais variadas estruturas do espaço civilizacional, como sejam os domínios da comunicação, do conhecimento e da ética. Esta linguagem que enforma o homem é transversal a todas as artes, mas encontra na literatura uma plataforma de expressão predilecta, dado o acesso a um sistema *supra*, que se sobrepõe a qualquer outro na modelação da sociedade, da cultura e do mundo. Como lembra Manuel Gusmão, "a literatura enquanto arte parece querer tudo ou jogar em todos os tabuleiros: assume-se como invenção de possíveis da linguagem, de vida e do mundo; pretende conhecer algo; reclama-se de uma responsividade que é também da ordem do ético" (GUSMÃO: 2004, p. 311).

Assim, a dimensão antropológica da literatura liberta o autor da sua natureza e permite que se reconfigure numa pluralidade de papéis antropológicos que as personagens põem em cena e através das quais o autor se manifesta e, não raras vezes, se supera. Quando o narrador confessa, em *The Last*…, "I once explained (…) that my three favourite characters in fiction were Julien Sorel, Lucien de Rubempré and myself" (ACKROYD: 1993, p. 66), está a dar voz ao desejo de modificar ou porventura produzir novas percepções da realidade. No fundo, o que aqui se demonstra é a capacidade do humano para se regenerar através da ficção. Dito de outra forma, o ser humano cria a arte – aqui manifesta no campo da ficção literária – que, por sua vez, cria (ou recria) o ser humano.

Decorre do exposto que qualquer reconstrução antropogenética é sempre o resultado de um esforço subjectivo. A fazer fé na confidência acima transcrita, Wilde prefere a sua versão ficcional ao homem que é, de facto, uma vez que a primeira preenche uma lacuna de sublimação da estética que o autor não encontra na sua vida particular, embora faça influir sobre ela o produto que criou na dimensão ficcional, como se fora uma mimese invertida. Daqui se retira que o homem cria a arte e é modificado por ela. A arte e o humano são dois elementos de formação, reversos e complementares, que se renovam e se regeneram, afinal "somos feitos de textos, de vultos e vozes num palco, de declinações e ritmos de luz num filme" (GUSMÃO: 2004, p. 314).

Neste sentido, é importante ter em consideração que o Oscar Wilde que afirma que se prefere como personagem de si mesmo não é o autor vitoriano, mas Peter Ackroyd, a encetar um diálogo entre si próprio e a memória histórica da personalidade que põe em cena. Para o efeito de projecção de Oscar Wilde, personagem, Peter Ackroyd faz uso de um domínio

exemplar de pastiche, através do qual recupera uma *poesis* muito próxima dos sentidos verbal, sensorial, intelectual e até perceptivo do primeiro mas que, não obstante, mais não é do que uma *auto-poesis*, o que nos leva a pensar até que ponto Peter Ackroyd, ao transformar-se em Oscar Wilde, não se está a transformar em quem ele (Ackroyd) é, aforismo de Nietzsche[19] que aqui recuperamos por vermos nela um círculo fechado de expansão e retorno.

Carlos Ceia oferece uma clara definição de pastiche: "O pastiche é a **imitação criativa**[20] de um texto preexistente" (CEIA: 2010, p. 58) e não há romance, de entre a nossa bibliografia activa, que faça melhor uso desta técnica do que *The Last*…. O tom confessional assemelha-se de tal forma ao registo de Oscar Wilde, que o podemos ler inclusivamente onde Peter Ackroyd não o enuncia. No início do romance, quando se apresenta, Oscar Wilde afirma: "When I was a boy I took enormous delight in writing it down – Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. The whole of Irish legend lies in that name, and it seemed to bestow power and reality upon me" (ACKROYD: 1993, p. 3). Para além da ironia óbvia, a declaração não exige um leitor erudito na obra de Oscar Wilde para reconhecer a importância de um nome e, através desta confidência, ser transportado para a peça de teatro *The Importance of Being Ernest*. Outros casos há em que a aproximação é tão evidente que o verbalismo de Ackroyd quase toca no original de Wilde, como quando refere: "imitation changes, not the impersonator, but the impersonated" (*id. ibid.*, p. 55) que transporta uma forte ressonância da célebre afirmação de Basil Hallward, o artista que pinta o retrato de Dorian Gray, no primeiro capítulo do romance: "every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter" (WILDE: 2006, p. 8). No entanto, no prefácio do romance, não deixa de argumentar que o propósito da arte é revelar-se a si mesma e, por conseguinte, extinguir o seu criador: "to reveal art and conceal the artista is art's aim" (*id. ibid.*, p. 3).

É por essa razão, talvez – para além do imperativo óbvio de fazer preservar o logro que engendrara –, que Mr. Ireland, um dos mais reputados falsificadores no universo literário, rejeita qualquer responsabilidade autoral da peça *Vortigern*, pese embora o brio e vaidade que sente pela sua criação:

> '(…) I congratulate you.'

[19] A expressão "become who you are!" (trad. do alemão por Clancy Martin), que citámos livremente, surge no livro de Friedrich Nietzsche *Thus Spoke Zarathustra*, Barnes & Noble: New York, 2005, no capítulo "The Honey Sacrifice", que dá conta de um Zarathustra já ancião que dialoga com os seus animais, no topo da montanha, e a quem reconhece que a sua felicidade é um engodo para os homens, tal como o isco atrai os peixes até ao pescador. Zarathustra sabe que terá de descer até junto dos homens, para dar cumprimento a quem é, na realidade, "a raiser, a trainer, and a taskmaster, who not in vain once advised himself: "Become who you are!"" (*id. ibid.*, p. 204).

[20] Negrito nosso.

'There is no reason whatsoever to praise me, Mr. Sheridan.'

'Every reason. You have given us – how shall I put it – a novelty!'

'It was not of my devising. Shakespeare –'

'It is a very good name on the play-bill. We will keep it.' (ACKROYD: 2005, p. 177)

Já antes Ireland se mostrara substantivamente mais preocupado com a sua produção, em particular com o seu domínio do pastiche. Quando Edmond Malone, académico especialista em Shakespeare, certifica o documento de Ireland, está, *ipso facto*, a certificar a aptidão deste para o exercício de pastiche de Shakespeare, o que lhe confere um sentimento de realização, que guarda para si, uma vez que, neste caso mais do que em qualquer outro, é a obra que deve sobressair, nunca o artista: "[Edmond Malone] pronounced it to be genuine, beyond any possibility of serious doubt (…). 'And the verse itself?' 'It embodies the sublime genious of the poet.' (*id. ibid*., p. 99). Todavia, como se vê pela transcrição anterior, Ireland acabará desmascarado, pelo que poderíamos, talvez, concluir que o domínio do pastiche não é perfeito, se é que alguma vez poderá qualquer autor evocar para si tal perfeição. O pastiche não pretende substituir o objecto real, é uma cópia que não nega a sua natureza; o que Will tentara fazer foi ir além do pastiche, colocar o seu texto sob a alçada do génio de outro autor, num acto desesperado para ganhar o respeito e a admiração do pai e da sociedade, e crer que ninguém daria pela diferença. É por isso que, a empresa em que Will fracassara, Peter Ackroyd realiza com sucesso. O leitor que participa no texto deixa-se levar pelas suas fórmulas metaficcionais e ignora, no momento da leitura, as fronteiras que vão sendo transgredidas com copioso interesse. Aquando da leitura, acredita que está realmente perante um texto de Oscar Wilde, prostra-se diante da sua voz, aceita como sua a confissão expressa. No entanto, ao levantar os olhos do texto, ao fechar o livro, o leitor tem a perfeita noção de que aquele texto pertence a Peter Ackroyd e, se durante a leitura, acreditara que outro e não este o havia redigido, tal só eleva o engenho do autor-criador. O uso do pastiche não serve, como dissemos, para substituir o real, apenas para sugerir essa substituição e, tal como em tudo o que configura o Pós-Modernismo, é esta subtil diferença que separa o fiasco de William Ireland e o sucesso de Peter Ackroyd. O pastiche não é um processo de escrita, mas de reescrita, através do qual é permitido redigir versões alternativas da História e das personalidades históricas, combinando, para o efeito, o factual com o fictício, ora tomando a parte de um, ora do outro, num equilíbrio que se joga entre a matéria historiográfica e a especulativa ou, dito com mais propriedade, entre a biografia e a metabiografia, numa combinação mesclada que contamina ambos os géneros.

Ao fazer crer o leitor que a voz que tem presente é a da personalidade que intitula as obras e não do autor que as assina, o pastiche permite, particularmente em *The Last*…, criar um efeito palimpséstico, que reescreve histórias de vidas, da sociedade, da cidade e do passado. O objectivo não é só o de obscurecer os eventos ocorridos – uma vez que o Pós-Modernismo faz ponto assente de que estes nunca se darão a conhecer em verdade absoluta –, mas também o de trazer à luz do conhecimento pequenas circunstâncias menores que, de outro modo, ficariam esquecidas pelo tempo. Mais do que valorizar ou depreciar umas e outras, o que se pretende é colocar a questão, na certeza de que, uma vez colocada, exigirá respostas, para as quais pouco poderão elucidar professores e académicos, mas que por certo alimentarão o espírito inquisitivo dos leitores. As obras do nosso *corpus* são dotadas de uma referencialidade estético-semântica que unifica o autor e a personagem criada, e que chega inclusivamente a pô-los em tenso diálogo, como afirmámos no início deste subponto. Este diálogo, que tanto tem de cariz revelador como de omisso e que, na equipendência de ambas as esferas, alimenta expectativas dos leitores, adensa-se com a introdução de uma terceira entidade: a personalidade retratada, que entra em jogo para perturbar o esquema narrativo. Para além dos casos já mencionados[21], outros há, em que nos parece que personalidade e romancista trocam argumentos, como na circunstância em que Oscar Wilde afirma, pela mão pastichiana de Ackroyd, que também ele se deixou contaminar pela hipocrisia que varrera a sociedade inglesa e que a fizera ignorar durante muito tempo os comportamentos reprováveis do dramaturgo oitocentista, conquanto este continuasse a presenteá-los com obras interessantes: "But I, too, had been infected by the same hypocrisy – my work will show what my secret voice continually murmured to me, that my life was hollow and my triumphs fraudulent" (ACKROYD: 1993, p. 94). Em nosso entender, a crítica de Ackroyd não deve ser entendida como uma acusação à vida privada de Oscar Wilde, como uma primeira leitura poderia levar a crer, mas antes uma crítica à sua prostração, perante os murmúrios delatores da sociedade, e ao facto de Wilde ter permitido que tais murmúrios, sempre envoltos em hipocrisia, tivessem deteriorado a sua confiança e lesado a sua obra.

[21] No Capítulo 1 da Segunda Parte, transcrevemos a seguinte confidência de Oscar Wilde a Robert Harborough Sherard: «He would write a biography, he said, which would explain my conduct to the world and reveal my true character. 'You will defend me at the cost of my reputation,' I told him» (ACKROYD: 1993, p. 69). No entanto, a declaração deixa em aberto a sugestão de que o autor vitoriano fazia, na verdade, uma advertência a Peter Ackroyd.

Da mesma forma, podemos encontrar em *Boa Noite*…, um diálogo narrado em discurso indirecto entre a personagem António e Mário Cláudio, como já referimos no subponto 1.2. do mesmo primeiro capítulo desta segunda parte. Este último, todavia, é menos relevante para a nossa argumentação, uma vez que pretendemos demonstrar que o diálogo se faz com a personalidade histórica que inspira o romance e não com a personagem que o protagoniza.

Claro que Ackroyd está consciente do seu papel como romancista. Assumisse o escritor a sua outra qualidade, de biógrafo, e encontraria vedado o acesso aos pensamentos e sentimentos de Oscar Wilde. É pela literatura que se abre a essa sugestão, já que pelo registo não-ficcional se torna muito mais difícil captar uma personalidade, que num momento se reduz a um monstro, "an illustration of some prehistoric beast. That was how the English thought of me. Well, they tried to tame the monster. They locked it up" (*id. ibid.*, p. 2), para, páginas adiante, se prostrar na mesma *via crucis* de Yeshua, condenado a percorrer um caminho de paixão como se fora um Cristo que, contudo, se proclama um pecador: "I have never ceased to carry the mark of Cain in my heart" (*id. ibid.*, p.7). Não é possível saber com exactidão quanto deste Oscar Wilde é real e quanto é efabulação de Peter Ackroyd, embora exista uma fronteira entre um e outro que nos parece ser a mesma que divide, nas biografias ficcionais, as representações exteriores, mais próximas da factualidade, porque resultam de um trabalho intensivo de investigação, e uma perspectiva interior, revelada através de uma lente autoral que não só é dada a liberdades, como as legitima. A criação de uma personagem histórica credível depende, pois, de um dilema de difícil – senão impossível – resolução: por um lado, o respeito pelos factos consagrados, porque é por eles que o autor traz a personagem até junto do leitor; por outro, o domínio de certas liberdades ficcionais, sem as quais não parece ser possível estabelecer uma ligação emocional entre a personalidade retratada e o leitor, ao ponto de, não apenas apresentar a primeira ao leitor, mas sobretudo colocar o segundo no lugar da primeira e, por conseguinte, levá-lo a experienciar os dilemas e as vivências daquela. Tornar-se-á, é certo, difícil ao leitor navegar por este conflito de interesses, mas é no embate entre as duas realidades que o autor vai traçando um perfil literário verosímil.

Poderíamos, então, argumentar que o romancista metabiográfico viola a verdade essencial da personalidade que reproduz. Cremos, todavia, estar perante uma falácia, por vários motivos. Em primeiro lugar, porque o romancista nunca pretendeu dar a conhecer a verdadeira personalidade, mas apenas uma sua reprodução. Tanto mais que, no caso de Peter Ackroyd, o escritor é também um biógrafo de renome e, para trazer à luz da contemporaneidade vislumbres factuais do verdadeiro Oscar Wilde, mais não necessitava do que enveredar pela escrita de uma biografia tradicional. Somos da opinião de que não o fez porque o que lhe importa verdadeiramente é convocar o leitor através dos factos históricos e fidelizá-lo ao texto por via de um lado mais íntimo, para que este possa enfim validar criticamente a construção literária que lhe é apresentada. Assim, é natural que os protagonistas metabiográficos, não sendo necessariamente confessionais, constituam

espelhos literários dos seus escritores, porque estes têm um papel decisivo na estruturação de uma personalidade que é desenhada a partir de si, gerando, ainda que inadvertidamente, um *autor-personagem* que se projecta literariamente.

Daqui resulta o porquê de oferecermos tanta resistência ao decreto da morte do escritor, de Roland Barthes. Precisamente porque encontramos neste nosso núcleo bibliográfico em análise um *subtexto cognitivo* que parece operar na clandestinidade, que é portador de preocupações preconcebidas análogas, *grosso modo*, àquelas que sabemos que o escritor partilha. A nosso ver, não pode ser outra consciência senão a do próprio escritor e, deste modo, entre o escritor *morto* e o escritor *redigido*, tendemos para o último. O escritor está em todas as suas personagens, da mesma forma que todas elas estão nele. É assim que o senhor Soares de Mário Cláudio é marcadamente pessoano, ao ponto de ser atrás daquele – como se o semi-heterónimo fora o próprio Pessoa – que seguiam os restantes heterónimos, em sublime procissão, movidos por uma promessa de passado glorioso, um *Mar Português* que, por contraste, os acabaria por lançar ao Tejo:

> Atrás dele segue uma fosca multidão, e a primeira individualidade que nela distingo é aquele famoso doutor Reis, marchando muito erecto, com um livro aberto na mão, e um lápis em riste na mão esquerda, e que vai contando sílabas de um verso, ou dividindo as orações de uma estrofe (…). Desfilam por fim diversas figuras inidentificáveis, precipitando-se para o crepúsculo do Tejo com uma pressa no limite da cabriola. E quando cada uma delas retira a máscara de cera, e volta para mim a cabeça, é o rosto do senhor Soares que reconheço" (CLÁUDIO: 2008, pp. 57-58).

De resto, se Soares é todas estas "máscaras de cera" (*op. cit.*), fora precisamente Bernardo Soares, de quem não diremos *o verdadeiro*, senão como reconhecimento de que era feito de Fernando Pessoa, que afirmou: "as figuras de romance – como todos sabemos – são tão reais como qualquer de nós" (SOARES: 2006, p. 372). Esta afirmação permite inferir que o processo criativo das metabiografias está repleto de possibilidades imaginativas, ao contrário do que defendera Virginia Woolf, quando rasgara uma divisão entre um romancista, que tem liberdade para criar uma personagem de ficção, e um biógrafo, que opta por representar a vida de uma personalidade real, com rigor e exactidão. Se, na opinião de Woolf, "[t]ruth of fact and truth of fiction are incompatible" (WOOLF: 2009, p. 1000), o que temos vindo a verificar, pelo menos desde a segunda metade do século XX é que tanto biógrafos como romancistas têm vindo a alargar os espectros de um e de outro registo. Para mais, os autores metabiográficos são, por norma, honestos quando dão conta das suas intenções, seja

porque ficcionalizam partes da vida de uma personalidade histórica ou porque a usam, mantendo uma aproximação escrupulosa ao realismo dos factos ocorridos, mas usando-os para conferir substância à fabricação de um mundo possível, com um sistema de relações imaginárias. E este é um contrato que muito claramente se apresenta ao leitor. Poderia este sentir-se ludibriado, ao ver profanados factos de uma personalidade real que o autor metabiográfico decidiu alterar sem acanhamento? Poderia, claro, mas também esse sentimento faz parte do jogo. Muitas vezes, o romancista altera os factos precisamente para provocar no leitor essa reacção; noutros casos, fá-lo-á porque julga que essa alteração ilustra melhor uma qualquer posição intelectual que supõe de importância decisiva; ou pode-se dar o caso de a verdade que o autor pretenda representar não ser aquela que a História validou, mas uma outra, que permita fazer ressoar a sociedade e cultura de partida, i.e., da personalidade real, na sociedade e cultura de chegada, contemporânea do romancista e dos seus leitores. Seja como for, os termos deste contrato são muito diferentes dos termos que sustentam um contrato de uma biografia tradicional, desde logo porque a primeira permite sacrificar verdades menores à liberdade criativa, com vista à representação de uma perspectiva macrossocial e até política que de outro modo poderia ser reduzida, se apenas fosse restritiva às experiências de uma figura do passado. As personagens da nossa bibliografia não se representam apenas a si mesmas, mas – enquanto símbolos artísticos e literários – projectam um ideal que atravessa várias pessoas e diferentes tempos. Este processo tanto pode ter uma obliquidade ascendente, quando o romancista eleva o protagonista a um patamar superior ao do homem, como descendente, quando procura desconstruir auras e mitos que a sociedade edificara em redor de um nome alto da sua cultura e desbravar narrativas para chegar ao homem, como deixou registado Mário Cláudio:

> (…) sobressai a minha tentação para destruir mitos, sobretudo os mitos pátrios, é uma tentação. Por exemplo, transformar o Camões num homem de carne e osso, sem dúvida um grande poeta, mas também um grande facínora, um homem com todo o tipo de defeitos que tinham os homens daquela época. E que ele tem talvez mais do que alguns, afinal um valdevinos que passou pela cadeia, chegou a ser transferido por abusar do erário público. Tudo isso foi escamoteado em função da construção da estátua de bronze, do mito (…).
>
> Camões era um homem fragilíssimo do ponto de vista comportamental, que tinha todas as fraquezas que um homem pode ter. Frequentador de bordéis, era um tipo que gostava da boa vida, das patuscadas. Não era propriamente um nefelibata que estava lá nas nuvens a tocar lira... Mas foi isso que lhe fizeram – remeteram-no ao consílio dos deuses, acharam que ele era

> mais um a pôr lá, e lá ficou. (…) enquanto não se destruir isso, não temos o Camões, temos uma estátua (OLIVEIRA: 2018, p. 138).

Como temos vindo a observar em várias circunstâncias, *The Last…* é o romance da nossa análise em que mais facilmente achamos congregada a ascensão do homem a herói e a sua consequente queda, por vezes sumulados na mesma frase: "I was the greatest artist of my time, I do not doubt that, just as my tragedy was the greatest of its time" (ACKROYD: 1993, p. 170). A frase, como é costume em registo hiperbólico, é um epítome que se oferece como confirmação do axioma popular segundo o qual quanto mais alto se sobe, maior é também o tombo. De forma alegórica, a queda de Oscar Wilde coincide com a queda da cultura inglesa, como se ambos estivessem acoplados por um feixe de dinamismo intelectual. A queda de um escritor de elevação intelectual como Oscar Wilde não resulta apenas das suas condutas amorais ou imorais, mas sobretudo da circunstância da sociedade perder a capacidade intelectual para o suster, i.e., deixa de o compreender enquanto artista. Naturalmente, sendo *The Last…* um diário redigido por um narrador autodiegético, muito propenso ao auto-elogio, este é o subtexto que é primorosamente passado ao leitor, em lugar de uma qualquer apologia conscienciosa dos comportamentos de Oscar Wilde, que de resto casariam mal com o perfil do autor que hoje conhecemos. Assim, a cada infortúnio que Wilde experiencia corresponde na mesma medida um apontamento crítico aos ingleses: "I proposed a novel theory in doing so: the Man is, or should be, what he appears to be. The public did not understand that, but then the public never understands anything" (*op. cit.*). Não fazemos pretensão de assumir que a crítica aos ingleses, velada pela voz de Oscar Wilde, personagem, pertence por inteiro a Peter Ackroyd. Ainda que a tenha redigido tal e qual se transcreve, seríamos por demais ingénuos se não tivéssemos em conta a grande dose de ironia que nela se encerra. Da mesma forma, não poderemos assegurar que esta *não é* uma crítica de Peter Ackroyd, mas apenas da sua personagem, precisamente porque desconhecemos quanto de intenção e verdade o romancista ocultou por detrás da ironia exteriorizada. Afinal, não são raras as vezes em que o romancista redirecciona o foco da vida real para a imaginação criativa e usa a personagem metabiográfica para veicular a sua visão dos factos e do mundo.

Neste lugar dos mundos possíveis criado pela dinâmica ficcional, emergem personagens que são validações experienciadas da identidade autoral. Quer isto dizer que todas as personagens são sublimações do autor e não podem existir fora da sua experiência. A este propósito, quando o narrador de *A Man…* tece considerações críticas à escrita de H.G. Wells, ao mencionar que o autor britânico "composed rapidly, the words flying off the end of his pen, and lacked the necessary patience to tune and polish his style like, say, Henry

James – though for different reasons you had often to read his labyrinthine sentences more than once to make sense of them"(LODGE: 2012, p. 221), podemos entender que H.G. se torna uma vítima literalizada da crítica do próprio David Lodge, que de permeio colhe também Henry James, primeiro para enaltecer a paciência que dedica à escrita meticulosa, depois para censurar a estrutura labiríntica do seu texto. O processo criativo de elaboração de uma personagem que tem como substância uma personalidade real está, assim, intrinsecamente ligado à relação que o autor tem com o trabalho e a vida dessa personalidade e, sobretudo, com a forma como o trabalho e a vida dessa personalidade afectaram o desenvolvimento literário do autor. Que os romances de Henry James, como se lê *supra*, são densas selvas de sintaxe e semântica já o sabe qualquer leitor a neles se tenha dedicado; não é, pois, de crer que David Lodge tivesse produzido semelhante afirmação se não conhecesse o trabalho daquele autor, ainda que outros o tivessem ousado dizer antes dele, como, por exemplo Oscar Wilde, o empírico, que afirmara: "Mr. Henry James writes fiction as if it were a painful duty, and wastes upon mean motives and imperceptile "points of view"[22] his neat literary style, his felicitous phrases, his swift and caustic satire" (WILDE: 2002, p. 145). Não é de somenos importância, todavia, fazer lembrar que dedicar duas linhas ao estilo intrincado de Henry James não é o mesmo que descrever os romances de Henry James. Não é sequer uma pálida representação dos mesmos. Do mesmo modo, a representação ficcional de uma personalidade nunca poderá ser capturada na sua plenitude, mas tão-só em algumas facetas que, por aproximação, poderão levar o leitor a crer que, dentro daquela personagem, cabe uma concepção imaginada do que o homem fora.

A nossa posição neste ponto é clara: uma personagem, seja inteiramente ficcional ou baseada numa personalidade histórica, constitui sempre um estereótipo literário do seu autor, no sentido em que todos os autores que a escrevem se escrevem a si mesmos. Isso mesmo é assumido por Peter Ackroyd, que adianta: "(when) I began writing about other people, I was also writing about myself essentially" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 212). Todavia, tal não significa que as personagens sejam, por inteiro, os seus autores. Pelo contrário, somos da opinião de que as personagens, enleadas numa teia ficcional, participantes activas numa rede de interligações dialógicas, habitantes de mundos possíveis e situações imaginárias, são muito mais do que o seu autor poderia ser. E isto é válido quer para as personagens das metabiografias como para as personalidades retratadas em biografias tradicionais. Aquando das leituras de um e de outro género, o mais comum é os leitores darem-se conta de que as primeiras são muito humanas, com o que transportam de material histórico, e as segundas

[22] Aspas do autor.

formam-se a partir de sérios contornos de matéria histórica, dispostos em contraluz com a janela da imaginação.

2.3. Uma Biografia Alternativa?

O cruzamento de géneros literários é um horizonte de trabalho deveras apelativo para muitos romancistas, pelo que acarreta de inovador ou até mesmo de ideologicamente revolucionário. Quando um romancista procura enveredar por esse trilho literário, é certo que arrastará consigo uma quantidade de académicos por um território denso e turbulento, onde não é fácil assentar uma posição definitiva sobre as suas obras. Romances híbridos, como os que apresentamos nesta dissertação, serão sempre lugares de controvérsia e de conflito, porque o imperativo documental colide com o imperativo estético e o que daí resulta é de difícil enquadramento estético-literário. A menos que façamos dessa confusão de diferentes estéticas uma estética em si mesma, nova, emergente; como sugere Mário Cláudio,

> (…) uma estética de hibridismo, de mistura de cânones, ao contrário do modelo clássico, em que há uma separação absoluta dos géneros e dessas coisas. (…) essas misturas de modelos sempre existiram – um romance que é uma biografia, uma biografia que é um romance, enfim, um romance que tem um ingrediente poético ou teatral muito forte, etc. Dificuldade em distinguir biografia de autobiografia, que é constante no meu caso. (OLIVEIRA: 2018, p. 138)

Perante a assumida confissão do romancista, para mais em discurso directo[23], dificilmente poderia um académico apresentar um protesto e, todavia, aqui nos encontramos, confiantes em afirmar que estas palavras pretendem elaborar uma figuração efabulada da função do romancista. Consentimos na premissa pós-modernista segundo a qual um historiador ou um biógrafo convencionais se deixam conduzir por uma voz que apregoa falsas verdades, na busca de uma verdade autêntica que nunca poderá ser alcançada. Nesse sentido, um historiador tradicional nunca o é verdadeiramente, já o sabemos – ou temos a obrigação de saber –, senão desde Aristóteles, ao menos desde os imperiosos alertas de Garrett, em pleno Romantismo:

> A História é uma tola.

[23] Recordamos que a transcrição é retirada de uma entrevista de Mário Cláudio a José Cândido de Oliveira (cf. Bibliografia).

> Eu não posso abrir um livro de História que não me ria. Sobretudo as ponderações e adivinhações dos historiadores, acho-as de um cómico irresistível. O que sabem eles das causas, dos motivos, do valor e importância de quase todos os factos que recontam? (GARRETT: 1999, p. 239).

Garrett não era historiador, era romancista e estes, ao contrário dos primeiros, têm consciência clara de que o são, conhecem o papel que representam, sabem que não é possível suspender a imaginação da História sem que esta fique maculada pela sua ausência. O tecido histórico sobre o qual assentará toda e qualquer narrativa é sempre modelado pela imaginação.

Também os biógrafos tradicionais fazem uso da imaginação para chegar ao retrato possível com a entidade biografada. É a investigação exaustiva e o confronto de diferentes fontes que transportam o biógrafo para a realidade do biografado, mas só pela imaginação se estabelece um vínculo entre essa realidade e a linguagem sua contemporânea. Dito com mais propriedade, é a imaginação que põe ambas as esferas em narrativa. Daqui se pode deduzir que toda a realidade é narrada e toda a narração é, de algum modo, ficcional. Do confronto que se estabelece entre a realidade e a narração resulta uma fabulação que reproduz no texto (e, por conseguinte, na memória) uma versão aproximada dos acontecimentos que ocuparam um lugar na História. A memória histórica de eventos ou de vidas passadas não é nem poderá alguma vez ser a História de ocorrências passadas, apenas uma narração verosímil, uma violação, com maior ou menor iniquidade, do real. Tenhamos presente que todo o relato histórico, mais do que histórico, é relato, i.e., é uma voz que narra, nunca é uma vida que se repete, pois, como lembrou Michel Foucault (1979), a própria escrita é um acto de transgressão e o seu autor é uma entidade irreal que opera apenas no mundo das ideias, é uma voz que organiza os discursos do escritor, este sim, homem de facto e por isso limitado na sua acção, que se lança ao projecto da escrita porque sabe que é a única forma de preencher o silêncio causado pela ausência de Deus, conforme proclamara Nietzsche (2005).[24]

[24] A enunciação de Nietzsche, tomada *grosso modo*, num sentido crítico, como se fora uma acusação que pretendia expor a fé cristã, não é, todavia, tão prosaica. Para o filósofo alemão, o Iluminismo representara, na sociedade ocidental, o triunfo da ciência e da racionalidade sobre o teocentrismo que dominara o pensamento e a vida dos cristãos desde o Império Romano. Basta ler com atenção a célebre transcrição para compreender que, para Nietzsche, este não é um feito a ser comemorado:

> God is dead! God remains dead! And we have killed him! How can we console ourselves, the murderers of all murderers! The holiest and the mightiest thing the world has ever possessed has bled to death under our knives: who will wipe this blood from us? With what water could we clean ourselves? What festivals of atonement, what holy games will we have to invent for ourselves? Is the magnitude of this deed not too great for us? Do we not ourselves have to become gods merely to appear worthy of it? There was never a greater

Quando, mais recentemente, Bakhtin afirmara que "[t]here are only integral and indivisible voice-ideas, voice-viewpoints, but they too cannot be detached from the dialogic fabric of the work without distorting their nature" (BAKHTIN: 2009, p. 96), estava na verdade a recordar que o autor é uma voz que escreve, uma voz polifónica e interdiscursiva, que se movimenta numa rede textual para desenhar na semiologia um esboço provável dos eventos ocorridos. De igual modo, representar a vida de uma personalidade histórica, para mais se de um romancista, equivale a criar um decalque quase mítico de um perfil, não apenas do homem, mas do seu contexto, da sua vida, da sua história, da sociedade, que captam o interesse do leitor e o catalisam para fazer parte dessa reprodução interdiscursiva. No fundo, Bakhtin posiciona-se em torno da convicção de que o deslocamento do discurso autoral da noção de legitimidade, de conhecimento transcendental e metafísico, impermeável ao contexto, para uma relação de diálogo com outros discursos históricos, de onde se releva a representação da época histórica ou da personalidade que evoca, permite apresentar novas possibilidades, novas histórias de um passado que se tornará presente, sempre que o leitor o acolha enquanto objecto de metanarração. Na impossibilidade de recuperar o passado, restam as coordenadas da verosimilhança da contextura histórica, que permitem restaurar uma imagem simbólica e alegórica de uma determinada época ou personalidade.

A intangibilidade do passado ou, para o efeito, de uma personalidade histórica é, *eo ipso*, o garante de libertação do autor dos grilhões da verdade, da infabilidade. O autor metahistoriográfico e, neste caso, metabiográfico não reclama a transcendência do conhecimento sintético com que se laureavam historiadores e biógrafos tradicionais. O saber que advoga não é soberano nem totalizante, é composto por muitos outros discursos, o seu texto é feito de outros textos, numa tessitura intertextual que se desdobra em diferentes estilos e linguagens até culminar numa síntese dialéctica, que idealiza os eventos do passado. A manipulação da História para efeitos artísticos é permitida:

deed - and whoever is born after us will on account of this deed belong to a higher history than all history up to now! (NIETZSCHE: 2007, p. 120).

A consciência de que o conhecimento provinha da inteligência e do racionalismo, e não de revelações sagradas, teve como contraponto o destronar da voz divina, que se tornou desnecessária. Com a sua ausência, a sociedade ocidental assistiu ao declínio natural da moralidade cristã e dos bons-costumes, constituintes das fundações dos valores humanos. Com a morte de Deus, desapareceu igualmente a sua voz, estruturadora da ordem moral universal que ligava todos os indivíduos, mesmo os não cristãos ou os ateus. Como sabemos, esta proposição dará origem ao niilismo; será o escritor, como o entende Foucault, a assumir para si a necessidade de preencher esse espaço vazio e, através da escrita, colocar a sua voz no lugar deixado vago pela voz divina, na certeza de que, como afirmara Nietzsche, nunca existiria maior feito, nem História mais elevada do que a que se escreveria de então em diante.

> It was of no concern to me if the facts were accurate or inaccurate: I had discerned a truth which was larger than that of biography and history, a truth not merely about Shakespeare but about the nature of all creative art. And, even though I invented the name of the boy actor, (…) I will be quite astounded if [he] did not exist: at any moment I expect him to be discovered by an Oxford scholar. Nature always follows Art. (ACKROYD: 1993, p. 121).

Para epítome de todo o acervo teórico que reunimos e dispusemos à consideração dos Estudos Literários, na presente dissertação, poderíamos cair na vertigem de classificar a transcrição com o adjectivo pós-modernista, o que de certo modo não deixa de ser verdade. No entanto, como sabemos também, o Pós-Modernismo erige-se a partir de uma amálgama de modelos reciclados e remodelados. A novidade não reside na sua epigenesia, reconstituída a partir de material existente, mas na sua pretensão à heterogeneidade. De facto, a primeira oração da transcrição de Ackroyd coloca-nos perante uma inevitabilidade que Aristóteles já enunciara: "a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade" (ARISTÓTELES: 2015, p. 54). É igualmente interessante a consideração da personagem Oscar Wilde, quando afirma que embora tivesse criado uma personagem, muito se admiraria se ela não existisse realmente (ACKROYD: 1993, p. 121). A arte, como o próprio refere, imprime na Natureza um decalque, uma sobreposição textual que reproduz no homem certos traços da personagem. Pretendemos argumentar, com o exposto, que provavelmente aquela personagem criada existe de facto, no escritor que lhe traçou o perfil. Um escritor escreve um romance e, contudo, o romance também se inscreve no escritor, porque a linguagem é, também ela, um jogo de espelhos. Da mesma forma, Peter Ackroyd reconstruiu-se como Oscar Wilde, assim como H.G. Wells é uma outra face de David Lodge e Mário Cláudio tem impresso em si todos os protagonistas dos seus romances. Talvez se dê, inclusivamente, o caso de verificarmos este mesmo fenómeno das biografias tradicionais, mas nunca a formulação intercursiva se evidenciou tanto como nas metabiografias.

Observamos na metabiografia um diálogo intertextual entre o autor, essa voz que escreve, e a personagem representada, composta a partir da dispersão e justaposição dos diferentes discursos que constituem o romance. No fundo, o que aqui se expõe é uma relação entre a palavra do autor e a apropriação de personalidades históricas para alimentar a curiosidade de um público cada vez mais ávido de histórias da vida e do homem. Não há como ignorar que histórias corriqueiras e banais se tornaram um produto mercantil. Se é um facto que estas histórias individuais parecem ter tomado o lugar que o abandono das grandes narrativas deixara vago na literatura – e por esse motivo não é descabido revestir o exercício

metabiográfico de um estatuto de género que partilha do código pós-modernista –, também nos parece lícito assumir que nos encontramos no limbo de algo diferente: o recentrar do homem nas histórias narradas pode ser tomado como uma falência dos aparelhos formalista e estruturalista. Não se trata de dispensar já o contributo destas duas propostas, até porque é da interacção do texto com outros textos – e com os contextos, quer da diegese, quer contemporâneos do romancista – que resulta o efeito vital de verosimilhança. Neste sentido, o romancista metabiográfico não é um criador ou um inventor de novos mundos ou personalidades, mas, à semelhança do biógrafo convencional, um investigador e um organizador de textos e contextos, o que torna ambos colectores de informação, académicos que colectam material, muitas vezes frequentando os mesmos arquivos históricos, com o intuito de criar uma relação produtora de sentidos entre a matéria histórica e o interesse dos leitores. Distinguem-se apenas no modo como actuam, porque o metabiógrafo manipulará as informações recolhidas com a clara intenção de produzir uma poética hermenêutica subjectiva. Dará origem a um novo discurso, o qual constituirá um espaço de exposição da vida pública e íntima imaginada de personagens que, embora se assentem em personalidades reais, fundam-se nesse mesmo discurso. Significa isto que existe uma identificação directa entre o romancista-biógrafo e a representação biografada, porquanto se admitimos que o discurso é a voz do autor, a representação biográfica que nele toma forma é, também ela, fundada no próprio autor e assim se retira que "the author's discourse about a character is organized as discourse about *someone actually present*, someone who hears him (the author) and is *capable of answering him*[25]" (BAKHTIN: 2009, p. 63). A problematização do autor, voz literária de um homem concreto e real, enquanto objecto da sua própria representação biografada, a qual mais não é do que uma projecção verosímil de uma personalidade histórica, concorre, por um lado, para a questão da parcialidade do sujeito, e por outro para a noção de um herói que é formado a partir da matéria do discurso, o que leva Bakhtin a concluir que "[t]he author's design for a character is a *design for discourse*[26]. Thus the author's discourse about a character is discourse about discourse" (*op. cit.*).

Para melhor compreender o vínculo ficcional que existe entre o autor e a personalidade biografada, não devemos esquecer que também a realidade é composta por linguagem e, enquanto tal, encerra em si muitas histórias, muitas narrações, que se contam e recontam, numa efabulação crescente. Para o confirmar, basta que recordemos alguns eventos do nosso passado para compreender como é fácil cair nas teias da ficcionalização, como podemos

[25] Itálicos do autor.
[26] Itálicos do autor.

relevar ou eliminar um gesto ou uma experiência passada, como os reescrevemos à luz da nossa percepção e julgamento sobre o modo como certas circunstâncias ocorreram ou como desejaríamos que tivessem ocorrido. Absorvemos a realidade, ficcionamo-la e reproduzimo-la, *ressignificando-a*. Somos uma unidade produtora de sentidos, somos o autor e o protagonista da nossa própria metabiografia: "We're a bundle of incompatible parts, and we make up stories about ourselves to disguise the fact. The mental unity of the individual is a fiction" (LODGE: 2012, p. 514).

Seguindo pelo mesmo itinerário, sentimo-nos atraídos, na nossa condição de leitores, por outras vidas, sobretudo se significativas no espaço cultural e político de um qualquer período histórico. Conscientes desta curiosidade do leitor, comprovativa do fracasso de um modelo estruturalista que dispensa o homem para se focar apenas no texto, Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio compõem uma certa aura mitológica em torno de Oscar Wilde, dos irmãos Lamb e de Ireland, de H.G. Wells, de Da Vinci, de Fernando Pessoa, sob a égide de Bernardo Soares, e de Charles Dodgson, respectivamente. Os traços com que desenham as personagens ultrapassam o corpo e a carne das personalidades reais e formam um retrato alegórico. Para o leitor, empolgado com os homens, não com os nomes em papel, mas com as personalidades empíricas, sequioso consumidor das suas obras, pouco importa. Os romances de Ackroyd, Lodge e Mário Cláudio dão início a um relacionamento ficcional entre o leitor e o drama íntimo das personalidades maiores de uma época histórica, razão por que não consideramos de todo estranho que seja através da alma – entenda-se, da arte – que se chega ao homem – isto é, ao corpo: "He admired me, and so in his company I became admirable (…). It is strange, is it not, how a person can adore one's soul so much that they adore one's body also?" (ACKROYD: 1993, p. 103). Assim, também o autor, entidade provida de razão, porque lhes imprime um cunho subjectivo, é parte integrante da alma das suas personagens. No texto, as duas vozes, do biógrafo e dos biografados, convergem num quadro hermenêutico alargado que lega ao leitor a responsabilidade de contribuir com novas interpretações, novas possibilidades de leitura da obra. O esforço conjunto do escritor, agente que escreve, do autor, entidade suprema da razão, e do leitor permite ultrapassar o mito da personalidade histórica e aproximar-se do homem real, embora reconstruído através de uma certa e inevitável efabulação dos factos da sua vida e da sua personalidade. De qualquer modo, o autor, precisamente porque é um supervisor racional do escritor, é credor da confiança do leitor e imprime ao texto um selo de confiança autoral que o valida aos olhos deste.

À parte *Retrato*…, em todos os demais romances do nosso *corpus* de análise, estamos perante personalidades literárias que o cânone ocidental consagrou, o que não nos parece despiciente. Mesmo *Retrato*… desvia-se da vereda da literatura, mas segue por um caminho paralelo, o da pintura, irmã da primeira na arte de contar histórias, como de resto observara Horácio, no aforismo que nos legou na sua *Arte Poética*, "ut pictura poesis" (HORÁCIO: 2001, p. 98). Tanto neste como nos restantes romances, Oscar Wilde, H.G. Wells e Mário Cláudio ficcionam a Arte, a História, a Cultura e os valores sociais de um tempo e espaço históricos, ou seja, inscrevem a ficção na documentação. Afinal, como declara Peter Ackroyd a Susana Onega, "(…) as far as I'm concerned, everything is available for recreation or manipulation" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 214). Realidade e ficção são dois planos, aparentemente antagónicos, mas que se situam no mesmo terreno histórico e, como resultado, se sobrepõem. Mais do que a prática, é a consciência desta asserção que divide as biografias convencionais e as metabiografias. Dizemos "mais do que a prática" porque, como temos vindo a afirmar, cremos que também nas primeiras se acha a inclusão de matéria ficcional, mas só as segundas se encontram numa encruzilhada pós-modernista de imprecisas coordenadas genológicas.

O carácter pós-modernista dos romances metahistoriográficos permite ao autor alterar determinados factos para que melhor se adeqúem ao encadeamento narrativo, de modo a destacar certos momentos culturais ou históricos e abrir um paralelo de confrontação com a contemporaneidade. Esse exercício torna-se substancialmente mais complexo quando o autor trabalha com uma figura histórica, precisamente porque, uma vez que tem por base uma entidade real, esta encontra-se de certo modo ancorada nesse tempo. Muita da produção escrita do escritor se deverá à sua imaginação, mas nunca o foco por completo. Por mais que a personagem seja um produto da sua imaginação, haverá sempre uma correlação com o real que não pode ser abandonada. O capítulo dedicado ao julgamento de Oscar Wilde, em *The Last*…, posiciona o leitor no centro da sala do tribunal, onde pode testemunhar a mesma perseguição homofóbica que ainda hoje podemos assistir em alguns espectros da sociedade. E embora saibamos que Wilde fora condenado por manter relações sexuais com adolescentes, o que actualmente constituiria crime de pedofilia, não deixamos de sentir empatia pelo seu sofrimento: "I waited for the world to make it's next move. It had destroyed my will, my confidence both as a man and as an artist, and it became a matter of relative indifference to me what it did with my body" (ACKROYD: 1993, pp. 138-139). Ackroyd faz uso de uma dualidade temporal para chamar a atenção para a necessidade de julgar um homem de acordo com os valores do seu tempo. Se hoje, a sociedade contemporânea

contempla os actos de Oscar Wilde com repulsa, pelo facto de se relacionar intimamente com adolescentes, é bom recordar que a própria adolescência é uma criação contemporânea, que não existia no período vitoriano em que o dramaturgo viveu. Muitas jovens casavam aos dezasseis anos ou antes, na maior parte dos casos com homens substancialmente mais velhos, se os interesses económicos fossem de grande acuidade para a família. A *harmatia* de Oscar Wilde, o seu erro trágico, não foi envolver-se sexualmente com adolescentes, mas antes fazê-lo com adolescentes *masculinos*. A sociedade poderia tolerar – e tolerava – actos que hoje rotulamos de pedofilia, desde logo porque não a compreendia nos mesmos moldes que o fazemos actualmente, mas não suportava actos de sodomia e são esses valores que surpreendem Wilde: "(…) I became extremely curious about the world which had suddenly been revealed to me, for it seemed to be formed upon principles quite different from those I had imagined" (*id. ibid.*, p. 139).

A vontade da personagem parece sobrepor-se à do autor, por vezes, e abrir um caminho só seu, mas o segundo tem uma vantagem decisiva: é uma entidade do futuro, o que lhe permite colocar pressão na narrativa, manipular a História, seja para resgatar da pedra acontecimentos do passado, seja para corrigir comportamentos desviantes das suas personagens. A precisão histórica é uma importante linha mestra que dirige a mão do autor, levando-a a progredir através da densa rede de verosimilhanças e plausibilidade; no entanto, também pode travar essa mão, retirar vitalidade ao registo histórico e despojar as personagens de densidade psicológica, porque faz cingir o processo de escrita aos factos existentes.

Se é certo que, na maior parte dos casos, o escritor procura libertar-se de tais constrangimentos, circunstâncias há em que os usa para seu benefício, como se pode ver em *A Man*…: é um dado comprovado que H.G. Wells fora membro da sociedade fabiana. Imbuído pelo espírito pragmático do socialismo, H.G. procurara forçar o movimento a uma operacionalização concreta dos ideais que defendia. Contudo, o intervencionismo de H.G. contrastava com uma aparente – e, por definição, antagónica – inactividade do movimento, sobretudo uma certa desídia dos seus dirigentes que exasperava o romancista britânico e, em última instância, o levou a retirar-se da sociedade. Antes dessa rotura, Wells discursara por diversas ocasiões, a fim de motivar os membros à acção. Num desses discursos, o romancista recorreu à citação basilar dos fundamentos da sociedade, onde se pode ler: "'For the right moment you must wait, as Fabius did most patiently when warring against Hannibal, though many censured his delays; but when the time comes you must strike hard, as Fabius did, or your waiting will be in vain, and fruitless" (LODGE: 2012, p. 193). Em curiosa intromissão, David Lodge, com uma dedicada correcção dos factos descritos, trava o arrebatamento de

Wells e deita por terra o seu argumento, ao lembrá-lo – como se lhe segredasse ao ouvido – de que a passagem mencionada não tinha credor que a reclamasse, o que era indicador de que, para além de inexacta, poderia muito bem ser uma fabulação:

> nobody had ever managed to find the source of this passage and it was generally admitted to be a fabrication. No one seemed to have noticed that it was also untrue. A little research in Plutarch revealed that Fabius never did strike – it was left to Scipio to carry the war against Hannibal victoriously to Africa, in spite of everything Fabius did to obstruct him (*op. cit.*).

Os romances biográficos podem distorcer a verdade – e não raras vezes o fazem – mas podem também usá-las para repor um equilíbrio na narrativa. Esta interferência manipuladora não desfaz o ambiente histórico, conquanto respeite o tempo e o espaço das personalidades retratadas. Mas poderão criar uma biografia outra, que sabemos não existir? Poderão, enfim, erigir uma biografia alternativa?

Consideremos, como resposta a estas questões, as duas diegeses da *História do Cerco de Lisboa* (1998), de José Saramago: a narração da tomada da cidade de Lisboa aos mouros, em 1147, e uma segunda contemporânea, do revisor Raimundo Silva. Ambas se entrelaçam quando o revisor introduz um "não" na passagem da primeira narrativa, no ponto em que se dá conta do auxílio dos cruzados a D. Afonso Henriques para a conquista da cidade:

> com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. (SARAMAGO: 1989, p. 50).

Neste exemplo, a introdução do advérbio de negação tem a capacidade de expulsar da narrativa da História de Portugal todo um exército de cruzados que, segundo o narrador, não teria auxiliado o primeiro rei português na tomada da cidade. É, sem dúvida, um exercício curioso, acerca das relações entre o *vivido* e o *narrado* e principalmente acerca da forma como o segundo pode moldar a ideia que temos do primeiro. No romance, o narrador alerta para a necessidade de recontar a história da tomada de Lisboa à luz de uma nova História, engendrada na *falsa* verdade de que os cruzados não ajudaram D. Afonso Henriques.

Descortina-se no romance uma progressiva instauração de uma nova verdade, que suplanta a frivolidade do revisionismo histórico para se adensar na história alternativa, proposta por um revisor que não aceita viver de acordo com as expectativas impostas por outrem e se rebela para criar uma outra verdade.

A República Nunca Existiu! (2008) é uma antologia de contos que dá apoio a este trilho de reflexão. Catorze escritores lusófonos, de entre os quais se destaca João Aguiar, exploram cenários alternativos ao assassinato de El-Rei D. Carlos e do príncipe herdeiro D. Luís Filipe, no atentado de 1 de Fevereiro de 1908. Os contos parecem constituir uma declaração de intenções, mais do que se oferecerem ao leitor como meros exercícios especulatórios, como de facto assume o editor Octávio dos Santos, na introdução:

> Apesar de, na «realidade paralela» construída em «A República Nunca Existiu!», a Monarquia ter prevalecido, sempre esteve para mim fora de causa impor aos outros escritores que convidei (…) um «terceiro princípio fundamental»: Portugal seria indubitavelmente um país melhor se tivesse continuado a ser um Reino e se não se tornasse numa República. Eu acredito nisso (…): naturalmente, essa certeza, talvez inconsciente, latente, prevaleceu; no pior dos cenários (SANTOS: 2008, p. 13).

Parece-nos, pois, evidente que, para além da riqueza imaginativa dos autores de história alternativa, estes pretendem igualmente que o leitor retire dos seus textos a devida exegese e a confronte com a realidade. É evidente que nem sempre a alternativa proposta supera a realidade dos leitores; por vezes, sucede precisamente o inverso, de que serve o exemplo de *The Man in the High Castle* (2017), de Philip K. Dick, um dos romances mais representativos deste subgénero narrativo. Editado pela primeira vez em 1962, o romance apresenta um cenário de domínio nazi, após a vitória das potências do eixo, na Segunda Guerra Mundial. Em qualquer um dos exemplos, o leitor é convidado a experienciar circunstâncias que nunca viveu e o confronto com o presente torna-se inevitável. Karen Hellekson avança com uma definição elementar de história alternativa, que permite compreender em duas linhas o seu sistema: "Alternate histories revolve around the basic premise that some event in the past did not occur as we know it did, and thus the presente has changed" (HELLEKSON: 2001, p. 2); esta proposta de definição tem o mérito da simplicidade, mas é precisamente esta simplicidade que a torna incompleta, uma vez que leva o leitor a crer que se encontra perante um romance de cariz histórico ou historiográfico. Uma História contrafactual – outra das designações possíveis –, mas ainda assim, História. Não é uma definição que nos deixe confortáveis, desde logo porque acreditamos que estes romances devem muito à ficção

científica; o autor estabelece uma relação entre os dois domínios – a História (que não ocorreu) e o Fantástico (que nunca poderia ter ocorrido); assim, estamos perante um desenvolvimento especulativo que se socorre das articulações da História e das fronteiras do tempo para testar a natureza da realidade e da linearidade temporal.

Mioara Caragea, por seu turno, entende a história alternativa como um dos caminhos evolutivos da metaficção historiográfica. Em *E-Dicionário de Termos Literários* podemos encontrar um verbete onde afirma que «[o] tipo mais inovador de metaficção historiográfica em relação ao romance tradicional é representado pela ficção contrafactual que consiste na "falsificação aberta da história"[27] em narrativas que alteram o curso dos acontecimentos, tal como este foi estabelecido pela investigação histórica»[28]. No entanto, encontramos dois fundamentos essenciais que nos fazem recusar esta acepção.

Como primeiro argumento, fazemos notar que a história alternativa não pode ser um descendente natural da metaficção historiográfica, porque as primeiras publicações surgem num período anterior ao Pós-Modernismo. O professor Matthew Schneider-Mayerson coloca o nascimento da história alternativa enquanto subgénero literário em 1995 (2009, p. 63), depois da Guerra Fria, mas existem exercícios ucrónicos que datam de muito antes: «[a]s a conceptual category, the counterfactual, as historians term their what-if narratives, has been pursued in print since classical Greece, if not earlier» (*op. cit.*).

Mais recentemente, uma das primeiras obras publicadas de história alternativa pertence a Louis-Napoléon Geoffroy-Château, intitulada *Napoléon et la Conquête du Monde* e data de 1836.

Exposta esta falácia, encontramos outro factor de diferenciação entre ambas as correntes. Admitamos que, num primeiro momento, os exercícios de ucronia influenciaram a forma como romancistas historiográficos passaram a observar e a dialogar com a História, como se libertaram da rigidez da verdade historiográfica e se permitiram colocar questões sobre os factos ocorridos. Admitamos, de igual modo, que o seu oposto também é válido: a dado momento, a expansão da reescrita metaficcional foi de tal forma virescente que alimentou o desenvolvimento da história alternativa, a ponto de a resgatar da marginalidade para a colocar nos *tops* de vendas das livrarias e ser promovida a subgénero literário. É, de resto, natural que exista similaridade entre ambos os géneros, o que nos poderia fazer crer que um pode tomar o lugar do outro, quando esgotado. Afinal, tal como a metaficção

[27] Aspas do autor.
[28] CARAGEA: "Metaficção Historiográfica", disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>, consultado em 4 de Dezembro de 2017.

historiográfica, «the alternate history fundamentally concerns itself with the genesis of history» (HELLEKSON: 2001, p. 2).

É um facto que ambos os géneros partilham uma relação irónica e céptica com a historiografia tradicional e dão privilégio a vozes alternativas. Todavia, mesmo considerando a história alternativa enquanto subgénero literário, i.e., tomando em consideração apenas o seu desenvolvimento após 1995, somos forçados a concluir que metaficção historiográfica e história alternativa, em qualquer uma das suas subcategorias[29], são sustentados por alicerces conceptuais divergentes. Embora a metaficção historiográfica desafie as convenções sociais de autenticidade e se abra a uma narrativa da *possibilidade*, por oposição à narrativa da *verdade*, em que a primeira surge como juíza da segunda, o facto é que em nenhum momento a metaficção historiográfica apresenta uma realidade oposta àquela que nos é veiculada pela historiografia oficial. A história alternativa, por outro lado, não oferece nenhum conflito que coloque em causa a validade da verdade e autenticidade históricas – vai muito mais longe do que isso: apoiando-se em momentos específicos de encruzilhadas da História, opta pela versão que não existiu e narra uma segunda história. Nas palavras de Schneider-Mayerson,

> [a]lternate history novels may have the attributes of postmodern texts[30] but they do not function as postmodern histories for their readers and writers. (…) Rather than provide a conflicting version of a dominant historical reading (…) and thus challenge the foundation of historical objectivity, alternate histories tend to tell a different story in a traditional way. (2009: p. 66).

A transposição dos pergaminhos da história alternativa para o domínio da metabiografia faz-nos supor que a equação das produções metabiográficas alternativas seja equivalente à sua homóloga. É, de resto, esse o sentido crítico deste nosso capítulo.

Nos seis romances da nossa análise, temos vindo a demonstrar exemplos concretos de que os pressupostos da metaficção historiográfica continuam activos actualmente, para

[29] Hellekson considera que a história alternativa deve ser classificada em diferentes subdivisões, tendo por base o conceito de tempo e o diálogo do romance com a História (e não com o enredo, metodologia utilizada, a título de exemplo, por William Joseph Collins (1990)). Assim, propõe:

> the nexus story, which includes time travel/time policing stories and battle stories; the true alternate history, which may include alternate histories that posit diferente physical laws; and the parallel worlds story. Nexus stories occur at the moment of the break. The true alternate history occurs after the break, sometimes a long time after. And the parallel worlds story implies that there was no break – that all events that could have occurred have occurred (COLLINS: 2001, pp. 251-252).

[30] Como seja uma relação irónica com a Historiografia convencional, a rejeição das narrativas historiográficas tradicionais, o privilégio de vozes alternativas e o privilégio por um registo auto-reflexivo.

grande desânimo de Alan Kirby, o que indica que as comunidades contemporâneas continuam a promover auto-avaliações socioculturais com recurso a contextualizações do passado. Os diálogos com o passado continuam operantes e não é de crer que um cessar de actividade possa ocorrer em breve. *Non obstante*, é possível identificar um distanciamento entre a metabiografia e uma eventual biografia alternativa.

Nos nossos romances, é possível assistir a alterações dos factos da História, elementos de um acto de reescrita que, como sabemos, é conforme à Metaficção. Em certos momentos, podemos inclusivamente assistir à criação ficcional de novos factos, que comprovadamente sabemos não terem acontecido, como a circunstância de Oscar Wilde escrever um diário, nos últimos meses de vida, em Paris[31], como já lembrámos. Ainda assim, fazemos notar que é um facto que Oscar Wilde terminou os seus dias em Paris. De todo o modo, não encontramos nos romances em análise qualquer evidência que nos permita dar substância a uma teoria de biografia ou história alternativas. Todas as alterações e efabulações que se apresentam nos nossos romances são responsáveis, dizem respeito a pequenas circunstâncias íntimas da vida das personagens que em nada alteram o rumo da História. Visam a fluidez da narrativa ou um encadeamento lógico dos eventos que pontuam o enredo ao longo da diegese. Em nenhum momento, inauguram um conflito com o saber histórico. Ao invés, preservam e socorrem-se dos grandes nódulos da História para se nortearem e, se modelam de um modo particular pequenas ocorrências vividas, é apenas porque sabem que a *petite histoire* de uma grande personalidade serve o propósito de contar uma história maior; para além disso, parece ser também intenção dos autores dar a conhecer uma verdade possível acerca das figuras históricas representadas, uma verdade que poderá ou não ter ocorrido e, em qualquer dos casos, nunca poderá ser encontrada nos grandes compêndios da História oficial. É esta verdade *possível* que os autores metahistoriográficos pretendem dar a conhecer ao leitor e tal não se coaduna com alterações bruscas da História; é permitido criar uma plataforma de debate a três vozes, entre o narrador, o leitor e a História, um debate assente em dúvidas e interrogações que critique ferozmente os historiadores convencionais; não é todavia possível fazer nascer em cima destes debates uma nova formulação da História, uma reescrita abusiva do passado e forçar o leitor a crer nela. A História, na concepção metahistoriográfica, é um elemento de problematização que se quer fazer entender, pelo que não se pode oferecer ao leitor enquanto dimensão possível e, no mesmo instante, negá-la em absoluto, quase como se de um ateísmo histórico se tratasse. Através dos seus romances,

[31] Por curiosidade, o diário que sabemos não ter sido escrito termina precisamente com um processo de reescrita, quando o protagonista se sente demasiado frágil para escrever e é Maurice quem regide os seus últimos pensamentos.

percebemos que é a dúvida – e não a descrença – a semente que David Lodge, Peter Ackroyd e Mário Cláudio pretendem plantar no campo da metabiografia; e se nos situamos no domínio do cultivo da palavra e da oratória, convém recordar os conselhos sempre válidos de Pe. António Vieira:

> Se o lavrador semeara primeiro trigo, e sobre trigo semeara centeio, e sobre o centeio semeara milho grosso e meúdo, e sobre o milho semeara cevada, que havia de nascer? - Uma mata brava, uma confusão verde. (...) Como semeiam tanta variedade, não podem colher cousa certa" (VIEIRA: 1999, p. 58).

TERCEIRA PARTE

A Arquitectura do Edifício Narrativo

> To read is to surrender oneself to an endless displacement of curiosity and desire from one sentence to another, from one action to another, from one level of a text to another. The text unveils itself before us, but never allows itself to be possessed; and instead of trying to possess it we should take pleasure in its teasing.
>
> David Lodge, *Small World*

Nos mais variados romances metahistoriográficos, aprendemos a validar a metafísica dos mundos propostos, i.e., a ir para além do empirismo da nossa experiência e a aceitar como plausíveis os universos ficcionais que nos são propostos. Fazemo-lo por um cumprimento sacrossanto das instruções de leitura de uma narrativa que nunca será neutra, conscientes de que, por detrás daquelas há uma qualquer mensagem a ser transmitida e, por detrás desta, se encobre uma voz autoral. É prática comum, portanto, encontrar-se o leitor perante uma linguagem turva, plena de signos de artificialidade e fabricação, para grande desconsolo de Foucault[1]. Almeida Garrett ousou inclusivamente cometer o pecado mortal de fornecer ao leitor as chaves mestras da construção romanesca, num registo marcadamente irónico, mais consentâneo com o quadro genérico do Pós-Modernismo, tal como hoje o entendemos, do que com as práticas romanescas do Romantismo, que, de resto, inaugurou em Portugal. Em *Viagens*…, Garrett dá a conhecer um romancista ardiloso, devoto aprendiz dos grandes mestres, mas sobretudo um copista, que se dedica a replicar modelos de romance comprovadamente de sucesso:

> (…) por esta ocasião te vou explicar [ao leitor] como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já não me importa guardar segredo. (…) Saberás, pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.
>
> Trata-se de um romance, de um drama. Cuidas que vamos estudar a História, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta,

[1] Em *The Order of Things*, Foucault refere-se a uma utopia de uma linguagem transparente, natural, capaz de traduzir, em verdade, o pensamento, da mesma forma que a face exprime uma emoção: "the great utopia of a perfectly transparente language in which things themselves could be named without any penumbra of confusion, either by a totally arbitrary but precisely thought-out system (artificial language), or by a language so natural that it would translate thought like a face expressing a passion" (FOUCAULT: 2005, p. 129).

> senhor leitor, nem cuide que nós o somos. (…) Não senhor; a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.
>
> (…) vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Victor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda (…), forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões; com os palavrões iluminam-se… (…). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (GARRETT: 2009, pp. 53-54).

Para lá da ironia mordaz, do apontar do dedo jocoso à cautela conceptual com que os romancistas portugueses criavam os seus trabalhos, ao optar, em larga medida, pela segurança da cópia de modelos comprovadamente eficazes, ao invés de enveredarem pela criação original[2], estamos na presença de um princípio norteador da produção metahistoriográfica: o reconhecimento das personagens. A transcrição de Garrett demonstra a importância de as personagens conterem determinados traços, físicos, socioculturais e morais, que os tornem identificáveis aos olhos dos leitores. Se a presença de atributos verídicos é de elementar necessidade para a figuração de personagens, sê-lo-á em maior monta na construção de personagens que figuram personalidades que verdadeiramente existiram; as suas representações devem, em toda a medida, aproximar-se da personalidade real tanto quanto possível, nos meneios, no carácter, nas acções e situações outrora vividas. Após esta reconstrução, a personagem, engendrada pela ficção, garante uma nova vida à personalidade, não uma vida efectivamente vivida ou experienciada, mas conjecturada por um autor e corporizada pela memória cultural dos leitores, tanto seus contemporâneos como futuros, o que liberta a personalidade dos constrangimentos do seu tempo. O mesmo equivale a dizer que uma personagem confere à personalidade que representa um estatuto, senão de perenidade, ao menos transtemporal. A configuração imaginativa de uma personalidade pelas mãos de um autor dotado de uma cognição estética e artística excepcional tem como pedra de toque a suplantação da vida biológica dessa personalidade, na medida em que representa *novos modos de a ler*, de acordo com a subjectividade e os valores estéticos contemporâneos dos leitores (e não do autor ou da personalidade).

[2] O que concorre, uma vez mais, para validar o argumento que já tivemos oportunidade de analisar, segundo o qual tudo o que se escreve já foi escrito (*vide* "Primeira Parte, Capítulo 2, subponto 2.2 – Plágios Antecipatórios do Futuro"). A afirmação não deixa de ser verdadeira, embora também se nos configure como uma justificação para a síndrome da cópia, sobretudo se mantivermos presente a voz de Oscar Wilde, ao reiterar que só os escritores que privilegiem a criatividade e produzam algo de novo, i.e., uma matéria que a realidade anseie por copiar, é que podem ser considerados verdadeiros artistas.

A reconstrução da identidade de Oscar Wilde e de H.G. Wells, em ambos os romances que suportam a nossa análise, serve uma intenção maior do que a simples reprodução de uma imagem factual, verídica e definida. Na verdade, nenhum destes três adjectivos é essencial, conforme temos vindo a demonstrar, sobretudo se frustram o propósito artístico do romancista. No diálogo entre a história e a ficção – e embora acreditemos que um diálogo desta natureza assenta num proveito mútuo – é a primeira que se coloca ao serviço da segunda, circunstância que o autor faz questão de não deixar o leitor esquecer. Como temos vindo a afirmar, a História, na linha conceptual pós-modernista, é o resultado da pesquisa e da selecção e interpretação de documentos e objectos, enfim, do acervo patrimonial que o autor congrega, com o intuito de os utilizar como instrumentos para narrar outras histórias, nem sempre comprováveis nos compêndios oficiais. Esta circunstância não impede que o leitor se sinta impelido a ler e a desejar saber mais sobre as personalidades representadas. Longe de ser aleatória ou inocente, a escolha dos nomes que intitulam os romances instiga a curiosidade do leitor.

The Last… e *A Man of Parts* visam, como seria de esperar da escrita ficcional, o prazer e a fruição da leitura; um prazer que, nestes casos, é activado pela evocação de personalidades pertinentes para a história da literatura, muito caras ao leitor. No entanto, os romances são também espaços de expressão e de reflexão da memória colectiva, que muito contribui para a narração, até porque *memória* e *narração* são dois vectores indissociáveis na criação romanesca. Se não, vejamos: é imbuído por um conjunto de saberes intrínsecos à memória histórica que um leitor contribui para a interpretação de um romance. Da mesma forma, na História que narra e na memória que invoca, coabita também o autor. É um elemento da sua própria representação, que se perpetua nas personagens e no discurso. É o autor, entidade de papel que concretiza o ofício do escritor, quem primeiro interpreta os dados semióticos da sua comunidade cultural, os reconceptualiza e os textualiza em modo narrativo, fazendo uso das suas competências críticas e ideológicas. Assim, o acto de escrever é tanto antecedido como precedido pelo acto de ler, ambos transformacionais da memória histórica, o que nos leva a crer que qualquer texto narrativo é sempre, em certa medida, um metatexto, i.e., uma transgressão manifesta, através da matéria da palavra e dos códigos socioculturais da realidade. Os actos de escrever e de ler são actos criativos, na medida em que cada leitor encontra em qualquer produção escrita um texto único, singular e exclusivo, e quem escreve, por seu turno, fá-lo sempre de olhos postos nos leitores, o que concorre para o desenvolvimento de um labor de ourives da *poesis*, em que o autor se apresenta como escultor do seu texto, colocando a palavra escrita ao serviço das reais intenções do escritor, sejam

políticas, ideológicas ou pessoais. É justamente dessa falta que a escritora Rebecca West[3] é imputada, pelo narrador de *A Man*…, quando a descobre a aprimorar diplomaticamente o relato escrito em que dá conta da sua relação, nem sempre fácil, com H.G. Wells: "'*I have made my peace with H.G. I have not forgotten the cruel things he did to me, but our affection is real and living.*[4]' Her diary is written with one eye on her future biographers, who will quote from it." (LODGE: 2012, pp. 6 e 7). Páginas adiante, H.G. Wells é vítima do mesmo pecado de vaidade, quando o narrador o surpreende a olhar distraidamente para o fogo da lareira "wondering what the world will say about it when he dies." (*id. ibid.*, p. 13). Com um timbre humorístico, chega inclusivamente a escrever um auto-obituário, que oferece à rádio BBC, em 1935:

> '*The name of H.G. Wells, who died yesterday afternoon of heart failure in the Paddington Infirmary, at the age of 97, will have few associations for the younger generation*,' it began. '*But those whose adult memories stretch back to the opening decades of the present century and who shared the miscellaneous reading of the period may recall a number of titles of the books he wrote and may even find in some odd attic an actual volume or so of his works. He was indeed one of the most prolific of the "literary hacks" of that time*…'[5] (*op. cit.*).

Não será tanto o caso de procurar sobreviver à morte, uma vez que o romancista estaria consciente, à data, de que o material romanesco e ensaístico que produzira ao longo da vida garantia com segurança a permanência do seu legado no cânone literário ocidental. O réquiem de Wells afigura-se-nos antes como um tomar da última palavra ou um roubar à vida, no último fôlego, um derradeiro sorriso. Mas, talvez mais relevante, assume-se revestido de um carácter testemunhal que exprime como deseja ser recordado. O seu texto, no fundo, constitui uma antecipação jornalística à notícia da sua morte e ao esvaziamento de outras interpretações acerca da sua vida, porventura menos condescendentes e respeitosas.

Parece ser, no fundo, uma forma de conduzir a mão dos biógrafos por linhas mais afáveis e exortá-los a escrever exactamente o desejaria que escrevessem. Muito embora o autor tivesse já antecipado esses textos, ao abrir a sua vida a um biógrafo que acabaria por conhecê-lo melhor do que qualquer outro: ele mesmo. O seu testemunho autobiográfico, *Experiment in Autobiography - Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (Since 1866)*

[3] Pseudónimo de Cecily Isabel Fairfield, escritora e jornalista britânica.
[4] Itálico do autor.
[5] Itálicos do autor. Transcrevemos a passagem conforme consta do romance; o original pode, contudo, ser lido integralmente no último capítulo da obra editada por J.R. Hammond, que indicamos na bibliografia passiva (HAMMOND: 1980).

(WELLS: 2016), publicado pela primeira vez em 1934, quando o autor tinha 68 anos de idade, constitui uma preciosa fonte de informação acerca da sua vida, da sua obra, liberta de pretensiosismos e de outros crimes de vaidade, que tão facilmente assolam os autores que se dedicam a tais empresas[6]. É também um registo fiel dos diversos momentos que a sociedade britânica atravessou e de que forma Wells, retratado por uma voz sóbria e recatada, que o observa como se se tratasse de uma entidade externa, se acomoda e se harmoniza com cada um dos momentos vividos.

A autobiografia começa por uma evidente autocentralidade, estratégia segundo a qual o autor nos dá a ver as operações do ambiente social sobre a sua personalidade, que lhe legou atributos que o despertaram para o conhecimento e para os prazeres da vida. É um relato vívido, em que Wells surge perante o leitor como um receptor de informação – mais do que um agente – ou, mais bem entendido, como um observador passivo, embora entusiasticamente atento e fantasista:

> My mother had instilled in me the impropriety of not wearing clothes, so that my first attraction towards Venus was shamefaced and furtive, but the dear woman never suspected the stimulating influence of Britannia, Erin, Columbia and the rest of them upon my awakening susceptibilities.
>
> It is true that I worshipped them at first in a quasi infantile fashion, but that does not imply continuity of experience. When I went to bed I used to pillow my head on their great arms and breasts. Gradually they ceased to be gigantic. They took me in their arms and I embraced them, but nevertheless I remained fundamentally ignorant and innocent (…). I found women lovely and worshipful before I was seven years old, and well before I came down to what we call nowadays the "facts of sex." But now that my interest was aroused I became acutely observant of a print or a statuette in a shop window (WELLS: 2016, p. 70).

Com o avançar da idade, em coerência com o avançar do texto, o autor torna-se menos auto-reflexivo e mais proactivo, quer no que diz respeito aos seus relacionamentos íntimos quer a causas sociais, sobretudo as de pendor socialista. Se, no que diz respeito aos primeiros, Wells se coloca no centro da sua própria teoria, tanto como praticante exemplar, como na qualidade de sociólogo especulativo, é nas causas sociais que podemos observar um activista comprometido, dedicado a causas de maior valor do que o seu prestígio, fazendo desse

[6] No capítulo "Persona and Personality", por exemplo, podemos ler: "I do not find so much difference between my mind and others, that I can suppose that I alone have got this vision clear. What I think, numbers must be thinking. They have similar minds with similar material, and it is by mere chance and opportunity that I have been among the first to give expression to this realization of a guiding framework for life." (WELLS, 2016, p. 23).

activismo a sua *joy de vivre*, pelas quais se bate com um ingénuo fervor e com a inabalável convicção de que a sua capacidade argumentativa seria o bastante para inspirar a humanidade a libertar-se das opressões religiosas, políticas e culturais, assim como de um decoro demasiado claustrofóbico, que a constrangia a um inflexibilidade e rigidez, não apenas castradora, como limitadora das suas liberdades civis e económicas:

> Nowadays most intelligent people are getting a grasp upon the broad character of the changes and imperatives amidst which we live. An outburst of discovery and invention in material things and of innovation in business and financial method, has, we realize, released so much human energy that, firstly, the need for sustained toil from anyone has been abolished, secondly, practically all parts of the world have been brought into closer interaction than were York and London three centuries ago and, thirdly, the destructive impulses of man have been so equipped, that it is no longer possible to contemplate a planet in which unconditioned war is even a remote possibility. We are waking up to the fact that a planned world-state governing the complex of human activities for the common good, however difficult to attain, has become imperative, and that until it is achieved, the history of the race must be now inevitably a record of catastrophic convulsions shot with mere glimpses and phases of temporary good luck. We are, as a species, caught in an irreversible process. No real going back to the old, comparatively stable condition of things is possible; set-backs will only prolong the tale of our racial disaster. We are therefore impelled to reconstruct the social and economic organization until the new conditions are satisfied. The sooner all men realize that impulsion, the briefer our stresses and the better for the race. That is how an increasing number of minds are coming to see that things are shaping. It is, we perceive, as much a part of the frame in which our lives are set as the roundness and rotation of the earth, as the pressure of the atmosphere or the force of gravitation at the sea level (*id. ibid.*, pp. 223-224).

Podemos argumentar que esta conspecção não deixa de ser demasiado welliana, indubitavelmente cândida na firmeza da sua aplicação prática, mas não temos como negar que é também uma perspectiva de vida que ultrapassa o próprio Wells. O autor apresenta-se-nos como um activista que luta por algo maior do que si mesmo e o quadro social que propõe visa melhorar a vida de todos, e não apenas a sua. Há, neste ensejo, um alocentrismo e um altruísmo que o acompanharão por grande parte da vida e que não abandona senão por volta dos anos 50, quando se dá conta de que está a perder a batalha contra a insanidade de uma sociedade que persiste em se manter enclausurada na trivialidade dos dias, em vez de arriscar uma transformação para o desconhecido:

> A phase of great restlessness and discontent came upon me in 1923-24. I was doing what I felt to be good work in making a digest of modern knowledge and ideas available for the general reader, but this did not fully engage my imagination. I could not subdue myself to the idea that this was the limit of my effectiveness. I made speeches and when I read the reports of them I could not believe I had said so little. I gave interviews and was overwhelmed by a sense of fatuity when they came home to roost. I wrote articles and they seemed to me more and more like the opening observations to something that was never really said. I was oppressed by a sense of encumbrance in my surroundings and of misapplied energy and time running to waste (*id. ibid.*, p. 686).

Um leitor prevenido não pode deixar de acompanhar o desânimo de Wells com manifesta estupefacção. Em *Experiment in Autobiopgraphy*, encontramos um romancista e ensaísta, versado na factualidade da vida social do Ocidente – não deixando, ainda assim, de mostrar um saber erudito sobre a Rússia e as civilizações mais a oriente –, frequentador assíduo da aristocracia e da comunidade literata inglesas, prenunciador do que viria a ser a Primeira Guerra Mundial, a combalir com ingenuidade perante o desazo do Ocidente para alterar o seu código epigenético, assente em séculos de tradições e limitações políticas e religiosas, no espaço de apenas uma geração. O mesmo desencanto para com a inércia da sociedade britânica, mesmo quando esta parece dar um sinal claro em favor da mudança, é registada em *A Man…*, na terceira fase da vida do escritor:

> (…) Labour has won a landslide victory and Clement Attlee is Prime Minister instead of Winston Churchill. For the first time Great Britain has a government with a proper mandate to create a socialist state (…). It has a far-reaching programme which includes the nationalisation of key industries, redistributive taxation, free education up to university level, a national health service, allowances to families for each child payable to the mother, and state pensions for all. It is a prospect that would have excited him forty years ago, when he was advocating just such policies, but now he cannot rouse in himself any expectant enthusiasm. It is not that he questions the values these policies are based on – clearly they promise a fairer society in the future; it is that he no longer believes in the future – that is to say, a continuing reality which will provide a firm foundation for progress. Reality as empirically perceived and understood by ordinary rational people now seems to him as insubstantial as the images reflected on the wall of Plato's cave (LODGE: 2012, pp. 525-526).

Todavia, se recuarmos ao *incipit* do romance, somos recebidos no n.º 13 de uma correnteza de casas denominada Hanover Terrace, conduzidos, em visita guiada, pela

residência de um H.G. Wells ancião e melancolicamente reminiscente, e convidados a assistir a uma sua entrevista, a primeira do romance, concedida a uma entidade que, como desenvolvemos anteriormente, se assemelha em muito ao autor do livro. Num registo íntimo e, até certo ponto, informal, somos testemunha dos sucessos do autor, das obras de maior relevância, das relações literárias e, por inevitabilidade, das suas relações pessoais, de cariz aventureiro, *passades* de que Wells se parece orgulhar, mas das quais nem sempre sai com uma imagem dignificante ou galanteadora. Na verdade, temos de avançar na obra para podermos recuar à infância de H.G. Wells. Apenas no segundo capítulo (LODGE: 2012, p.44) o autor é desafiado a incursar pelos seus primeiros anos.

No entanto, podemos encontrar nestes primeiros registos o mesmo autocentrismo do escritor britânico, à semelhança do que ocorre com a sua autobiografia. E, tal como na autobiografia, não podemos confundir este autocentrismo com alguma forma de egocentrismo. Não é, de todo, de um individualismo pretensioso que se trata. Wells apenas se nos surge centrado numa narrativa que se fecha sobre si porque a sua própria perspectiva juvenil era deficitária de conhecimento de um mundo para além do seu. A primeira inscrição mnemónica é da casa onde cresceu, e de uma janela do piso inferior ao chão, de onde observava os pés das pessoas que passavam na rua. Sobre a casa, regista:

> (…) the house was built on a slope, so our kitchen and scullery were below ground level. The whole house was dark, cramped and insanitary. There was a dangerously steep staircase that led from the back parlour down to the kitchen and the scullery, which had a single pump-driven cold tap. There was an open gutter in the yard where the domestic waste water soaked away into a cesspit under the outdoor jakes, just a few yards from the well that provided fresh water for the pump" (*op. cit.*, pp. 44-45).

É à medida que personalidade se vai desenvolvendo, que o homem vai dando lugar ao mito da personalidade, que os horizontes narrativos se vão expandindo, como uma lente de uma objectiva, que começa fechada em redor de personalidade e, com o tempo, se vai abrindo e deixando ver o ambiente circundante. Da casa da infância, para onde nos levou no segundo capítulo, o narrador regressa a um tempo posterior, numa digressão *in medias res* pelos romances de maior sucesso do romancista, para só então, a partir destes, recuar uma vez mais, em busca das experiências vividas que os potenciaram. É um jovem Wells quem nos vai receber no portaló da "Segunda Parte" do romance, bem mais audacioso e destemido, no que a relações conjugais diz respeito, mas também disponível para abraçar causas sociais, dois factores que inevitavelmente se interligavam. Nesta Segunda Parte, é-nos dado a

conhecer um Wells "more interested in reading books about socialism, making provocative speeches to the College Debating Society, starting up a student magazine, writing stories, essays and poems, and other extracurricular activities, including his courtship of Isabel (*op. cit.*, p. 75). Daqui para diante, a narrativa do romance segue o curso natural dos eventos, numa representação espelhada da autobiografia mencionada *supra*, até culminar na morte do escritor britânico. E se encontramos em *A Man*… um narrador muito mais predisposto a transgredir os limites do tempo, deve-se à circunstância de ser herdeiro do Pós-Modernismo, ao passo que o outro, o Wells narrador, que é também autor, escritor, personagem maior e personalidade central do seu texto, ser modernista. Se a autobiografia segue os trâmites naturais das biografias é porque pretende ser considerada como uma, na acepção mais tradicional do termo, que sacrifica o interesse do leitor à inevitabilidade da descrição dos eventos ocorridos. O romance, como temos vindo a demonstrar, sobrevive unicamente do interesse do leitor, não existe sem essa compreensão da leitura, i.e., tem início no autor, mas não se cumpre fora do leitor. O autor, sozinho, não tem forças para dar sentido a um romance. Determina isto que cabe ao autor recorrer às mais variadas as estratégias para cativar a atenção e o interesse do leitor, ainda que para tanto se veja forçado a deambulações acronológicas ou extra-cronológicas.

Afinal, o romance, ao contrário da autobiografia, nunca será uma investigação da verdade, que de resto não possui a energia nem a vontade necessárias para assumir. As personagens recriadas são muito mais do que uma listagem descritiva de características físicas e psicológicas das personalidades que as modelam; são elementos ficcionais que o leitor coloca num determinado contexto histórico, mas que não se deixam determinam por ele, antes por diversos outros elementos ideológicos e sociais, que ultrapassam o tempo da narrativa. Se é um facto que a literatura, enquanto expressão artística, apresenta novos mundos ao leitor, então as suas personagens são formas de os viver. As personagens que habitam os mundos romanescos metabiográficos oferecem, ainda que de um modo relativo e parcial, um vislumbre das suas rotinas diárias, das suas vivências mais íntimas, das suas experiências pessoais e intransitivas. A personalidade, potenciada por uma figuração virtual, permite distender ou abreviar virtuosidades originais, que poucos terão conhecido.

É disto exemplo *Boa Noite*…, quando nos dá a ver um Bernardo Soares desguarnecido de todo idealismo com que Fernando Pessoa o dotara, reduzido a uma humanização miserável, quando o procuramos, a convite do protagonista, na intimidade do seu lar, e nos recebe "em casaco de pijama, mas de laço ao pescoço, piscando muito os olhos como a tentar discernir quem vinha importuná-lo. (…) tinha os pés descalços, encafuados nuns chinelos, e

de que pelo buraco de um destes espreitava o dedo maior, de unha por aparar, uma unha dura e encardida, como não se admite, nem mesmo a um limpa-chaminés" (CLÁUDIO: 2008, pp. 76-77).

Não sendo este o mesmo mundo de *Livro do Desassossego*, uma vez que estamos perante uma reescrita pós-modernista, é, contudo, paralelo a esse outro, algo que também é recorrente no registo metahistoriográfico: uma natureza diegética de elaboração paralela àquela que lhe serve de momento. É importante notar que, na taxinomia do Pós-Modernista, coexistem comumente três mundos sob o mesmo universo romanesco: o mundo real e concreto, inatingível para qualquer expressão artística, que dele mais não pode reter do que uma mera reprodução; o mundo ficcional e verosímil, onde as personagens e o narrador passam a maior parte do seu tempo e um terceiro mundo, inverosímil, onde não têm lugar as normas e os preceitos do mundo físico nem do cânone literário convencional. *Boa Noite*… salta entre os limites do plausível e do irreal com uma cómoda naturalidade. Por um lado, a acção decorre numa mesma Lisboa feita de contrastes, ora cidade serena e vazia, ora azafamada e moderna. Somente, para o protagonista de *Boa Noite*…, essa Lisboa de contrastes é uma prisão, que o constrange a uma vida de sufoco, de onde só as viagens imaginadas o libertam; para Bernardo Soares, essa mesma Lisboa é uma metonímia de si mesmo, i.e., confunde-se consigo: a tranquilidade de Lisboa é o sossego que o autor procura incessantemente e a agitação desassossegada espelha a sua alma deambulante, mas que, por ironia, se desorienta no silêncio e se reencontra no frenesim vivo da cidade:

> … havia uma grande tristeza na cidade. O calor afugentava das ruas os lisboetas, atirados para a penumbra dos seus quartos, a matutar no dia seguinte que seria de trabalho, igual aos da semana anterior, e da próxima. Trazíamos o cheiro da erva agarrado à gente, as unhas sujas do pó da terra, e um cansaço que parecia sem remédio (*op. cit.*, p. 31).

> Um silêncio frio. Os sons da rua como que foram cortados à faca. Sentiu-se, prolongadamente, como um mal-estar de tudo, um suspender cósmico da respiração. Parara o universo inteiro. Momentos, momentos, momentos. A treva encarvoou-se de silêncio.
>
> Súbito, aço vivo.
>
> Que humano era o toque metálico dos eléctricos! Que paisagem alegre a simples chuva na rua ressuscitada do abismo!
>
> Oh, Lisboa, meu lar! (SOARES: 2006, p. 105).

Talvez por essa capacidade de Bernardo Soares descobrir na artificialidade metálica do eléctrico a natureza humana, i.e., a sua capacidade para descortinar nos contrastes da cidade uma harmonia serena, pacífica, o desalentado António, prostrado e infeliz, perdido numa cidade pungente e opressiva, persiga com apaixonado interesse o sr. Soares, como um visitante desorientado acompanha os passos de um experimentado guia, que conhece e se move pelas ruas da cidade com a desafectada indiferença de quem se acha no conforto do seu lar. A cidade de *Boa Noite*… é a mesma de *Livro do Desassossego* – pelo menos, tanto quanto o permite a criação literária –, apenas o olhar das personagens que nela habitam difere.

É precisamente pelas personagens que Mário Cláudio se afasta do verosímil para ingressar num plano imaginário. Ao acompanharmos António pelos meandros do mundo possível, atravessando uma Lisboa histórica que apenas pela subtil arte da criação ficcional não podemos considerar real, deparamo-nos, como se por casualidade, com encontros furtuitos do Sr. Soares com os mais protuberantes *eus* de Fernando Pessoa, personalidades de papel, tão reais quanto o próprio Bernardo Soares, de que o romance quase nos leva a esquecer que existe praticamente[7] na mesma dimensão arquitectada dos seus condiscípulos pessoanos, incluindo Vicente Guedes, poeta, tradutor de poemas e autor de contos: "De súbito, e mais ou menos por altura da Igreja de Santa Catarina, descortino o senhor Soares, a subir pelo mesmo passeio, acompanhado por um sujeito, seu amigo, que eu sabia chamar-se Vicente Guedes" (CLÁUDIO: 2008, p. 42). Vicente Guedes, mais um desdobramento heteronímico de Fernando Pessoa, conhece o poeta num restaurante, assaz frequentado por ambos, certa vez que a casualidade os pôs em diálogo. Este episódio é contado pelo próprio Fernando Pessoa, num texto que nunca deveria constar do livro[8] que o poeta recebera de Vicente Guedes, juntamente com um apelo solene à sua publicação, mas que a Assírio & Alvim coloca em apêndice na sua edição de *Livro do Desassossego*:

> O meu conhecimento com Vicente Guedes formou-se de um modo inteiramente casual. Encontrávamo-nos muitas vezes no mesmo restaurante retirado e barato. Conhecíamo-nos de vista; descaímos, naturalmente, no cumprimento silencioso. Uma vez, que nos encontrávamos à mesma mesa, tendo o acaso proporcionado que trocássemos duas frases, a conversa seguiu-

[7] O advérbio de modo não é utilizado por ligeireza, mas por uma certa inibição instintiva, que nos impede de considerar Bernardo Soares um heterónimo em tudo semelhante aos demais, desde logo porque foi o próprio Fernando Pessoa que o imaginou tão próximo de si, que melhor seria se o considerássemos uma versão sua mutilada (PESSOA: 2012, p. 280).

[8] Este livro era um projecto de atribuição autoral de Vicente Guedes e tinha como título provisório *Livro*, embora nele constasse já muita da matéria que viria a ser publicada em *Livro do Desassossego*. Quando Fernando Pessoa despromoveu Vicente Guedes da autoria de *Livro*, para o entregar a Bernardo Soares, alterou o título da obra, apagou qualquer referência a Vicente Guedes e acrescentou um frontispício em que apresenta aos leitores Bernardo Soares.

se. Passámos a encontrar-nos ali todos os dias, ao almoço e ao jantar. Por vezes saíamos juntos, depois do jantar, e passeávamos um pouco, conversando (*op. cit.*, p. 491).

Vicente Guedes morre cedo de tuberculose, o que abre espaço a Bernardo Soares, não apenas enquanto autor da obra, mas também de uma herança biográfica: Bernardo Soares assume a identidade de Vicente Guedes – tal como este, vivia num quarto andar da Baixa, era ajudante de guarda-livros e escrevia textos diarísticos (*op. cit.*, p. 491). Como sugere Maria Teresa Rita Lopes (1990, vol. 2, p. 230), um texto datado de 1914 inicialmente intitulado *Crónica Decorativa* recebeu algum tempo depois um rebaptismo que o redesignou *Diário de Vicente Guedes* e que cuja escrita diarística, embora de natureza díspar, poderá ter servido de base para o que viria a ser *O Livro do Desassossego*, até porque, num período inicial, os dois nomes assinam a autoria da obra. Maria Teresa Lopes chega mesmo a "admitir, que enquanto ambos viveram – Guedes e Soares – o Livro do Desassossego tivesse funcionado como a grande casa-armazém (expressão de Pessoa) em que cada um dispunha dos seus compartimentos" (1990, vol. 1, p. 116). Fernando Pessoa, no apêndice que assina na edição da Assírio & Alvim – e que nunca deveria constar de *Livro do Desassossego*, conforme vontade do autor –, confirma esta asserção: "Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida… De Vicente Guedes não se sabe nem quem era, nem o que fazia[9] (…) Este livro não é dele: é ele" (*id. ibid.*).

É a presença deste heterónimo, que inicia talvez inadvertidamente o *Livro do Desassossego*, que tem uma efémera presença na vida de Fernando Pessoa e é cedo destituído, para que da sua identidade surgisse Bernardo Soares, que Mário Cláudio convida em *Boa Noite*…, precisamente a caminhar pelo passeio acima ao lado do ajudante de guarda-livros. O episódio é breve, mas sugestivo de uma passagem de testemunho, de guarda-livros para guarda-livros, sendo que nenhum deles o é na verdade, e nunca existiram senão na diversidade heteronímica de Fernando Pessoa. No entanto, e como já demos conta anteriormente, é o senhor Soares – e não Fernando Pessoa – quem, *em Boa Noite*…, guarda em si a multiplicidade de indivíduos de face indefinida, que circulam em cortejo pela cidade[10]. O pós-modernismo de Mário Cláudio leva-o a desmontar mais uma mundividência, ao pretender demonstrar que é o seu Bernardo Soares quem é feito de todos, e não Fernando

[9] Apesar de Fernando Pessoa confessar desconhecer a profissão de Vicente Guedes, um outro texto, assinado por este e publicado na mesma página desta transcrição (SOARES: 2006, p. 492), Guedes é preremptório em declarar que é um ajudante guarda-livros e que, quando se vê na necessidade de indicar a sua profissão nos actos oficiais, afirma genericamente que é um empregado no comércio.

[10] Na Segunda Parte, capítulo 2.2 – O Romancista-Biógrafo e a Representação Biografada, fizemos referência à passagem de "diversas figuras inidentificáveis" nas quais, tiradas as máscaras de cera, António reconhecia sempre o senhor Soares (CLÁUDIO: 2008, p. 58).

Pessoa. Se o poeta modernista desordenou a realidade, com a fabricação de múltiplas personalidades, não julguemos, pois, que venha a ser Mário Cláudio a reordená-la. Se Bernardo Soares é uma fabricação de Fernando Pessoa, não poderá Fernando Pessoa ser uma fabricação de Bernardo Soares? No domínio da escrita ficcional, quem pode assegurar que uma afirmação é mais verdadeira do que a outra? Se poucas verdades poderiam ser dadas pelos académicos como garantidas, Mário Cláudio tratou de as relativizar.

O romance, de resto, traça uma trajectória descendente de Bernardo Soares. No *incipit*, o guarda-livros apresenta-se como um herói modernista, uma personagem idealizada onde os outros vêem replicados valores identitários e culturais, ligados à erudição e às artes humanistas, como a filosofia ou a literatura, que gostariam de possuir. Aparentemente dotado de um certo desprendimento das coisas mundanas, Bernardo Soares parece ser suficiente em si mesmo para existir. A sua mera presença constitui um incitamento à justificação dos que o rodeiam, como quando o patrão Vasques contratou António e, ao aperceber-se da presença do senhor Soares, "murmurou isto como se quisesse justificar-se, «Tenho pena do tipo, vai ficar na miséria» (CLÁUDIO: 2008, p. 12); Soares parece dotado de uma divinização poética que trava quaisquer arrojos de ousadia ou intentos minudentes, como na vez em que o Alfama, alcunha do simpático e prestável colega Vieira, perguntou a António "à queima-roupa, «E se eu pedisse ao Soares que é poema que me esgalhasse a letra para a apoteose, que é que achas?» «Não penses nisso, Vieira», apressei-me a responder-lhe, «o que ele escreve é a sério, e parece que ninguém o entende.»" (*id. ibid.*, p. 17). Todavia, com o avançar da narrativa, Bernardo Soares vai perdendo a aura transcendente que parecia fazer dele um herói modernista. Neste sentido, é como se o guarda-livros se libertasse do Modernismo e cruzasse a fronteira limítrofe para o Pós-Modernismo, onde a natureza literária consente na existência de um herói desmistificado, i.e., de uma persona banal, cheia de vícios, pouco dada à higiene, despretensiosa, apreciadora de calendários com imagens de mulheres em trajes menores, enfim, uma personagem pitoresca, mas humanizada:

> Voltei a tocar, aguardei uns bons dois minutos, correram os ferrolhos por fim, e ali se postava o homem em casaco de pijama, mas de laço ao pescoço, piscando muito os olhos como a tentar discernir quem vinha importuná-lo. (…) «tens lume?», e acrescentou de imediato, «Esqueci-me de comprar fósforos, e estou morto por fumar.» Vasculhei a algibeira à procura da caixa, fiz fogo, e levei a chama que tremia ao cigarro que entretanto metera na boca. Só nesse instante é que reparei na gravura do calendário, e na rapariga que nela se representava, de cabeça atirada para trás, e de decote que lhe deixava a nu metade das mamas,

> sorrindo sem vergonha debaixo do cacho de uvas que suspendia sobre os lábios vermelhos. (*id. ibid.*, pp. 77 e 78).

Esta imagética não é, todavia, tão depreciativa como uma primeira leitura poderá fazer crer. Na verdade, a humanização do senhor Soares cria em António maior apreço e admiração. A deslocação do senhor Soares para um plano humano, o seu posicionamento no mesmo patamar de António só aumenta as expectativas que este cria para um relacionamento mais próximo entre ambos: "(…) o senhor Soares mantinha-se entretanto tão infinitamente imóvel que eu perguntava a mim mesmo, «Esquecer-se-ia ele de mim?, irá manter-me aqui à espera até ao cair da noite?, tencionará convidar-me para almoçar?»" (*id. ibid.*, p. 79).

A refiguração humana de que Bernardo Soares é objecto em *Boa Noite*… constitui uma divergência crucial entre o romance de Mário Cláudio e o *Livro do Desassossego*, que não poderíamos deixar de fazer notar. Neste sentido, poderíamos argumentar que Mário Cláudio fez mais pela sua personagem do que Fernando Pessoa fizera pelo seu semi-heterónimo. Se no *opus* de Pessoa encontramos fragmentações do pensamento íntimo de Bernardo Soares, Mário Cláudio convida o leitor a mergulhar no seu dia-a-dia, no prosaísmo do escritório, na frivolidade da sua casa, na futilidade dos seus vícios. Na verdade, *Boa Noite*… conjura um Bernardo Soares mais compassivo, social, mas também frágil e afectuoso. É, de resto, com uma sentimentalidade afectada que se despede de António:

> O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trémulos (…) e caí neles como se me despenhasse na salvação. Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à minha orelha «Até sempre, António» (…) ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera, articular apesar das lágrimas que me contraíam a garganta, «Boa noite, senhor Soares.»[11]" (*id. ibid.*, p. 89).

Escusado será dizer que o abraço que Bernardo Soares oferece é, em consequência, um abraço que recebe; a sua sensibilidade não é apenas um traço com que brinda António, mas algo que ele próprio experiencia. Dito de outro modo, Mário Cláudio permite, não apenas que a sua personagem se apresente numa perspectiva mais humana ao leitor, mas também que usufrua de experiências humanas, mesmo se tão triviais como abraçar e ser abraçado.

[11] E todos excertos transcritos, as aspas que marcam o discurso directo são uma opção do autor.

A arquitectura dos edifícios narrativos permite, assim, uma reescrita de personalidades que visa, não apenas corrigir comportamentos, reformar ou rectificar opiniões de leitores, mas inclusivamente levá-los a viver momentos que não lhes fora permitido viver na realidade (ou cujo relato não chegou até nós). A literatura pós-modernista também se faz destas reconstruções, que tornam as personalidades retratadas beneficiárias directas de oportunidades passadas, recuperadas por meio de um *devir* ficcional. Num pragmatismo virtual, o Bernardo Soares de Mário Cláudio goza, no final do romance, de um fim muito mais sossegado do que no seu *Livro do Desassossego*, como se, com Mário Cláudio, Soares se afastasse do mundo heteronímico e se aproximasse paulatinamente do mundo real, não essoutro em que viveu, mas um mundo reabilitado, i.e., alvo de uma reconstrução que, mais do que edificar um mundo novo, corrigiu as lacunas do que existe, como afirma Helena Buescu, quando atesta que a literatura reflecte "por um lado a capacidade de identificar o que está danificado e, por outro, a possibilidade de endereçar esse dano pela imaginação ou até pela *invenção*[12] do que poderia ser reparado" (BUESCU: 2013, p. 10).

[12] Itálico da autora.

Capítulo 1 – A Leitura, a Escrita

É movido por um desejo de reparar o mundo – o *seu* mundo – que William Ireland produz várias composições shakespearianas. As primeiras, menores, de iniciação à estilística e aos meios expressivos de Shakespeare, servem o singelo propósito de agradar o pai. De início, desprovido ainda da ousadia de se aventurar no exercício de pastiche de Shakespeare, Will apresenta ao pai um até então ignoto pergaminho assinado pelo pai do bardo inglês, John Shakespeare, que cedo se percebe ser o seu testamento papal. Como meio para resgatar Samuel Ireland da sua pouco significante condição de lojista, para mais de parca formação educacional, e com o intento de o transplantar para o centro da investigação universitária, Will oferece o documento ao pai. Desta forma, ao tornar-se o fiel depositário de produções poéticas shakespearianas que, por um feliz acaso, o mundo nunca conhecera, Samuel Ireland suplanta investigadores e académicos de renome e notabilidade, não apenas no contexto da literatura britânica, mas sobretudo daquilo que Goethe classificou, em 1827, como *Weltliteratur*[1]. Antes do apelo à cuidada análise de académicos e críticos literários, é ao seu pai que Will recorre, como se lhe reconhecesse um invulgar conhecimento de experiência feito, competente para validar a originalidade do documento, posicionando-o, deste modo, no centro da crítica literária, da historiografia e da paleografia. Como é natural, a sua limitada instrução académica não lhe permite dominar quaisquer destas três cátedras e Samuel não descortina quaisquer traços de falsificação:

> 'So it is real, Father? It is genuine?' They were standing over the small parchment, peering at the scrawled signature.
>
> 'It is an authentic deed of the time There can be no doubt about it.'
>
> 'The if you have no doubts, I beg you to accept it as a gift from son to father.'
>
> 'Will you take nothing in return, Will? Here is my key. Have any volume you desire.

[1] Conceito que pretende designar expressões literárias que ultrapassam as filologias nacionais em que são produzidas e se alastram pelas restantes literaturas do mundo, como é indubitavelmente o caso das obras de Shakespeare. Embora Goethe não tenha sido o primeiro a usar o termo, conferiu-lhe um sentido inovador, ao entendê-lo como um processo de conversação entre uma determinada filologia e as restantes literaturas do mundo, que a ecoam. Em *Conversations of Goethe*, afirma: "I am more and more convinced (…) that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere, and at all times, in hundreds and hundreds of men. (…) National literature is now rather an unmeaning term; the epoch of World literature is at hand, and every one must strive to hasten its approach." (ECKERMANN: 1998, p. 165). De notar que Helena Buescu apresenta um entendimento de literatura-mundo divergente do proposto por Goethe, desde logo porque diferencia literatura-mundo de literatura mundial. Se esta faz convergir em si características universais, que bebe de cada literatura, como se fora um repositório analógico das literaturas nacionais, a literatura-mundo consiste numa reconstrução conceptual de certos fenómenos estético-literários, é trans-nacional e trans-histórica (BUESCU: 2013, p. 36).

'No, sir. I can accept nothing. It would taint the purity of the gift.' (ACKROYD: 2005, p. 39).

À medida que Will aprimora a sua mestria de forjador e se aproxima, tanto em estilo literário como caligráfico, de William Shakespeare, o jovem começa a presentear o pai com cada vez mais achados. As relíquias que Will apresenta não apenas se avultam a um ritmo pouco credível, como também crescem em importância, numa expansão que culminará na peça *Vortigern*, a qual resultará, como sabemos, num elevar da acção a um ponto de tensão climática que transbordará num inevitável desfecho catártico.

Em última instância, com *Vortigern*, não é o mundo do pai que Will pretende corrigir, mas o seu. Tal como sucedera anteriormente, Will descobre nos pergaminhos que forja uma alavanca de elevação social e académica, que lhe concede a oportunidade de se equiparar a Charles Lamb, de ganhar admiração de Mary e o respeito não só do seu pai, mas da comunidade académica, cujos contornos podemos ver delineados na apresentação da sua descoberta, a convite da City Shakespeare Society. Antes de endereçar o convite ao jovem Ireland, o presidente e fundador, Matthew Touchstone, havia lido dois ensaios e ficado "impressed by his understanding of Elizabeth idiom" (*id. ibid.*, 143), revelação assaz significativa, quando colocada sob a luz do desenlace do enredo. Terminada a apresentação, refere o narrador:

The silence of the audience was then interrupted by sudden and prolonged applause (…). His father approached him as he left the small writing-desk behind which he had been standing. 'It was magnificent,' he said. 'I could not have given a finer performance myself. You have the magic of the Irelands.'

Malone came beside them. 'Very fine, Mr Ireland. You have not mistaken eloquence for loquacity, sir.' (*id. ibid.*, 147).

Por certo, Will considerará, neste ponto, ter enfim alcançado um justo lugar na plêiade dos mais afamados intelectuais britânicos. *O efeito reparador* da literatura (BUESCU: 2013, p. 10) só se torna possível através de duas artes fundamentais: um exercício profícuo de leitura, a ponto de patrocinar uma singular capacidade interpretativa, que no caso de Will é atestada pela boa impressão que os artigos do jovem causaram em Matthew Touchstone, conforme pudemos ler *supra*. Aliada desta, temos uma segunda arte, não menos importante no manuseio do ascensor social: a escrita, que em Will se enforma numa peça de tal modo bem delineada que por pouco não subverte a noção de um cunho autoral distintivo. Dizemos que

por pouco não subverte, pela simples razão de que com ela Will ludibria toda uma audiência, incluindo o ilustre Mr. Malone, mas nunca parece estar em posição de iludir Charles Lamb. Em diálogo com Mary, podemos observar que o jovem Lamb nunca se entrega verdadeiramente aos argumentos da irmã:

> 'It is Shakespeare.'
> 'No.'
> 'I can assure you, Charles.'
> 'It is the most unlike thing to Shakespeare I have ever read.'
> 'How can you say that? It is quite obvious to me.'
> 'How so?'
> 'The majesty.'
> 'Majesty can be feigned.'
> 'The Periods. The cadences. The diction. Everything.'
> (…) 'Dear Mary, this is one of Mr Ireland's discoveries. I knew that at once. But think for a moment. Surely he may be mistaken?' (*id. ibid.*, pp. 141-142).

Entendemos que a capacidade renovadora da literatura não é ferida de efemeridade, antes se prolonga no tempo e, quando efectivada, confere à entidade que nela se representa um novo período, uma nova ordem, reconstruída a partir das brechas da desordem que existira no seu lugar. Basta, para tanto, que seja capaz de vingar na memória histórica de um colectivo. Todo o acto de reescrita guarda em si qualquer coisa de apoteótico, isto é, de elevação moral, social de um sujeito ou, quando uma decorre da outra, de ambas. O leitor encontra-se então perante uma orquestração de discursos, que se rebelam contra a memória social instituída; esta, no entender do escritor, acha-se desprovida de uma leitura mais justa ou adequada e, por essa razão, exige reparação.

Por que motivo não vinga esta intervenção, então, em William Ireland? Porque não consegue o jovem *pre*screver para si um estatuto de académico de maior acuidade, em particular nos estudos shakespearianos? A nosso ver, a empresa de Will fracassa porque a reconstrução de um indivíduo que se dirige a um colectivo é, por inerência, a reconstrução histórica desse indivíduo, através de um acumulado de várias negociações entre o passado e o presente, que pretende reformar uma identidade que, não sendo a real, se aproxima dela. Pese embora todas as lacunas e deformações que sempre existirão, pretende-se que a imagem renovada seja mais rica, reflectida e apreciada do que a sua sombra passada. A reconstrução por via da literatura, em particular no período pós-modernista, far-se-á sempre por via das

dúvidas, das incertezas e indeterminações, que deixam cair por terra verdades antigas. Não quer isto dizer que seja lícito pôr diante do leitor deturpações, inverdades ou que possa uma narrativa levantar falsos testemunhos, num esforço de os fazer passar como verídicos. Um dos erros crassos da literatura contemporânea, na opinião de Manuel Frias Martins, foi precisamente o de optar pela mentira deliberada, subordinando-a ao princípio fundamental de que a falsidade era uma ferramenta vital da ficção literária. Esta falta está na origem da cultura da pós-verdade, que parece dominar a sociedade actual:

> (…) a reflexão cultural acerca da palavra artística não pode nem deve esquecer as incómodas cicatrizes que o erro tentador da ficção inscreve na cultura contemporânea da chamada pós-verdade.
>
> A literatura não terá certamente toda a culpa na configuração da cultura da mentira que se foi espalhando nas primeiras décadas do século XXI, mas a sua culpabilidade é inseparável dessa cultura (MARTINS: 2021, p. 29).

Em nosso entender, é também este o motivo pelo qual o projecto de Will fracassa: a sua reconstrução social assenta numa declarada falsificação. A reforma social do homem tem por base uma erudição ilegítima. Uma personagem reconstruída é uma personalidade alimentada por potencialidades futuras. A literatura desempenha um papel reformador, ao colocar em confronto as singularidades que a comunidade guarda preconcebidas com umas outras que a própria literatura traz para a luz do entendimento e dessa negociação surge um convite ao leitor para que procure na (re)leitura oferecida uma outra significação. O que a literatura deve rejeitar são as verdades absolutas e as mentiras intencionais, dois pólos impostores que se fundem na mesma forja literária.

Com efeito, William Ireland não cai em desgraça por reescrever Shakespeare; a realizá-lo, esse seria um propósito digno de mérito, num romance que, embora situe a acção da narrativa em finais do século XVIII, é, em boa verdade, pleno de fulgor pós-modernista. Admitindo que a consciência histórica das personagens recuperadas da época diegética não visse com bons olhos tal empresa, os leitores do romance, viajantes de uma transtemporalidade permeável, saberiam decerto apreciar a reescrita de escritores conceituados, aceitando de bom grado que Will, levado por uma qualquer inspiração de plágio antecipatório, seguisse na esteira de um dos traços mais distintivos do Pós-Modernismo. Actuasse o jovem Ireland do mesmo modo e seria por certo objecto de aplauso. Contudo, o que o jovem fez foi algo bem diferente: produziu um discurso de que nunca reclamou propriedade; pelo contrário, tornou-o apócrifo, ao tingi-lo com o cunho de

um dos maiores dramaturgos da história da literatura mundial, em cujo nome pretendia elevar-se. Eis o seu crime: não *fingir* simplesmente que a entidade que escrevia era Shakespeare, dando cumprimento aos preceitos do *nouveau roman*, que insistem *ad absurdum* em determinada falsidade, enquanto a expõem, com jocoso atrevimento, ao leitor. Ao invés, distanciou-se por completo do texto escrito, o que resultou numa mácula e numa ofensa grave à autenticidade autoral. Ou seja, o pecado de Ireland não foi simular que não era o autor do texto, foi rejeitar de forma categórica – e para lá de quaisquer transgressões pós-modernistas – alguma responsabilidade no acto de criação do texto: "'I am not the playwright, Tom. I am the medium.'" (*id. ibid.*, p. 184), insiste, em resposta a mais uma referência irónica de de Quincey, acerca da autoria de *Vortigern*. Roland Barthes declarara a morte do escritor (1977) – Jacques Derrida seguira pela mesma senda, ao defender o postulado de que nada existe fora do texto (1998, p. 163) – e, de certo modo, em irónica inconsciência, é precisamente isso que Ireland faz: rasura o escritor do seu texto, demite-o de funções para que um outro nome, sobejamente mais sonante, lhe tome o lugar. O que torna este acto mais curioso é o facto de a generalidade dos autores pretender demonstrar, no universo textual que engendram, toda a sua erudição; com William, sucedeu o inverso: foi no apagamento das suas competências criativas que se mostrou, i.e., foi precisamente por não assinar o texto que escrevera que se notabilizou, tanto na época, na qualidade de académico e investigador a quem calhou a fortuna da descoberta de uma peça shakespeariana, como recentemente, por ter extravasado e transgredido as noções de moral e de ética que devem reger tanto académicos como escritores.

De todo o modo, não podemos negar que Will evidenciara notáveis características de intérprete de Shakespeare, seguramente alimentadas pelo fácil acesso a leituras profícuas da obra do bardo inglês. Só após estas leituras intensivas, conseguiu Will materializar, por fim, uma *re*escrita do registo shakespeariano que lera inicialmente. Antes de ser produtor de textos, Will fora receptor, e embora a sua habilidade residisse no objecto produzido, dado que indiciava um apurado domínio dos códigos e convenções que haviam servido de suporte a Shakespeare, a sua sagacidade manifestou-se, como dissemos, pelo seu apagamento, como se fora um mecanismo de defesa auto-reflexivo. Na concepção de Will, o seu génio prevaleceria tanto mais quanto o seu nome se omitisse do texto redigido.

Em curiosa inadvertência, esta circunstância encontra eco na ontologia pós-modernista, em particular na apologia da insignificância autoral. Na entrevista de António Lobo Antunes, a que já fizemos menção[2], o autor exterioriza, a dado momento, uma opinião

[2] *Vide* Segunda Parte, Capítulo 2 - Biografias Ficcionadas.

que ilustra bem a concepção do autor pós-modernista, que William Ireland parece antecipar em cerca de século e meio: "Nabokov parece que ele me está sempre a dizer "repara como eu sou inteligente, repara como eu sou inteligente"... E isso irrita-me, não quero sentir o autor"[3].

O apagamento da figura do autor parece provir do cumprimento de mais uma convenção literária pós-modernista, embora nunca tenhamos verdadeiramente encontrado evidências inequívocas da sua morte. Lobo Antunes, de resto, não a defende, antes quer esquecer-se dele durante o exercício da leitura. Em semelhante diligência, William Ireland pretende que todos ignorem certas divisas textuais que o possam delatar aos olhos dos críticos literários e do público. No fundo, Will envida todos os esforços possíveis para que se esqueçam dele, no momento da leitura. Tanto para o jovem Ireland como para Lobo Antunes, o autor continua a existir, mas agora reduzido ao texto escrito, como se fora uma personagem extradiegética encerrada nas linhas do texto, escondida à vista de todos, e não uma alta eminência, posicionada num plano superior, reverencial. As motivações de ambos são naturalmente diferentes: Lobo Antunes quer ler a palavra escrita, não a entidade que a escreveu; no caso de Will, como já fizemos menção, o jovem vitoriano cede o seu espaço para que um outro nome, sonante e imperioso, lhe ocupe o lugar. Em qualquer dos casos, a despromoção autoral contribuiu em muito para a dimensão semiótica do romance pós-modernista, seja porque concorre com competências auto-reflexivas e metatextuais que enriquecem a narrativa, seja porque oferece ao leitor quadros críticos e ideológicos que inauguram outros roteiros interpretativos. William, por exemplo, é o verdadeiro autor de *Vortigern*, mas também o protagonista de um acto de transgressão, só possível pelo acesso privilegiado a um vasto *corpus* de Shakespeare, do qual fora ávido leitor. A simbiose entre o autor e a personagem transporta para o romance instrumentos novos de reescrita e de releitura, pelo que não é de estranhar que a narrativa se pontue por uma vertigem constante para os actos de ler e de escrever. É interessante notar como o segundo acto decorre normalmente do primeiro, i.e., a leitura imprime na personagem-autor o desejo de escrever. Do acto de ler ressalta a recolha de significados, a interpretação crítica e dificilmente encontraremos um romancista que não recolha e interprete informação antes de passar para o processo criativo.

No entanto, não é apenas no recolher de sentidos inspiradores que se gera o anelo da escrita. Por vezes, o impulso para escrever surge depois da leitura de um mau texto. Neste

[3] "Entrevista a António Lobo Antunes", disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/ entrevista-a-antonio-lobo-antunes=f762828>, consultado em 3 de Agosto de 2017.

caso, escrever torna-se sinónimo de corrigir, de emendar com a palavra um mundo deficiente e incompleto, o que nos aproxima uma vez mais do entendimento da literatura enquanto agente reparador do que está danificado (BUESCU: 2013, p. 10), ou melhor, daquilo que o autor julga que está danificado, como nos serve de exemplo a reflexão de Oscar Wilde, em *The Last*…:

> I have often been struck by the apparent insignificance of the greatest artists, for it seems to me that they lack self-awareness. Flaubert's writing is quite cold but with a coldness that in its ferocity burns – like the embrace of the devil which, in books of medieval magic, is so intensely cold that it is described as fiery. But to hear him talk – well, one might have been listening to the conversation of a pork butcher. That is nothing against his art: indeed, in my own case, if my love for art had been more intense than my love of fame and of sensation, I might have created much greater things. (ACKROYD: 1993, pp. 65-66).

O que encontramos nesta transcrição não é necessariamente a impulsão para a escrita, uma vez que essa prática acabou derrotada pela ambição frívola de fama, mas o desejo de o fazer não só é evidente, como comporta a certeza de que resultaria num aperfeiçoamento daquilo que foi efectivamente escrito. De resto, a disposição quase voraz para criar algo por meio da palavra, após uma leitura fastidiosa, toma posse de Oscar Wilde e acompanha-o ao longo da narrativa, conforme se constata, um pouco mais adiante:

> I am surprised that no-one has yet written a shilling treatise on the effect of poetry upon conduct - although I suppose that Matthew Arnold is presumed to have the last word on such subjects. Of course, when one reads him, one always hopes that every word will be his last. I could write such a treatise with some conviction, for it seems to me that only when I read French poetry did I begin to seek eagerly for those sensations that might provoke in me that despair which I cherished in the writings of others. (*id. ibid.*, p. 67).

Importa, no entanto, ressalvar que o contrário também é válido. A escrita também dá forma ao acto de ler, porque este, assim como o primeiro, é um acto de criação. Reescrever permite interpretar de uma outra forma, mais ou menos transgressora dos padrões normativos da sociedade e, em consequência, alterar a representação que dela se possui. Esta é uma reflexão passível de ser validada nos excertos *supra*. A escrita de Flaubert, de um frio que queima (*op. cit.*), incita no narrador-personagem um sentimento de superioridade intelectual, que também encontramos na segunda citação, então acentuada quase

fisiologicamente pelo tormento e aflição que experiencia ao ler poesia francesa. Wilde lê, pondera e produz um juízo acerca do que leu. O mesmo sucede com H.G. Wells, ao ler o início do romance *The Treasure Seekers*, de Edith Nesbit: «This struck him as extraordinarily fresh and original writing for children, which could be enjoyed just as much by the parents who would read it to them» (LODGE: 2012, p. 154). Leituras analíticas como as que se apresentam são apanágios evidentes que creditam as personagens-autores como produtores e transmissores de sentidos. Porém, a voz que projectam é uma de entre as demais, que se enovelam na polifonia do texto, a dimensão pedagógica esbate-se nas opiniões sobrepostas ou inversas de outros discursos. Na verdade, é mais pragmática do que didáctica, como aliás deve ser: «E não há nenhuma lição a tirar daí porque a literatura, no melhor espírito modernista, não é uma arte didáctica (…). Um modernista ficaria certamente ofendido (…) pela simples ideia de que a literatura tem que estar ao serviço da pedagogia das ideias» (CEIA: 2007, p. 168).

Nos romances que convocamos para análise, impera o desejo de ler e de escrever, de interpretar e de produzir uma obra, de cuja matéria-prima é a palavra. Considerar os procedimentos da construção poética, no sentido aristotélico, na forma de uma tomada de notas oral ou de desabafos com o leitor sobre o acto de criação romanesca, associado ao facto de as personagens serem também escritores, permite detectar uma posição auto-reflexiva ou, quando a presença é mais vingada, uma estratégia de *mise em abyme*. Ao leitor é também confiado o papel de confidente e, nessa qualidade, acompanha as muitas reflexões acerca do processo criativo, do prazer ou do desagrado com algumas leituras, do sofrimento provocado pelo acto de escrever – e desse lugar-comum muito oneroso para os poetas que sustenta que a dor é, até certo ponto, essencial à produção poética:

> When I was an undergraduate I had discovered Victor Hugo: here was a writer who knew pity and understood, also, the awful solitude of suffering, the solitude of the human soul which does not know itself. I was too young to learn from the mystery of that suffering, but I understood perfectly the miraculous prose of the poet. (ACKROYD: 1993, p. 61).

> Well you could say that Homer profited from the Trojan War. It's a paradox of all writing that deals with tragedy: writers take negative experience and turn it into something positive. If it comes off we get praised, and paid for it too. (LODGE: 2012, p. 477).

Em ambos as transcrições, os processos criativos de leitura e de escrita são inerentes ao universo narrativo e assumem uma dimensão corpórea, tanto na materialidade da palavra e

do texto, como nas sensações físicas suportadas pelas personagens. Estas, por sua vez, desdobram-se em narradores, personagens autorais ou confidentes do autor, leitores e criadores, e nelas encontramos sempre a ânsia desesperante da escrita: "He had to write what he had to write, to get it out of his system, and on to the next book. Work, a continuous stream of writing, with occasional breaks for recreation in the form of sex or games, was essential to him if he was not to be overcome by nihilistic despair" (LODGE: 2012, p. 408).

Por entre o desdobramento da personagem-autor ou do narrador, encontramos, portanto, o autor, situado não num plano superior, como pretendia o Modernismo, mas no interior da tessitura romanesca, dentro do discurso, para sermos exactos, de onde se permite conceder ao leitor real um quadro hermenêutico diversificado. Esta nova imagem do autor, de um meta-autor, se preferirmos, é em si mesma uma transgressão, porque apresenta um autor infractor, que se arroga o direito de contestar a intelectualidade de um conhecimento antes tido por absoluto, ao mesmo tempo que põe em evidência um novo paradigma de articulação entre a memória e o saber. O discurso foi esvaziado de autoridade e essa violação quebrou a corrente da tradição e levantou questões sobre as suas novas funções[4]. A influência do autor na atribuição de significados faz-se a partir de dentro do texto e nunca a uma só voz, mas em diálogos intertextuais, onde a voz do autor é apenas uma mais que se acrescenta à polifonia e é após considerar todas as vozes que o leitor colherá os sentidos críticos que entender como os mais adequados a preencher o seu universo ficcional. Se, como antes, a voz do autor operasse a partir de cima, ou seja, se se fizesse ouvir acima de todos os outros

[4] Michel Foucault, a título de exemplo, considera as novas configurações do autor pós-modernista, em *What is an Author?* (1979) e encadeia várias perguntas que o levam a concluir que é a palavra que importa, não quem a pronuncia:

> We can easily imagine a culture where discourse would circulate without any need for an author. Discourses, whatever their status, form, or value, and regardless of our manner of handling them, would unfold in a pervasive anonymity. No longer the tiresome repetitions: 'Who is the real author?' 'Have we proof of his authenticity and originality?' 'What has he revealed of his most profound self in his language?' New questions will be heard: 'What are the modes of existence of this discourse?' 'Where does it come from; how is it circulated; who controls it,' 'What placements are determined for possible subjects?' 'Who can fulfill these diverse functions of the subject?' Behind all these questions we would hear little more than the murmur of indifference: 'What matter who's speaking?' (FOUCAULT: 1979: pp. 28-29).

Uma década antes, em 1967, Roland Barthes assinara o célebre ensaio *La Mort de l'Auteur*, no qual rejeita que as experiências e os preconceitos do autor, as suas opiniões políticas ou religiosas, o seu contexto social e cultural, a sua etnia ou psicologia possam minar com falsas presunções de verdade absoluta qualquer interpretação textual. Para o evitar, é fundamental que os leitores separem o autor do texto produzido, porque este mais não é do que um conjunto de citações e de discursos metatextuais, cujo sentido não se deve reger por uma individualidade. O autor é apenas um escritor, um *scriptor*, reduzido ao seu significado etimológico e, como tal, a compreensão textual não reside em quem escreve, mas em quem lê: "No one, no 'person', says it: its source, its voice, is not the true place of the writing, which is reading (BARTHES: 1977, p. 147), afirma, para logo de seguida exortar: "it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (*id. ibid.*, p. 148).

discursos, a individualização e o controlo da interpretação colocariam um limite aos sentidos veiculados, o que reduziria o leque analítico de um texto.

Como vimos, o narrador não está dispensado da sua função orquestradora ou ideológica, mas o diálogo que se estabelece com o leitor vai muito para além daquela entidade. Ocorre em dois planos, num plano intratextual e num outro mais abrangente, intertextual ou metatextual, que remete o leitor para a leitura de outros universos romanescos.

Note-se que o leitor não é sempre directamente interpelado; por vezes, acha-se no meio de comunicações entre romances, onde é desafiado a detectar e compreender infracções, reconhecer outros contextos literários ou delinear o esboço de um novo contexto que o autor pretende legitimar. A este título, e para lá dos naturais e já demonstrados exercícios de intertextualidade, é interessante observar momentos de diálogo entre obras do nosso *corpus* e os romances originais que pretendem chamar a palco. É de esperar que um leitor de *O Fotógrafo*… sinta o apelo de uma leitura, ou releitura, de *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, e, todavia, o contributo do romance de Mário Cláudio não se limita a uma mera evocação nostálgica; antes dialoga com ele, assumindo uma expressão crítica, dessacralizando a obra e submetendo-a a um novo olhar, liberto da obsessão idílica da infância, onde se pode apreciar o paradigma da temporalidade narrativa ou, de um modo mais simples, as consequências da *longue durée* da vida. É neste contexto que o leitor se depara com uma Alice crescida – e, por essa razão, depreciada –, que já não tem lugar no País das Maravilhas: "Estava porém consciente de que a perpétua astenia se apossara dela, e de que naquele mundo, único que se lhe deparava, e que tudo se achava tabelado já, não cabiam Tweedledum, nem Tweedledee, nem Humpty Dumpty, nem sequer o básico direito de crescer, ou de minguar, conforme ao que lhe desse na veneta" (CLÁUDIO: 2015, p. 72). Na verdade, estas personagens, habitantes de um mundo poético, continuarão a existir no País das Maravilhas. Só Alice cresceu e embora seja legítimo admitir que não existe País sem Alice, o que *O Fotógrafo*… nos apresenta é precisamente um contraste entre o mundo poético e o mundo real.

O mesmo sucede com *Boa Noite*…, quando o romancista coloca o sr. Soares atentamente debruçado sobre o Livro da Razão:

> Numa ocasião em que o senhor Soares se achava restringido a casa (…), o patrão Vasques mandou-me ir levar-lhe o *Livro da Razão*. E quando agora me recordo disso, parece-me muito estranho que, desempenhando o senhor Soares as funções de tradutor da firma, tivesse de se debruçar sobre aquele calhamaço da nossa contabilidade" (CLÁUDIO: 2008, p. 71).

Fazemos notar que o Livro da Razão é um autêntico livro de contabilidade, mas a um leitor atento não pode escapar a antagónica imagética de ter o autor de *Livro do Desassossego* atentamente embrenhado no *Livro da Razão*. Esta estratégia aproxima o contexto histórico do romance do mundo contemporâneo do leitor, enquanto o romancista outorga com este um pacto dialógico, cujos termos daremos conta no segundo capítulo desta terceira parte. De momento, vale a pena determo-nos no curioso exercício dialéctico a que os nossos romances se entregam, quando conferenciam entre si, por meio dos seus protagonistas. Em *A Man*…, Oscar Wilde é convocado, por diversas vezes, com o propósito de validar as opiniões de H.G. Wells, devido à sua capacidade de trazer à escrita um certo inconformismo *blasé*, que força o leitor a redefinir a sua postura face à realidade. Como crítica às opções matrimoniais de H.G. Wells, que parece escolher sempre o mesmo tipo de mulher para esposa, sexualmente pouco experiente, inibida e tímida, lembra o narrador, em diálogo directo com a personagem: "As Oscar might have said, 'once is unfortunate, twice looks like carelessness'" (LODGE: 2012, p. 26). Embora a transcrição não seja literal, um leitor de Wilde reconhecerá de imediato que a frase em questão pertence à peça *The Importance of Being Ernest*. Uma das personagens mais memoráveis, Lady Bracknell, faz notar, de forma absurda, o descuido do protagonista em ter perdido ambos os pais. Quando Jack afirma: "I have lost both my parents" (WILDE: 1998, p. 266), Lady Bracknell é rápida na replica: "Both?... That seems like carelessness" (*op. cit.*). A expressão tornou-se de tal modo célebre, que esperaríamos encontrar alguma referência em *The Last*…, dada a proficiência de Ackroyd para o pastiche, o que estranhamente não sucede. De qualquer modo, os dois romances enjeitam curiosos apartes, marginais à narrativa. O H.G. Wells de *A Man*…, por exemplo, encontra no ensaio de Wilde, *The Soul of Man under Socialism* (2002), a validação para o *seu* fabianismo, com o determinante possessivo em itálico, numa tentativa nossa de sinalizar a apropriação do ensaio de Wilde para fazer valer a aspiração que H.G. Wells julgava ser a ambição de qualquer mulher – libertar-se das convenções sociais:

> A pause for refreshment and conversation with Miss Robbins at the ABC teashop on the way home became a regular occurrence, and he soon discovered that she was interested not only in science but also, like himself, in modern literature and radical ideas. She had read the plays of Ibsen and 'The Soul of Man under Socialism' by Oscar Wilde. She aspired to be a New Woman, in the currently fashionable phrase, and believed passionately in the rights of women to higher education, to the vote, and to ride bicycles in bloomers" (LODGE: 2012, p. 88).

Embora o ensaio de Wilde partilhe muitas das concepções socialistas, em particular no que diz respeito a uma feroz crítica ao capitalismo, e o autor se refira ao facto das vidas privadas de homens e mulheres deverem permanecer no domínio privado, em nenhum momento Wilde se refere à emancipação feminina. A apropriação do ensaio por H.G., personagem, como consagração do objectivismo social fabiano parece encontrar em *The Last…* uma humilhante desconsideração, quando o dramaturgo irlandês, também personagem, declara de forma peremptória: I have a positive distaste for Fabianism and philanthropy - they are cures for civilisation far more deadly than its diseases. (ACKROYD: 1993, p. 99). A crítica contém, não obstante, algo de elogioso, no modo como Wilde coloca o fabianismo lado a lado com a filantropia. Mais do que uma crítica real, a denegação de ambos deve ser tomada pelo que é realmente: uma ironia, que visa colocar no centro da apreciação, não o fabianismo ou a filantropia, mas o "radical especulativo" (*op. cit.*) que habita o próprio Wilde. O que não invalida que Wilde se refira ao fabianismo fazendo uso de um tom desdenhoso e enfatuado.

Se é certo que H.G. não se coíbe de trazer à boca de cena o ensaio de Wilde, também este recorre ao primeiro, quando se vê instado a justificar o seu comportamento homossexual. A prática diverge, no entanto, justamente no diapasão com que cada evocação é sublinhada. *The Soul of Men…* é invocado como um paradigma de autoridade ou um roteiro que indica o itinerário a fazer cumprir; a referência, em *A Man…*, cumpre o propósito de destacar o substrato das considerações sociais de H.G. Wells. Para Oscar Wilde, por contraste, a alusão ao fabianismo comporta sempre um desagrado tácito. Questionado por um guarda prisional, quando se encontra a cumprir pena de prisão, acerca das relações que mantinha com os jovens, Oscar Wilde responde: "[w]hen the Athenians were sent children form the Gods (…) they honoured them. They did not enquire in a Fabian manner into their domestic circumstances." (*id. ibid.*, p. 158). Esta é uma feroz reprovação do fabianismo, em particular da sua propensão para se imiscuir em domínios privados, com o intuito de regular a intimidade de cada um e não nos é difícil compreendermos o motivo por que Wilde mais-quer preservar o seu espaço privado dos olhares devassáveis do público. Um leitor de *The Soul of Man…* teria em mente, porventura, um Oscar Wilde de fundamentação socialista, tanto ideológica como programaticamente; contudo, ao longo do romance pós-modernista que temos em mãos – por essa natureza, também marcado pela ciência social inspirada na fenomenologia marxista –, o que encontramos é uma variante de Wilde despida de profundas

ideologias políticas e mais dedicada ao dédalo psicológico do protagonista, como se espera de qualquer registo diarístico.

Neste ponto reside uma das características mais determinantes do carácter metabiográfico do romance: uma auto-reflexividade que se pressuporia tétrica, dado o redemoinhar da personagem desde os tempos de glória até à decadência dos últimos dias em Paris, mas que a todo o momento se pontua por ocasiões de luzente ironia. O exercício da auto-reflexividade é também, por inerência, um exercício de representatividade, dado que o modo como alguém se vê, por mais distante que seja da realidade, contém sempre algo de real. No entanto, a representatividade auto-reflexiva de Oscar Wilde é um tanto hiperbólica, o que a contamina com um efeito de ridículo. O romance abre com uma comparação assumida com Jesus Cristo, que o narrador não se coíbe de repetir ao longo de todo o diário, como se fosse assinalando pontos de chegada ao longo do *seu* caminho de paixão; na visão de Wilde, a incompreensão dos seus pares é uma *via crucis* que terá de atravessar. Uma das muitas diferenças que poderíamos assinalar, porém, pode ser encontrada no versículo de S. Mateus, quando Jesus ora a Deus, rogando: "Meu Pai, se é possível, que este cálice me passe ao lado" (Mt 19, 39); como sabemos pela tradição cristã, esta prece não foi atendida, ao passo que as orações de Wilde são sempre atendidas, a fazer fé nas suas palavras, no primeiro parágrafo do romance: "my prayers have always been answered: that is why I come to his church each day in mourning" (ACKROYD: 1993, p. 1). Se Jesus é levado à *via crucis* porque Deus não lhe atende a súplica, Oscar Wilde cumpre a sua precisamente porque Deus o ouve. A relação irónica com a igreja católica manter-se-á ao longo do romance; todavia, para além da comparação com Jesus, Oscar Wilde sente-se, em certos momentos, um Lázaro, um Dante ou o Imperador César Augusto, conforme o seu estado de espírito. Esta oscilação desproporcionada, em particular a comparação auto-reflexiva com grandes mártires da História, é própria da paródia e cria um efeito de ridículo, que julgamos interessante aprofundar.

1.1. Paródia, Ironia e Pastiche.

Convém deixar claro que *The Last…* não é uma paródia de Oscar Wilde. Como elucida Carlos Ceia, a paródia aponta armas a um determinado modelo com o intuito de "pressupor a ridicularização ou anedotização desse modelo" (CEIA: 2010, p. 61). Essa não parece ser a intenção de Peter Ackroyd. Ou melhor, Peter Ackroyd tê-la-á tido certamente em conta, ao

conferir ao seu protagonista a audácia de empenhar a sua auto-reflexividade numa representação do *eu* inflacionada, dado ser ele, o escritor, quem escreve o texto. Acreditamos, no entanto, que uma ridicularização de Oscar Wilde não parece ser o real objectivo do *autor* do livro, compreendido como a entidade que pensa e observa a narrativa. Acresce a isto que, num romance de narração auto-diegética, se torna ainda mais difícil distinguir o autor do narrador, que por sua vez também é o protagonista. Não obstante, parece-nos que ambas as entidades divergem na forma como fazem uso dos diferentes mecanismos de construção metaficcional. Assim, o autor é a entidade que melhor domina o pastiche e fá-lo para que os leitores consigam ouvir, na matéria narrativa que lêem, a voz textualizada de Oscar Wilde. É ainda o autor que recorre a modelos miméticos para conferir à narrativa uma dimensão representativa da época historiografada. É, por fim, através do autor que Oscar Wilde se permite fazer uso de certas competências, que de outro modo não lhe estariam à mão, no século XIX, como a auto-referencialidade[5] e uma tendência vertiginosa para a subjectivação, quer da sociedade britânica (mas não só), quer pessoal, na menorização dos seus comportamentos mais desaprovadores e desafiantes e das suas consequências. Ou seja, estabelece-se entre o autor e a personagem uma promiscuidade de conhecimentos que o primeiro confidencia ao segundo, facto que leva a que ambos quase se confundam num narrador autoral, ou nas palavras de Genette, num narrador intradiegético (GENETTE: s./d., pp. 227-228).

Por outro lado, cabe à personagem – e não ao autor – o discurso auto-reflexivo, de tal modo pretensioso, que faz cair sobre si um efeito paródico. Incapaz de atravessar a vida em linha plana, adverso ao que tais linhas guardam de monótona insipidez que inevitavelmente conduzirá à letargia, a personagem oscila constantemente entre extremos, como se fosse um peão preso numa eterna disputa entre o Céu e o Inferno e não lograsse permanecer em qualquer deles. Por entre as muitas deplorações, Wilde explora com grande interesse essa condição, consciente de que essa é a única condição que lhe permite sobreviver ao esquecimento:

> That would be the most terrible irony of all – that my success and my fame were but small staging posts on my grand journey to infamy and, finally, to oblivion. I am neither in Heaven nor in Hell. I am, as Dante said, *sospeto*. I explore my position with some interest. (ACKROYD: 1993, p. 10).

[5] O que não equivale a negar a existência de discursos auto-referenciais. Pretendemos apenas deixar como nota que não eram de predominância recorrente na prática literária ocidental.

A condição de residente desse limbo entre o Céu e a Terra permite a Wilde manter uma presença efectiva no mundo, mesmo após a sua morte. A assunção da glória e da tragédia, em particular a queda da primeira para a segunda, como se se tratasse de um anjo negro caído, numa curta vida de 46 anos, confere-lhe uma representatividade poética junto dos demais, quer o apreciem ou o desprezem. A uns e outros, Wilde procurará corrigir o seu passado, por meio da literatura, como vimos, mas também inquietar e assaltar, sobretudo por via de uma presença ausente, de uma figura *sospeta* (*op. cit.*) ou de um Lázaro, como diria páginas adiante: "I am a Lazarus come from the dead to mock those who buried me" (*id. ibid.*, p. 14). Em qualquer dos casos, o que importa ao dramaturgo é existir, especialmente depois da morte. A paródia, em *The Last…*, não é uma paródia da escrita romanesca, nem tão-pouco do registo diarístico, como se tem convencionado nos procedimentos metaficcionais do Pós-Modernismo. Neste caso, é o protagonista, narrador intradiegético, que se coloca no centro da paródia, com o suplemento de não parecer notar que se está, na verdade, a auto-parodiar. Assim, a figura de Oscar Wilde que se nos apresenta é uma personagem marcada por várias fragilidades, portador dos vícios mais infames, de fraquezas expostas ao público, tanto na vida pessoal como profissional, mas que se ilumina sempre sob uma claridade hiperbólica, seja porque se estima euforicamente o mais notável artista como, na linha seguinte, o mais medíocre fracasso. A sua mente é o palco onde decorre um exercício poético que simula a realidade e a reinventa parodisticamente, com a intenção de alimentar o interesse dos outros a seu respeito.

As duas transcrições reproduzidas, recolhidas do início do romance, marcam o compasso de um *modus dicendi* que atravessará toda a narrativa e que se pautará por uma luta ôntica com a verdade dos factos. É muitas vezes pela ironia, se bem que também pelo pastiche, que se estabelecem interessantes relações dialógicas entre a personagem de *The Last…* e o verdadeiro Oscar Wilde. Opiniões afamadas do dramaturgo britânico são recuperadas, por meio de pastiche ou levemente sugeridas no seu discurso, e adaptadas à realidade do romance. Assim, a expressão: "I used to think that the only way to waste money was to save it" (ACKROYD: 1993, p. 8) transporta um efeito mnemónico de um diálogo entre Lord Fermor e o sobrinho, Lord Henry Wotton, em *The Picture of Dorian Gray*: "'Young people, nowadays, imagine that money is everything.' 'Yes,' murmured Lord Henry, settling his button-hole in his coat; 'and when they grow older they know it.'" (WILDE: 2006, p. 30), um saber de experiência feito, que o protagonista de *The Last…* expande, num tom de irónica exasperação: "I ask for money because I deserve it and yet friends insist that they have none

to give me, that I must learn to work again. Poverty teaches many bitter lessons, but the hardest is that revealed in other men's hearts" (ACKROYD: 1993, p. 8).

Por meio de um apurado domínio do pastiche, que não encontra paralelo em qualquer outro romance do nosso corpo de análise, Ackroyd ensaia a voz de uma personagem de tal modo em sintonia com o seu modelo histórico que ambos se parecem confundir, o que deixa pouco espaço à fronteira entre a ficção e a realidade. De resto, Ackroyd nunca viu com bons olhos o estabelecimento de uma fronteira definida entre os dois géneros, o que oferece uma explicação para o hibridismo difuso entre o romance e uma biografia tradicional, como serve de exemplo *Dickens* (1900). A Susana Onega, o romancista chega ao ponto de confessar: "I don't think of biographies and fictions as being separate activities" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 212). O romance, contudo, não pretende substituir a realidade, nem chega ao menos a ensaiar a recreação paródica – praticamente uma hipóstase do Pós-Modernismo – de proclamar ser de uma substância que não é, como pretexto para se trair a partir de dentro. Pelo contrário, o romance legitima constantemente a ficção de que se compõe e nunca promete ser mais do que a narrativa que oferece.

Embora o romance não substitua a realidade, quase podemos encontrar nele um Wilde renascido, ou melhor, ressuscitado pela obra de outro autor, tal como Lázaro, com quem se compara como forma de anunciar o seu regresso *post-mortem*, após ouvir a sentença transitada em julgado: "When the verdict of 'guilty' came, it was as if the whole of my life had come to an end. (…) I knew that I would survive it and be raised as Lazarus was raised" (ACKROYD: 1993, p. 145). Nas duas últimas páginas do romance, um Wilde demasiado fraco para prosseguir com o diário passa para Maurice a incumbência de continuar a escrevê-lo, num gesto que deve ser entendido como a confirmação de que Wilde passará a existir como uma personagem de outros autores. Nem por isso será a vida menos interessante, assegura Wilde, num lamento espirituoso que, como é hábito, guarda em si mais de paródia do que de tristeza: "It is remarkable how interesting life becomes when one has ceased to be a part of it" (*id. ibid.*, p. 7). Wilde, neste ponto, não se refere à morte do homem, mas do artista; os comportamentos desviantes do homem que levaram o dramaturgo à miséria e à sevícia social. É essa queda que os leitores observam neste testemunho final de Wilde, mas também um desejo de reparação dessa queda. Para Wilde, é importante antecipar-se aos biógrafos e deixar a vida registada na sua voz, nas suas palavras, ainda que o mesmo faça questão de dizer que é precisamente pelo que se esquece – e não pelo que dele se recorda – que a vida de um artista pode ser medida: "an artist's life is determined by what he forgets, not by what he remembers" (*id. ibid.*, p. 69), observação que deve ser entendida enquanto veredicto de que

o passado não pode ou não deve ser recuperado, termo que propomos na amplitude da sua polissemia, tanto no sentido de *reaver* como de *restaurar*. Este é apenas um dos mais variados paradoxos wildianos que Ackroyd tão bem mimetiza, por via de um engenhoso pastiche, que copia o inconfundível estilo literário do dramaturgo britânico, os seus maneirismos sintácticos, a subversão de verdades *la palicianas* ou frases feitas, as suas argutas metáforas e um registo que quase leva o leitor a esquecer-se de que está, na verdade, a ler Peter Ackroyd e não Oscar Wilde.

Este pastiche não se restringe, contudo, à linguística. Pelo contrário, emerge dela para se expandir para prosa, quando reproduz o tom de Wilde, com particular nota para as modulações mais tristes, desiludidas, amarguradas ou desesperadas: "I had appealed to the world to save my reputation, and it crushed me" (*id. ibid.*, p. 138). Para o emprego do pastiche, não é ainda despicienda a obsessão de Wilde para com a arte, em cujo altar se predispõe a sacrificar a própria realidade, não pela morte, mas pela decadência e pela imoralidade da vida, que de resto não hesita em favorecer apologeticamente: "Only a true artist can banish reality with one magnificente gesture (…) the only matters of any importance were Art and the things of Art" (*id. ibid.*, p. 65). A obsessão com a superior natureza da arte acompanha o dramaturgo ao longo do romance, muitas vezes desencadeada por reflexões sérias, que quase nos remetem para o foro académico, como em pontuais anotações irónicas, que pese embora o rigor da exortação, têm uma efémera passagem pelos olhos do leitor. Deste modo, a declaração: "I have been trying to imitate the Madonna's expression. It is so useful at tutorials." (*id. ibid.*, p. 41) quase não deixa vislumbrar a preocupação wildiana de que a vida imita a arte. A ironia que aqui se apresenta não é, em substância, a mesma que encontramos na *Poética*[6], nem sequer o tradicional instrumento de duplicidade semântica, de que, de resto, se podem encontrar prodigiosos exemplos ao longo do romance[7]. Não estamos perante, portanto, a ironia que o académico australiano D. C. Muecke consagra como uma "irony [that] resides in the twofold opposed movement in which each sacrifices itself to the other"

[6] Na *Poética*, de Aristóteles, eventos que consideraríamos irónicos surgem associados à *peripeteia*, i.e., a uma inversão súbita e inesperada das circunstâncias: "Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar dos seus receios em relação à mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário. E no *Linceu*, Linceu é levado como quem vai para a morte e Dânao segue-o como quem vai matá-lo, mas o desenrolar dos acontecimentos leva à morte deste e salvação daquele" (ARISTÓTELES: 2015, p. 57).

[7] Para ilustração de ironias de duplicidade semântica, trazemos à luz desta dissertação a replicação de Wilde a um jovem aficionado, que acabara de conhecer: "'Do I 'ave the pleasure of seeing Mr Oscar Wilde?' the young man said to me. I told him the pleasure was all mine" (ACKROYD: 1993, p. 167). Caberá ao leitor reconhecer a duplicidade irónica da resposta de Wilde, sobretudo se se revela ciente dos prazeres homoeróticos do dramaturgo. Caso tal não suceda, a ironia não se cumpre, o que é o mesmo que dizer que não existe. Ao contrário de outras estratégias discursivas, a ironia depende mais do receptor do que do emissor e não é surpresa que Peter Ackroyd, tal como outros romancistas pós-modernistas, requeira um leitor erudito, que se faça acompanhar de conhecimento aquando da leitura do romance.

(MUECKE: 1986, p. 25). Pelo contrário, esta é uma ironia que serve de veículo à verdade, o tempero aromático que predispõe o leitor a assimilar o que o autor pretende que assimile e fá-lo com uma ligeireza tal que um incauto leitor nem daria pelo rigor da reflexão que subjaz ao comentário. Parece-nos mais natural situar esta ironia num espaço reflexivo muito mais próximo da definição proposta pelo filósofo alemão August Wilhelm Schlegel, que entendia os apartes irónicos como, "masks, forming altogether of themselves the irony on the poetical part (…) a sort of confession interwoven into the representation itself, and more or less distinctly expressed, of its overcharged one-sidedness in matters of fancy and feeling." (SCHLEGEL: 1965, p. 227). Para Schlegel, a ironia é uma máscara poética que oculta a natureza prosaica do real, à qual serve de contraste. Tal não significa um sentido oposto, mas apenas um encobrimento da verdade, i.e., o prosaísmo fica oclusivo sob o material poético. A verdade permanece, embora, encoberta pela máscara, seja afastada do olhar do observador, de modo que este a possa assimilar sem se aperceber da sua presenta. Da mesma forma, a ironia de Wilde esconde no riso que provoca o sincero axioma da sua filosofia poética. Na verdade, D. C. Muecke não se distancia deste mesmo sentido orientador, antes o assume como mais uma proposição de ironia. Em *Irony and the Ironic*, podemos ler que "[the] ironist (…) dissembles or rather, **pretends, not in order to be believed but** (…) **in order to be understood**[8]. In deceptions there is an appearance that is proffered and a reality that is withheld, but in irony the real meaning is meant to be inferred either from what the ironist says or from the context in which he says it" (MUECKE: 1986, p. 35).

The Last… não nos permite, contudo, acompanhar o académico australiano quando este assegura, recorrendo às tragédias Shakespearianas como sustentáculo de fudamentação, que a ironia "'is the grave of enthusiasm'. (…) irony leaves the stage when 'tragedy proper' enters" (*id. ibid.*, p. 27). Tal será verdade para as tragédias shakespearianas, mas não o é seguramente para o Oscar Wilde de Ackroyd, da mesma forma que não o é para os *seus* irmãos Lamb. Neste caso, invocamos uma vez mais a já mencionada[9] entrada fulgente de Charles na cozinha, com um radiante *Buongiorno*, imediatamente após a irmã assassinar a mãe (ACKROYD: 2005, p. 206). Quanto ao primeiro caso, encontramos com frequência apontamentos irónicos que se estendem até ao limiar da morte de Oscar Wilde. Alguns dias antes, somos testemunhas de que Maurice planeara ler-lhe *Jude and the Obscure*, "but [he] begged him not to. It would add a new horror to the death-bed."[10] (ACKROYD: 1993, p.

[8] Negrito nosso.
[9] Na Segunda Parte, em "A Experiência Metaficcional".
[10] Último romance de Thomas Hardy, publicado pela primeira vez em 1894, em folhetins, na revista «Harper's New Monthly», sob o título *Hearts Insurgent*, e um ano mais tarde, em livro. Bastante polémico, acabaria por ser

176) e dias mais tarde escreveria: "Robbie and More have come from England. Reggie arrives tomorrow: the three horsemen of my apocalypse. I told them that if they were very good, I would share my chloral with them" (*id. ibid.*, p. 182). Os vários episódios são bem demonstrativos de como não só Peter Ackroyd não vê necessidade de retirar a ironia do palco em face de acontecimentos trágicos, como se socorre dela para amenizar a carga trágica da narrativa. Apesar de também o podermos observar em *The Lambs*…, tal é significativamente mais evidente em *The Last*…, em que Ackroyd se mantém fiel à sua personagem até ao fim. O *seu* Oscar Wilde é melodramático, petulante, pretensioso, como cumpre a uma personagem representativa da personalidade que a inspirara, mas abdicar da ironia, sobretudo perante a morte, seria uma traição ao homem. Assim, e até ao final do romance, a construção poética de Wilde permite ao leitor criar uma recognição vívida da personagem e manter a ilusão de que através da compreensão e do domínio da sua personalidade, o leitor pode enfim alcançar um entendimento sobre a sua vida.

Se Peter Ackroyd deriva em incursões morfossintácticas pelos meandros discursivos e pelos devaneios poéticos de Oscar Wilde, também em Mário Cláudio assistimos a um mimetismo, que adequa o discurso à vida das suas personagens, mas este tende a ser mais interdisciplinar, e menos linguístico. Talvez pela razão de Lewis Carroll não ter uma obra vastamente conhecida, para além da Alice que o celebrizou[11], de Bernardo Soares só marcar presença como co-autor – em semi-heteronímia – de *Livro do Desassossego* e de Leonardo da Vinci, ainda que tenha produzido uma obra farta, não o fez no campo da literatura, com excepção de alguns diários e anotações díspares. A ausência de uma representação ficcional de processos estilísticos e semânticos próprios de composições narrativas forçou o escritor português a enveredar por uma cópia interdisciplinar, como dissemos, ao fazer reflectir no código linguístico a imagética da vida das personalidades retratadas. É assim que muitas descrições de *Retrato*… surgem relacionadas com a fenomenologia da pintura, como se a cada instante o metre da Vinci encontrasse no jovem Salai um modelo prometedor, cujos virtuosismos justificam a adopção corrigida de uma pose digna de um quadro: "não te quero assim, assenta o joelho direito no chão, mantém o outro dobrado, isso mesmo, como se estivesses sentado, e coloca-te de perfil, tal e qual!" (CLÁUDIO: 2015, p. 15). Também as

proibido, na Inglaterra vitoriana. Pese embora o ambiente sombrio que circunda o protagonista, Jude Fawley, bem como a existência de significativos eventos trágicos ou nefastos, tais como o facto do filho de Jude cometer suicídio ou inclusivamente o próprio Jude morrer, no desfecho da narrativa, não fica explícito se a observação de Wilde diz respeito ao enredo ou é uma crítica às qualidades literárias do romancista.

[11] Lewis Carroll deixou publicados 13 títulos literários, aquando da sua morte. Outros dois seriam publicados postumamente: o livro de poemas *Three Sunsets and Other Poems* viria a ser publicado no ano da sua morte, em 1898, e *The Manlet* cinco anos mais tarde. No entanto, nenhum se notabilizou tanto como *Alice's Adventures in Wonderland*, de 1965 e talvez a sequela *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, editado em 1871.

descrições narrativas se adensam numa objectividade definida de artista que não pretende deixar fora do quadro quaisquer adereços ou acções:

> Quando dois labregos descalços, servidores do alfaiate, chegaram para fazer a entrega da arca que continha o opulento guarda-roupa, expressamente confeccionado para o rapaz, só este se encontrava na oficina. Limitou-se a mudar de sítio, deixando o banco corrido onde dormitava, e deitando-se em cima daquela caixa de madeira, a simbolizar assim a tomada de posse daquilo que em sua ideia só a ele pertencia. E o mestre regressou, empurrando o carrinho-de-mão em que costumava acarretar o que fosse preciso, lenha e comestíveis, boiões de tinta, e resmas de papel, além do material necessário às lides do seu laboratório. Não se moveu o moço, ali estirado como sobre um ataúde, a aguardar que o Homem promovesse a solene oferta daquilo que mandara costurar. (*id. ibid.*, p. 21).

A descrição, que facilmente poderíamos encontrar numa pintura renascentista, deixa adivinhar, na pose representada das personagens, suaves movimentos e, na expressividade destas, a traição dos seus pensamentos mais íntimos. Quase nos faz recordar o realismo queirosiano, o que se explica pela razão de o renascimento procurar uma representação realista e racionalista do homem e da natureza. A respeito desta, facilmente encontramos em *Retrato*… derivas renascentistas de representação tridimensional, uma inovação na época, em contraste com as representações monodimensionais e estáticas do período medieval, com uma valorização da vertigem da profundidade: "(…) paisagem de espessuras e transparências, estendida em prados que a neblina velava, em cursos de água que serpenteavam por entre os olivais, e em penhascos onde as águias construíam os ninhos. Os esparsos bosques adormeciam na luz do Outono, uma ponte minúscula galgava um rio, e os caminhos de pó divergiam numa rede de sentidos." (*id. ibid.*, p. 78).

É evidente o exercício de Mário Cláudio em aproximar os sistemas semióticos da literatura e da pintura, duas artes que, no que diz respeito à representação do real, se têm mantido aliadas, desde tempos imemoriais. A linguagem utilizada pelo narrador, de resvalo arcaizante, contribui para conferir à narrativa um efeito de *sfumato*, que tem como resultado uma suavização do comportamento exagerado e desregrado de Salai. É comum encontrarmos nas descrições dos comportamentos reprováveis do jovem rebelde um olhar luminoso de Da Vinci acompanhado por uma desculpabilização do narrador:

> O artista voltou das suas andanças, logo pôs o olhar na famigerada bolsa, e **sorriu com prazer, ao descobri-la violada**. (…) Na estratégia de traições consentidas, (…) moldava-se-

> lhes uma amizade inquebrantável, difícil como as que sempre duram (…). Tomando entretanto a pena, o sábio registou, «Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância», e mais abaixo, «Bem-vindo sejas, meu Patife, e que as labaredas do Inferno que alumiem o caminho!». (*id. ibid.*, pp. 19 e 20).

Em *O Fotógrafo*…, por seu turno, a escrita apresenta desde logo uma inclinação para a tecnologia e para a modernidade, como um tique-taque de relógio que marca o rigoroso compasso de uma leitura que se pretende actualizada com a mais elementar tecnologia do século XIX. Assim, o capítulo I abre com o despertar de Alice "[à]s seis em ponto, e obedecendo ao comando da rapariga que na véspera acertara o ponteiro para esse momento exacto, o despertador de algarismos romanos disparou numa estridência capaz de acordar toda a casa (…) e logo os sinos das torres da Catedral, de Saint Hilda, e de University College, concorreram em badalar igual número de horas." (CLÁUDIO: 2015, p. 23). O relógio tanto serve de adereço para o impaciente coelho como de ampulheta que assinala a passagem de um tempo que não regressa e acompanha Alice desde o período dourado de meninice até uma sessão pública onde uma Alice octogenária patética (*id. ibid.*, p. 90) falará acerca do fotógrafo que conhecera e do livro que daí resultara.

Este episódio, que encerra o romance, tem de interessante o facto de o autor extrair a Alice do livro que ela própria protagoniza, do mesmo modo que o coelho branco ilustra precisamente o mostrador do relógio que guarda no bolso[12]. É bem sabido que o País das Maravilhas ocupa um espaço não-físico, situa-se à margem da realidade, indiferente ao tempo histórico e social. Com isto em mente, Mário Cláudio empenha-se num discurso profuso em tecnologia, ao mesmo tempo que o faz pender para o abstraccionismo, o qual, como se pode entender, constitui, por inerência filosófica, o oposto do primeiro. Assim, o mecanismo do relógio do coelho branco não assinalava a duração limitada e definida do tempo, mas antes o "tempo do sonho, função que requeria um apurado engenho, e de aspecto especial. O relógio do Coelho marcava horas esdrúxulas, acertadas pelo movimento de uma agressiva lança que ascendera do entrepernas do Fotógrafo, ou do equivalente lugar anatómico do roedor de olhos cor-de-rosa." (*id. ibid.*, p. 31). A tecnologia apresentada não é apenas a que aparentava dominar o século XIX, mas uma outra, que para além do domínio de todos os

[12] A expressão, que já transcrevêramos na Primeira Parte, ponto 1.1. – O Cinzel das Convenções, para ilustração dos labirintos conceptuais – e até certo ponto, carnavalescos – do Pós-Modernismo, surge no prólogo do livro, pela voz intradiegética de uma Alice de quarenta e seis anos, que nos deixa ver que "[o] Coelho Branco, sempre afobado, ilustra o mostrador do relógio de bolso, oferecido pelo avô como presente de aniversário ao neto favorito, e aí temos a charada de alguém que sai do instrumento que ele próprio utiliza" (CLÁUDIO: 2015, pp. 19 e 20).

métodos e processos científicos e técnicos, escapava, como só é possível em dimensões oníricas, às leis da física. Assim, num rápido aperto da corda do relógio, era possível retroceder no tempo, recuperar o que se passou, convocar sobre a realidade do *agora*, ou melhor, da agoridade de que falara Manuel Gusmão (GUSMÃO: 2001, p. 184), um tempo específico outro, anterior. A trivialização do passado móvel tem sido um conceito muito defendido e valorizado pelos pós-modernistas e, no entanto, nenhum logrou obter uma representação tão fiel quanto o relógio do coelho branco, em *Alice*…. Somente este dispositivo permitiu interromper a obrigação eterna do *devir*, o que nos levaria a inferir uma vitória da tecnologia sobre a metahistoriografia, não se desse o caso de, por prudência, nos questionarmos primeiro acerca precisamente da noção de *agora*. Porque nos parece evidente que o tempo do *agora* é o tempo que preenche todas as experiências e lugares onde nos encontramos. Dito de outro modo, estamos sempre no *agora* e tal parece indicar que estamos sempre no presente. No entanto, se virmos deslocada a linha do tempo, tanto para o passado como para o futuro, podemos entender que não estamos no presente. Ainda assim, continuaremos no *agora*, de onde podemos inferir que o relógio do coelho branco não recupera o passado para o presente, antes leva a Alice (e, com ela, os leitores), do presente para o passado, para um outro *agora*. Quando nos parecia que este seria um relógio a que todos os pós-modernistas gostariam de deitar a mão, mesmo se confinado numa dimensão onírica, somos forçados a concluir que afinal este dispositivo tecnológico não é mais competente a recuperar o passado do que o melhor dos romancistas metahistoriográficos.

A mimetização de uma sociedade britânica que começava a descobrir os primórdios da tecnologia moderna projecta-se naturalmente no discurso, que Mário Cláudio adequa à realidade diegética. Por todo o romance despontam objectos tecnológicos, mais ou menos complexos, aos quais as personagens se associam para desencadear ou esconder emoções. Dos vários dispositivos mencionados, o mais relevante é a máquina fotográfica, actualizada com todos os acessórios considerados "o *nec plus ultra* da tecnologia da época, (…) uma enorme câmara na sua caixa, uma tenda escura, e quanto baste de lentes, e de placas de vidro, e um tripé, isto sem falar de diversos acessórios, e dos produtos químicos imprescindíveis (…)." (CLÁUDIO: 2015, p. 25). A profusão de numerações deixa adivinhar um encadeamento hiperbólico de objectos electrónicos e de produtos químicos, o que confere ao romance um desfile de equipamentos técnicos empenhados na captação do real. A importância da máquina fotográfica começa logo no facto de a personagem, um professor matemático e um autor, ser nomeada pelo narrador por diversas vezes como o fotógrafo, das três actividades, a única que pratica como passatempo. No entanto, é por ela que Alice

se deixa cativar, é pelas fotografias que nascem as histórias, ou numa aclaração mais prosaica, é para poder fotografar Alice que Lewis Carroll lhe narra histórias que cativam a sua atenção e a tornam presa fácil das suas fantasias. Para mais, convém recordar que uma máquina fotográfica tem a capacidade de capturar o presente e de o eternizar. Tem um poder muito mais definido e constante do que a memória para mover os sujeitos retratados do instante do real para o sonho utópico, onde os deixa suspensos, fora do tempo.

A desvinculação do mundo real e a consequente recolocação das personalidades num plano subjectivo frusta, desde logo, o propósito idealista do autor metabiográfico em apresentar uma biografia realista, imparcial e renovadora. A circunstância de os romancistas reconstituírem as vidas de Oscar Wilde, David Lodge, Lewis Carroll ou Leonardo da Vinci numa contextura poética, onde se permitem cruzá-las com personagens e eventos fabricados, que resultam de exercícios criativos, amplificando e diminuindo eventos históricos consoante o interesse que a matéria histórica desperta nos leitores, torna-os em meras representações gráficas de entidades que, por não existirem mais, podemos entender como virtuais.

Se ousamos dizê-lo a respeito dos nomes literários mencionados *supra*, mais facilmente o assumimos em relação a Bernardo Soares, que em Mário Cláudio dá corpo a uma mimese de uma criação virtual. Curiosamente, Mário Cláudio não adequa a narrativa de *Boa Noite*… ao registo fragmentado de *Livro do Desassossego*. O primeiro, por contraste com este, apresenta-se-nos bem estruturado, oferecendo à narrativa uma via linear tradicional, que o romancista portuense constrói a partir dos muitos trechos desconexos assinados pelo semi-heterónimo pessoano. Contudo, não nos podemos deter apenas por aquilo que Mário Cláudio recolhe de *Livro*…, mas considerar também aquilo que o romancista contemporâneo oferece; embora qualificada como ficcional, a novela *Boa Noite*… constitui, à data em que escrevemos, a única biografia que Bernardo Soares possui e o único esforço alguma vez levado a cabo para reordenar o caos da sua vida. Assim, a representação normativa da vida de Bernardo Soares comporta, por ironia, uma reconstrução da destruição que a sua existência provocara em Fernando Pessoa[13]. Ao reconstruir o *ethos* de Bernardo Soares, ao dotá-lo de uma linearidade cronológica e identitária, Mário Cláudio acabou por reedificar, de igual forma, Fernando

[13] Diz-nos o poeta modernista que se destruíra nas personalidades que criara, i.e., que se fragmentara nelas: "Para criar [as diversas personalidades], destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças." (SOARES: 2006, p. 284). Esta afirmação é deveras interessante e, sendo assinada por Bernardo Soares, coloca desde logo uma pertinente questão: deveremos entender que Bernardo Soares também criara heterónimos ou estamos perante uma declaração do próprio Fernando Pessoa, que neste ponto se confunde com o seu semi-heterónimo? Tendemos para a segunda possibilidade e, para a fundamentar, invocamos precisamente a natureza da semi-heteronímia, que levara Pessoa a confessar a Adolfo Casais Monteiro que Bernardo Soares não era senão ele, "menos o raciocínio e a afectividade." (PESSOA: 2012, p. 280).

Pessoa. A maior ironia reside, contudo, no facto de Mário Cláudio reconstruir através da efabulação uma personalidade efabulada, ou seja, de conceder vida a uma personalidade que nunca viveu. E, se é certo que Bernardo Soares se definira como uma vida sem factos[14], entendemos que fora sempre precisamente o oposto: um aglomerado de factos sem vida. Existe, no entanto, sem nunca ferir a compleição de Bernardo Soares; ou seja, na novela de Mário Cláudio, Bernardo Soares não surge de tal forma composto que se torna outro. Pelo contrário, a biografia ficcionada é a necessária para conferir à personalidade um sentido cronológico, mas não é um relato factual-temporal, como cumpre às biografias convencionais. Assim como se deixa discernir em *Livro*…, o Bernardo Soares de Mário Cláudio é uma personagem vaga, errante e, de certo modo, vazia de um sentido e propósito concretos. É, ainda assim, uma personagem que devaneia por planos introspectivos e mnemónicos e que parece sobrelevar-se ao tempo, no modo como continua a não ser dotado de uma diacronia óbvia, conforme se pode observar em *Livro*…. Esta mimese virtuosa das premissas poéticas do semi-heterónimo de Pessoa coloca-nos perante mais um exercício de pastiche, i.e., uma "imitação criativa de um texto pré-existente" (CEIA: 2007, p. 221) que, como esclarece Carlos Ceia, "não deforma, não censura e não desenvolve um texto preexistente." (*op. cit.*).

Não é apenas Pessoa que se faz representar no senhor Soares. O gene de *Boa Noite*… é concretizado pelo mesmo filão dos outros romances, ao fazer projectar na narrativa as idiossincrasias das personagens. Numa figuração auto-reflexiva que só podemos entender como uma derivação inegável do Pós-Modernismo, Mário Cláudio é convocado para o interior do romance por um desejo (e uma necessidade) de reescrita. António dirige-se ao escritor e encomenda-lhe uma obra metabiográfica sobre o senhor Soares, num episódio já analisado anteriormente[15]. Recuperamo-lo uma vez mais para assinalar um pacto de conforto que é trazido à escrita e que coloca esta novela no mesmo plano de mimese intersemiótica dos títulos anteriores: quando António convoca Mário Cláudio e lhe pede que seja autor de um texto sobre Bernardo Soares, força-o a desdobrar-se e projectar-se numa personagem do seu próprio romance, ou seja, a engendrar uma representação ficcional e poética de si próprio. Mário Cláudio torna-se, à semelhança de Fernando Pessoa, numa cena nua onde um actor representa uma peça (SOARES: 2006, p. 284).

A imagem com que enquadramos a nossa argumentação não pretende constituir apenas uma subtileza dialéctica. O escritor que se torna personagem e se vê como actor de

[14] No livro do desassossego, afirma: "Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida." (SOARES: 2006, p. 54).
[15] Na segunda parte da dissertação, em «1.2. A Experiência Metaficcional».

uma peça acentua no romance um matiz irónico, no modo como perverte o próprio exercício de auto-reflexividade. Um escritor de um romance será porventura a única entidade que tem uma ideia clara dos acontecimentos que irão ocorrer. No entanto, duplicado em personagem, acaba por ignorar muitas das circunstâncias do enredo em que se insere. Ser um actor não significa apenas *actuar*, mas sobretudo *personificar* ou, de forma mais trivial, representar um papel. Para tanto, é fundamental que o actor esconda a sua identidade e se torne outro, por meio de um nome, uma máscara, um figurino, determinados maneirismos, *et caetera*. O que o moverá, nesse plano, não é a sua realidade, mas as motivações, anseios, medos ou pendores morais da sua personagem. Quando num palco, um actor é um estranho de si mesmo. O papel de subversão só termina quando acaba a peça ou o romance chega ao fim. Até esse momento, Mário Cláudio, representando-se a si próprio, não é, *non obstante*, Mário Cláudio, apenas a sua *dramatis persona*. E ainda que o seu futuro já esteja escrito, i.e., os eventos que irão ocorrer já se encontrem delineados pelo escritor, a fazermos fé na doutrina determinista de Diderot[16], a personagem representada não possuirá conhecimento deles até ao momento em que se depara com eles.

Nada do exposto é sugestivo de qualquer novidade, no que diz respeito ao uso da ironia como processo criativo e como instrumento expressivo de uma certa ilusão, que faz crer na espontaneidade da criação artística, livre, desprovida de controlo do artista. O que a ironia do autor-personagem manifesta é mais uma vez uma multiplicidade de tendências previsíveis, como se espera de todas as manifestações do Pós-Modernismo, expectavelmente inesperadas ou, se o leitor crê fielmente nas suas premissas, inesperadamente expectáveis. A ironia de Mário Cláudio constitui, uma vez mais, um infinito contido num invólucro, uma promessa por cumprir, ou dois espelhos colocados frente a frente que se prolongam num encadeamento dialéctico, o qual, por se ter tornado trivial, perdeu toda a espontaneidade. O escritor pós-modernista, que peremptoriamente deixa adivinhar que não controla a sua obra, recorre devotamente à listagem das mais significativas tendências e manifestações paradigmáticas do Pós-Modernismo.

[16] O romance *Jacques o Fatalista* veicula, logo no *incipit*, a dimensão determinista, quando afirma precisamente que "tudo o que nos acontece de bem e de mal cá em baixo está escrito lá em cima" (DIDEROT: 2009, p. 25). Optámos por convocar a transcrição, neste ponto, pela dicotomia de dar a entender as personagens em baixo e o escritor em cima, sendo que, para o efeito, o escritor Mário Cláudio e a sua personagem, sendo esta uma representação do outro, não deixam de manter estes planos. Naturalmente, o Pós-Modernismo procurou desconstruir a ideia de um escritor superior, mas a ironia permanece. Desde logo, porque quem escreve fa-lo-á, acreditamos, sempre de uma forma pré-determinada e, por isso, podemos até referir-nos a uma *pré*-escrita, um amadurecimento das ideias antes do acto efectivo de escrever. Ora, o que está *pre*-escrito não é do conhecimento das personagens, quer nos refiramos à realidade ou a qualquer plano metafísico ou teológico.

De facto, no confronto com outros romances pós-modernistas, como os já tradicionais e talvez desusados romances de metaficção historiográfica, não nos parece encontrar nestas metabiografias quaisquer rasgos de inovação. Todas as anotações que assinalámos se devem a uma influência natural e já muito propagada do Pós-Modernismo. Seria de esperar que um modelo esquivo como o que encontramos em metaficções historiográficas, i.e., um registo informativo e ficcional, um ensaio documental, mas também estético e imaginativo, pudesse inspirar outros géneros ou subgéneros literários; pelo contrário, tal modelo tornou-se previsível. Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio propagaram, no que diz respeito à paródia, ironia e pastiche um registo literário fiel à tradição pós-modernista. A única inovação que podemos identificar não se encontra nos estratos mais profundos do discurso, como as três estratégias que dão título a este nosso subponto, mas na capacidade de, recorrendo a elas, mimetizar um outro tempo, outras personalidades, e fazê-los reflectir na nossa realidade. Através da criação de um arco estético que liga o passado ao presente, é permitido aos leitores que se identifiquem plenamente com as personalidades que lêem e desfrutem de uma perspectiva aperfeiçoada das suas vidas.

1.2. O Narrador.

Muito antes da leitura de *Boa Noite*…, um leitor de Bernardo Soares saberia de antemão que António Felício haveria de deixar Lisboa e, por conseguinte, o armazém de tecidos onde conhecera e trabalhara com o senhor Soares. Isto porque a partida de António é narrada pelo próprio Bernardo Soares, em *Livro do Desassossego*, em mais um plágio antecipatório (BAYARD: 2003) que, em consonância com a tradição literária contemporânea, quebra a temporalidade da narrativa. A respeito do episódio, escreve Bernardo Soares:

> Foi-se hoje embora, diz-se que definitivamente, para a terra que é natal dele, o chamado moço do escritório, aquele mesmo homem que tenho estado habituado a considerar como parte desta casa humana, e, portanto, como parte de mim e do mundo que é meu. Foi-se hoje embora. No corredor, encontrando-nos casuais para a surpresa esperada da despedida, dei-lhe eu um abraço timidamente retribuído, e tive contra-alma bastante para não chorar, como em meu coração, desejavam sem mim meus olhos quentes. (SOARES: 2006, p. 270).

Não seria, todavia, neste excerto – nem em todo o fragmento 279 – que o leitor conheceria as razões da partida de António. Para tal, seria necessário aguardar pelo romance

de Mário Cláudio, uma vez que é somente na sua matéria narrativa que António é dotado de uma voz, o que lhe permite contribuir para esse esclarecimento, que remata uma narrativa tanto mais lúgubre quanto deprimente da sua vida:

> Foi por essas alturas que me recordei desta promessa do meu pai, feita no dia em que eu partira para trabalhar em Lisboa, «Não te esqueças, se alguma vez tiveres fome, há sempre aqui uma tigela de sopa à tua espera.» Eu não andava esfomeado, a não ser de alguém que reparasse em mim, e me concedesse a dose de afecto de que cada um de nós carece. Compreendi pois que o melhor caminho consistia em tornar à minha aldeia, e em me colocar à beira do meu velho, cavando a terra, plantando as couves, e comendo à noitinha a tal tigela de sopa. Despedi-me por isso do escritório, recebi o montante que me cabia por direito (…)" (CLÁUDIO: 2008, pp. 87 e 88).

Na qualidade assumida de narrador homodiegético do romance, a responsabilidade da narrativa recai naturalmente sobre António Felício, que aproveita também para fazer as devidas correcções das inexactidões da informação de Bernardo Soares[17]. Todavia, se tomarmos em conta, uma vez mais, a convocação de um escritor profissional, proprietário de "uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias" (*id. ibid.*, p. 91), vemo-nos a braços com uma questão decisiva, de difícil resolução: saber, efectivamente, quem narra o romance; se António, que se enuncia na primeira pessoa do singular, é, na verdade, um produto da redacção de "um autor mais ou menos respeitado" (*op. cit.*), então a pergunta que nos urge impor é: quem narra o texto que António narra?

Numa era em que as vozes polifónicas parecem florescer a partir da matéria fermentada do texto, os académicos e escritores habituaram-se a apelidar de jogo literário o estilhaçar da voz autoral (e autoritária). De facto, a configuração polifónica do texto, seguindo as directrizes apontadas por Mikhail Bakhtin (2009), tornou-se de tal modo um jogo aliciante, que a grande maioria dos escritores pós-modernistas fez questão de participar[18]. Esta prática

[17] No parágrafo seguinte à transcrição apresentada *supra*, continua Bernardo Soares: "O que se partiu hoje, pois, para uma terra galega que ignoro, não foi, para mim, o moço do escritório: foi uma parte vital, porque visual e humana, da substância da minha vida." (SOARES: 2006, p. 270). A mencionada terra galega, elucida-nos António, em *Boa Noite*…, é afinal uma pequena localidade no concelho de Idanha-a-Nova, de nome Escalos de Cima (CLÁUDIO: 2008, pp. 11 e 12).

[18] Assumimos algum pudor em acusar a participação de todos os autores pós-modernistas na desmultiplicação das vozes narrativas. Não optámos por referir "a grande maioria dos escritores pós-modernistas" apenas como uma forma de salvo-conduto académico. Fizemo-lo na convicção de que, de facto, parece-nos vislumbrar em alguns escritores pós-modernistas marcas desse narrador autoral, presente ainda, embora dissumulado no fundo da narrativa, a mover os fios das personagens, como se fossem bonifrates. Um casos mais flagrantes é, em nosso ver, o de José Saramago. Não é nossa intenção afirmar que não existem outras vozes na narrativa saramaguiana. Existem, por certo. No entanto, é pela razão de Saramago ser um notável contador de histórias

tornou-se de tal forma massiva que somos levados a afirmar que, tal como concluímos no ponto anterior, o procedimento se tornou previsível, comum e rotineiro. Em face deste panorama, Mário Cláudio parece convidar-nos para um outro jogo pós-modernista. Se o Pós-Modernismo se pretendia dotar de um conjunto de estratégias que visavam a perversão do espectro literário em voga[19], depressa se tornou, ele próprio, normativo, como temos vindo a referir ao longo desta dissertação. É neste contexto que Mário Cláudio surpreende, ao virar o Pós-Modernismo contra si próprio. Convida o leitor a participar num jogo literário de desconstrução de preconceitos, mantendo-se, portanto, fiel à ontologia pós-modernista, no sentido em que actua precisamente em sentido oposto ao esperado de um escritor pós-modernista. Ao mesmo tempo que, para a sana tranquilidade dos pós-modernistas, o autor subdivide a voz narrativa, já de si partilhada por António, Bernardo Soares e, como imagem por detrás desta máscara, Fernando Pessoa, convoca ainda um terceiro orador: o autor. Todavia, atentemos na forma como promove essa convocatória e nela delega todo o esforço literário: "lançou-me este ultimatum, «Aqui tem as minhas condições, e é pegar, senhor Felício, ou largar.»[20] Atordoado com semelhante discurso, eu peguei, e veremos agora o que dali irá sair" (CLÁUDIO: 2008, p. 92).

A firme resolução de delegar no autor a narrativa dos factos é uma declaração de intenções que dá mostras de apoiar a monovocalização autoral; uma voz que não se sobrepõe necessariamente às demais, mas que se constitui como receptáculo de onde as outras vozes emanam. Ou seja, se seguirmos as vozes de António Felício, Bernardo Soares ou Fernando Pessoa, desde a narrativa até à sua origem, encontramos o autor. É dele que parte todo o valor discursivo. De um modo mais simples, Mário Cláudio contribuiu para a renovação da voz autoral; não o fez à revelia do Pós-Modernismo, antes actuando precisamente a partir

---

que os seus narradores conseguem transportar para o romance variedades tradicionais da oralidade e que levam Maria Odete Jubilado a afimar que "José Saramago se propõe a "resgatar" [aspas da autora] a tradição oral da própria voz narrativa, ressuscitando de certo modo a figura do narrador tradicional" (JUBILADO: 2010, p. 207). De todo o modo, o próprio escritor haveria de se assumir, em 1995, como o autor por trás do seu narrador: "Quero (…) significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas." (SARAMAGO: 1995, p. 49). Anos mais tarde, declararia ainda que "alguns professores de Letras, em geral, e de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpatia (…) a minha ousada afirmação de que a figura do Narrador não existe, e de que só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro" (SARAMAGO: 1996, p. 38). Determinam estes testemunhos que o autor que existe em Saramago, até certo ponto altaneiro e enfatuado, nunca se permitiu participar, séria e verdadeiramente, no jogo da narrativa pós-modernista.

[19] Esta acepção força o Pós-Modernismo a defender o argumento de que o que existia até então era apenas uma grande avenida literária, cujos atalhos eram menores e insignificantes. Tal entendimento ignora, por exemplo, que sempre existiram conflitos geracionais que marcaram profundamente as várias épocas e períodos literários. Tal entendimento constitui, no mínimo, uma ingénua desconsideração pela história da literatura, se não mundial, pelo menos do Ocidente.

[20] Aspas do autor.

das suas premissas de deturpação das expectativas para oferecer ao leitor o inesperado. O inesperado, para um leitor pós-modernista, é a reposição de uma voz – bem como o reconhecimento de uma entidade literária – que se sobrepõe à orquestração de outras vozes que, embora se assemelhem a uma cacofonia confusa, são rigorosamente ordenadas. Mário Cláudio rompe por entre uma multiplicidade de vozes na procura da sua própria voz.

Esta tomada de posição comporta ainda outra consequência, que poderia deixar os pós-modernistas às avessas com o complexo tecido ideológico do Pós-Modernismo, perdidos em perplexidade, perante uma transgressão crua de um modelo que é, *in extremis*, prolífero em transgressões: a reconstrução de um autor dotado de voz própria tem como efeito o silenciamento dos outros narradores, cujas vozes, inferiores e periféricas, perdem substância. A voz autoral de Mário Cláudio drena as restantes vozes, que é o mesmo que dizer que silencia o indivíduo. Resta ainda que a voz de Mário Cláudio é, por uma circunstância casual e biológica, masculina – e, como se não fosse quanto baste – impositiva, o que só por si será talvez suficiente para acicatar a ira da disciplina de Estudos de Género.

Não podemos, todavia, permitir que, por entre o exposto, se ignore uma condição que julgamos de extrema relevância: a procura por uma voz autoral significa, mais do que a vontade de implantar no discurso um autor, a procura de um sentido. A narrativa que o autor traz à linha do texto é decisiva para preencher os vazios deixados pelos fragmentos de *Livro do Desassossego* e compor os espaços em branco de um romance onde Bernardo Soares poderá, enfim, viver:

> O meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida — ler as minhas emoções, viver o meu desprezo delas. Para quem tenha a imaginação à flor da pele, as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas. (SOARES: 2006, p. 320).

Curiosamente, Gérard Genette parece compatibilizar-se harmoniosamente com os dois domínios que Mário Cláudio congrega no seu romance: uma narração dotada antes de mais de uma história, sem a qual a narração não constituiria uma narrativa, mas também de discurso, o qual só pode existir numa voz que narra. O académico francês valida a relação trinominal entre narração, narrativa e história que Mário Cláudio desenvolve no seu romance na seguinte formulação: "História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (…) e porque é proferido por alguém, sem o que (…) não seria, em si mesmo, um discurso" (GENETTE: s/d, p. 27).

Levados ainda pelo olhar crítico de Genette, somos forçados a concordar que a primeira e mais elementar função do narrador é narrar uma história, por defeito – embora não imperiosamente – situada temporalmente num período anterior ao momento da enunciação. Todavia, previne Genette, "o discurso do narrador, romances ou outro, pode assumir outras funções" (*id. ibid.*, p. 253). De facto, um narrador é uma entidade que vê e que, em princípio *a posteriori*, relata aquilo que vê. Neste sentido, não há como negar que o acto de relatar eventos implica, por contraponto, o acto de ouvir ou ler a matéria que é relatada. Assim, por cada narrador devemos pressupor, em igual medida, a existência de uma entidade narratária, presente ou ausente da narrativa. A questão que se coloca é saber se o narrador tem consciência da existência de tal entidade, sobretudo se a temos ausente da narrativa. Em caso afirmativo, estamos perante um narrador que se vira positivamente para o seu público e não enjeita esforços para estabelecer uma relação de proximidade, assumindo a função de um contador de histórias. Este é inequivocamente o perfil do narrador-protagonista de *The Last…* e encontramos também em Genette uma definição que assenta de modo perfeito em Oscar Wilde: "a orientação para o narratário, a preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo (…), corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função «fática» (verificar o contacto) e a função «conativa» (agir sobre o destinatário)[21] de Jakobson" (*id. ibid.*, p. 254). No fundo, é pelas histórias que o narrador procura cativar o leitor, mantê-lo preso nos seus domínios de influência para, enfim, agir sobre ele, i.e., inscrever sobre ele a sua própria vontade, levá-lo a actuar em conformidade com os seus desejos e fazê-lo acreditar nas suas convicções. Faz o contador de histórias ao leitor o equivalente que Lewis Carroll fazia a Alice e às irmãs: contava-lhes histórias para que elas não se enfadassem e decidissem abandoná-lo à sua sorte; para que ficassem e ele, à falta de maiores meios para outras acusações infractoras, pudesse tirar-lhes fotografias, o que é sempre um registo eternizado e eventualmente um modo de reprodução por meio mimético, para além de assim prolongar o privilégio de desfrutar das suas companhias. Isso mesmo nos é relatado em *O Fotógrafo…*, num relato que não deixa de demonstrar também a relação entre a imagem e a narrativa, em particular o modo como uma e outra se complementam e se incitam mutuamente:

> (…) através da sua lida ia inserindo pedaços de histórias em que fazia intervir as miúdas, transformando-as em protagonistas de aventuras alucinantes, e de convívio com uma caterva de bicharocos, uns cómicos, uns atolambados, e uns quantos ainda pernósticos, a formar como

[21] Aspas e parênteses do autor.

que um zoo de curiosos comparsas que a custo aguardavam o lápis que os desenhasse. (CLÁUDIO: 2015, p. 34).

Novas histórias iam ascendendo do abismo das suas manhas, e eis que as acolhia o homem, não na dimensão do recreio dos miúdos que trouxera para o piquenique à beira da água, mas no plano dos argumentos que justificassem a sua própria natureza de caçador furtivo. (*id. ibid.*, p. 35).

Note-se a relevância da última afirmação. Ao apelidar Carroll de caçador furtivo, o narrador de *O Fotógrafo*… não se limita a narrar uma história ao leitor – mais do que isso, profere um juízo de valor, mais depreciativo hoje do que se suporia na época, embora não deixasse de ser, já então, mal visto, como Oscar Wilde veio a compreender. Outros exemplos há que demonstram que a relação entre o fotógrafo e a rapariga não escapa à atenção do narrador. As descrições do narrador dos factos vivenciados pelas personagens constituem, por vezes, uma reflexão e uma declaração veladas, que compete ao leitor descortinar por entre as meias palavras proferidas. É disto exemplo o modo como o narrador se refere aos dois protagonistas do romance quando menciona que se enganava "redondamente Mrs Liddell[22], se supunha quebrar o elo que unia **os estranhos namorados**, condenados cada um deles à solidão irremediável. Engenhoso como se sabe ser sempre o **amor**, e independentemente da máscara que afivelar, eis que nem **a extrema infância**, nem **a maturidade plena[23]**, capitularia (…)" (*id. ibid.*, p. 54). É de notar como as expressões a negrito denunciam, com irónica crueza, o grotesco da relação. Toda a narração é pautada por um narrador a quem compete ser mais do que um singelo observador, mais do que um contador de acontecimentos, uma entidade consciente dotada de opinião, que desvela sub-repticiamente reflexões acerca do que observa, a ponto de ser possível aduzir que se confunde com o autor. Afinal, é a este que compete organizar de modo crítico as diferentes peças do universo romanesco, legando ao narrador, de seguida, a competência de as narrar. Todavia, a possibilidade de o narrador poder funcionar como uma extensão do autor aproxima o romance – e, com ele, Mário Cláudio – da narrativa proustiana, como a entende Genette ao assinalar a "[p]resença do narrador como fonte, garante e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista (como «escritor» [«écrivain»] no

[22] A mãe de Alice que, adivinhando o motivo por detrás do inquieto interesse do fotógrafo pelas suas filhas, em particular por Alice, criara novas regras que reduziam tanto quanto possível qualquer contacto físico: "confinada a pequena ao shake-hands, e nem sequer autorizado o fotógrafo a afagar o rosto da menina" (CLÁUDIO, 2015, p. 53).
[23] Negritos nossos.

vocabulário de Marcel Muller) e particularmente – como, de resto, se sabe – enquanto produtor de «metáforas»[24]" (GENETTE: s/d, p. 165). Este narrador, muito naturalmente, contribui para o romance com uma narrativa muito mais rica de informações e de comentários. Também por isso é muito mais prolífero a *mostrar* do que a *contar*. Caberá, pois, ao leitor recolher a informação a partir da imagem dada, conforme as intenções do narrador-autor. É assim que, perante as passagens para sempre cerradas que outrora haviam franqueado o acesso ao País das Maravilhas, o leitor descortina com facilidade, não já a menina Alice, mas uma rapariga crescida, a vaguear sozinha, tomando "o caminho que tão bem conhecia (…) Quem a descortinasse assim, embuçada no lenço de caxemira, e a calcorrear as ribas que as chuvas não haviam enlameado, julgá-la-ia talvez, se não uma perdida, uma adúltera que andasse a viver as instâncias finais do seu pecaminoso devaneio" (CLÁUDIO: 2015, pp. 75-76). A jovem Alice, para sempre expulsa do País das Maravilhas, por conta de uma idade que lhe atirava o corpo mais para um casamento convencional do que a mente para a fértil imaginação infantil, perdera irremediavelmente o amor, a dedicação e o interesse do seu namorado (CLÁUDIO: 2015, p. 54). O narrador nunca o afirma e, contudo, não deixa de o mostrar, nesse quadro degradante de uma jovem solitária, errante dos caminhos, em busca de um passado irrepetível. De resto, como lembrava Genette, "[a] narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz" (GENETTE, s/d, p. 196). Até porque é nas imagens narradas que o autor mostra que ele a si mesmo se mostra. A narrativa é, portanto, não raras vezes dirigia ao leitor, não só para que este a leia, mas também para que nela reconheça o autor.

Temos em *The Last…* um caso inequívoco da preocupação de dirigir a narrativa para o narratário como meio de vislumbrar o autor. Pese embora a asserção de Genette de que "[u]m romance em forma de diário íntimo (…) não visa, em princípio, nenhum público, ou, até, nenhum leitor" (*id. ibid.*, p. 229), o facto é que o protagonista de *The Last…* escreve para ser lido, condição *sine qua non* para ser compreendido e, se a tanto conseguir alcançar, ilibado, através de uma forma de afiliação entre a historicidade própria do século XIX, que não considerava a pedofilia como transgressão de maior, e a do século XX, de sobremaneira mais indulgente do que a sua precedente para com a homossexualidade. É esta a proposição maior de Oscar Wilde, no romance de Peter Ackroyd, e o leitor é o elemento capital para a sua concretização. De resto, faríamos bem em recordar que se trata de uma personagem de um romance metabiográfico, e não do verdadeiro Oscar Wilde que escreve um diário em forma de romance. Todavia, Genette não se refere a *um diário em forma de romance*, mas o oposto: *um*

[24] Aspas e parênteses do autor.

romance em forma de diário, que é precisamente o exercício de Peter Ackroyd; por outro lado, o que actualmente se conhece da personalidade opulenta, egocêntrica e hedonista, à semelhança do seu Dorian Gray, não deixa antever outro entendimento senão o mesmo que Ackroyd nos oferece no seu romance: Oscar Wilde, tanto a personalidade como a sua representação narrativa, nunca escreveria apenas para si. A sua intimidade, desde que cuidadosamente encenada como se fora o cenário de uma peça de teatro, constituía mais uma singularidade com que ornamentava a sua *dramatis persona* para o público. Quando, em *The Last*…, Wilde equipara a nação irlandesa a Cristo e a Dante, fá-lo para que, não apenas a nação irlandesa, mas todos, em particular os ingleses, o leiam. É uma declaração de superioridade, que só se afirma efectivamente se for lida e compreendida por todos os narratários:

> The Irish nation has sought its bread in sorrow; like Christ it knows how weary the way has been and, like Dante, how salt the bread when it has been found – and yet out of these sufferings has sprung a race of incomparable poets and talkers. (ACKROYD: 1993, p. 7).

De entre os quais, arriscaríamos inferir, desponta o génio de Wilde. Da mesma forma, é com vista a ser lido que Wilde tece irónicas críticas aos ingleses, que tão prontamente apontam um dedo acusador como, na mesma afirmação, desculpabilizam o comportamento do dramaturgo irlandês: "You can do two things with the English – you can shock them, or you can amuse them. You can never reason with them" (*id. ibid*., p. 48). Oscar Wilde, no papel que lhe coube em circunstância da sua índole e da natureza da sociedade em que viveu, procurou sempre fazer os dois primeiros e reservou o julgamento para a posteridade, contando que sobreviveria aos tempos e atingiria o sonho de qualquer artista – uma forma de imortalidade.

Do mesmo modo, as histórias que Wilde conta no diário pressupõem um leitor do outro lado do texto, capaz de as compreender, mas sobretudo capaz de identificar nas suas personagens principais o próprio Wilde, um poeta, um príncipe ou um artista comummente retratado num ambiente de privilégio, que, todavia, guarda no seu íntimo uma natureza frívola, desprovida de sentido e de realização humana – ou talvez mesmo sobre-humana –, por que a sua alma inquieta anseia. É, portanto, com olhos postos no leitor, num leitor-juiz, que Wilde conta uma história, como se só naquele preciso instante ela lhe tivesse ocorrido:

> I remember a story. There was once a poet who sang of the secrets of the world. The music of his verses was forever chanted in the city, and those whom he met stepped back to let him pass.

Each morning, at dawn, he would rise up from his solitary bed – for poets, in their imagination at least, always sleep alone – and walk into the desert beyond the city. (id. ibid., p. 62).

Oscar conta uma história sobre si mesmo, naturalmente. No impulso das histórias autoconscienciosas que narra, desenvolve, uma e outra vez, a inevitabilidade do caminho solitário do artista. Desde logo porque, dotado de uma condição que apelidaríamos de *romântico-poética*, ocupa uma posição única, que lhe permite observar o substrato psicológico de indivíduos e, por conseguinte, das sociedades, que escapa aos demais; depois, porque o conhecimento que adquire, quer a partir desse ponto de observação, quer das experiências que vivencia, forçam-no a carregar um penoso fardo que os restantes mortais não conseguem conceber nem aceitar. Por tudo isto, os artistas, certamente os que se deixam consumir pela inevitabilidade da desgraça, acordam sozinhos e, todas as manhãs, deixam a cidade e dirigem-se para o deserto; no final de cada dia, regressam, para transmitir aos outros o conhecimento que a sua consciência individual ditara, no ermo solitário da mente, tal como sucede na história que Wilde narra. Esta não é uma composição vaga ou descomprometida de Ackroyd. Na verdade, numa carta dirigida a Lord Alfred Douglas, publicada em *De Profundis*, Oscar Wilde deixa claro a absoluta necessidade de isolamento do artista como meio para a criação de obras-primas:

> You did not realise that an artist, and especially such an artist as I am, one, that is to say, the quality of whose work depends on the intensification of personality, requires for the development of his art the companionship of ideas, an intellectual atmosphere, quiet, peace, and solitude. You admired my work when it was finished: you enjoyed the brilliant successes of my first nights, and the brilliant banquets that followed them: you were proud, and quite naturally so, of being the intimate friend of an artist so distinguished: but you could not understand the conditions requisite for the production of artistic work. (WILDE: 1999, p. 5).

Em *The Last*…, concluiria, a respeito de *Profundis* e de outros registos que escrevera na prisão: "it was necessary for me to look upon the past with different eyes." (ACKROYD: 1993, p. 127). Todavia, este é um narrador que claramente se ressente do seu isolamento. Embora simule procurá-lo e até dotá-lo de elevadas motivações artísticas, Wilde tem consciência de que o verdadeiro motivo para essa alienação é a sua homossexualidade. Para mais, não é o artista que procura esconder-se do mundo; é antes o mundo que, para conforto e observância das convenções sociais, opta por marginalizá-lo. Wilde, cumpre com rigor esse simulacro, a ponto de se recusar a nomear perante o leitor a sua identidade sexual, referindo-

se de forma evasiva a um "love that dare not speak its name because it is nameless" (*id. ibid.*, p. 126). Numa narração que se pretende um testemunho de honestidade e de reposição da justiça, Wilde esconde a natureza da sua sexualidade por detrás da vasta concepção de arte e alimenta a cómoda narrativa de que foi pela sua arte que se ergueu perante o público e somente por inveja à sua notoriedade se perdeu.

O leitor encontra-se, deste modo, perante um narrador cuja fiabilidade da narrativa deve ser questionada. Pese embora a intenção redentora do narrador, este não consegue dispensar uma certa latitude criativa que fere a objectividade do seu testemunho. Ou talvez seja precisamente por conter depoimentos adulterados e embelezados, enviesados em relação à verdade crua dos factos, que o testemunho de Oscar Wilde é tão pessoal, como sugerira Bosie (ACKROYD: 1993, pp. 160-161). Afinal, pretende esta declaração ser uma reposição dos eventos ocorridos ou um reflexo do seu mais proeminente protagonista? Se o romance se colasse com firmeza à realidade histórica lograria ser fiel a Oscar Wilde? Bosie parece ser da opinião de que um romance, para ser fiel ao dramaturgo oitocentista, nunca poderá dispensar as manipulações e opulências com que Wilde vestia a realidade. Mais do que a realidade retratada, não cumpre ao próprio narrador estar presente na história que narra, para mais se se assume como autodiegético? Certamente que sim. E ao autor do romance agradará de igual modo estas incongruências, pela forma como se oferecem ao leitor e o encorajam a assinalar as incoerências, corrigir os lapsos, preencher as lacunas e fazer uso das autojustificações comiserativas de Wilde para questionar e debater, entre outros temas, a questão da identidade e da liberdade sexual. Afinal, tal como o narrador, os autores sempre se acham nos meandros dos seus romances, como nos indica H.G. Wells, ao explicar por que motivo retratou o futuro de modo tão sombrio em *The Time Machine*, no ano de 802 000 d.C.: "That book was written out of thirty years of poverty, poor diet and bad health, and **if it projected a bleak view of the long-term future that was because my own short-term future seemed bleak to me**[25]". (LODGE: 2012, p. 55).

1.3. A Vertigem da Identificação.

Diz-nos Eça de Queirós, pela voz do pintor Camilo Serrão, personagem fascinante de *A Tragédia da Rua das Flores* (2018), dado a divagações de grande fulgor estético que, não obstante, reformula a curtos espaços e que mantêm cativo o leitor: "não há nada mais

[25] Negrito nosso.

absurdo do que a pintura histórica: (…) para pintar um homem, um herói, um filósofo, pôr na sua fisionomia toda a sua alma – seria necessário conhecê-lo" (QUEIRÓS: 2018, p. 214). A transcrição é demonstrativa de uma evidente necessidade de identificação entre um autor e uma personagem; uma necessidade de identificação que não é própria deste tempo, mas que, pelo contrário, se tem manifestado numa preocupação constante, ao longo dos diferentes períodos da História da Arte, nas suas mais diversas expressões. Poderíamos, para além da alusão à História da Arte, tomar a liberdade de nos referirmos a uma *arte da História*, i.e., a arte para narrar (ou registar) a História, a qual, para se cumprir em legitimidade, necessita mais do que de uma consciência estética, de um acesso franqueado do criador, tanto no que diz respeito à época ou sociedade que retrata, como ao homem que pretende representar. Acrescenta a personagem de Eça, logo de seguida:

> Suponhamos que eu quero pintar Carlos Magno: que sei eu de Carlos Magno, das suas ideias, das suas paixões, dos seus terrores – de tudo enfim que constitui o homem? Sei alguns dos factos históricos que se passaram no seu tempo, que tinha barbas brancas, que jogava o xadrez com o arcebispo Turpin, e que achava um encanto enfeitiçado em olhar horas e horas para o lago de Aix-la-Chapelle. É tudo. Com estes elementos posso pintar Carlos Magno? Não. Posso pintar um grande velho, pôr uma grande exactidão na técnica, no arnês, nas armas: – é um manequim, uma figura decorativa – mas não é Carlos Magno (*id. ibid.*, pp. 214-215)

Eça de Queirós reforça um sentimento de descrença na capacidade mimética da reprodução, que assumia no seu tempo – e assumiria ainda, nas décadas seguintes – a firme irredutibilidade de que à figura decorativa representada corresponderia, sem sombra de dúvidas, a realidade do homem ou do objecto que lhe servira de modelo. Eça oferece resistência a essa declaração de intenções, com a objecção, bastante pós-modernista, diríamos, de que nenhuma representação é suficientemente capaz de captar a pluralidade de verdades e de dimensões contidas na multitude de um único objecto.

Se ousássemos entrar em diálogo com Eça de Queirós, pressupondo como válida a sua alegação, poderíamos questionar quem se representa quando se produz uma qualquer representação. Se uma pintura não é suficientemente capaz de expor toda a universalidade de uma personalidade, com que matéria se preenchem esses vazios, que verdades podem preencher a ausência da verdade primeira, do modelo copiado? A resposta surge pronta, dos mais variados quadrantes do Pós-Modernismo. Saramago é peremptório: "Quem retrata, a si mesmo se retrata" (SARAMAGO: 2014, p. 77). Não apenas se retrata, como também se transforma em resultado desse exercício de exteriorização, embora involuntário, do *eu*: "Não

passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito" (*id. ibid.*, p. 77 e 78). Mais adiante, prossegue: "Torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve. (*id. ibid.*, p. 127). Seria demasiado absurdo presumir que José Saramago lera o ensaio de David Lodge *The Novelist at the Crossroads* e, no entanto, a sua afirmação transveste-se de um paralelismo com a proposta do romancista e académico britânico: "The increasing demand for social and psychological detail that are made upon the novelist can only be satisfied out of his own experience." (LODGE: 1969, p. 115). Desta observação, Lodge salta para a conclusão lógica: se o autor se escreve a si mesmo e se recorre à sua própria experiência para preencher a matéria das suas criações artísticas, quando o autor as observa é a si mesmo que se observa e o que nelas descobre é sobre si mesmo que descobre: "The forces which make him an outsider focus his observation upon himself" (*op. cit.*).

A tentativa de trazer à luz da contemporaneidade uma personalidade histórica, com a intenção de revelar aos leitores a verdadeira natureza que, em resultado das convenções sociais e artísticas da sua época ou da falta de maior investigação, se mantivera ocultada durante todos os anos que separam o escritor da personalidade a retratar comporta, como consequência, uma revelação também do próprio autor contemporâneo e tende a dar a conhecer alguma faceta sua até então desconhecida. O facto de um escritor descobrir algo sobre a sua própria natureza, ao procurar desvendar a natureza de um outrem, contribui para um agudizar da relação entre ambos, que terá como consequência aquilo que, neste subponto denominamos de *vertigem da identificação*, modo de tornar claro que o autor se reconhece na imagem dessoutro que reproduziu. Tal exercício mimético é, ao mesmo tempo, um exercício de hétero e de autognose.

O despertar de uma consciência íntima do autor tem uma profunda consequência na criação literária, em particular na reconstrução epistémica do indivíduo, em que se abandona a cópia linear e, por isso, vagante da maior parte da matéria que compõe a universalidade do ser, para dar lugar a uma reconstrução feita de filtros e de camadas que, embora persista na sua fiabilidade, não deixa de constituir uma criação demiúrgica de um sujeito que escreve e que subjectivamente se empresta à sua criação.

Se, como se compreende, nesta nova elaboração artística não consegue o leitor ver demarcada a fronteira que separa o autor da sua personalidade recriada, temos presente a negação dos preceitos da escrita biográfica, ao cometer a maior das suas faltas, que consiste em meter-se o biógrafo dentro da personalidade biografada. Todavia, sendo os nossos títulos

em análise metabiografias que, pela sua natureza, rejeitam a factualidade da narrativa, mais não resta aos protagonistas do que condescender em existir dentro do romance, tendo por norte não as suas expectativas, mas as do autor. De resto, antes da intensificação dessa assimilação, já um e outro se aproximavam, mesmo quando eram duas entidades integralmente autónomas, uma vez que nenhum escritor se dedica ao registo de uma personalidade se não se sentir, de alguma forma, movido pela sua vida ou, como afirma Oscar Wilde, pela sua fatalidade: "the fatefulness of the subject's life should touch anyone foolish enough to write their biography" (ACKROYD: 1993, p. 15). Antes inclusivamente de qualquer processo de criação literária ter lugar, na antecâmara da escrita ficcional, já o escritor é mais do que um indivíduo incumbido de uma missão; é um escritor que contém em si um autor ávido e sequioso de chegar ao outro, não apenas para o descobrir, mas também – e sobretudo – para o transformar, para o regenerar. Recordemo-nos de que se, por um lado, Wilde declararia resoluto que a "art never expresses anything but itself" (WILDE: 2002, p. 164), Helena Buescu, por outro, não seria menos peremptória na defesa da arte entendida enquanto "a intervenção de uma voz individual (…), reflectindo por um lado a capacidade de identificar o que está danificado e, por outro, a possibilidade de endereçar esse dano pela imaginação ou até pela *invenção*[26] do que poderia ser reparado" (BUESCU: 2013, p. 10).

Sendo um facto que Wilde não concorre para esta concepção de arte, não deixa de ser curioso que a possamos observar precisamente em *The Last…*, romance que, de entre todos os que nos propusemos analisar, melhor espelha a necessidade de reparação da imagem pública do dramaturgo oitocentista. É o próprio quem o admite – ou melhor, a sua reprodução ficcional –, em irónico ressentimento, logo no *incipit* do romance, quando afirma: "I am for them[27] the painted image of sin" (ACKROYD: 1993, p .1). A amarga anotação surge no terceiro parágrafo do romance e daí em diante todo o romance consiste em mimetizar a vida de Oscar Wilde, tanto quanto se permitem os romances metahistoriográficos, com a subtil diferença de ter Peter Ackroyd tomado a liberdade de influenciar o seu protagonista a assumir um tom confessional que só encontra semelhanças com o verdadeiro Wilde em *De Profundis*. A assumpção desse nuance confessional, por vezes contrita, serve um propósito maior do que a mera mimese wildiana, a ponto de, sem ela, a criação de um romance como *The Last…* surgir desprovida de qualquer sentido aos olhos dos leitores que formem um séquito junto de Buescu; se a arte serve de correcção e de

[26] Itálico da escritora.
[27] Wilde refere-se ao público britânico vitoriano.

redenção, necessitamos de um protagonista que se adapte a essa missão, ainda que, para tanto, seja necessário direccioná-lo nesse sentido ou, melhor dito, influenciá-lo.

Influenciar uma personagem a adoptar determinados comportamentos, a resistir ou a ceder a certas paixões, a assumir certos pensamentos não consiste apenas em trazê-la à realidade do autor, senão também o oposto, i.e., há que colocar-se o autor na sua personagem, para que a possa modelar a partir de dentro. Para que uma personagem se assemelhe ao modelo pretendido pelo autor, deve este entregar-se à sua criação, pôr-se nela, de onde, invariavelmente um e outro ressurgem transformados. Em certa medida, Oscar Wilde testemunhara já a influência simbiótica que se estabelece entre duas entidades que se manipulam e persuadem mutuamente:

> (…) to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of some one else's music, an actor of a part that has not been written for him. (WILDE: 2006, p. 18).

Nesta transcrição de *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry dirige-se a Dorian para alegar que qualquer influência exercida sobre um indivíduo é sempre positiva, mesmo que não o aparente, uma vez que tem como substrato uma consignação da alma, colocada ao serviço do outro. O influenciador, por preceito arquitecto de um enredo que desenvolve com o intuito de atrair a personagem que quer cativa, acaba também por se ver enriquecido por intermédio desse mesmo enredo. O mesmo é dizer que, no espaço literário, o autor se adapta à personagem criada, completa-se nela, da mesma forma que esta se forma a partir do primeiro.

Não obstante, Peter Ackroyd parece posicionar-se em sentido contrário, quando rejeita decisivamente essa simbiose. A Susan Onega, asseguraria: "in the case of Oscar Wilde and in the case of the other books I have written, my interest began when I began writing the book. There was no conscious or overt similarity between myself and them" (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 212), unicamente para, no momento seguinte, assumir precisamente que se criara a personagem a partir de si próprio, o que é o mesmo que dizer que a compusera mantendo por base a sua própria estética literária e socio-afectividade. A afirmação que autoriza essa conclusão não podia ser mais directa, nem mais consentânea com a confissão de Saramago *supra* transcrita: "when I began writing about other people, I was also writing

about myself essentially" (*op. cit.*). Se o escritor, esse novelo real e físico de carne, osso e filamentos nervos, esse depósito de pensamentos, ideologias e memórias, como o entende Barthes, não sentira, *a priori*, uma ligação ao verdadeiro Oscar Wilde, o autor, entidade imaterial que nasce nas entradas do romance, não existiria nos moldes em que o estudamos nesta dissertação se não fosse a personagem Oscar Wilde, enformada a partir do molde da personalidade real. Tal como manifestara Saramago, também o autor que descortinamos em Ackroyd se transformou, nesse lugar romântico que é a escrita ficcional, de onde emergiu como expressão do próprio conhecimento, da sua mundividência, o seu *eu* real.

Tanto mais que Wilde, em *The Last*…, desempenha o papel do pecador arrependido que se dirigir a um auditório de leitores a quem confessa e expia as suas faltas, não pela libertação da confissão, como aconselha a tradição de Santo Agostinho, mas para que ele próprio, Wilde, se reencontre e se reveja à luz dessas confissões; fá-lo para que se reconheça na sua própria voz, para que admita a si próprio a sua real natureza e o significado da sua vida. É possível ler, na apologia de Oscar Wilde, o poema de Peter Ackroyd "Only Connect…" (ACKROYD: 1990, pp. 21 a 25), quer seja num certo distanciamento entre o eu, que observa o sofrimento do mundo, e a vida que decorre naturalmente, a tão curta distância que o sujeito poético, separado dela, se sente tentado a tocá-la:

> (…)
> on waking up and looking at the day
> like an engraving in a penny dreadful
> look down and read the faces of the crowd
> silent as if seen through a window
>
> knocking in vain, their words like gas,
> something has died in tremendous suffering.
> Could I lay my hand on it, as in amusement,
> as you watch a small boat from a bridge? (*id. ibid.*, p. 23).

A expressão "as in amusement" (*op. cit.*) é particularmente significativa, uma vez que a conjunção *as* sugere um fingimento em face da dor dos outros; perante um mundo que sofre, o sujeito poético ambiciona palpar essa dor, como se fora divertimento, o que deixa espaço à interpretação de que, no fundo, não o é verdadeiramente. Num curioso paralelismo com o fingimento poético de Fernando Pessoa[28], Oscar Wilde, separado da vida real, banal,

[28] Referimo-nos ao poema de Fernando Pessoa "Autopsicografia" (PESSOA: 2007, p. 71).

corriqueira, pelos constrangimentos da arte e pela linha do génio, ambicionou tactear a dor, tanto a dos demais como a sua, sondá-la, experimentá-la e transformá-la em arte, para entretenimento do público: "I tried to turn my life into a work of art" (ACKROYD: 1993, p. 3). Mais adiante, no mesmo poema de Ackroyd, o *eu* poético enfrenta o final dos dias e confronta-se com o silêncio que receia permanecer após o seu desaparecimento. Num tom mais soturno, o fulgor dos seus dias dá lugar à inevitabilidade de um anoitecer mais frio, que podemos entender como a morte ou, para Wilde, algo muito pior – o esquecimento:

> 'The days are over now but they still hold
> our gaze wasting our lives in their light
> the eye moves in its case from left to right
> as the lights grow smaller and smaller
> (but we may die in their heat!)
> until they appear in a fixed pattern
> and the days are left in silence like rooms.' (ACKROYD: 1990, p. 25).

A centelha de esperança que resta é morrer no calor da derradeira luz, i.e., morrer num acto de criação artística, morrer num presente físico, mas perdurar em memória, através da arte. A ligação entre o passado e o presente é também uma ligação entre o homem e a sua memória, uma ligação que só pode ser concretizada através da arte. Também Wilde fora incapaz de separar uma da outra; procurara com perseverança o belo, como forma de corrigir a sordidez da sua vida. Na verdade, tentara elevar a vida, num sentido figurativo e ficcional, a um patamar estético de relevo, a partir do qual pudesse desempenhar o papel do artista moderno que inspira e molda a sociedade. No entanto, quando afirma, no *incipit* do romance, "I tried to turn my life into a work of art (…). I have lied to so many people – but I have committed the unforgivable sin, I have lied to myself" (ACKROYD: 1993, p. 3), coloca em dúvida a equação do real e do ficcional. Parece decidido a assumir que a manifesta predilecção pela beleza fictícia a uma crua realidade trouxera consequências sérias à sua vida:

> When I was a boy I took enormous delight in writing it down - Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. The whole of Irish legend lies in that name (…). I picked up the Mercure the other day, and it was there in the middle of a paragraph of unbearable French. I put down the newspaper as though it were in flame. I could not look at it. It was as if in that name, Oscar Wilde, there was a void in which I might fall and lose myself. (*op. cit.*).

A ficcionalização da sua vida, que iniciara em criança, com a elevação do nome a uma hipérbole lendária, e prolongara ao longo da sua vida, contribuíra duramente para a despersonalização da sua real identidade, de um eu que se perdera e, por conseguinte, se degradara, escondido por detrás dos enredos ficcionais que, desde cedo, concebera e onde optara por habitar.

A imprecisão entre o real e o ficcional encontra reflexo no processo criativo de Peter Ackroyd quando enaltece, na entrevista a Susana Onega, o contributo de ambas as esferas para a produção biográfica, como vimos anteriormente[29]. O real e a ficção constituem duas partes do mesmo acto narrativo (ACKROYD e ONEGA: 1996, p. 212) e podemos observar como *The Last…* se alimenta de ambos. Ao longo do romance, desfilam amigos, conhecidos, familiares, personalidades com relevo social e académico, que existiram efectivamente; estas personagens vivenciam situações que de facto ocorreram e cruzam pontos de referência que a historiografia registou[30], ao mesmo tempo que navegam por um oceano de matéria ficcional que Ackroyd envolve com uma naturalidade fenomenológica a fim de conferir ao romance uma representação pictórica surpreendentemente precisa. Acondicionado por ela, movido por um mecanismo de pastiche que reproduz com exactidão o estilo irónico e mordaz de Wilde, assim como a sua habilidade para evitar qualquer tema grave através de comentários cómicos e trocistas, o leitor deixa-se envolver na narrativa, a ponto de absolver os erros de Oscar Wilde e de lamentar os seus infortúnios.

Em face do exposto, importa deixar claro que os nossos argumentos não pretendem confirmar Peter Ackroyd como o Oscar Wilde de *The Last…*. Por muita substância que uma qualquer personagem contenha do seu autor, será sempre uma versão sua, o resultado de uma soma parcelada por diferentes combinações e leituras subjectivas, subordinadas a um tempo, a um espaço, a uma metodologia e, porventura, a um ou mais ideais. O Oscar Wilde protagonista é, em grande medida, uma entidade narrativa que se enforma no autor, mas que se assume como uma individualidade distinta daquele.

É precisamente a isto que se refere H.G. Wells, em *A Man…*, quando se indigna perante a incapacidade dos leitores em compreender que, ainda que os escritores recorram à substância da vida para criar matéria narrativa, socorrendo-se em grande medida das suas próprias experiências pessoais, o produto transcrito não é uma materialização transcrita do escritor, mas antes uma *interpretação*, uma representação de si próprio (LODGE: 2012, p.

[29] No capítulo 1 desta terceira parte, em "1.1. Paródia, Ironia e Pastiche".
[30] Algumas ocorrências e pequenos detalhes narrados no romance podem ser conhecidos em várias cartas que Wilde escreveu e que podemos encontrar publicadas num compêndio editado por Merlin Holland (WILDE e HOLLAND (ed.): 2000).

354). Não percamos de vista que um autor é um inventor de verdades. Quando muito, pode criar na sua personagem – sobretudo se tem em mãos uma autobiografia – um *alter ego*. No mais, o autor é uma entidade que existe à margem da intriga, mesmo que garanta com fervor que se trata de si mesmo. Deixemos claro que o H.G. Wells que encontramos em *Experiment in Autobiography* (WELLS: 2016) não é o autor da viragem do século XIX-XX, autor de *The Time Machine*, *The War of the Worlds* e outros clássicos, mas somente um auto-retrato de seu, em que todo o seu trabalho consistirá em esconder sob a égide do seu nome próprio – e de algumas particularidades modelares – aquilo que o verdadeiro H.G. Wells não pode revelar acerca de si mesmo. Subjacente a qualquer análise de reproduções literárias de individualidades deve permanecer a todo o instante, como um suporte que aduz cautela ao leitor, o já aludido quadro surrealista do pintor René Magritte, *A Traição das Imagens*. O processo de reprodução mimética é, no entanto, semelhante a quaisquer outros, seguindo a tradição de se pôr o autor na imagem retratada. David Lodge fá-lo com o *seu* H.G. Wells como supõe que H.G. havia feito consigo mesmo na sua autobiografia e, naturalmente, com as suas próprias personagens:

> He put a great deal of his own experience into the character of George – an upbringing as the child of a servant in a great country house, the struggle to get free of this humble background through a scientific education, problems with sex and marriage in a repressive and hypocritical society. (LODGE: 2012, p. 246).

Como consequência, poderá a personalidade que inspirou certa personagem sentir-se, após um reconhecimento inicial, *despersonalizada*, como se à personagem que a mimetiza faltasse algo de elementar, de seu. É uma personagem edificada sobre as ossadas da memória que o autor guarda dela e contém mais do autor que a engendrou do que de si própria, como veio a descobrir Rosamund, em *A Man*…, passada a eufórica percepção de que lograra um lugar entre a assembleia de personagens wellianas:

> I re-read your earlier books – all that I read at nineteen or twenty. I found that what I thought of as "Rosamund" was simply something made up of H.G. Wells. It was a shock to find that there was no "I" at all, that thoughts and feelings I had supposed my own were all to be found in you.' (LODGE: 2012, p. 372).

De todo o modo, caberá ao autor a audácia de se colocar nas suas personagens, de as compor tendo por base a sua experiência, seja ela discorrida de mistérios, provações,

provocações ou, *grosso modo*, de tudo junto. Quebrado na ficção o juramento da verdade, encontramos sempre o autor liberto do mister da fiabilidade, no tratamento narrativo do real, mas não se pode o autor furtar de tal modo às suas referências biográficas que acabe por se achar fora do que escreve. Fazê-lo é incorrer, em derradeira instância, na criação de personagens sem profundidade psicológica, sem subjectividade, sem cometimentos ou arrebatamentos, desprovida de uma sólida matéria historicista e humanista, enfim, personagens de uma tal insipidez literária que não lograrão ao romance grande reconhecimento ou êxito. Foi o que sucedeu a Amber Reeves, que após o seu envolvimento com H.G., procurou enveredar pela carreira de romancista, mas sem o sucesso que as suas competências intelectuais prometiam. A estas, faltou o ânimo para se adicionar a si mesma, o desassombro de quem não receia ver-se julgada em praça pública. Sobre os seus romances, apreciaria criticamente Wells:

> They were perfectly competent, and one of them, *A Lady and Her Husband*, which came out in 1914, was really good (…). But the others were rather formulaic. In the end she lacked the courage to confront and explore her own personal experience in fiction. (…) if you want to be a true novelist you can't afford scruples of that kind. I've embarrassed a few people in my time. (LODGE: 2012, p. 370).

A permanência de David Lodge como interlocutor directo de H.G., e em larga medida como o seu mais directo censurador, não obsta a que também se coloque do outro lado das suas questões, dentro da personagem que é chamada perante o leitor para prestar esclarecimentos sobre a sua vida, os seus comportamentos e as suas convicções. David Lodge aponta o dedo, mas em última instância são as suas acusações que abrem espaço para que H.G. apresente depoimentos que o favorecem, à luz da contemporaneidade:

> **– It was strangely appropriate that Amber gave birth on the day you finally had to give her up, the last day of the year – the last day of the decade indeed – marking the end of a chapter in your life.**
>
> – And it also marked the end of my association with the Fabian. (…) There was no further possibility of my collaborating with them to convert Britain to socialism.
>
> **– Was it ever likely in the long run?**
>
> – Probably not, in hindsight. But we might have come to that conclusion in an amicable, reasonable manner, and without wasting so much time and energy on futile intriguing and backbiting.

– In Experiment in Autobiography you take some of the blame for that (…).[31]

– It was partly my fault. But it was because I believed in the sexual liberation of women, and acted on that belief, that we fell out. I didn't seek scandal, I didn't boast about my relationships with women to whom I wasn't married, but if these affairs became public knowledge through no fault of mine, I refused to deny or apologise for them. It was my openness, or brazenness as they saw it, and the fact that Jane supported me, that shocked and frightened people (…). But of course I couldn't write openly about that in the Autobiography. (LODGE: 2012, pp. 367 e 368).

A última afirmação é determinante para compreendermos a relevância destes diálogos entre o autor e a personagem, na medida em que se demonstra necessidade de H.G. vir a público revelar o que não tivera oportunidade de revelar na sua autobiografia. No mesmo acto, deixa entender que as autobiografias, embora aproximem mais o autor da figura narrativa, comportam alguns inconvenientes que obstruem o processo de revelação das verdades do homem por detrás da personagem. Ou seja, não é por estar diante de uma autobiografia que um leitor desvenda mais informações acerca de uma personalidade. Na maior parte das vezes, o biógrafo, ao escrever em causa própria, acaba por se ver forçado a ocultar informação pertinente, seja por decoro ou porque outras entidades visadas partilham a sua contemporaneidade. Décadas mais tarde, quando todos os interessados directos já não existirem e a personalidade biografada se isentar do risco de os indignar, ao mesmo tempo que a memória da sociedade evolui para outras matérias mais próximas da actualidade, o romance metabiográfico permite que possa enfim enunciar muito do que ficara por dizer, contando que encontre, no autor que lhes traz à luz do texto, um íntimo conhecedor dos eventos que constituíram a sua vida e, para compor o demais, um criador de factos.

A este propósito, já nos referimos às emendas ou imprecisões que Mário Cláudio vai urdindo na narrativa de *Boa Noite*…[32], como a designação da aldeia Escalos de Cima, de onde é proveniente António Felício (CLÁUDIO: 2008, pp. 11 e 12), uma localidade de Idanha-a-Nova que não consta de *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. O que consta de ambas as obras, isso sim, é uma Lisboa cinzenta e entrópica, o núcleo de um país adiado. À falta de um império que não se cumprira, resta a Bernardo Soares a inconsistência do sonho para alcançar a libertação intelectual: "Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser." (SOARES: 2006, p. 50). O mesmo

[31] Itálicos do autor.
[32] *Vide* "Terceira Parte, Capítulo 1, subponto 1.2. – O Narrador".

desejo de fuga mental, onírica, é partilhado por António Felício: "Pensava nas terras longínquas que me ocupavam a fantasia de aprendiz de caixeiro, a ilha de Java, o cabo de Horn, a floresta do Canadá, e os templos de Indochina" (CLÁUDIO: 2008, p. 29). Um e outro buscam a evasão intensiva do espírito, ao passo que abandonam o corpo à realidade pardacenta e à rotina banal do quotidiano. Deitado na horta, em contemplação, António Felício viaja com a mente, por países, cidades e atracções turísticas, levado por uma alma nómada presa num corpo imóvel e tão entrópico quanto a sociedade que o encobre. Não é preciso mais do que o sonho para cumprir essa fuga abstracta do *eu*. É por isso que, deitado numa horta em Lisboa, António guarda em si o infinito dos lugares e dos tempos. É Bernardo Soares, autor de *Livro*…, que nos explica como pode a génese estática de António ser tão esquiva e desertora da realidade empírica da Lisboa dos anos 30: "Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são." (SOARES: 2006, p. 398).

O curioso deste entrosamento entre Bernardo Soares de *Livro*… e António Felício de *Boa Noite*… é que, não obstante ambos os romances assinalarem a existência de ambas as personagens, não é o Bernardo Soares de *Boa Noite*… que devaneia por mundos outros, à semelhança de Bernardo Soares de *Livro*…, mas António. Dito de outro modo, é António – e não o sr. Soares – quem mais similaridades apresenta com o semi-heterónimo de Fernando Pessoa. Como se a aproximação não fosse evidente, Mário Cláudio espelha em Bernardo Soares o anelo de viagem de António e põe o primeiro a legitimá-lo:

> Virei-me com receio, erguendo os olhos, dei com o senhor Soares ali de pé, e juro que vi, sucessivamente reflectidos nas lentes dos óculos redondos, o maciço dos Cárpatos, um templo em Bornéu, e uma ilha minúscula no mar das Antilhas (…). E eis que seria ele, o poeta, quem me saudaria num murmúrio, dirigindo-se logo a seguir para a porta de saída, com um «Boa noite, meu viajante» (CLÁUDIO: 2008, p. 61).

Como elucidação, cumpre-nos fazer notar que não é Bernardo Soares o protagonista de *Boa Noite*…, mas António, pese embora a sugestão que o título da obra oferece, e é precisamente o seu protagonista que Mário Cláudio aproxima do protagonista de *Livro*…. António é uma reescrita de Bernardo Soares, mas não é o semi-heterónimo de Pessoa. Sobeja-lhe uma singularidade afectiva que escapa ao guarda-livros. António é um processo de reescrita irónica, um registo paródico do outro e, se é em António que desagua o *páthos* pessoano de Bernardo Soares, outro há que se esconde por detrás desta personagem e a faz

mover por entre o universo heteronímico de *Livro*…; uma entidade que plenifica António de uma personalidade própria, uma entidade munida de Pós-Modernismo. E se dúvidas houvesse, é o próprio Mário Cláudio quem declara peremptoriamente que "(…) não é uma questão de opção, mas sim de natureza. Escrevemos aquilo que somos e não como gostaríamos de ser."[33]. Daí que o autor se introduza nas suas personagens, em particular no protagonista, com quem passa a maior parte do tempo, e as dote de uma quase omnisciência narrativa ficcional, i.e., transforme a personagem numa entidade que sabe mais sobre o universo ficcional do que aquilo que demonstra e o autor, personificado na personagem, surja na narrativa, contaminando-a com matizes pós-modernistas, que a desenleiam da fiabilidade e da verdade e, ao mesmo tempo, lhe conferem um propósito de verosimilhança, que contribui para a creditação das personagens e do enredo junto do leitor. Ao incorporar-se no outro, o autor envereda por caminhos de recriação narrativa especulativa. Convém, pois, recordar que um romancista, ao contrário de um biógrafo tradicional, não é um escritor sob juramento. O fascínio da realidade narrada e das personagens pode ser o quanto baste para impelir o autor a diluir a fronteira entre o real e o ficcional. Numa entrevista ao Diário de Notícias, Mário Cláudio declararia:

> Gosto muito de frequentar os outros em vários sentidos e ver como são feitos por dentro. A verdade é que cada um de nós é uma ficção e não uma realidade, daí interessar-me a descoberta dessa ficção naquilo que parece ser real. Todos nós somos um outro além daquele que aparentamos e essa condição humana e viagem pelos outros é muito provocadora[34].

Se, como o romancista entende, o ser humano comporta em si muito do que constitui a matéria ficcional – e na impossibilidade de certificar documentalmente a vida de qualquer personalidade, o registo biográfico, mesmo se tradicional, pende desde logo para uma matriz romanceada. Assim, tanto as vidas do autor como das personagens são pautadas por glosas subjectivas que dispensam a acuidade da informação.

É nesta liberdade romântica que Bernardo Soares se transmove e se altera. Pelo olhar de António Felício, Mário Cláudio contraditoriamente deifica e humaniza Bernardo Soares, uma personagem *alter ego* de outra personagem ou, se preferirmos, um duplo *alter ego* de Fernando Pessoa, que nem o empréstimo dessa corporização bastou para que Bernardo

[33] NETO E MÁRIO CLÁUDIO: "Entrevista a Mário Cláudio", disponível em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2006/09/ entrevista-mrio-cludio-parte-i.html>, consultado em 29 de Março de 2021.
[34] SILVA E MÁRIO CLÁUDIO: "Mário Cláudio: "A minha obra é vasta porque tenho medo de sair de casa", disponível em <https://www.dn.pt/cultura/mario-claudio-a-minha-obra-e-vasta-porque-tenho-medo-de-sair-de-casa--11185248.html#media-2>, consultado em 8 de Setembro de 2021.

Soares fosse personalidade real. A deificação do sr. Soares provoca em António um fascínio de suspensão, inoperante: "Fiquei paralisado como um tolo (…) porque o receio de dar de caras com o que tanto me intrigava no seu obscuro silêncio, e que tanta admiração inexplicável suscitava em mim, me constrangia (…)". (CLÁUDIO: 2008, p. 73). No entanto, é a sua humanização que se nos releva de maior importância, por ser sobretudo física, por nos expor um homem de paixões, que tem preferências de trato nas suas relações pessoais e profissionais, como se descortina pela afectuosidade que sempre demonstra para com António, descuidado com a sua higiene, que gosta de fumar, e chega inclusivamente a ser tentado pelos desejos da carne, à semelhança de Oscar Wilde e de H.G. Wells:

> Donde viria, ou para onde se dirigiria, o senhor Soares? Um lugar como aquele donde nós acabáramos de sair, sendo um desses cavalheiros de posição, de quem se falava, os quais, sempre que iam às meninas, levavam um sabonete na algibeira, apressando-se logo, uma vez consolados, para uma leitaria, a compensar com uma boa copada as energias despendidas? (*id. ibid.*, p. 42 e 43).

Bernardo Soares é colocado em trânsito entre *Livro*… e *Boa Noite*…, outorga em António alguns dos seus traços identitários, que diríamos indeléveis[35], e ganha, com Mário Cláudio, toda uma vida outra, que vai muito para além da vida descrita em *Livro*…. Com efeito, esta circunstância não deve ser merecedora de espanto; se um ser humano se transforma constantemente ao longo da sua vida, uma personagem literária não está isenta desse caminho. Bernardo Soares atravessa a realidade de *Livro*… para *Boa Noite*… e, de caminho, metamorfoseia-se, de acordo com os contextos temporal, cultural, literário e estético dos seus escritores. Turista que se recusava a sair do lugar, Bernardo Soares deixa o *Livro do Desassossego* para continuar a existir no romance de Mário Cláudio, embora tanto numa obra como na outra, a personagem nunca tenha saído da cidade de Lisboa. Destarte, a personagem semi-heteronímica de Bernardo Soares, quase personalidade em Pessoa, mas sem o ser verdadeiramente, encaminha-se para Mário Cláudio, como se tivesse consciência de que somente na sua reescrita poderia continuar a existir. Em derradeira instância, age do mesmo modo que António, ao recorrer ao escritor para lhe encomendar uma biografia da sua vida (CLÁUDIO: 2008, p. 92), o que parece ser episódio recorrente na vida do escritor, como o próprio atesta, na entrevista a José Cândido de Oliveira:

[35] Não apenas o já mencionado desejo imaterial de viajar, sem o prejuízo do abandono do espaço físico, mas também uma certa postura contemplativa com que observa e descreve o mundo, assim como a indiferença de um vencido em face da desilusão e do desencanto para com a sociedade lisboeta.

> "Há figuras que vêm ter comigo, ou por estarem mais próximas, naturalmente, como as referidas da cultura portuguesa. Ou por serem figuras de tal forma tutelares, em termos de influência cultural exercida (como Leonardo Da Vinci, Lewis Carrol, etc.), que são figuras que acabam por fazer parte do meu círculo de amigos, de interlocutores próximos, de pessoas com quem eu dialogo" (OLIVEIRA: 2018, p. 136)

Ao encontrar essas novas personagens, fazê-las intimamente suas ou, nas suas palavras, tornar-se amigos delas, Mário Cláudio acaba por se descobrir. Mário Cláudio revela-se a si próprio, em virtude desses encontros, fazendo jus às palavras de Eduardo Lourenço, quando lembra que "o encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco" (LOURENÇO: 2020, p. 180). É natural que um escritor se descubra nas suas personagens; afinal, tem acesso aos seus pensamentos e emoções, os quais não deixam, em boa verdade, de ser feitos de si. No entanto, no caso de Mário Cláudio, dá-se uma ocorrência porventura ainda mais curiosa e que nos motiva uma questão, cuja resposta receamos que só o próprio possa oferecer: quando o escritor afirma que se reconhece nas suas personagens, quem é que ele reconhece? O escritor Mário Cláudio ou o homem Rui Manuel Pinto Barbot Costa? E quando se dá a conhecer, qual dos dois é que o leitor efectivamente conhece?

A respeito da sua pseudonímia, haveria o escritor de afirmar, no programa literário e cultural da RTP *Ler +, Ler Melhor*, que tomara essa decisão para distinguir o homem que escreve do homem que é. E acrescenta: "eu hoje suponho que não foi tanto para esconder a minha identidade, mas (…) porque já teria alguma percepção de que aquele que escreve não é o mesmo que vive por detrás do escritor"[36] (*Ler +, Ler Melhor: Mário Cláudio*, 2011). Segue-se, então, que também o leitor só poderá ler o escritor e nunca o homem por detrás do escritor ou, mais numa perspectiva mais simples, o leitor poderá ter acesso ao autor, nunca ao escritor. Mário Cláudio deixa influir uma comunhão com Roland Barthes, ao pressupor a existência de um autor, mas entende o escritor e o leitor como entidades linguísticas, observantes de certas actividades, em função daquilo que lhes é exigido pelo discurso, mas que não se tocam nem se determinam mutuamente.

O que nos parece certo é que, se as intenções de um autor são movidas por um compromisso com uma qualquer ideologia, como é comum, podem alterar o pensamento do leitor, direccioná-lo para determinado ponto de vista e, em resultado, alterar a sociedade. Daí que a eliminação do escritor seja tão cara a Barthes, uma vez que outorga ao leitor a liberdade

[36] Transcrição nossa.

para interpretar o texto como entender e encontrar nos meandros do discurso os sentidos que melhor se adequém ao seu contexto, conhecimento e experiência de vida.

Pese embora as boas intenções de Barthes, o que temos vindo a observar ao longo desta dissertação é que não só o escritor vive, como influi no leitor os discernimentos e pareceres que entende melhor servirem os seus propósitos, ao abrigo de um contrato dialógico estabelecido entre ambos, que tentaremos desvelar no capítulo seguinte.

Capítulo 2 – Um Contrato Dialógico.

Encontramos em *The Last…* evidências de um autor pragmático, movido pelo intuito de manipular o pensamento do leitor. Com que propósito? Vejamos: a obra, constituindo-se verdadeiramente como o último testamento de Oscar Wilde, é a derradeira tentativa de o dramaturgo irlandês acertar contas com o seu passado, ao trazer à luz eventos pouco claros ou comportamentos imprecisos ou em carência de esclarecimento. Consiste, na mesma medida, num esforço para granjear no futuro uma apreciação pública mais favorável do que a que vigorara no período oitocentista. É, portanto, um registo diarístico que franqueia a intimidade do autor para a dar a conhecer aos leitores. Para mais: o romance é marcadamente confessional e argumentativo, como se pretende que sejam as alegações de um processo civil, cujo recurso fora, para todos os efeitos, interposto *post mortem* pelo autor da obra. Não restam, pois, dúvidas de que o testamento é, na verdade, uma pronúncia testemunhal emitida com o claro propósito de ser lida. Qualquer romance o é, bem entendido, ainda que alguns pretendam dar a crer que uma narrativa existe mesmo na ausência do leitor, como sugere a enfermeira de dia de H.G. Wells, ao ouvir o romancista balbuciar narrativas que os leitores, invisíveis para aquela, vão tomando conhecimento através do diálogo entre a personagem e o autor (LODGE: 2012, p. 17). Sabemos, todavia, que o fazem no cumprimento de estratégias metaficcionais[1].

Seria de esperar, no entanto, que o estabelecimento de um pacto de leitura fosse menos evidente num texto introspectivo, subjectivo e confessional, como *The Last…*, se tomarmos a linha de entendimento que compreende o recurso a este registo como uma estratégia de reencontro de um escritor com a sua escrita, portanto mais auto-reflexiva e auto-referencial do que a simples aplicação de uma técnica autobiográfica metaficcional. Embora a auto-reflexividade e auto-referencialidade sejam constantes no romance de Ackroyd, este não é um romance virado para dentro e enroscado na vida e obra da personalidade retratada, que se fecha em si e se oculta dos outros. Pelo contrário, abre-se ao leitor e deposita-lhe nas mãos uma matéria biográfica de tal forma honesta e sentida, que quase o levaria a crer estar perante um testemunho real de Oscar Wilde. *The Last…* requer um leitor experimentado em matéria metaficcional e vários aspectos ao longo do romance clamam pela sua presença e participação activa.

[1] De resto, já evidenciadas na Primeira Parte da dissertação.

Desde logo, o leitor é convidado a percorrer o mesmo eixo temporal pelo qual Oscar Wilde governara a sua vida, através de uma narrativa horizontal que, ora transporta o leitor para o passado, como transfere o passado para o presente. Esta não é uma circunstância de somenos, sobretudo se tivermos em conta que os registos diarísticos, como regra, são despojados de tal linha. Redigidos no presente, recuam, quando muito, a um passado recente, raramente superior a vinte e quatro horas[2]. Para mais, emergem no relato biográfico tradicional, como a descrição da infância, dos primeiros anos na escola e por diante, marcas oralizantes de registo familiar, características dos contadores de histórias: "I was speaking of my childhood, was I not?" (ACKROYD: 1993, p. 29), "I was, I believe, seventeen" (*id. ibid.*, p. 31). Acresce a estas um desejo expresso de contar histórias, ao ponto de deixar claro que nem tudo o que é expresso deve ser entendido como autêntico. Assim, a confissão "this journal is, in any event, quite exhausting my powers of invention" (*id. ibid.*, p. 47) sublinha o carácter ficcional da narrativa e sujeita o leitor a assumir um papel activo na construção da leitura, ao forçá-lo a manusear com igual competência a compulsão violenta e sofrida do tom confessional que, como dissemos, impele para a autenticidade do discurso, e a fabricação das histórias narradas.

Cabe, pois, ao leitor construir a sua leitura através do que, no Capítulo 1 da Segunda Parte, definíramos como a *história que aconteceu*, suportada tanto quanto o acervo documental permite por factos e a *história que se escreve*[3], tecida pela imaginação criativa e com a qual o autor pretende, por vezes ao mesmo tempo, minar o tom autoritário da primeira e dotá-la de humanidade, assim como introduzir pela plausibilidade e pela liberdade poética argumentos e exemplos que facilitem a identificação do leitor com a experiência do autor. É também através destas histórias – ou estórias, se preferirmos – que o autor se dá a conhecer ao leitor, e tenta conduzir a interpretação deste. Assim, os apartes na narrativa, tais como "I remember a story" (*id. ibid.*, p. 62), "once I dreamt that I (…)" (*id. ibid.*, p. 73) ou "I have another story" (*id. ibid.*, p.84), pontuam o romance com histórias ficcionais que compõem o testemunho de Oscar Wilde, pelo que requerem a presença activa do leitor, i.e., dependem não só da sua presença como sobretudo da sua capacidade para construir de uma interpretação favorável acerca deste.

Suspendemos a argumentação para recordar, fazendo uso da mesma técnica pós-modernista que tem guiado a mão dos romancistas metaficcionais e metabiográficos ao longo das últimas décadas, que não é Oscar Wilde quem conta estas histórias, mas Peter Ackroyd,

[2] Consideremos *O Diário de Ann Frank*, como exemplo. Uma rápida leitura permite verificar que a distância entre o passado narrado e o presente é praticamente inexistente.
[3] Em "Capítulo 1 – Duas Historiografias ou uma História Mal Contada?", Segunda Parte.

como se outorgado do encargo de ser um procurador do primeiro. Nesse papel, e como é prática usual, embora eticamente discutível, de muitos advogados, o autor de *The Last…* influencia a sua testemunha para que declare aquilo que o leitor pós-moderno, já de si ansioso por libertar Wilde dos constrangimentos vitorianos, gostaria de ver declarado.

Com que propósito, questionámos no início do capítulo; a verdade é que Oscar Wilde enfrentou dois julgamentos e uma condenação a uma pena de dois anos de trabalhos forçados por comportamento indecente. Passado mais de um século, que sentido tem procurar reverter esta pena? Mais: que tribunal aceitaria fazê-lo? Em verdade, no que diz respeito à preservação da memória póstuma de um escritor, o mais elementar tribunal de todos: a opinião pública. Este fora, desde logo, o único órgão de soberania que Wilde verdadeiramente considerara e a cujo julgamento se submetera continuamente: "In the few years before I went to prison, I became a symbol of that Society which sent me there in scorn" (*id. ibid.*, p. 88), "I have become a problem in modern ethics (…) and, of all the things that have happened to me, the most extraordinary may be that I shall be remembered not as an artist but as a case history, a psychological study" (*id. ibid.*, p. 112). É este o julgamento que o autor pretende reverter, o da opinião pública, tão reverenciada por Wilde, e é nela que o autor de *The Last…* tenciona corrigir a memória do dramaturgo vitoriano, no pressuposto determinado por Helena Buescu de que a literatura tem a capacidade de, enfim, emendar a morte[4]. Em todo o caso, é de elementar importância reiterar que, nesta representação encenada de um julgamento, a prerrogativa da sentença caberá sempre ao leitor. Afinal, é nele, como lembra Carlos Ceia, que está a verdade, e não no texto: "A verdade não existe em nenhum texto em particular – está antes na nossa competência de leitores privilegiados, que participamos neste jogo hipertextual" (CEIA: 2007, p. 49).

A verdade não se encontra encerrada em qualquer texto e tomamos a ousadia de acrescentar que não é apanágio de nenhum autor. É certo que, do contrato dialógico então celebrado, resulta que o autor coloca à disposição do leitor um certo número de directrizes que pretende verem satisfeitas no cumprimento da leitura da obra; estas, todavia, não constrangem o leitor, não o forçam a ler o texto de uma certa forma em detrimento de outra. São indicativas, mais do que imperativas; constituem um mapa orientador que aponta um rumo de leitura, mas não se impõem à vontade do leitor. Quando muito – e já não é dizer pouco – libertam o autor de quaisquer erros ou corrupções de factos, i.e., poderão

[4] No livro com o mesmo título, Helena Buescu afirma: "pela noção de pacto [entendemos um pacto dialógico entre um autor e um leitor] damos um passo em frente: respondemos à morte com o gesto da sua *emenda ou alteração*, que escreve em cima da morte e/ou vem depois dela, sobre ela, para atestar a hipótese forte de que *existe* forma de pensar os modos como se emenda a morte." (BUESCU: 2008, p. 10).

descomprometer o autor, mas nunca comprometerão o leitor. Disto são exemplos as *sui generis* notas introdutórias em *The Lambs*… e *A Man*…, que nos dispensamos de chamar à transcrição neste ponto, em face de já a havermos considerado em anteriores momentos[5]. Quando um autor afirma, no portaló do seu romance, que o que se segue é uma obra de ficção, está efectivamente a desobrigar-se de qualquer compromisso para com a verdade. Contudo, ainda que afirme que a obra não se trata de um romance histórico, de como é exemplo a epígrafe de Mário de Carvalho em *Um Deus*…, nada obstrói a que o leitor leia a obra e a entenda como tal. Dessa transgressão, não resultará tão-pouco um fracasso das intenções do autor, visto que é possível que o seu objectivo tenha sido precisamente o de guiar o leitor pelo caminho que rejeitara, como acreditamos ser o caso de *Um Deus*…. Afinal, nenhum poeta sentiria a necessidade absurda de recordar o leitor de que a sua antologia de poemas não é um romance histórico. Ao fazê-lo neste romance, Mário de Carvalho parece querer levar os seus leitores a confluir precisamente para esse género literário, enquanto se liberta de quaisquer encargos para com a historiografia tradicional.

Também H.G. Wells parece assumir um certo descomprometimento para com a verdade, a fazer fé em *A Man*…. É de elementar prudência não perder de vista que o romance de David Lodge é um testemunho pós-modernista de uma personalidade que, para todos os efeitos, não o havia sido. Ainda assim, a conformação da personagem pela verosimilhança, quando renuncia à efectividade dos factos imprime uma transfiguração da matriz de Walter Scott, própria das narrativas pós-modernistas de consumo cultural massivo. No romance *Marriage* (1912)[6], o autor coloca os protagonistas em Labrador, uma região Este do Canadá. O narrador, na sua omnisciência, considera oportuno informar o leitor de que H.G. Wells "had no personal knowledge of Labrador but then neither would 99.9 per cent of his readers, and he was confident he could mug up enough from books to convince them." (LODGE: 2012, p. 387). O desígnio de um romance é ainda o de contar uma história, pese embora a insistência do Pós-Modernismo de que não existe obrigatoriedade de se contar história alguma. Todavia, é muito difícil que o leitor se mantenha fiel a um romance sem história. Como conclui Carlos Ceia,

> um tal leitor ficará paralisado perante um romance que não tem uma história para contar (…), ou que não quer assumir que tem uma história para contar e reclama isso mesmo (…) ou que conta uma história do modo mais surpreendente e anti-normativo possível, ao ponto de

[5] Na Primeira Parte, Capítulo 1, subponto 1.1. "O Cinzel das Convenções" e na Segunda Parte, no Capítulo 2 "Biografias Ficcionadas", respectivamente.
[6] Data da primeira edição.

> se corrigir sucessivamente a si mesma (…). É o verdadeiro desassombro do autor perante o seu próprio texto, sem olhar a meios para desocultar o processo de escrita. Este procedimento pode explicar o relativo insucesso que teve junto do público em geral". (CEIA: 2007, pp. 54 e 55).

Um académico experimentado conseguirá apreciar um romance pós-modernista através do seu método de produção escrita, i.e., o desconstrucionismo, a descontinuidade diegética que atraiçoa os padrões lógicos da narrativa, as incursões para e metatextuais, entre outros apanágios. Sucede, no entanto, que salvo raras excepções, um romancista não escreve unicamente para os académicos, escreve para uma audiência mais vasta, mais consumista e menos preparada para representações disruptivas e descontínuas da narrativa. Neste contrato dialógico, os leitores, *grosso modo*, aceitam com relativa prontidão trocar a verdade da narração pela plausibilidade que o romancista lhes serve, o que explica o desembaraço com que H.G. Wells compõe um cenário para os protagonistas do seu *Marriage* com base numa região que nunca visitara. Não obstante, não estarão os leitores por certo tão disponíveis para trocar a história de um romance por um palco vazio, onde nada de significativo acontece. A história narrada constitui grande parte da matéria com que um leitor avalia o romance que tem em mãos. É, portanto, uma necessidade primária do romancista seduzir o leitor com um encadeamento de estimulantes *peripeteias*, capazes de o prender nas linhas da narrativa. Uma vez assim, mantido o leitor à mercê do romancista, pode este ousar granjear favores. Destes, um dos mais recorrentes é o indulto, de que o romance *The Last…* serve de exemplo. Não é, contudo, o único; todos os romancistas procuram, em algum momento, escrever um romance redentor, que os despenitencie aos olhos do público.

Para H.G. Wells, esse romance havia de ser precisamente *Marriage*: "The novel was indeed to be entitled *Marriage*, and it was designed in part to persuade the British reading public that he was not hell-bent on destroying that revered institution, and to dissipate de aura of scandal that had attached itself to his name in recent years." (LODGE: 2012, p. 387). Depois de uma vida literária dedicada à argumentação e fundamentação do *free love* – e depois de uma vida pessoal concomitante com essa prática, secundada por escândalos e referências verberadoras tanto por parte da sociedade civil, como da outrora fraternidade política, bem como da generalidade da crítica literária –, *Marriage* haveria de lhe trazer as menções laudatórias que precisamente procurara quando escrevera o romance e que por fim o reconciliariam com a opinião pública: "In September *Marriage* was published, and was rapturously received, fulfilling to excesso his hopes that it would restore him to respectability in the eyes of the great British public." (*id. ibid.*, p. 395).

O narrador, num aparte irónico, confessaria ao leitor, linhas abaixo, "even the author didn't think the book was *that* good." (*op. cit.*). Este piscar de olho ao leitor deixa ver que uns e outros estão conscientes de que se joga neste romance algo mais do que a mera história narrada – a própria reputação do escritor. Ou seja, nem o leitor nem o romancista acreditam estar perante uma obra-prima, merecedora de constituir-se parte integrante do cânone literário ocidental; mas as duas partes aceitam participar numa negociação encenada: o romancista presenteia o público com o romance que este quer ler, abdicando em parte da matriz social – e de certo modo filosófica – que defendera e pusera em prática ao longo da sua vida, para o efeito de corresponder às convenções sociais vigorantes; o público, reconhecendo o mérito dessa tentativa, recebe-o com loas e vota o romancista a uma posição social e literária mais concordante com o seu estatuto de célebre personalidade literária. Não se dá o caso de uma ou outra parte serem ignorantes das reais intenções do romancista; simplesmente, ambos actuam de acordo com um contrato dialógico pré-estabelecido que tem por princípio a submissão do escritor ao juízo do seu público e à indulgência que este, em troca, lhe tributa.

Talvez tenham sido os romancistas pós-modernos os primeiros a reconhecer o papel do leitor crítico, que supera largamente o leitor consumista dos séculos anteriores. Este reconhecimento levou a uma alteração pragmática do acto de contar uma história, uma vez que urgia abrir um espaço de debate, que se interpolasse com a narração dos eventos, destinado à socialização entre o narrador e o leitor, ambos interlocutores no espaço do mesmo romance. Os romances metanarrativos sublinharam a separação da história e da narração dessa história ou, como identificara Gérald Genette, *histoire*, o conteúdo narrativo, e *récit*, a narração desse conteúdo (GENETTE: s/d, p. 25)[7]. Uma vez que o conteúdo narrativo se constitui de acontecimentos reais ou fictícios, nada há mais a fazer do que aceitá-los ou rejeitá-los. Um leitor pode deixar-se envolver pelo encadeamento dos eventos ou declinar a plausibilidade dos mesmos – mas não poderá agir sobre eles. É, pelo contrário, ao nível do *récit*, i.e., da narração das ocorrências que dão forma à *histoire* que o julgamento do leitor actua, na medida em que o *récit* é o único que se permite a análises. Daqui se a antevê a naturalidade da inclusão dos diálogos com o leitor. Estes nunca são mantidos do domínio da história porque essa será mais ou menos criativa, consoante a capacidade do escritor, mas sempre ao nível da narrativa, onde o autor e/ou narrador se pode dirigir ao leitor e persuadi-lo a tomar uma posição. Este é mais um dos artifícios que faz convergir o passado histórico

[7] Dada a ambiguidade do vocábulo *récit*, Genette parte para uma distinção hermenêutica: assim, temos a narrativa, que designa o texto em si mesmo, ou melhor, o discurso narrativo que confere conteúdo à história e à narração; de um modo mais simples, o acto produtor desse discurso narrativo (GENETTE: s/d, p. 25).

ao presente da leitura, porque confere ao leitor um papel de co-autor e de co-narrador do romance.

Do pacto estabelecido entre o autor e o leitor, resulta uma parceria polifónica que concorre para o desenrolar do *storytelling*. Sendo que o autor está sempre no domínio da orientação da narrativa, compete depois ao leitor encontrar-lhe significados adequados ao fundamento da verosimilhança, de acordo com a sua própria experiência do mundo. Numa primeira leitura, parecerá curioso notar que, em *The Lambs*…, nunca o narrador se presta ao papel de juiz dos actos do jovem William Ireland. Apenas se limita a narrar os eventos, numa sucessão própria das narrativas tradicionais, e com o rigor e a seriedade que se esperaria de um qualquer narrador de Walter Scott. No escritório em Warwick Lane, onde se reunira a Comissão de Shakespeare, encarregada da averiguação da autenticidade da peça de William, nem tão-pouco os membros se mostram ávidos de acusações. Na verdade, quando o jovem se apresenta perante eles com a intenção de proferir uma declaração, esclarecem: "we are not in a court of law, Mr Ireland (…). We are simply conducting an inquiry. There are no rewards and no punishments" (ACKROYD: 2005, p. 195). Até este momento da narrativa, o leitor não possui qualquer prova da falsificação de Will, nem a narrativa ofereceu uma clara demonstração dessa prática. Não é sequer sugerido ao leitor que tome uma posição; este, no entanto, não deixará de o fazer. Talvez ainda não esteja totalmente convencido da infracção de Ireland, mas as suspeitas que foi congregando ao longo da narrativa conferem ao leitor um entendimento muito claro dos factos. O leitor entra no escritório na companhia de Ireland e é através deste que observa o espaço e os académicos: "Mr Ritson and Mr Stevens sat side by side behind a narrow table of oak (…). Two other men were sitting beside them, one of whom began scribbling notes as soon as William entered the room. The room itself smelt of ink and dust, with the faintest savour of pears" (*id. ibid.*, pp. 194 e 195); todavia, no preciso instante em que Will se prepara para proferir o seu depoimento, o leitor é levado a mudar de posição, deixando o protagonista sozinho no centro da sala, de pé, ao lado da cadeira que declinara, e é a partir desta nova perspectiva, como se fora um magistrado diante de um réu, que observa Will. O gesto mais singular, como o desvio do olhar para a janela é compreendido pelo leitor como um sinal de desconforto: "William stood in front of them, having refused the offer of a chair, and looked out of a small mullioned Windows at the dome of St Paul's." (*op. cit.*). Com base na sua observação, o leitor formula o juízo que o narrador se escusa de proferir. Embora o narrador tenha evitado exprimir quaisquer juízos morais acerca do comportamento de Will e, do mesmo modo, os delegados se tenham isentado da pronúncia de acusações, o leitor sabe já que o jovem é culpado. De igual modo,

o autor confia que o leitor seja o garante da verdade e não deixará passar em claro a imputação de culpa. Porque deposita no leitor a responsabilidade de ser o garante da moralidade na narrativa, o autor faz uso da parceria estabelecida entre ambos para delegar neste o ónus da acusação.

Até ao momento da comparência de William Ireland na comissão shakespeariana, o autor encobriu a verdade aos leitores, mas deixo-lhes indícios mais do que suficientes para que estes retirassem as suas ilações. Peter Ackroyd cumpriu com lealdade as regras de construção de um romance pós-modernista, que tem por princípio o conceito de que a descodificação da narrativa é um privilégio do leitor. Todavia, no desenlace do enredo, Peter Ackroyd trai o texto, ao não ser capaz de resistir a esse mesmo princípio, e oferece uma confissão de que o leitor não necessitava: "I did it to please you" (*id. ibid.*, p. 201), revela Will ao pai e, caso ainda restasse alguma centelha de dúvida no leitor, remata: "I fabricated all the documents you believe to be from the pen of Shakespeare" (*id. ibid.*, p. 202). Se o leitor pós-modernista dispensaria a auto-acusação, o mesmo não se passa com a auto-explicação, necessária para compreender como puderam os documentos de Will passar repetidas vezes pelo crivo dos especialistas sem serem detectados – trata-se de descobrir o *como*, no momento em que não restam dúvidas sobre o *quê* nem o *quem*. Neste ponto, o autor assume o controlo total do romance: reduz o leitor a uma função passiva e desdobra-se em glosas auto-explicativas acerca da sua criação autoral, caindo com vaidade numa exaltação da sua capacidade artística. William narra ao pai, com detalhe, o seu processo de falsificação e, nessa mesma discorrência, é o autor quem senta o leitor à sua frente e lhe revela:

> I can show you every detail of my forgery, from the ink to the seal. Do you wish to know how to create an ancient ink? I mixed the three different liquids used by book-binders in marbling the covers of their calf bindings. When they ferment they are imbued with a dark brown colour (…). I discoloured the papers with tobacco-water (…). Then I fumigated them with smoke." (*op. cit.*).

A confissão do jovem Will assinala o momento em que o autor readquire o controlo da sua narrativa. Se antes cedera espaço para que o leitor pudesse antecipar o desenlace do enredo, toma de seguida as rédeas do texto ficcional – que, em boa verdade, nunca havia perdido efectivamente, apenas simulado – e oferece ao leitor a história que ele se predispôs a ler, de modo curiosamente convencional. Neste sentido, tanto *The Lamb…* como a generalidade dos romances metabiográficos distinguem-se do postulado por Jean-François Lyotard a respeito dos demais romances pós-modernistas, sobre os quais assinalava o

carácter fragmentário e por vezes incoerente das narrativas, a soma das quais, mesmo quando postas em continuidade, nunca chegaria a uma grande narrativa. O romance metabiográfico não se rege pelo mesmo caos narrativo ou a incoerência da história sem história que tem pautado os romances pós-modernistas. Até porque em qualquer romance metabiográfico há sempre uma história de vida para contar, em redor da qual gravitará, com maior ou menor intensidade, a romantização dos factos apresentados.

Também do exposto resulta que um romance metabiográfico fugirá muito pouco da sua natureza convencional, i.e., não cumpre uma certa tradição taxonómica do Pós-Modernismo que repudia o género literário a que uma obra efectivamente pertence. Serve disto exemplo o já mencionado romance de Mário de Carvalho *Um Deus…*, um romance histórico em toda a sua essência, que *non obstante* se nega a si mesmo, mas também *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e os *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio Sobre a Lucidez*, de José Saramago, a *Cónica dos Bons Malandros*, de Mário Zambujal, o *Auto dos Danados*, de António Lobo Antunes, entre muitos outros títulos de que se compõe o cânone literário nacional. Qualquer um deles transporta o leitor para fora de um entendimento convencional do género literário, que tem por base determinadas normas literárias que a obra deve cumprir. Este jogo que o autor pós-modernista desenvolve com o leitor não é uma prática comum nas metabiografias. Mais moderadas, *grosso modo*, participam ao leitor ao que vêm, imediatamente desde a capa ou, quando muito, desde a folha de rosto. No nosso *corpus* de análise, podemos observar as seguintes taxonomias: *A Man of Parts,* ***A Novel***; *The Lambs of London,* ***A Novel***; *Retrato de Rapaz,* ***Romance***; *O Fotógrafo e a Rapariga,* ***Novela***; *Boa Noite, Senhor Soares,* ***Novela***[8]. No corpo dos seis títulos que constituem a nossa bibliografia activa, exceptuamos apenas *The Last Testament of Oscar Wilde*, que não sendo um testamento real de Oscar Wilde, sucumbe à tendência das meta-romances convencionais. Ainda assim, um leitor avisado e comprometido com os códigos de leitura pós-modernistas poderá oferecer o argumento de que o romance é, *de facto et de jure*, um testamento de Wilde, proferido para todos os efeitos por interposta pessoa, no caso, o autor. Um leitor que o afirme será, em definitivo, cúmplice do texto e fará por cumprir a sua parte do contrato dialógico que estabeleceu *a priori* com o autor.

Nos restantes, parece ser intenção dos escritores demonstrar que estas obras pertencem a uma tradição normativa da literatura, que contempla o respeito pelo género literário. Claro que um leitor pós-modernista receberá essa indicação com cautela, em antecipação a possíveis artifícios ou embustes, mas sobretudo estranhará que um romance

[8] Negritos nossos.

pós-modernista se afirme como tal imediatamente desde a taxonomia do aparelho titular. Se um leitor oitocentista se assombraria com a resistência à norma e o cultivo da desorientação narrativa, um leitor pós-modernista, para mais do século XXI, estará bem imunizado contra tais desvirtuosismos. O que lhe causará espanto não será tanto a fuga à norma, mas precisamente o oposto: o respeito por ela, pela preservação de uma certa ética autoral. Uma alteração das expectativas é, por conseguinte, uma alteração do pacto de leitura que o autor propõe e o leitor poderá achar-se desprevenido, quando encontrar na leitura um registo mais ou menos fiel à cronologia dos acontecimentos, conduzidos por uma narrativa orientada, bem diferente das que encontramos em *Um Deus Passeando Pela Brisa Da Tarde*, de Mário de Carvalho, *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, *As Naus*, de António Lobo Antunes, *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago e dezenas de milhares de outras obras, que em extensividade poderíamos fazer recuar até *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett ou *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

A questão que se coloca ao leitor de metabiografias é saber o que fazer perante o inesperado pacto de leitura que o autor propõe. A um académico, a pergunta é outra, muito mais estimulante, mas de difícil resposta: podem as metabiografias marcar o princípio do fim do Pós-Modernismo, nos moldes em que se estabeleceu na segunda metade do século XX? Não nos parece que alterar os princípios fundadores do Pós-Modernismo tenha sido a intenção de qualquer um dos romancistas que trazemos à luz desta dissertação; somente, a natureza dos romances, a obrigatoriedade de fazer corresponder a narrativa a uma reprodução romanceada, mas com coordenadas históricas da vida de personalidades históricas reais força a um uso mais moderado de algumas das características metaliterárias mais paradigmáticas do Pós-Modernismo. Mais do que o leitor assistir empiricamente ao fim desta dominante cultural, parece-nos que apenas é convidado a usufruir de um Pós-Modernismo em versão *light*. Como temos vindo a verificar, a pós-modernidade do texto está presente e o facto de o autor declinar percursos mais acidentados da digressão diegética leva-nos a colocar sob interrogação os actos de narrar e de ler, conforme fazemos neste momento. Como sabemos, este é também um propósito pós-modernista e, tanto no caso das divagações e dos sobressaltos narrativos, como nas circunstâncias em que o acto de narrar uma história respeita o cânone estabelecido, questionar o acto de narrar e de ler faz-se através da quebra das expectativas do leitor. Se é evidente que um leitor que se predispõe a ler uma biografia ficcional está consciente de que o texto lhe colocará questões de difícil resposta, esse é o acordo que tacitamente estabelece com o autor e que está disponível para respeitar. No entanto, a natureza do texto parece devolver ao autor a mesma advertência que Thomas

Rowlandson, um caricaturista inglês dedicado à sátira social, à topografia e à ilustração de romances, personagem menor de *The Lambs…,* diz a William: "You must not put questions, Mr. Ireland. You must give us answers." (*id. ibid.*, p. 108).

Um romance que narra uma história, que desvenda ao leitor as grandes respostas da intriga, não o convida para a co-autoria do texto. É pelos hipertextos, pelos apartes extratextuais que o leitor navega pelo romance que lê, tornando-o seu, singularizando a narrativa e determinando-a a seu bel-prazer. Mas quando um texto se oferece ao leitor, resta-lhe pouco espaço para reescritas. O contrato entre autor e leitor continua a existir, mas torna-se menos dialógico e mais monologante. Este registo normativo de um discurso poético que é menos construído pelo leitor e menos ficcionado pela leitura, torna os romances pouco metaficcionais, pois concordamos em absoluto com Carlos Ceia, quando afirma o seguinte:

> Digressões reflexivas, interrupções, desconstruções do tempo da narrativa, contrato ficcional com o leitor – são exercícios de crítica literária incorporados no romance, ou, se quisermos, são ficções do próprio exercício crítico da literatura, uma vez que incluem a exposição de uma teoria ou de certas convenções e a respectiva demonstração da sua falibilidade, expondo as suas limitações ou simplesmente mostrando como é que essas convenções de escrita operam. Esta circunstância define o que hoje se entende por metaficção. (CEIA: 2007, p. 133).

Significa o exposto que devemos rasurar o prefixo *meta-* das biografias ficcionais? De todo. Primeiro porque, embora os romances não exijam uma concentração do leitor tão atenta quanto os romances metahistoriográficos, tal não significa que se possa dispensar o leitor. Pelo contrário, este continua a ser um elemento decisivo para a interpretação do texto. É certo que o autor não embarca em paródias que frustram o acto de ler, como fazia Cervantes quando interrompia um ataque de D. Quixote a um moinho de vento para incursar em divagações híper e extratextuais, deixando o leitor pacientemente à espera de conhecer o resultado do embate; mas o leitor também se embrenha nas malhas do enredo, as quais dependem da sua consciência, da sua experiência e autoridade para validar a narrativa; o autor também dialoga com o leitor, ainda que seja um diálogo mais passivo, menos dedicado à desconstrução do romance, a que nos habituámos nos romances pós-modernistas. Para mais, importa não esquecer que as metabiografias estão repletas de referências irónicas e de registos paródicos, como já demos conta no capítulo anterior, que carecem de um esforço activo do leitor, para as reconhecer e lhes conferir significado.

Por fim, podemos também medir o papel do leitor pós-modernista pela função do autor, que continua a ser, em geral, comprometido com as convenções pós-modernistas, que não tece julgamentos sobre o leitor, que não assume uma postura pedagógica, que, enfim, se limita a observar o mundo e a registar as suas observações. Podemos notar, isso sim, uma reprovação do comportamento das personagens, ainda que mesmo nessas circunstâncias o autor acabe por se demitir desse julgamento e o delegue a outras personagens, de resto mais bem posicionadas na arquitectura diegética para condenar directamente os transgressores, ou ao próprio narrador. É o que observamos em *The Lambs*…, no público que assiste a *Vortirgern* e clama pela presença do dramaturgo no palco, para receber os aplausos juntamente com os actores, numa inequívoca demonstração de cepticismo pelo nome de Shakespeare, no cartaz: "The cast assembled on the stage as the curtain rose again, and took a general bow. As a large bouquet os lilies was presented to Mrs Siddons, there were cries of 'Author! Author!' which caused much laughter in the pit" (ACKROYD: 2005, p. 178); mas também na afirmação de de Quincey, num diálogo com Charles: "Ireland forges his feelings as he forges words" (*id. ibid.*, p. 183). Só por uma vez o narrador toma parte na acusação, não para criticar a falsificação dos documentos, mas o comportamento de Ireland para com Mary: "William had lied to her. He had betrayed her" (*id. ibid.*, p. 204). No conjunto dos romances em análise, somente em *A Man*… se permite o autor dialogar directamente com o seu protagonista e apontar-lhe as imperfeições num tom desassombrado:

> Again! Another young virgin, half your age, bright, impressionable, rebellious, eager for experience – just like Amber. You invite her into your life and of course she falls in love with you, the great writer, as you might have known… (…) you invite her into your elegant country house, sit her down in your study surrounded by all the editions of your books and other insignia of your fame, and turn on her the full power of your personality, that combination of sparkling intelligence and seductive charm that you knew from experience was usually irresistible to women. (LODGE: 2012, pp. 398 e 399).

À parte a excepção deste autor – que de todo o modo não constitui uma prova documental de inexistência de Pós-Modernismo na obra, mas antes a acentua, na medida em que insere um elemento disruptivo, ao quebrar a linearidade da narrativa, desconstruir o tempo histórico e forçar a personagem a uma análise auto-reflexiva –, todos os autores de romances metabiográficos se mantêm, regra geral, à margem da acção. Daqui se retira que, se o autor continua a ser vincadamente pós-modernista, não poderá o leitor ser marcadamente clássico, pela simples razão de que o primeiro não existe sem o segundo.

Entre ambos, permanece vigente o pacto de leitura que se estabelecera nos termos consagrados pelo Pós-Modernismo, embora algumas cláusulas tenham sido suavizadas, em virtude da particular natureza do texto metabiográfico.

2.1. Pactos de Leitura.

Um autor pós-modernista não requer apenas um leitor pós-modernista; para além deste, também as suas personagens devem ser pós-modernistas; é natural que as vejamos a assumir um conjunto de procedimentos que mimetizam o comportamento autoral e põem em relevo o carácter pactário da relação entre o autor e o leitor. É sempre pertinente recordar que o autor e as personagens são entidades literárias, que operam na matriz romanesca para dar cumprimento às intenções do escritor, que para isso as fabulara. Assim, não é de estranhar que entre o autor, reflexo criativo do escritor, e as suas personagens, em particular o protagonista de uma metabiografia, uma representação poética de uma personalidade retratada, exista uma harmonia, ou, se preferirmos, uma simetria. Cada autor – e, com ele, cada personagem – postula no leitor um tipo de leitura adequado ao texto que tem em mãos. Por outro lado, cada leitor, porque acredita na verosimilhança da personagem representada, que se identifica com ela ou que a condena num julgamento de apreciação constante, alimenta a evolução da narrativa.

Em última instância, não são o autor, o narrador ou as personagens que fazem avançar o enredo, mas o leitor, na medida em que é o seu interesse que desencadeia os episódios. A partir do momento em que o leitor perde o interesse, fecha o livro e, com este acto, suspende a acção. A narrativa não existe sem leitores que lhe dêem ordem de prosseguimento. Daí que a narrativa seja a pedra angular de qualquer produção ficcional e nem Jean-François Lyotard se tenha atrevido a determinar o fim das narrativas na literatura pós-modernista – apenas o fim das *meta*narrativas (LYOTARD: 1984, p. xxiv); se parece ser evidente, até pelo número de ensaios académicos publicados no último meio século, que a comunidade académica se centrou no substantivo *fim*, é no prefixo *meta* que reside o cerne da reflexão de Lyotard. Segundo o filósofo francês, as grandes narrativas representam a sociedade por meio de suposições universais que julga demasiado levianas para poderem ser tomadas a sério, o que resulta numa deslegitimação do saber (*id. ibid.*, p. 38); no entanto, Lyotard é muito claro sobre a relevância das *pequenas* narrativas, que considera indispensáveis à imaginação: "We no longer have recourse to the grand narratives – we can resort neither to the dialectic of Spirit

nor even to the emancipation of humanity as a validation for postmodern scientific discourse. But as we have just seen, the little narrative [petit recit] remains the quintessential form of imaginative invention (…)" (*id. ibid.*, p. 60).

Ao contrário das metanarrativas, são as pequenas narrativas que se mostram mais eficazes a cativar o interesse do leitor e a conduzi-lo, de episódio em episódio, através universo diegético. Em certa medida, as pequenas narrativas são um ardil de qualquer contador de histórias, ao funcionar como um instrumento de captação da atenção do leitor, uma vez que só ele tem a competência para configurar o sentido do romance. É com recurso às pequenas histórias que compõem o tecido romanesco que o autor mantém o leitor presente e activo, tal como Charles Dodgson procedera com as crianças, em particular com Alice, quando as fotografava (CLÁUDIO: 2015, pp. 34 e 35)[9]. Não julguemos, no entanto, que Alice é uma vítima passiva do artifício do fotógrafo. Vítima será, mas de modo algum passiva. Tal como o leitor tem influência sobre o autor, também Alice exerce influência sobre Dodgson. Deliciada pelas histórias que ouve, a menina não se coíbe de se oferecer às fotografias e, quando isso não basta, de fazer poses sedutoras, que sabe serem do agrado do seu contador de histórias, para que este não interrompa a narrativa das mesmas: "A garota voltou-se de papo virado para o ar, mas consentindo em que as pernas se lhe descaíssem para uma e outra banda do suporte em que se equilibrava.". (*id. ibid.*, p. 36).

Tal como Alice, o leitor salta de momento em momento narrativo, co-produzindo efeitos hermenêuticos que não existiriam se não ele existisse, para os fazer cumprir. Assim, a narrativa compromete, desde logo, o leitor contemporâneo, que dela também é devedor. Por mais bem elaborada que seja a estrutura de uma obra, por melhores que sejam as suas relações intertextuais, a compreensão só existe do lado do leitor. Sem ele, o discurso não se efectiva, o enunciado não se cumpre. Daqui se entende a razão de o leitor encontrar sentidos ignorados até pelo próprio autor, que se mostra surpreendido com as glosas que nunca pretendera enunciar. Mais ainda se lhes reconhecer mérito ou até se as vir validadas inclusivamente contra o seu melhor conselho autoral, como concluiu Mário de Carvalho:

> Já por várias vezes ficara surpreso com as interpretações sugeridas dos meus textos e das minhas personagens. Eu não tinha considerado nada daquilo, mas, por outro lado, fazia sentido. Questão de desviar o ângulo, o foco. Custei a aprender que o leitor, com todo o direito, constrói o livro à sua dimensão. E pior: que a opinião do autor, mero causador do processo, não conta, quando se trata dum texto do próprio. (CARVALHO: 2021, p. 194).

[9] Excerto já transcrito na Terceira Parte, Capítulo 1, subponto 1.2. O Narrador.

Mário de Carvalho chama a atenção, com a humildade e o desencorajamento do ego indispensáveis aos escritores pós-modernistas, para o facto de o leitor ser um elemento activo da corrente comunicativa, o que, por sua vez, confirma a natureza dialógica do romance. E não julgue o leitor mais fugidio ou mais indolente que consegue esquivar-se a esse exercício complementar de escrita. A páginas tantas, é convocado pelo narrador para formar um juízo de valor, anotar uma reflexão ou antecipar um acontecimento:

> Daringly, the author addresses the reader: 'Of course you know already exactly what was going to happen. (…)' Thus did the writer simultaneously admit the convention-bound nature of fiction and at the same time claim a superior truthfulness for her own story. (LODGE: 2012, p. 181).

Note-se que é pela voz do narrador que o leitor se consciencializa da sua própria presença, enquanto constituinte efectivo da narração e é aquele que o encarrega de um conjunto de tarefas que deve desenvolver no acto da leitura. A partir desse momento, estabelece-se uma relação entre ambos, mútua e profícua, mas não de paridade, uma vez que ao leitor é confiado o dever do julgamento, ao qual todas as outras entidades intradiegéticas e, em última instância, o próprio autor, se submetem. Esta circunstância leva a que o narrador procure influenciar a apreciação do leitor, comentários explicativos ou justificativos: "in my final comedy, *The Importance of Being Earnest*, I mocked life even at the time when it was showing me its most terrible aspects" (ACKROYD: 1993, pp. 123 e 124). Curiosamente, a consciência de que o autor, se for suficientemente hábil com o texto, pode exercer uma influência sobre o leitor não oculta nem dissimula as suas muitas falhas, nem este as desmente. Como tem sido o seu propósito ao longo do romance, Oscar Wilde não contesta nenhuma acusação nem se declara inocente de qualquer imputação – o que procura é a absolvição, que constitui, de certo modo, a única forma de libertação que tem ao seu dispor. Se o público o aceitar tal como ele é, um notável escritor e um homem com falhas, liberta-se de quaisquer constrangimentos; para esse propósito, não recorre a escusas ou justificações, mas ao texto, confiado na sua aptidão para mudar a apreciação do leitor através das palavras, que é o mesmo que dizer da arte, uma vez que, como vimos em *The Decay of the Lying*, a arte rejeita os comprometimentos humanos e sociais e aspira a um estado de perfeição que suplanta quaisquer faltas (WILDE: 2002, p. 157). Nesse estado puro, a arte não é um espelho que reflecte a vida, mas antes um modelo que a vida imita, na ambição de se equivaler ao postulado. Oscar Wilde segue semelhante itinerário em *The Last…*: através da sua arte,

procura levar o leitor a ver para além das suas falhas, a fim de descobrir o criador que se esconde por detrás do texto. Incapaz de dominar os códigos morais da sua época, Wilde procura apelar ao coração do leitor através do domínio linguístico: "The texture of language itself, like the veil of Tannith in Flaubert's delicate novel, clung about me and protected me" (ACHROYD: 1993, p. 157).

É pela linguagem que mais facilmente nos damos conta de uma nova relação que se estabelece entre o leitor e o autor. Uma vez que o que se pretende não é o carácter absoluto e factual da narrativa, mas antes a aspiração a uma plausibilidade ficcional, cria-se entre estas duas esferas da filologia uma corrente de cooperação mútua. Numa primeira fase, o autor transporta para o texto unidades linguísticas de discurso que, flexionadas à sua vontade, permitem dar forma à imagem que pretende dar a ver ao leitor. Isto explica a razão por que a obra de Oscar Wilde se tornou tão popular, não apenas hoje, como no seu tempo. Wilde não ignorava os efeitos que o seu domínio da língua produzia: "I was so great a master of language that I thought I could fashion the world into my own image. (…) I was a vessel for the prose of the age, and in the end it flowed over my head." (*id. ibid.*, p. 171). Não teve em conta, todavia, que do outro lado da linguagem se encontrava um leitor que trazia consigo vivências pessoais e conhecimentos prévios, com os quais procuraria reactivar no texto sentidos vários e, em última instância, descobrir no texto realidades que o autor não conhecera nem nunca pretendera representar. Derrida afirmara que tudo é texto e nada existe fora do contexto (1998, p. 163); no entanto, o que estamos a propor concorre em sentido inverso: um escritor escondido por detrás do seu texto, a que recorre como se fora uma máscara, corre o risco de perder o contacto com a realidade: "when I look back over my work, it sometimes has the strangely scented doom of hot-house flowers. (…) I never saw reality. I put on a mask as easily as I adopted a mood, and as a result I became a prisoner of those masks and my moods; even now I am tempted to make roulades of phrases." (ACKROYD: 1993, p. 171).

Se tudo é texto, i.e., a sociedade, a natureza, o mundo, então tudo pode ser posto em contraste e, desse modo, sujeito à análise literária e ao desconstrucionismo, o que nos parecia ser precisamente o ponto de Derrida. No entanto, tal não explica o motivo por que Wilde, demasiado preso a um sentido estético do texto, se afastou da realidade, nem demonstra de que forma o domínio textual suplanta ou colmata a carência de competências morais. Porque, no final de contas, os textos de Wilde ocupam um lugar de destaque no cânone literário ocidental e subsistem como uma das maiores riquezas da literatura ocidental. Mas nem por isso Wilde deixou de ser julgado e condenado pelos seus comportamentos sociais. Em face

da inevitabilidade da condenação, o texto não valeu a Wilde. Desta evidência só podemos retirar a conclusão de que o texto e a realidade se regem por normas distintas. Não podemos assumir que a realidade e o texto são, no fundo, a mesma substância e, no mesmo instante, negar que uma representação de uma personalidade seja efectivamente essa personalidade ou, no mesmo sentido, que um texto histórico seja a própria História.

É precisamente por o material histórico ser um reflexo de uma realidade passada e não a realidade em si, que não o podemos entender como um fragmento capaz de preencher fielmente as lacunas da linha temporal. Pelo contrário, o material histórico é uma experiência narrada de que o autor faz uso para modelar o curso do mundo e o conformar ao entendimento do leitor. Note-se que o entendimento do leitor não é uma premissa do autor, mas apenas um anseio. Como já vimos, a compreensão do texto não cabe ao autor, mas ao leitor, que não se limita a entrar no texto como um passageiro, mas antes como um operário que entra para colher os sentidos que a sua experiência permite identificar. Assim, visto que cada leitor é singular, cada interpretação textual é igualmente única. A recuperação que um autor promove de um evento do passado não serve um intento de revisitação, mas de revivência, reinterpretação e experimentação subjectivas, à luz das determinações sociológicas, ideológicas e culturais contemporâneas a quem lê.

Para a cooperação na hermenêutica textual, é imperativo, portanto, que o leitor se apresente para a leitura de um romance empossado de um conjunto de saberes e competências, não apenas semióticas, que lhe permitam decifrar o registo verbal e inferir atributos que o qualifiquem como um texto literário, como culturais. É o texto que lhe exige esse conhecimento, como podemos observar em *O Fotógrafo*…:

> Principiou a rã de que vos falo a executar o seu famoso número de circo, trezentas cabriolas em que utilizava as patitas anteriores, metidas em luvas de pelica azul, e as posteriores numas botifarras de couro de Córdova, prenda de aniversário do magnífico soberano dos morcegos, a quem chamavam "Rei-Lua" por se mostrar tão esplêndido de opulência, e de poderio, como um tal que haviam cognominado de "Rei-Sol". (Cláudio: 2015, p. 34).

A proposta da imagética apresentada neste exercício irónico só encontra efectivação perante um leitor que detenha a chave para a descodificação, no caso, a informação prévia sobre quem é foi o "Rei-Sol" e, caso não saiba, que procure informar-se, que seja proactivo na ampliação do espólio de códigos culturais, a reservar no seu depósito mnemónico, para o recuperar no acto de ler.

Não obstante, a circunstância da mensagem só se cumprir num leitor informado pode ser um agente causador de grande angústia para um autor, desde logo porque se o autor escreve é naturalmente para ser lido e compreendido. Não é de admirar que assistamos, aqui ou ali, a mais um quebrar de regras, em que a narração traça uma destas linhas interdisciplinares e o autor se apresse a alimentar o leitor com a informação necessária à sua decifração:

> Recordar-se-á a Tia, estou certa, de uma célebre moeda da colecção do tio Robert, seu Mano, e que creio que a Tia conservará, uma vez que ficou como legatária daquele valioso conjunto numismático. Representa-se nela Pigmalião, uma personagem grega, cunhado numa das faces. (…) Descobri, na enciclopédia, que Pigmalião fora um escultor, que se apaixonou pela estátua de uma ninfa, talhada por ele próprio, e provida, por isso, das graças que o homem imagina, para os seres que lhe resultam das mãos. (*id. ibid.*, p. 42).

Por outro lado, é forçoso que o próprio discurso literário encerre tais códigos, para que a informação se ofereça ao olhar interpretativo do leitor, pelo que se entende que o texto guarde, à partida, uma intencionalidade de leitura, ou melhor, um esboço de certas regras que se antevê necessárias para a descodificação dos sentidos que produz. Ou seja, é o texto que vai ao encontro do leitor e lhe diz como pretende ser lido. Inicia o diálogo e, na antevisão da chegada do seu interlocutor, aguarda que este complete a comunicação. Ora, como se compreende, um diálogo só é possível se ambos os intervenientes dominarem os mesmos códigos linguísticos, culturais e convencionais. Um leitor contemporâneo conseguirá descodificar códigos de leitura de textos antepassados, se estiver familiarizado com as convenções da época, na certeza de que, quanto mais recuado o texto, maior deve ser o conhecimento de que se deve investir. Já o contrário nos parece pouco provável. Como já foi dito[10], muito dificilmente um leitor do passado conseguiria ler um romance contemporâneo, recolher dele os sentidos que o texto pretende veicular, pelo simples facto de que não está ciente dos signos culturais que dotam a nossa era. Afinal, um texto literário deve mimetizar as convenções do leitor que pretende aliciar, para que este se reconheça no texto escrito.

Um leitor concretiza os sentidos que o texto indicia por meio de inferências, deduções ou leituras intertextuais. O mesmo é dizer que o leitor deve possuir um domínio de outras leituras, desde clássicas a contemporâneas, que lhe permita ler no texto outros textos, cuja

---

[10] *Vide* Primeira Parte, Capítulo 1 – Um Estrato Indefinido.

referência foi previamente semeada pelo autor. Assim, um leitor informado saberá reconhecer o efeito de pastiche, em *The Last…*, na mimetização do estilo de Oscar Wilde, em particular dos seus maneirismos e comentários irónicos, paródicos ou satíricos, com os quais temperava uma prosa paradoxal e inconstante, dividida entre a desilusão e o humor crítico, dois polos emocionais que o autor absorvia do seu estilo de vida e que Ackroyd reproduziu com exactidão:

> In the old days, when my personality was the golden chain which bound me to the earth, the world seemed unreal, a painted scene against which I stood in relief like a satyr upon an Attic vase. Now it seems to me to be perpetually bright, renewed daily, quite meaningless in its expense of daily activity but wonderful nonetheless - as long as one does not care to pierce its mystery. And yet even this tires me: I can do nothing for very long. As a dramatist I looked upon other people as sources of amusement or pleasure; now they crowd around, and jostle me. It is as if their personalities invade me and leave me exhausted. (ACKROYD: 1993, pp. 7-8).

O pastiche não é exclusivo do Pós-Modernismo, mas foi nesta dominante cultural que conheceu uma maior expressividade. Assim, a modelização do requinte literário de Oscar Wilde dificilmente seria identificada por um leitor que desconhecesse a pós-modernidade desta prática, até porque «[o] pastiche retém a maior parte possível da massa do texto que imita» (CEIA: 2007, p. 225). Não pretendemos afirmar que um tal leitor não fosse capaz de constatar a pertinência de um certo efeito de verosimilhança entre a personagem e o verdadeiro Oscar Wilde, em particular se fosse conhecedor das suas obras literárias, mas com que propriedade o faria, se surgisse perante o romance de Ackroyd desprovido de uma capacidade crítica que só a percepção da presença do pastiche pode conceder? E o leitor, porque toma posse como juiz do autor, tem a obrigação de exercer uma interpretação crítica, à semelhança do que faz a personagem Wilde, a respeito das inúmeras referências bibliográficas que povoam o romance:

> I have always attempted to express in my own tongue the languor and the eroticism of French writers. Their sentences are like flowers pressed tightly together: no light can pass through them which is not dazed by colour and infected by scent. And there were others: I worshipped Flaubert with my head, Stendhal with my heart, and Balzac by my manner of dress. (ACKROYD: 1993, p. 62).

Por outro lado, se o leitor se mostra cooperante com estes contratos de leitura, assegura a continuidade da comunicação com o autor. É uma necessidade imperativa, pois só através da comunicação é possível ao leitor dar forma ao universo diegético do romance. Cumprir os códigos interpretativos convencionais equivale a assinar um pacto de leitura com o autor, que posteriormente lhe desvenda, como se fora uma gratificação pela significação literária, os processos da artificialidade ficcional. Como exemplo, atentemos na advertência de Gip, o filho mais velho de Wells, em *A Man*…: "'It's as if H.G. foresaw his own final illness, and left us a warning: "*Don't believe what I may say at the last.*" This cry of despair (…) is not the true voice of H.G. Wells.'» (LODGE: 2012, p. 532). Não é difícil a um leitor atento às incursões pós-modernistas de Lodge ler na última frase um aviso para si próprio, um esforço do autor para pôr em cena a artificialidade da narrativa. Da mesma forma, a observação torna-se inconsequente para um leitor desprevenido dos contextos metaficcionais que circunscrevem o romance, visto que a harmonia e a coesão textuais "dependem exclusivamente da capacidade de leitura do leitor, que é afinal quem determinará uma certa forma de coerência (…)." (CEIA: 2007, p. 114). E se este prosseguir a leitura de forma inconsciente, as constantes anotações e chamadas de atenção do autor para o carácter ficcional do texto constituem uma quebra de expectativas, na medida em que quebram a linearidade narrativa. O texto torna-se incoerente aos olhos do leitor, cujo desejo é tão-só deixar-se embrenhar na narrativa que tem em mãos e confiar no mundo reproduzido até ao momento de fechar o livro. Porém, também essa linearidade da narrativa, que apresenta os eventos descritos numa sequência lógica e coerente, é igualmente ilusória, pelo que também ela depende da erudição literária do leitor: "sendo esta linearidade uma ilusão ficcional premeditada, é preciso contar com a formação literária do leitor para poder ser descodificada e evitar, assim, a confusão entre incoerência textual reprovável e incoerência textual como figura de sintaxe." (*id. ibid.*, p. 166).

É indispensável que, à incoerência que o autor apresenta enquanto estratégia discursiva, o leitor responda com um saber cultural capaz de conferir a necessária coerência ao texto. É deste modo que os autores iniciam diálogos que deixam em aberto, enquanto aguardam por um leitor que lhes dê continuidade, cientes de que qualquer texto só se concretiza na leitura. Reveste-se, assim, de validade a presunção de que o diálogo experimentado numa obra de ficção representa um esforço de co-autoria entre autor e leitor. O primeiro cria fluxos de consciência que o segundo, em actuação num campo complementar, mas colaborador essencial para o processo de significação ficcional, deve

organizar. Ou seja, o leitor, na legítima posse de um selo autoral, desmistifica o papel que o autor detinha, pelo menos desde o Iluminismo.

Em suma, e numa transposição para o campo da metabiografia, o leitor coopera na composição de uma história de vida que sabe não ser verídica, mas que aceita como verosímil. Assistimos, na verdade, ao assinar de um pacto tautológico entre autor e leitor, em que ambos assumem a pretensão de substituir a verdade pela ficção.

2.2. O Papel do Leitor.

De certo modo, o ponto anterior trata, na verdade, da quebra da quarta parede. A expressão provém da prática teatral ocidental, que toma em consideração o palco como um espaço enclausurado entre quatro paredes, sendo a quarta parede uma janela de sentido único, por onde o público pode observar o decorrer da acção sem que as personagens se consciencializem da sua presença. Walter Lima Torres Neto, no E-Dicionário de Termos Literários, propõe a seguinte definição:

> "A estética Naturalista (…) considerava que entre ator e público havia uma "quarta parede imaginária, invisível"; quarta parede visto que, as três restantes seriam o espaço suficiente para caracterizar o ambiente, ou o meio onde se desenvolveria a ação e evoluiria o personagem. O ambiente, sobre o palco, seria composto pela parede do fundo e pelas duas paredes laterais que ao encontrarem, cada uma pelo seu lado, a boca de cena, por convenção, formariam as quatro paredes do local da ação. O drama estaria enclausurado, fechado, concentrado sobre si nessa operação de estabelecer uma lógica realista, de causa e efeito à representação. Esta quarta parede seria a "janela" ou o "buraco da fechadura" por onde o espectador apreciaria o que transcorria sobre o palco na condição de voyeur, distante da ação, porém não menos envolvido por ela, graças ao efeito de identificação que se esperava alcançar."[11].

A quebra desta quarta parede dá-se, portanto, quando as personagens tomam consciência da presença do público e, na maioria das vezes, realçam essa presença ao dirigirem-se aos espectadores em discurso directo, quebrando deste modo o efeito de confinamento que encerrava tanto as personagens como a acção dramática. Em suma, a

[11] NETO: "Quarta Parede", disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/quarta-parede>, consultado em 21 de Abril de 2022.

quebra da quarta parede ocorre quando uma personagem "se dirige ao público de espectadores para apresentar lugares, personagens, ajeitar um ou outro elemento relevante para o andamento da ação, fazendo assim ricochetear para platéia aquilo que era restrito ao palco, revelando o que se encontra por trás desta parede imaginária." (*op. cit.*).

É tentador transpor o mesmo conceito para outras manifestações artísticas, uma vez que, mesmo se dispensarmos o carácter espacial do teatro, com uma boca de cena frontal, a essência da representação mantém-se. Assim como um quadro não sabe que é apreciado por um observador ou uma estátua desconhece o seu público, também uma representação dramática deveria ignorar a sua assistência. Todavia, até no cinema a convenção da prática representativa sofre um desenquadramento do procedimento tradicional. Do mesmo modo, um romance deveria desconhecer que é lido ou, quando muito, *fingi-lo* e, não obstante, também aqui presenciamos a infracção da intransponibilidade da quarta parede: assistimos, em diversos momentos, a autores ou personagens que se dirigem, com maior ou menor ousadia, ao leitor, numa violação da linha que separa o palco da audiência. Quando Mário Zambujal, a título de exemplo, se dirige em discurso directo ao leitor, no epílogo de *Histórias do Fim da Rua*, apelando ao carácter íntimo da relação entre ambos, com o intuito de relembrar que o final do texto é o exposto e não outro unicamente porque optara por terminar a narrativa naquele ponto e, caso se tivesse decidido prosseguir por mais algum tempo, novos desenvolvimentos conduziriam naturalmente a outras alternativas, é precisamente essa quarta parede que quebra:

> Terminou. Agora, só dois dedos de conversa, particular e muito franca, aqui à saída, discretamente, com a recomendação adiantada de guardar segredo. Desculpável, bem entendido, descoser-se alguém em surdina com pessoa íntima, da maior confiança: nada mais justo e nacional. Evite-se, todavia, passar daí. Para os efeitos convenientes e versão a divulgar, o epílogo será esse alcançado na cena precedente – o jantarzinho esperançoso do casal que periclitava desde o capítulo um. (…) antes assim, desfecho preferível, tudo se torna mais próprio e moral.
>
> Ideia assisada foi a de calar as narrativas nessa hora agá. Esperássemos mais dois mesitos e (…) teríamos (…) de presenciar o azedo rompimento entre dona Nídia e o doutor Sérgio, (…) e a custo sufocaríamos um protesto, ao saber da tampa dada pela Odete, quando o liberto Sérgio lhe apareceu, risonho e querendo. (ZAMBUJAL: 2009, pp. 185-186).

À parte as infracções cometidas durante a peça, que violam a noção de quarta parede, esta deixa sempre de existir no final de uma peça de teatro, quando o pano cai, no

cumprimento de um signo semelhante a um ponto final e se volta a levantar para permitir que os actores colham os aplausos do público. Em certa medida, é precisamente isto que Mário Zambujal faz. Dirige ao leitor uma vénia, na tentativa de colher louvores por ter terminado o texto no seu momento mais alegre e, nas suas palavras, preferível, ao invés de o deixar seguir por um inevitável trajecto de deterioração.

Quebrada a quarta parede, que papel cabe ao leitor, i.e., como deve proceder quando se vê identificado por uma entidade ficcional que não o deveria reconhecer? Passada a surpresa inicial – se esta ainda existir, uma vez que nos encontramos sensivelmente a cerca de um século desde que esta prática se popularizou na literatura ocidental –, a função primeira do leitor deverá ser reconhecer-se nos olhos de quem o observa e de quem a si se dirige. É esperado que se consciencialize da sua presença no universo romanesco e, de certo modo, participe nesse jogo. O texto poderá, por exemplo, fornecer ao leitor instruções para descodificar uma informação, estimular determinados códigos semióticos convencionais de qualquer período de tempo ou da sociedade, ou mesmo para activar ou suprimir determinadas expectativas. Não fica claro que o leitor deva seguir instruções ou acolher quaisquer recomendações do autor; apenas que as reconheça e actue em conformidade com os seus interesses interpretativos. Como vimos, o texto existe para o que leitor o interprete e é sobre este que recai a competência da sua descodificação. O único critério para que a comunicação entre quem escreve e quem lê se efective é que ambos partilhem os mesmos códigos, linguísticos como também literários, no sentido em que é mais avisado um leitor apto a reconhecer o movimento, a escola ou o género literário onde se insere a obra que tem em mãos; para além destes, embora num espectro mais amplo, não é de ignorar uma correspondência de códigos sociais, os quais devem ser suficientemente latitudinários para dar espaço a movimentos transgressivos das personagens ou do narrador, mas não tanto que o leitor não seja capaz de os reconhecer.

É deste modo que um leitor identifica de pronto a infracção de William Ireland, quando viola um dos mais importantes códigos de honra entre escritores, senão o mais importante: não plagiar. Porque reconhece a valência do trabalho original e a desonestidade da cópia, o leitor tem consciência da gravidade das acções de Will, mesmo se, *in veritas*, não nos encontramos diante de um caso flagrante de plágio – uma vez que Will não transcreve um texto de Shakespeare que assina como seu –, mas antes do que poderíamos definir como um plágio invertido: Will escreve um texto original; aproxima-o de Shakespeare tanto quando o seu domínio do pastiche permite, mas ainda assim o texto que reproduz é original; o pecado dá-se quando põe Shakespeare a assinar o seu próprio texto e assevera perante todos que não

o escreveu. Esta pequena flexão da infracção não é suficiente para demover o leitor da acusação de um comportamento imoral, na quebra de um contrato de ética que se estabelecera entre escritores e leitores há vários milénios, que recua, pelo menos, até à antiguidade clássica.

Para mais, se é um facto que certas práticas consideradas infractoras em tempos idos são hoje suavizadas ou normalizadas, como é o caso da homossexualidade, outras há que são fortemente agravadas, como é o caso da pedofilia, um conceito relativamente novo: é assim que um leitor poderá desconsiderar as acções que levaram Oscar Wilde à prisão no século XIX, mas não perdoaria, antes agravaria, os actos de pedofilia praticados. Aos olhos do leitor contemporâneo, as mesmas práticas que condenaram Oscar Wilde a uma pena de prisão continuam válidas, embora alguns códigos sociais se tenham alterado: actualmente, na sociedade ocidental, não seria a homossexualidade a condená-lo, mas a prática de pedofilia.

Do mesmo modo, Lewis Carroll não poderá colher grande favor dos leitores contemporâneos. Ainda que não existam evidências da observância efectiva de actos sexuais praticados, o crime de pedofilia não se restringe a estes; a captação indevida e não autorizada de imagens de menores despidos constitui, por si só, um crime de pedofilia; para mais, é sempre secundado por uma veemente reprovação social. Nos três romances invocados, o narrador expõe os factos da narrativa, por vezes pontuando-os com juízos de valor, mas excluindo-se da produção de quaisquer acusações concretas, porque essa é uma valência que cumpre ao leitor; deste modo, é de notar que tais críticas ao comportamento dos protagonistas estão presentes, mas não é o autor quem as transporta para o romance nem o narrador que lhes dá a voz – é antes o leitor que as inclui, no momento da leitura.

Daqui resulta que, se um leitor que não partilhe dos códigos sociais do Ocidente se mostrar confortável com as transgressões que temos vindo a apontar não vir nelas nenhum inconveniente, os romances não guardarão de qualquer falta, erro ou delito. Sendo, *ipsis verbis*, o mesmo texto, não poderão nunca ser o mesmo romance para tão diferentes leitores, uma vez que um leitor contemporâneo ocidental e outro de uma esfera cultural diversa recolheriam da mesma narrativa conclusões diferentes. Esta circunstância vai ao encontro do que conclui Douwe Fokkema, de modo tão peremptório: "(…) no story is equally valid for everyone, and that there is no one single way of telling a story. The definite and complete description of reality, valid under all circumstances and for all readers, is impossible." (FOKKEMA: 1984, p. 25).

Acreditamos que nada sublinha mais a relevância do papel do leitor nas metaficções do que lhe conferir o direito a interpretar, questionar e validar (ou não) um texto. Ao leitor,

é facultado o poder da conjectura, que opera no âmbito de um conjunto de convicções particulares que podem ou não ser coincidentes com as do autor. Mário Cláudio, Peter Ackroyd e David Lodge expuseram ao leitor os pecados dos seus protagonistas, sem condenações *a priori*, e pedem-lhe que retire delas o julgamento que bem entender. Ao leitor, para quem o autor transfere a liberdade da hermenêutica, é solicitado que comente os factos apresentados e que os avalie como lhe aprouver e é a este que as personagens encenam um pedido de perdão.

Se é detentor de toda a liberdade para retirar das narrativas as conclusões que entende e para as interpretar como melhor lhe convém, então devemos concluir que um leitor é um agente transformador do texto. Como lembra Carlos Ceia, "[a] escrita não é uma responsabilidade exclusiva do autor, porque as inúmeras interrupções, reticências e espaços em branco estão lá para que o leitor também *escreva*[12] com a imaginação." (CEIA: 2007, p. 131). A licença para alterar um texto confere ao leitor uma liberdade de movimentos sem paralelo em qualquer outro período da literatura anterior ao Pós-Modernismo; o leitor torna-se, ao mesmo tempo, co-autor do texto e também uma personagem, no modo como vai experienciando as tramas da acção à luz das suas próprias vivências. O leitor é, deste modo, um contador de histórias e uma personagem que nelas se enreda. Quando Lewis Carroll conta histórias, por entre as fotografias que vai tirando às crianças, como meio para as manter entusiasmadas, acaba por captar o leitor no mesmo ardil. Quando se lê que

> (…) Alice parecia remergulhada no sono. Ele porém não lhe dava tréguas, aproximando-se dela cada vez mais, a fim de obter um zoom impossível, e de conseguir um improvável plongé, ou contra-plongé, isto como se não se encontrasse na época que lhe cabia, mas numa que não despontara ainda. Novas histórias iam ascendendo do abismo das suas manhas, e eis que as acolhia o homem, não na dimensão do recreio dos miúdos que trouxera para o piquenique à beira da água, mas no plano dos argumentos que justificassem a sua própria natureza de caçador furtivo. (CLÁUDIO: 2015, p. 35),

também o leitor se enreda no texto e assim se torna vítima deste contador de histórias furtivo, um contador de histórias que não pertence à época dos factos narrados, leia-se, mas a uma "que não despontara ainda" (*op. cit.*). Um contador de histórias, no fundo, contemporâneo do leitor, e por isso já consciente de que impera a inevitabilidade da atenção deste para a prossecução da narrativa.

[12] Itálico do autor.

É deste modo que se estabelece um pacto de leitura entre o autor – a quem compete representar, não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES: 2015, p. 54) – e o leitor, cujo interesse na diegese faz progredir a acção. É no horizonte deste pacto que o leitor encarna o seu papel de personagem e se deixa levar pelas peripécias que o narrador lhe vai deitando ao caminho, não necessariamente a ler o texto que lhe foi plantado diante, mas um outro, só seu, conjurado nas suas relações sistematizadas com o real, na sua actividade literária particular, nos contactos que foi mantendo com o acervo literário que a sua predilecção formou ao longo da vida. Deste pacto, segue-se uma relação de poder que é tendente ao leitor, uma vez que é do lado deste que se situa a descodificação literária, de onde se conclui que, como já afirmámos, o texto lido nunca poderá ser o mesmo texto escrito, nem sequer na circunstância em que o leitor do texto fora também o seu autor, seja porque entre uma acção e outra decorre uma duração temporal que comporta sempre efeitos transformativos, seja porque escrever e interpretar são actividades que requerem valências distintas.

Se o ofício do poeta é redigir aquilo que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES: 2015), o papel do leitor não pode ser outro senão reconhecer como verosímil a matéria escrita. Não é uma incumbência que o leve a incursar em investigações em busca da verdade dos factos. Desde logo porque a literatura nunca a poderá capturar realmente, como fizemos questão de deixar claro na primeira parte da dissertação, secundando a posição insistente de vários académicos ao longo das últimas décadas, segundo os quais "[n]enhum discurso literário alguma vez, no limite da sua definição, poderá traduzir fielmente a realidade" (CEIA: 2007, p. 215); depois, porque não é do seu interesse, como acautela Mário de Carvalho:

> Se aparecesse um filme a mostrar legionários vestidos como uma tribo de índios comanches, cobertos de penachos coloridos, revestidos duma tosca túnica de malha grossa, dois dardos desiguais na mão, um pedaço de ferro atado ao peito com guitas, e grevas nas pernas, alguém aceitaria estes romanos? (…) No entanto, ao que parece, os soldados de César teriam mais ou menos aquele aspecto.
>
> Agora imagine-se que um argumentista inventava uma personagem romana e lhe chamava Silva. Correctíssimo. O tribuno de Vespasiano que tomou a fortaleza zelota de Masada chamava-se, precisamente, Flávio Silva. Mas algum espectador seria capaz de suportar um filme de época em que se bradasse a um romano:
>
> «Ó Silva, arreda a tuas coortes…»?
>
> (…)

> **Pois. A verdade, quando metida nas ficções, pode ser desconfortável e perversamente enganosa. (…) Receio mesmo que certas verdades tenham de ser ponderadas e evitadas porque parecem mentiras, ou inépcias. Introduzem a dúvida, causam desconfiança, quebram o encanto, desfazem o tal pacto e podem comprometer precisamente o que se queria evidenciar.**[13] (CARVALHO: 2019, pp. 212 e 213).

Que a verdade, quando oferecida ao leitor, pode ser falsa é um dos princípios fundadores do Pós-Modernismo, com que romancistas têm ocupado as mentes de académicos e leitores. A novidade da observação de Mário de Carvalho reside ao colocar sobre o leitor o ónus da rejeição da verdade. No espectro das suas competências, devemos também incluir a rejeição da realidade ou de narrativas que prometam a autenticidade dos factos, bem como o reconhecimento do romancista enquanto um criador de verdades.

Outra curiosidade do excerto transcrito é que todo ele deixa vislumbrar um exercício de antecipação de leituras; nele é possível antever o dialogismo que temos vindo a referir ao longo deste segundo capítulo. O autor antecipa possíveis leituras e constrói o texto com vista a um diálogo antecipatório que pretende estabelecer com o leitor. Se um autor produz um romance atendendo às expectativas dos leitores está a permitir que estes alterem o texto, ou melhor, que se invistam da co-autoria desse texto, não apenas na sua fase de interpretação, mas antes, no momento da criação literária. Mário de Carvalho deixa bastante claro que o leitor empresta a sua voz ao escritor e que essa voz se imiscui nas linhas da ficção. Isto não significa necessariamente uma diminuição das competências criativas do escritor, mas antes uma transfiguração do poder que ambas as entidades possuem, uma vez que também o escritor se afasta por momentos do seu ofício para ocupar o ministério do leitor, quando se permite anotar comentários acerca da sua criação, após os quais altera o que julga pertinente e desdobra-se em glosas destinadas ao leitor, quase apologéticas, mas que na verdade constituem uma forma de deixar claro como pretende que o romance seja lido.

Nada do exposto constitui, por esta altura, novidade. Ao longo da dissertação, temos dado mostras de interpelações directas que os mais variados romances metahistoriográficos, abrangidos ou não pela arquitectura temporal que posiciona o Pós-Modernismo na segunda metade do século passado, encetam com o leitor. Cumprindo a premissa de que a delimitação temporal não é determinante para a consagração de uma obra literária no altar do Pós-Modernismo, convocámos à nossa argumentação Miguel de Cervantes – que, a par de

[13] Negrito nosso.

William Shakespeare, Frias Martins assegura constituir o futuro da literatura[14] –, mas também Denis Diderot, Almeida Garrett ou James Joyce. Cedendo ao cumprimento do preceito periodológico, trouxemos à discussão John Fowles, Mário de Carvalho, António Lobo Antunes e José Saramago. Notará, decerto, o leitor que todos estes nomes comportam uma característica que se reveste de extrema importância, no contexto da proposição inicial da nossa dissertação: nenhum pertence ao acervo da nossa bibliografia de análise.

Na realidade, sem deixar de assinalar algumas nuances dos romances metabiográficos que os mantêm em linha com os ditames pós-modernistas no que diz respeito ao papel do leitor, o facto é que não conseguimos discernir uma única manifestação directa e inequívoca do autor ou de uma personagem ao leitor, em qualquer um dos romances que constituem o nosso *corpus* literário activo. Em nenhum deles é possível vislumbrar a quebra da quarta parede. Conscientes de que o nosso acervo não representa a totalidade das metabiografias, nem nunca a tanto se propôs, tal circunstância é demonstrativa de que a quarta parede não foi efectivamente quebrada nas metabiografias. É como se, nestes romances, o autor reconhecesse uma parede mais resistente do que aqueloutra que separa as metaficções pós-modernistas dos seus leitores. Se esta última é muitas vezes apenas um véu ficcional entreposto entre o leitor e a acção romanesca, que facilmente se deixa cair com o propósito de provocar surpresa, no caso das metabiografias, há algo mais forte a separar o leitor dos vários elementos da narrativa – uma parede feita de tempo e de distância. É certo que o autor conduz o leitor ao passado, que previamente ocupara com personagens representativas desse tempo, ainda que nunca deixem de ser verdadeiramente contemporâneas do homem que escreve; todavia, nessa mesma viagem narrativa, o autor também traz o passado para o presente, conforme ficou exposto ao longo da nossa argumentação. O que se toma de singular importância é que, tanto num caso como noutro, aquilo que não nos parece evidente afirmar é que essa linha espacial entre quem lê e quem é actor directo na narrativa seja manifestamente quebrada. Certos jogos próprios do pós-modernismo, insinuações, indicações, sugestões que o autor lança ao leitor na expectativa de que este as recolha e actue em conformidade com elas continuam a oferecer-se à observação do leitor. O que não existe é uma interpelação em discurso directo, de tal modo evidente e exacta, que nos permita

[14] Em *A Lágrima de Ulisses*, o professor Manuel Frias Martins defende o seguinte: "Se um qualquer apocalipse se abatesse sobre a cultura de matriz europeia, as obras de Shakespeare e Cervantes, se acaso sobrevivessem, seriam suficientes para reiniciar um sistema literário onde a espiritualidade permanecia como possibilidade da verdade e a poesia existia como fundamento da experiência, isto é, do que é real e humano. (…) as obras de Shakespeare e Cervantes continuam sendo reconhecidas ao longo do tempo exactamente por aquilo que elas representam como *memória do futuro*." (MARTINS: 2021, pp. 19 e 20).

afirmar com segurança que as metabiografias se regem integralmente pelos mesmos preceitos das – diríamos – já tradicionais metaficções.

Com que intenção não deseja o autor pôr em diálogo directo o leitor com a personalidade retratada? Desde logo, para preservar a aura de reverência e estima de que esta última ainda gozará junto do leitor. Um leitor que se sinta impelido a ler um romance metabiográfico sobre Oscar Wilde, H.G. Wells, Lewis Carroll, Leonardo da Vinci ou Bernardo Soares (em representação de Fernando Pessoa), fá-lo-á motivado pelo entusiasmo que tais personalidades provocam em si, movido por uma disposição para aumentar o seu conhecimento acerca delas ou até levado por um desejo de as reviver, de partilhar com elas novos acontecimentos que, por já não existirem, não poderiam experienciar senão pela literatura. O autor oferece ao leitor vidas outras de personalidades que já não existem. Este, por seu lado, está consciente de que não se encontra efectivamente na presença da personalidade que lhe instiga a curiosidade, mas tão só de uma representação ficcional. Não obstante, cria-se um efeito contemplativo que seria de todo o modo quebrado se o autor ousasse pô-los em conversa directa. Afinal, sabendo que o Oscar Wilde de Peter Ackroyd não é Oscar Wilde, não deixa de se apresentar em seu nome, com os seus comportamentos, enfim, com os seus gestos e a sua voz, numa aproximação tão fiel quanto os limites do pastiche consentem. Todavia, se o leitor pudesse falar com o Oscar Wilde de Peter Ackroyd como nunca falara com o autêntico, quem seria essa personagem? E quem seria o leitor diante dela? Não se daria o caso de este perder a consideração que mantivera até esse momento e que o levara, em primeira instância, a procurar lê-lo? Não se quebraria o encanto da representação literária?

Os romancistas pós-modernistas mandaram abaixo a quarta parede para causar surpresa e para levantar a dúvida sobre o conceito de honestidade e de verdade do mundo. No fundo, pretendiam demonstrar que tudo o que compõe a realidade é apenas uma representação de outra coisa qualquer. Não só isso, como tal representação não é, ela própria, apreendida exactamente da mesma forma que se pretendera; antes é filtrada pelas particularidades subjectivas de quem a observa. Ou seja, levada ao extremo, nem sequer a realidade apreendida é real, mas apenas uma interpretação de um observador, que a decifra, a traduz para uma linguagem comum e a oferece a um segundo observador, o qual, por sua vez, a apreende a seu modo; temos assim como o leitor recolhe do real, não a sua substância autêntica, mas uma representação de uma representação. Este era o propósito dos pós-modernistas que, como vimos, acabaram por levar o jogo demasiado longe e chegaram ao cúmulo de questionar o tecido da sociedade, as relações interpessoais e, por absurdo, a

própria linguagem, ao colocarem quarenta mil anos de linguagem humana debaixo de um ponto de interrogação.

Quão avisados seriam os romancistas metabiográficos se chamassem a atenção para o caracter ficcional de uma representação que o leitor, embora consciente dela, anseia por legitimar, durante o acto da leitura? Se, a título ilustrativo, num romance que apresenta Oscar Wilde como protagonista, for demonstrado ao leitor, uma e outra vez, que a personagem que se move pela diegese não é, de facto, Oscar Wilde, o romance perderá o sedimento natural de autenticidade que alimenta o interesse o leitor; este, como consequência, abandonará a sua leitura. Ora, como temos vindo a referir, um romance existe precisamente para ser lido. Do mesmo modo como a filosofia ocidental apresenta a teoria de que uma árvore que cai na floresta não faz barulho se não estiver ninguém presente que a ouça, também é nossa profunda convicção que um romance não o é verdadeiramente se não for lido.

Em resumo, se a auto-referencialidade de um romance metaficcional serve o propósito de atrair leitores para o jogo pós-modernista, essa prática num romance metabiográfico teria o efeito oposto. Daí que os autores de tais romances devam operar com certos cuidados que os primeiros dispensariam e se apresentem mais prudentes e cautelosos do que seria expectável, à primeira vista.

Tudo o que acabámos de afirmar coloca-nos perante a mesma natureza diferenciadora que já testemunháramos a respeito da liberdade da narrativa e da construção das personagens, em particular do protagonista. Conforme ficou demonstrado[15], as narrativas metahistoriográficas ficcionalizam acontecimentos plausíveis, cuja validade poderá ou não ser aceite pelo leitor, mas sem nunca resvalar para o campo da fabulação. As metabiografias, por outro lado, não se coíbem de deitar um olhar cúmplice à história alternativa e narrar episódios que um leitor informado sabe não terem ocorrido.

Do mesmo modo, o protagonista metahistoriográfico atravessa a narrativa oprimido pelos seus dilemas – em geral, íntimos –, dividido entre a ética e a sua ambição; vive amargurado pelas suas decisões e comportamentos (ou pela incapacidade de as tomar), mas o alcance social da sua catástrofe é assaz reduzido, para não dizer nulo. No fundo, o protagonista metahistoriográfico é uma personagem pequena e encerrada em si ou, quando muito, num círculo restrito de amigos, numa acepção, um Hamlet. Em sentido contrário, o protagonista das metabiografias não se representa a si mesmo, mas a uma personalidade real, a um agente que goza ainda de uma predominância efectiva na sociedade, sobre a qual terá deixado impressa a sua própria índole. As decisões que tomou, os impasses que experienciou,

[15] *Vide* "Segunda Parte, Capítulo 2 – Biografias Ficcionadas".

as consequências que advieram das suas acções ultrapassaram em larga medida o ser humano que foi e tiveram impacto no tecido social, cujos efeitos, por conseguinte, se reflectiram na memória colectiva da sua comunidade, tanto histórica como futura; se assim não fosse, não lograria tal personalidade servir de molde a uma personagem titular de um romance metabiográfico.

Parece-nos evidente que a especificidade da narrativa metabiográfica e o seu desígnio romanesco não permitem afirmar com segurança que as metabiografias se compõem a partir da mesma matéria epigenética das metahistoriografias. Embora incorpore o vasto horizonte do Pós-Modernismo, enquanto literatura que se entrega à aporia do possível, a metabiografia afigurar-se como uma singularidade metaficcional; a analogia com a metahistoriografia é inevitável, com a qual partilha a condição fundamentalmente ideológica de subversão e junta esforços para ensaiar a mesma crítica à falácia da transparência e da objectividade das práticas tradicionais, mas uma e outra não são decididamente a mesma matéria.

Conclusão

Resulta do que temos vindo a argumentar ao longo da dissertação que a metabiografia se constitui como uma subunidade genológica do quadro conceptual do Pós-Modernismo. É evidente que compartilha com a metahistoriografia um conjunto de códigos e de aforismos subjacentes à criação artística, desde logo a intelectualização de uma teoria da temporalidade, colocada ao serviço de uma valorização de diálogos interrelacionais entre o passado, o presente e o futuro. A vitalidade e a fecundidade das representações ficcionais ainda conferem a estes dois exercícios metaficcionais uma força semiótica que conflui para a transfiguração imaginativa da memória, através do recurso a processos e métodos aristotélicos a que a tradição literária se habituou a denominar de *ars memoriae*. Como acréscimo, as duas práticas são instrumentalizadas pelo Pós-Modernismo para o cumprimento de um dos seus mais relevantes desideratos – a desconstrução para a reconstrução. Deste modo, concorrem para a dissipação da consciência colectiva do real e para a reinstalação de realidades múltiplas, inscritas pela *fabula ficta* no tecido mnemónico da sociedade.

Apesar disso, a partilha de uma estética e de uma ideologia comuns, subordinadas à equação pós-modernista, é insuficiente para superar três singularidades que particularizam a metabiografia, dotando-a de uma identidade própria e instaurando-a como um efluente dos romances metaficcionais. Em primeira instância, justifica-se equacionar o domínio da plausibilidade. Embora se revele um protocolo incontornável em ambas as práticas, a sua configuração na literatura metabiográfica distingue-se sobremaneira da que a sua congénere metahistoriográfica põe em cena. De facto, esta última concentra a narrativa num conjunto de estratégias que visam promover e alimentar uma atmosfera de verosimilhança. Assente numa estrutura auto-referencial, que expõe o carácter artificial e ficcional do texto, anuncia ao leitor que os eventos narrados são efabulados. No entanto, sem evidências que os contrariem ou que apontem para a sua impossibilidade, o leitor aceita-os como plausíveis. Nas metabiografias, por seu turno, conjuntamente com pequenos detalhes que o romancista engendra para preencher o vazio que a investigação e a análise documental deixam vagante, é possível verificar alterações deliberadas de eventos que a tradição literária e a memória cultural encaram como verdadeiros, nomeadamente a rescrita da peça *Vortigern*, que ocupa um lugar central em *The Lambs*…. Na verdade, a peça escrita por William Ireland existe de facto e foi publicada pela primeira vez, como uma obra da sua autoria, em 1832, com o título *Vortigern: An Historical Play*. No entanto, a existência e o acesso livre ao texto original não

impediram Peter Ackroyd de promover pequenas alterações, em *The Lambs*…. Neste sentido, a metabiografia adopta o ponto de referência ficcional das histórias alternativas, pese embora o facto determinante de que a mera relevância destas depende de uma transgressão histórica muito mais vincada, assertiva e escandalosa, uma vez que trata de negar os eventos mais marcantes da história da humanidade e instalar na narrativa a alternativa que efectivamente não aconteceu, com vista ao desenvolvimento de uma reflexão especulativa acerca daquilo que poderia ter ocorrido. Como tivemos oportunidade de afirmar[211], em nenhum momento as metabiografias incorrem em tamanha violação da verdade histórica ou, mais bem reformulado, para precaução de eventuais acusações por parte dos pós-modernistas, dos eventos históricos certificados como válidos pela historiografia convencional. É esta circunstância, mais do que qualquer outra, que invalida qualquer tentativa de aproximação genológica entre estas duas expressões metaficcionais.

No segundo patamar de diferenciação, encontra-se o protagonista. Se trouxermos para o centro da análise alguns dos mais eminentes romances metahistoriográficos das filologias portuguesa, como *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* (2003) ou *A Paixão do Conde de Fróis* (2008), de Mário de Carvalho, *História do Cerco de Lisboa* (1998) ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2009), de José Saramago, *O Delfim* (2015) ou *Balada da Praia dos Cães* (2015), de José Cardoso Pires, e britânica, como *The French Lieutenant's Woman* (2004), de John Fowles, ou *Chatterton* (1987), de Peter Ackroyd, entre tantos outros títulos de uma lista que se poderia prolongar indefinidamente, e se nos detivermos nos protagonistas de cada um destes romances, podemos concordar que nos encontramos perante personagens individualizadas, afligidas por profundos dilemas pessoais, esmagadas por agruras particulares que têm um profundo impacto na sua vida e na vida dos seus relacionamentos mais próximos. Todavia, nenhuma das suas inquietações, que em última instância, parecem ter a força de os vergar e derrotar, demonstra ter qualquer impacto significativo na sociedade, nem sequer num círculo mais alargado de amigos ou familiares distantes. Mesmo Lúcio Valério Quíncio, duúnviro de Tarcisis, em *Um Deus*… (2003), embora ocupe um cargo público de magistrado e administrador da vila lusitana, é na verdade uma personagem só. A sua notabilidade política não o liberta, antes acentua o desenquadramento social que experiencia e constrange sobremaneira a sua disputa contra as convenções sociais que o oprimem. O mesmo se verifica – diríamos inclusivamente *ipsis verbis* – com o jovem Conde de Fróis, no romance histórico homónimo (2008), desterrado para a insignificante praça militar de S. Gens, que o jovem decide defender dos exércitos castelhano e francês, contra a vontade popular, que

[211] No capítulo 2 da segunda parte, em "2.3. Uma Biografia Alternativa?".

pretende a rendição. Mais do que qualquer batalha histórica, o seu conflito é interior. Os dois exemplos apresentados não diferem largamente de Charles Smithson, cientista de *The French*… (2004), cuja educação ilustre e distinta não é o bastante para que as suas deambulações entre o desejo de romper barreiras sociais e a coerção do dever tenham um peso de maior na sociedade vitoriana. Em certa medida, Charles Smithson, o Conde de Fróis e Lúcio Quíncio são homens públicos, mas as suas introspecções são íntimas. Se extremadas, podem levar à aniquilação social dos protagonistas, mas o mundo que se estende para lá dos seus círculos familiares nem dará conta de que existiram.

Já os protagonistas dos nossos romances metabiográficos, por outra via, ocupam um lugar de destaque na sociedade, tanto da época, como contemporânea, como não poderia deixar de ser. O interesse da leitura é alimentado por um sentimento de identificação e de alterização dessoutra personalidade histórica, cuja notoriedade era de tal modo evidente na época que superou os limites da sua temporalidade. Os heróis de romances metabiográficos partilham com os seus co-protagonistas metahistoriográficos a teia de inquietações interiores, mas a sua relevância social não pode ser descurada sem que isso perturbe o efeito de verosimilhança. A aniquilação social que salientámos a respeito das citações acima, quanto vitima Oscar Wilde, H.G. Wells, William Ireland, Lewis Carroll ou Leonardo da Vinci, provoca um efeito doppler no real circundante, não apenas na historicidade volumétrica do seu tempo, mas também futura.

O terceiro ponto diferenciador coloca-se no plano da narrativa. Recordemos sumariamente que Jean-François Lyotard determinara o fim das grandes narrativas (LYOTARD: 1984, p. xxiv), com base no pressuposto da descontinuidade e da incoerência narrativas e da fragmentação do discurso, as quais, postas em conjunto, formando uma linha de continuidade, não resultariam em mais do que uma história sem história. Dito de outro modo, argumentava o filósofo francês que a soma de todas as narrativas não seria suficiente para produzir uma grande narrativa. Este quadro problemático, que Lyotard pôs em movimento, é merecedor de algumas censuras, que a nosso ver dificultam a sua sustentação, tanto num domínio sociocultural, económico e político, como no âmbito da Teoria Literária. No que concerne ao primeiro, justifica-se a chamada de atenção para o facto de estarmos perante a negação da existência de grandes narrativas, levada a cabo por parte da maior dominante sociocultural da história do século XX e XXI, com ampla influência sobre os mais diversos quadrantes da sociedade. Pelo contrário, parece-nos por demais evidente que o Pós-Modernismo é, em si, a maior de todas as narrativas que têm vigorado sensivelmente no último século e negá-lo é o equivalente a assistirmos a um sistema de ideias negar a existência

de qualquer sistema de ideias. Com este contributo, o pós-modernista Lyotard, no fiel cumprimento da axiologia pós-modernista, acaba justamente por rejeitar a própria existência do Pós-Modernismo. No horizonte da Teoria da Literatura, ressaltam igualmente algumas incongruências que reprovam a teoria lyotardiana. Desde logo, a incapacidade para a detecção de uma grande narrativa – ou, para sermos mais precisos, de uma continuidade narrativa, cuja totalidade e integridade perfaz uma grande narrativa – não significa que esta não esteja presente no romance. É de todo relevante fazer lembrar que o modo arguto de uma representação não se encontra apenas no campo da produção literária, mas também na sua recepção. Assim, mesmo que um escritor tenha posto em movimento estratégias que impeçam a representação de grandes narrativas, cumpre sempre ao leitor a co-autoria da atribuição das mesmas. De um modo mais claro, mesmo que um romancista não reivindique para o seu romance uma grande narrativa, um leitor poderá sempre encontrá-la no texto que lê. É certo que o Lúcio Valério Quíncio, de *Um Deus*… (2003), pode ser apenas um duúnviro de uma localidade lusitana e a sua história apenas uma narrativa íntima. Mas nada impede que os leitores encontrem em Lúcio Valério uma representação da presença implementada do Império Romano na Península Ibérica; ou ler em Charles, no homem solitário que é e nos desejos de libertação das convenções sociais vitorianas, o cinismo e a hipocrisia dos valores vitorianos da sociedade britânica do século XIX. Uma narrativa, grande ou pequena, não é apenas uma representação textual de uma história, indissociável das figuras do romancista ou do leitor. Pelo contrário, é uma reconstrução textual de um modelo representacional de uma história, que tanto pode ser reconfigurada por um como por outro. Além de que estamos em crer que uma circunstância é a inexistência de grandes narrativas, i.e., a ausência de grandes histórias para contar; outra bem diferente é o desejo do romancista de as não contar, com o intuito de agenciar uma crise da representatividade, com o propósito de pôr em movimento uma crítica feroz à sociedade ocidental contemporânea, para dar a entender que tudo o que poderia vir a produzir-se já se encontra produzido. Ou mesmo, num registo de mesquinhez, usar-se de uma desculpabilização para a falta de criatividade romanesca ou de uma desresponsabilização autoral pelas histórias que narra.

De todo o modo, o desiderato de Lyotard tem o mérito de chamar a atenção para um certo caos narrativo ou para as deambulações do autor por entre eventos desordenados, narrados ou a narrar, cuja periodologia e veracidade sabemos terem sido alteradas, com vista a se ajustarem às necessidades da diegese. Uma vez mais, tais deambulações, operadas com sucesso em romances metahistoriográficos, encontram nas metabiografias uma resistência muito particular, pelos mesmos motivos já apresentados anteriormente: uma história

biográfica, mesmo se influída por uma força especulativa, não pode ser de tal modo incoerente ou desconexa que perca a sua ligação à história real da personalidade em que se inspira. Ainda que admitíssemos inteiramente o postulado de Lyotard, sem quaisquer desmerecimentos, um romance metabiográfico que tem por base a representação de uma personalidade de elevado crédito sociocultural, cuja vida teve um impacto profundo na sua época e posterior, constitui sempre uma grande narrativa. Não nos parece, pois, possível narrar a história de vida de Leonardo da Vinci, H.G. Wells ou Oscar Wilde, entre outras personalidades de igual relevo, cuja história nunca se restringe à história do homem, mas alarga-se à sociedade, e não a cognominar de uma grande narrativa.

Jean-François Lyotard professara que o Pós-Modernismo era a dominante cultural onde todas as grandes narrativas iam morrer. Contudo, parece-nos mais avisado inferir que o Pós-Modernismo é o tempo das grandes narrativas que aparentam não o ser. Num espaço paradoxal e inconsistente, a verdade é reconfigurada de acordo com as predisposições de quem escreve e de quem lê e os grandes axiomas não são, como prometem, axiomáticos; antes devem ser entendidos como questões colocadas ao leitor através de formulações aforísticas. Assim, perante a afirmação de Lyotard sobre o fim do tempo das grandes narrativas, importa-nos considerar o quanto dessa afirmação é válida e quanto dela é uma proposta de negociação com o leitor. O Pós-Modernismo relativizou de tal modo o mundo da razão que entrou numa espiral de relativismo inoperante, que por sua vez resultou num espaço negro onde nada medra a não ser a incerteza e a irracionalidade. Perante esta circunstância, é difícil para qualquer crítico literário mostrar-se disponível para aceitar as máximas proclamadas por um regime que rejeita a validade e a pertinência de quaisquer máximas; afinal, que consideração nos podem merecer as sentenças e os aforismos de um regime que, em última instância, se rejeita a si mesmo?

Importa notar que esta rejeição é de todo o modo conveniente, sobretudo quando os Estudos Literários começam a dar voz a um desejo, mais do que a uma confirmação inquestionável, de mudança de paradigma. Afinal, se o Pós-Modernismo se rejeita a si mesmo, e sem descorar o seu carácter camaleónico e regenerador, como podemos afirmar com segurança que já não nos encontramos num regime pós-modernista? Embora não partilhemos dessa teoria, pelas razões já expostas[212], falta-nos também uma convicção assertiva para a rejeitar peremptoriamente. Para esta indecisão contribui em muito o carácter renovador e adaptativo deste regime cultural, pelo que não nos resta mais do que permanecer num limbo indefinido, alimentados pelos dados que a cultura, a arte e, particularmente dentro

[212] Cf. Primeira Parte, Capítulo 2, subponto 2.3. "E Depois do Pós-Modernismo?".

desta, a literatura, por um lado, e a Teoria Literária por outro nos facultam. Se o Digimodernismo de Alan Kirby nos parece mais uma profecia do que uma tese académica, já a concepção apresentada pelo professor Manuel Frias Martins, acerca de novas concepções que a cibercultura inaugura na história literária, não nos pode ser desmerecedor de algum crédito. A primeira sustenta-se periclitantemente nos perigos do consumo excessivo de informação, canalizada por meios digitais pouco fidedignos, o que força um entendimento da cultura digital como se se tratasse de uma espada de Dâmocles, a pairar sobre a cabeça do Pós-Modernismo. Frias Martins, por outro lado, questiona a pertinência do impacto que as novas estruturas narrativas criadas por meios computacionais têm ou virão a ter nas humanidades, em particular na produção literária convencional. A reflexão de Frias Martins não é ainda suficientemente sólida para nos fazer crer que nos encontramos já perante uma reinstalação de um outro paradigma, mas pode muito bem constituir uma antevisão de uma alternativa semiótica, a ocorrer num futuro não muito distante. Afinal, não nos confessamos crentes na perenidade do Pós-Modernismo e não nos queremos fechados para o despontar de um domínio outro, que a tecnologia inaugure. De resto, se as criações artísticas contemporâneas são, *grosso modo*, absorvidas pelo Pós-Modernismo, é admissível que a arte criada através da realidade virtual possa enfim sobrepor-se à filosofia pós-modernista. A partir deste ponto espácio-temporal onde nos encontramos, é impossível saber com exactidão para onde caminha a representação do humano na arte, em particular na *poesis*. Além do mais, se é certo que os pós-modernistas se referiram hipertexto como um código interactivo e universal, não tinham como prever que o hipertexto se estenderia ao domínio da realidade virtual, nem as consequências do cruzamento das criações artísticas com a tecnologia.

De todo o modo, ainda não é claro de que forma poderiam os computadores dominar com eficácia o poder narrativo, uma condição *sine qua non* para a produção ficcional, ainda para mais se de cariz histórico ou biográfico. Como temos vindo a afirmar, não existe ficção sem narração e neste ponto do progresso científico e tecnológico não é plausível que um produto computacional se encontre em tal estado de desenvolvimento que consiga produzir ficção. Para ter sucesso na escrita romanesca, seria necessário que os computadores desenvolvessem um fascinante, embora pouco provável, estado de consciência e de emoções, uma circunstância que, de momento, empurra esta teoria para o plano da ficção científica. Ainda assim, se todas as alternativas para uma nova genologia até ao momento parecem, de algum modo, moldar-se à ontologia metahistoriográfica, acabando assim por ser sugadas por ela, esta é a única proposta que dá mostras de a contestar inequivocamente. Os teóricos da

metahistoriografia acreditavam que o futuro se construía a partir da matéria do passado, por via de uma negociação entre a memória histórica e os projectos para a construção do futuro por que ansiavam. No entanto, esta é talvez a primeira vez desde o final da Segunda Grande Guerra – em boa verdade, talvez até desde a revolução industrial – em que possibilidades de futuro se vislumbram sem o pagamento de quaisquer quotas ao passado. O futuro da literatura computacional, a acontecer, advirá dos computadores ainda por criar, e das potencialidades que se desbloquearão. O futuro da arte que Frias Martins antecipa tomará forma através da tecnologia do futuro; será um futuro que se fará a si próprio. A nosso ver, não há espaço para tal concepção na filosofia metahistoriográfica, mesmo se levarmos em linha de conta todas as suas contradições.

Uma questão de elevada preponderância, no âmbito de uma investigação desta natureza, é a de saber se o fim da metahistoriografia também resulta no fim da metabiografia. Embora consideremos que uma e outra não são a mesma substância, como acreditamos ter deixado claro, o facto é que partilham demasiada informação epigenética para que uma sobreviva ao fim da sua congénere. Até ao momento, todas as teorias acerca de novas dominantes que tomariam o lugar do Pós-Modernismo mantêm mais ou menos intacto esse genoma, razão por que consideramos que acabam absorvidas. Para que uma nova dominante vingue, será fundamental que inaugure um sistema semiótico significativamente diferente e inovador. Estamos convictos que estamos ainda algo distantes desse dealbar. No entanto, quando ocorrer, não será um movimento de continuidade, mas de ruptura.

A metabiografia partilha com a metahistoriografia a confiança no processo historiográfico, como meio único para recuperar a memória histórica e, de seguida, na representação ficcional dos dados recolhidos, como meio para aproximar a veracidade dos eventos passados à contemporaneidade do leitor. Regressando à proposta de Frias Martins, podemos facilmente observar uma fractura com este modelo; se não por outros motivos, ao menos porque a memória computacional é muito mais eficaz, precisa e concreta do que o pensamento humano. E, enquanto existirem materiais de armazenamento eficazes e em bom estado de utilização, a memória dos factos ocorridos conservar-se-á preservada, numa reprodução exacta dos eventos ocorridos. É inegável que este cenário – de momento, ainda não inteiramente concebível – constitui uma alternativa semiótica que deita por terra os modelos *meta-* anteriores; nesta circunstância, não vemos como poderia a metabiografia subsistir.

Não estamos com o exposto a afirmar que um novo paradigma cultural determinaria o fim das biografias ficcionais. Pelo contrário, é de todo expectável que novas produções

biográficas ficcionais continuassem a emergir. Uma conjuntura como a que temos vindo a considerar não se reveste necessariamente de um carácter de extermínio, mas evolutivo. A tecnologia cibernética não ditará o fim das biografias ficcionais, do mesmo modo que não o fará com os romances historiográficos. O prejuízo poderá estar unicamente no carácter *meta-* dos romances, no já mencionado recurso autoral da imaginação e da criatividade como meios de preenchimento das lacunas que o discurso histórico não sabe ou não pode completar, ou como requisitos de questionamento da verdade dos factos narrados, assim como da racionalidade subjacente à análise e à pesquisa documental. Em suma, estamos convictos de que as biografias ficcionais permanecerão, mas numa nova reinstalação literária. Não serão metabiografias, se a relação com o passado não se estabelecer através das práticas convencionais a que a metaficção nos acostumou e, à falta de um termo – que ainda não existe – para designar uma promessa evolutiva e interactiva da literatura – que também não existe –, estamos limitados a definir estas produções biográficas futuras como *um outro discurso*.

Não se afiguram pertinentes para o teor desta dissertação quaisquer reflexões futurológicas. A disponibilidade crítica para a teorização de hipotéticas reconceptualizações da cultura e da história literária serve o propósito de testar a contextura semiótica da metabiografia e da metahistoriografia e avaliar em que medida as duas práticas se confundem ou se distinguem. A percepção de que um novo regime de domínio sociocultural e artístico determinaria uma reconceptualização de ambas ou que uma não poderia existir numa realidade nocional onde a outra não tivesse lugar é demonstrativo de que, muito embora se possam isolar algumas singularidades, as duas práticas metaficcionais, porque se entroncam no Pós-Modernismo, partilham inevitavelmente um código epigenético comum.

Irmanados, mas distintos, os dois regimes metaficcionais que trouxemos para o centro da presente dissertação têm mais daquilo que os une do que os separa. Para além do tratamento ficcional da história, também na relação entre o romancista e as suas personagens encontramos uma associação ideológica. Tanto umas como outras semeiam no protagonista alter egos criativos do romancista; estes, sejam uma representação de personalidades autênticas, como no caso de Oscar Wilde, H.G. Wells, Lewis Carroll, Leonardo da Vinci ou William Ireland, ou plenamente ficcionais, como Lúcio Valério são portadoras do espírito do romancista; se chamadas à acção, representam-no, são agentes ao seu serviço, aptos a projectar no enredo a sua intenção autoral. Não são tudo o que o autor é, evidentemente. Mas, dentro do romance, são mais. Gozam de uma liberdade para se mover pela teia ficcional que escapa ao seu criador, atravessam discursos, ingressam por submundos narrativos,

participam construtivamente em relações intra e extradiegéticas. Em romances historiográficos, são elas que transportam para dentro da narrativa o material histórico que o romancista recolhera e dele fazem usufruto, no leal cumprimento da interpretação subjectiva do seu autor, activando ou quebrando as expectativas do leitor. Assim, temos por certo que, em ambas as práticas metaficcionais, se o romancista se coloca no interior das suas personagens e as utiliza para expressar a sua verdadeira natureza, é ele – e não elas – que o leitor lê nas linhas do texto.

A vantagem desta relação entre o autor e os seus protagonistas é mútua e profícua. Se por um lado o autor ganha em ter nas suas personagens principais um activo ao seu dispor, também estas tiram proveito do exercício de representatividade que o autor desenvolve. A reescrita histórica de que são objecto restaura a memória, corrige imperfeições e leva-as a experienciar momentos que não viveram no seu tempo. Cumpre-nos esclarecer que esta liberdade criativa não constitui qualquer apanágio distintivo entre os dois registos metaficcionais. Em ambos os casos, o autor autoriza o narrador a seguir por alternativas subjectivas, seja como forma de compor uma realidade desconhecida, seja para embelezar ou dotar o enredo de peripécias mais cativantes. Sendo que, como já deixámos claro, as metabiografias não se podem distanciar demasiado da vida conhecida e registada do seu protagonista, sob pena de ferir o reflexo com que se pretende representar a personalidade real, não deixam ainda assim de se oferecer a manipulações, incongruências factuais e omissões, que o leitor é encorajado a assinalar. Embora não se vislumbrem, neste particular, tratamentos preferenciais da metabiografia em relação à metahistoriografia, há a circunstância de, no caso da primeira, os desvios da realidade serem mais contidos.

O mesmo sucede no que à manipulação do pensamento do leitor diz respeito. Nas metahistoriografias, encontramos uma maior predisposição do autor para moldar a opinião dos seus leitores. Se, por um lado, aquele se submete sem complexos ao juízo destes, por outro, não enjeita esforços para os pressionar e orientar nos seus pareceres e opiniões. Nas metabiografias, somos convidados a assistir à mesma insegurança de um autor subordinado à apreciação dos seus leitores, bem como à ânsia de lhes dominar o pensamento. Somente, nesta prática, o autor, sem deixar de se representar – um autor far-se-á sempre representar no seu texto –, representa igualmente a personalidade que colocou em destaque no romance, pelo que não pode permitir que a sua própria ideologia se sobreponha à ideologia da entidade representada. Recai sobre o leitor a competência para identificar as incursões timoneiras do autor pelo seu pensamento e decidir se está disponível a ser norteado por elas ou se as

entende como uma corrupção da sua entidade, da sua natureza lógica e racional e as rejeita com firmeza e obstinação.

Da mesma forma que achamos pertinente a distinção barthiana entre um autor, entidade que domina as diferentes categorias da narrativa e o escritor, o indivíduo que escreve o texto, também assim se distingue a pessoa que lê do leitor que é. Dito de um modo mais simples, o leitor é um outro quando lê o texto. Também ele se reconstrói activamente no texto que lê, também ele pretende encontrar o seu espaço, o seu tempo e a sua cultura no romance que tem em mãos. A leitura surge, assim, como o resultado de um processo antagónico de identificação e de alterização, na medida em que um leitor se projecta no texto que lê e, ao mesmo tempo, se descobre reflectido numa imagem desconhecida. A apropriação do texto por parte do leitor não é menor do que a apropriação do leitor por parte do texto. O acto de ler pressupõe sempre uma reserva de alteridade. Daqui resulta que, se um autor é pós-modernista, o leitor não é em menor conta. E ambos se disponibilizam para tomar parte desse exercício recreativo a que, por conveniência, se tem apelidado de *jogo pós-modernista*. O termo parece porventura uma tentativa de mitigação, de valorizar a componente lúdica e aprazível da leitura, mas também de resguardar o leitor, para que não se sinta melindrado, enquanto outorgante lesado com as sucessivas quebras contratuais do autor. De qualquer modo, esta relação instaura, sem dúvida, *um jogo* e o regulamento está bem definido. Excepto situações incautas, quando um leitor abre um romance metahistoriográfico sabe ao que vai, conhece as regras do jogo. E mesmo os imprevidentes depressa as aprendem. Para os pós-modernistas, o verdadeiro logro não é esta quebra de expectativas, mas uma outra muito mais séria e gravosa. Um romance pós-modernista é um labirinto hermenêutico e quebrar expectativas tem um resultado semelhante a chegar a um corredor sem saída. Frustra o jogador, mas não o desconsidera. Força-o a procurar outras soluções, outros caminhos, mantém-no interessado na leitura. Mas quando os romancistas históricos insistem em se proclamar detentores da verdade absoluta e factual, quando apregoam uma objectividade dos factos narrados que não podem garantir, quebram o contacto de ética, este sim, um erro condenável que conduz a um desvirtuamento da função da literatura. O jogo pós-modernista é cortês e inclusivo, não pretende ludibriar o leitor, ao contrário das práticas tradicionais da historiografia, que o levavam a crer na fiabilidade do discurso histórico, porque se lhe apresentavam apoiadas por documentação oficial, normalmente na forma de longas biografias de consulta que encerravam os romances.

Deriva do que se tem afirmado ao longo da dissertação a noção de que é importante derrotar a pretensão de verdade histórica com que historiadores convencionais patrocinavam

as suas reproduções da História. Deste ditame resulta também a necessidade de derrotar o preconceito contra as biografias ficcionais e para isso concorrem as metabiografias, neste ponto aliadas naturais das metahistoriografias. A duplicidade com que Oscar Wilde, H.G. Wells, os irmãos Lamb, William Ireland, Leonardo da Vinci ou Lewis Carroll são retratados nos romances que propusemos para análise não é menos válida do que aquela que os seus registos biográficos factuais documentam, porque uma personalidade não é composta apenas pelas suas acções, mas também por ansiedades, receios, aflições, desejos, ambições, medos e todo um mundo íntimo a que um biógrafo tradicional não tem acesso. Através da documentação histórica, é possível conhecer as acções de uma personalidade, raramente os motivos que as impulsionam. Estes só podem ser compostos com recurso à imaginação. É movido por esta certeza que, nos agradecimentos finais de *A Man*…, David Lodge assume a necessidade de criar ficcionalmente cartas que H.G. Wells não escreveu, mas que constituem, contudo, pontos carteais fundamentais para a compreensão da personalidade (LODGE: 2012, p. 564) e, no mesmo sentido, perante a impossibilidade de aceder ao discurso oral de Charles Dickens, em *Dickens* (1990), também Peter Ackroyd confidenciava que, no acesso à intencionalidade privada e íntima que motiva cada acção de uma personalidade biografada reside a dificuldade do exercício biográfico (ACKROYD: 1990, p. 314).

A ficcionalização de uma personalidade depende sempre de um esforço subjectivo. Ao personalizar o homem real, o autor transpõe a fronteira entre a história e a ficção e recria uma personagem histórica que é, em substância, ficcional. Entram em cena dois conceitos aparentemente diversos, como já vimos[213]; por um lado, a documentação factual e, pelo outro, a imaginação criativa. Contudo, convém não esquecer que o Pós-Modernismo é um diálogo sustentado por muitas vozes, de diferentes épocas, contextos e culturas, que convergem numa relação intertextual. No respeito por esta linha de pensamento, não nos permitimos aceitar o antagonismo que a documentação e a imaginação indiciam, porque cremos que uma e outra são mediadoras do diálogo sempre aberto entre o passado e o presente.

Uma leitura atenta dos romances da nossa bibliografia activa permite verificar que os desígnios metaficcionais continuam presentes na biografia ficcional, exactamente nos mesmos moldes em que os encontramos em romances metahistoriográficos. Também nos romances metabiográficos é-nos permitido assistir à construção de um carácter auto-reflexivo que deixa transcorrer, em paralelo, uma pretensão da verdade e da historicidade das

[213] Na Segunda Parte, Capítulo 1 "Duas Historiografias ou uma História Mal Contada?".

personagens e dos eventos narrados, que o leitor sabe desde logo ser falsa. Esta ironia, prática medular dos romances metahistoriográficos, expõe os mecanismos de construção ficcional, o que posiciona a metabiografia na mesma ramificação da metaficção historiográfica. Também nos romances em análise sentimos a necessidade de migração dos discursos históricos ao longo da linha temporal, tanto prospectiva como retrospectivamente. Peter Ackroyd, David Lodge e Mário Cláudio recuperam vidas passadas, numa mescla de realidade e de imaginação, como meio para reconfigurar o presente e para, em sentido contrário, semear novos significados na memória cultural, acabando por reescrevê-la, alterá-la. Todavia, importa deixar claro que esta alteração não se faz sem o leitor, que na verdade é um elemento determinante, não só pelo conhecimento intersubjectivo que transporta para o texto, mas porque a modalização cultural que se pretende acontece dentro de uma câmara íntima do leitor, i.e., no modo como aceita, experiencia e guarda no seu íntimo o viver histórico que o romance propõe. Note-se que o leitor não perde a noção de que a matéria que lê não é real. No entanto, não é o desejo de autenticidade que o move, mas antes a angústia de preencher os vazios da História com diálogos, apropriações e reconfigurações ficcionais que inscrevam uma representação historicista do que gostaria de ser. Justifica-se uma vez mais lembrar que também o leitor contemporâneo é pós-modernista, também ele sabe que a verdade histórica é inatingível. No fundo, o que pretende é preencher o silêncio da História com o verbo. Afinal, a mais elementar estrutura do pensamento humano, desde os grandes ideais às considerações mais rotineiras, é feita de narrativas. Os leitores precisam de narrativas, porque sem elas todo o sistema de valores de uma sociedade, por inteiro, desde os seus domínios intelectuais e ideológicos, até aos morais e éticos, acaba por colapsar.

Em resumo, o leitor lê uma metabiografia porque precisa desesperadamente de acreditar na História. A descrença, levada ao extremo, é infrutífera, na medida em que o pensamento é o precursor da acção. É preciso que se acredite em algo para agir. Daqui resulta o imperativo do pacto tautológico que se estabelece entre o leitor e o autor. Ambos são, em igual medida, agentes activos das metaficções, quer na vertente transtemporal, quer enquanto operadora de modalizações do presente e do futuro.

A literatura, assim entendida, não é a matéria que se escreve ou que se lê, mas o resultado do pacto que se estabelece entre quem escreve e quem lê. Se a literatura conjuga a vida, se decifra o real e se, mais do que isso, o modela, torna-se inevitável que também na vida encontremos ecos desses pactos, na memória cultural e no valor simbólico que o ser humano atribui à relação com o espaço em que habita e à sociedade em que se integra, assim como na consciência de que a sua presença no mundo é definida por representações

ficcionais do que foi, do que é e do que poderá vir a ser. É na esteira desta reflexão que nos resulta evidente sublinhar a relação cúmplice das metanarrativas. De facto, a metahistoriografia e a metabiografia assumem-se como agentes efectivas do *devir* da natureza humana, ao entalhar uma herança histórica numa paisagem sociocultural feita a partir de memórias. No entanto, embora vincadamente experimentalistas, subversivas e partidárias de uma mesma ideologia, não são a mesma matéria, não compartilham da mesma epigenia. Como deixámos claro, a metabiografia é dotada de particularidades metaficcionais que as singularizam. Para um leitor em sintonia com o sistema de representação e com o regime de verosimilhança da axiologia estética do Pós-Modernismo, o delineamento de uma fronteira, ainda que ténue, entre as duas metanarrativas não constituirá motivo de assombro. A metahistoriografia é dotada de uma maior liberdade criativa, o que permite que se furte ao pragmatismo representativo do social e que, até certo ponto, proceda à suspensão estética da verdade. A metabiografia, por outro lado, parte forçosamente da realidade conhecida, pelo que é devedora de um maior compromisso para com a realidade sociocultural e para com o imperativo da reorganização, interpretação, selecção e contextualização da História. Para uma maior fruição do prazer metaficcional, entre e outro discurso, recomenda-se ao leitor que opte por ambos, consciente de que a impraticabilidade desta exortação só se manifesta nas convenções do real e estas não têm espaço na literatura metaficcional. O experimentalismo do leitor só pode ser alcançado precisamente através de uma viagem intersubjectiva pelos dois percursos *meta-* em simultâneo; só assim é possível inaugurar uma complexa interacção transhistórica e transdiscursiva entre o seu individualismo e o colectivismo da sociedade.

Bibliografia

Activa

Ackroyd, Peter. *The Lambs of London*. London: Vintage, 2005.

—. *The Last Testament of Oscar Wilde*. London: Penguin Books, 1993.

Cláudio, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

—. *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.

—. *Retrato de Rapaz*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.

Lodge, David. *A Man of Parts*. London: Vintage, 2012.

Passiva

Ackroyd, Peter and Geoffrey Chaucer. *The Canterbury Tales: A Retelling by Peter Ackroyd*. London: Penguin Books, 2010.

Ackroyd, Peter and Susana Onega. "Interview with Peter Ackroyd." *Twentieth Century Literature, Vol. 42, No. 2* (Summer of 1996): 208-220.

Ackroyd, Peter. *Chatterton*. New York: Grove Press, 1987.

—. *Dickens*. London: Sinclair-Stevenson, 1990.

Ackroyd, Peter. *Meridian: The Last Testament of Oscar Wilde* Sheridan Morley. 03 Abril 1983. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p03m0nfh>.

Adamson, Walter L. "Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903-1922." *The American Historical Review, Vol. 95, No. 2* Abril 1990: 359-390.

Akker, Robin van den, Alison Gibbons and Timotheus Vermeulen. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. Maryland: Rowman & Littlefield International, 2017.

Amaral, Diogo Freitas do. "O Antigo Regime." *O Antigo Regime e a Revolução: Memórias Políticas (1941-1975)*. Lisboa: Bertrand/Nomen, 1996. 47-82.

Antliff, Mark. "Fascism, Modernism, and Modernity." *The Art Bulletin, Vol. 84, No. 1* Março 2002: 148-169.

Antunes, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gunbenkian, 2015.

Aristotle. *Physics: Books I and II*. Translated by William Charlton. Oxford: Clarendon Press, 2006.

Arnaut, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

Arnaut, Ana Paula. "Três homens e um livro: boa noite, Senhor Soares de Mário Cláudio." Soares, Carmen, et al. *Norma & transgressão II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. 201-213.

Ashton, Jennifer. *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Tradução de John Howe. London and New York: Verso, 2000.

Avelar, Mário. *E-Dicionário de Termos Literários*. 20 Junho 2010. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao/>. Consultado em 15 Março 2018.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução de Caryl Emerson e introdução de Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

—. *Rabelais and His World*. Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

Barth, John. *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor Books, 1988.

Barthes, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 142-148.

Bayard, Pierre and Jeffrey Mehlman. "Antecipatory Plagiarism." *New Literary History, Volume 44, Number 2* (2003): 231-250.

Bayard, Pierre. *How to Talk About Books You Haven't Read*. New York: Bloomsbury, 2007.

Beinin, Joel. "Marxism and Postmodernism." *Middle East Report, No. 187/188, Intervention and North-South Politics in the 90's* Março - Junho 1994: 52-54.

Benjamin, Walter. *Selected Writings: Volume 4, 1938-1940* . Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Massachusetts: Harvard University Press, 2006.

Bíblia, Volume I: Novo Testamento - Os Quatro Evangelhos. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2017.

Bloom, Harold. *How to Read and Why*. New York: Scribner, 2001.

—. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

—. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead Books, 1995.

Böker, Uwe, Richard Corballis and Julie A. Hibbard. *The Importance of Reinventing Oscar: versions of wilde during the last 100 years*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan, 1996.

Buescu, Helena. *Emendar a Morte*. Porto: Campo das Letras, 2008.

—. *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança: Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora, 2013.

Caragea, Mioara. "Metaficção Historiográfica." 20 Junho 2010. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>. Consultado em 4 Dezembro 2017.

"Carta a Adolfo Casais Monteiro." 03 Janeiro 1935. *Arquivo Pessoa*. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Consultado em 05 Setembro 2017.

Carvalho, Mário de. *A Paixão do Conde de Fróis*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

—. *De Maneira que é Claro...* Porto: Porto Editora, 2021.

Carvalho, Mário de. "Os Tempos e as Verdades." Carvalho, Mário de. *O Que Eu Ouvi na Barrica das Maçãs*. Porto: Porto Editora, 2019. 209-2014.

—. *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

Ceia, Carlos. *A Construção do Romance*. Coimbra: Almedina, 2007.

—. "Anti-Literatura." n.d. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anti-literatura/>. Consultado em 25 Julho 2016.

—. "Genre Categorization in Contemporary British and US-American Novels." 2016. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture (vol. 18, n. 3)*. Disponível em <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2895>. Consultado em 20 Julho 2022.

—. "Metanarrativa." 30 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/>. Consultado em 15 Março 2018.

—. *O Que É Afinal o Pós-Modernismo?* Raleigh: Lulu Enterprises, Inc., 2010.

—. "Pós-Modernismo." 29 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-modernismo/>. Consultado em 24 Julho 2016.

Chalupský, Petr. "When William Met Mary: The Rewriting of Mary Lamb's and William-Henry Ireland's Stories in Peter Ackroyd's The Lambs of London." *Studia Anglica Posnaniensia, 47/4* (2012): 177-195.

Chartier, Roger. "Quatre Questions à Hayden White." *Storia della Storiografia, Vol. 24* 1993: 133-142.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Translated into Modern English by Nevill Coghill. London: Penguin Books, 1977.

Cohen, Ralph. "Será que Existem Géneros Pós-Modernos?" Buescu, Helena, João Ferreira Duarte and Manuel Gusmão. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. 225-247.

Curry, Michael R. "Postmodernism, Language and the Strains of Modernism." *Annals of the Association of American Geographers, Vol. 81, No. 2* Junho 1991: 210-228.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Traduzido por Gayatri Chakravorty Spikav. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

—. *Positions*. Translated and Annotated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

—. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Dias, Arturo. "Apologia do Devir-Mundo na Novela Boa Noite, Sr. Soares." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* Jan./Jun. 2018: 39-47.

Dick, Philip K. *The Man in the High Castle*. London: Penguin Books, 2017.

Diderot, Denis. *Jacques o Fatalista e o Seu Amo*. Lisboa: Tinta da China, 2009.

Diogo, Américo. "Escola de Frankfurt." 30 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/escola-de-frankfurt/>. Consultado em 18 Maio 2018.

—. "Novo Historicismo (New Historicism)." 24 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/novo-historicismo-new-historicism/>. Consultado em 15 Junho 2019.

Eagleton, Terry. *The Illusion of Postmodernism*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.

Eckermann, Johann Peter. *Conversations of Goethe: with Johann Peter Eckermann*. Boston: Da Capo Press, 1998.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." Rainey, Lawrence. *Moderrnism: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 152-156.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Clarendon Press, 1965.

Entrevista a António Lobo Antunes. Publicada a 23 dezembro 2013. Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/entrevista-a-antonio-lobo-antunes=f762828>. Consultado em 03 Agosto 2017.

Ferraz, Maria de Lourdes. *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

Fokkema, Douwe W. and Hans Bertens. *Approaching Postmodernism: Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21–23 September 1984, University of Utrecht* . Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.

—. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company , 1997.

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism: (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company , 1984.

Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge: And the Discourse on Language*. Traduzido por A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 1982.

—. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

—. *The Order of Things*. New York: Routledge, 2005.

—. "What is an Author?" *Screen, Vol. 20* Março 1979: 13-34.

Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage Books, 2004.

Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Garrett, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Ulisseia, 1999.

Gearhart, Suzanne. "The Taming of Michel Foucault: New Historicism, Psychoanalysis, and the Subversion of Power." *New Literary History, Vol. 28, No. 3, Critical Exchanges* Verão 1997: 457-480.

Genette, Gérald. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s./d.

Gide, André. *Journals: Volume 1: 1889-1913*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Gillman, Richard. "Standing Up to Ezra Pound." 29 Setembro 1991. *The New York Times*. Disponível em <http://www.nytimes.com/1991/09/29/books/l-standing-up-to-ezra-pound-153891.html>. Consultado em 23 Outubro 2017.

Greenblatt, Stephen. *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*. Oklahoma: University of Oklahoma, 1982.

—. *The Greenblatt Reader*. Ed. by Michael Payne. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2005.

Gusmão, Manuel. "Da Literatura Enquanto Configuração Histórica do Humano." Marinho, Maria de Fátima and Francisco Topa. *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. 309-319.

Gusmão, Manuel. "Da Literatura Enquanto Construção Histórica." Buescu, Helena, João Ferreira Duarte and Manuel Gusmão. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. 181-224.

Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Translated by Frederick G. Lawrence. Massachusetts: The MIT Press, 1990.

Hammond, J.R. (ed.). *H.G. Wells: Interviews and Recollections*. London and Basingstoke: The MacMillan Press, 1980.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982.

—. *The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

Heidegger, Martin. *Being and Time*. Tradução de John Macquarrie e Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1962.

Hellekson, Karen. *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent: The Kent State University Press, 2001.

Herculano, Alexandre. "A Velhice." *O Panorama, n.º 170* 1840: 243-244.

—. *Alexandre Herculano: O Historiador*. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

—. *Lendas e Narrativas*. Lisboa: Ulisseia, 1998.

Herman, David J. "Modernism versus Postmodernism: Towards an Analytic Distinction." *Poetics Today, Vol. 12, No. 1* 1991: 55-86.

Hicks, Stephen R. C. *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*. New Berlin: Tempe, 2004.

Hitchcock, Susan Tyler. *Mad Mary Lamb: Lunacy and Murder in Literary London*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.

Hitler, Adolf. *Mein Kampf: A Minha Luta*. Santa Cruz: E-Primatur, 2015.

Höfele, Andreas. "Oscar Wilde, or, the Prehistory of Postmodern Parody." *European Journal of English Studies* 1999: 138-165.

Horácio. *Arte Poética*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2001.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

Howard, Jean E. "The New Historicism in Renaissance Studies." *English Literary Renaissance* 1986: 13-43.

Howe, Irving. "Mass Society and Post-Modern Fiction." *The Partisan Review, Volume XXVI, Number 3* Verão 1959: 420-436.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 2004.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." O'Donnell, Patrick and Robert Con Davis. *Intertextuality and Contemporary American*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1989. 3-32.

—. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.

—. "The Politics of Postmodernism: Parody and History." *Cultural Critique No. 5: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism* (Winter, 1986-1987): 179-207.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Iggers, George. "Historiography between Scholarship and Poetry: Reflections on Hayden White's Approach to Historiography." *Rethinking History, Vol. 4, no. 3* Dezembro 2000: 373-390.

Ireland, William Henry. *Vortigern: An Historical Play*. London: Joseph Thomas, 1832.

James, Henry. *The Portrait of a Lady*. London: Penguin Books, 2011.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London and New York: Routledge, 2002.

Joyce, James. *Ulysses*. Ware: Wordsworth, 2010.

Jubilado, Maria Odete Santos. *Olhares Cruzados: a Problemática da Leitura em José Saramago e Philippe Sollers*. Lisboa: Nova Vega, 2010.

Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Kelly, Adam. "Beginning with Postmodernism." *Twentieth Century Literature, Vol. 57, No. 3/4, Postmodernism, Then* 2011: 391-422.

Kirby, Alan. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum International Publishing Group, 2009.

—. "The Death of Postmodernism and Beyond." *Philosophy Now, no. 58* November/December 2006: 34-37.

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Ler +, Ler Melhor: Mário Cláudio. Dir. António Pinto. Perf. Teresa Sampaio and Mário Cláudio. 2011. Magazine Literário, RTP.

Lodge, David and Elaine Showalter. "Interview with David Lodge." *Profession* 1999: 9-14.

Lodge, David. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. New York: Penguin Books, 1993.

—. "The Novelist at the Crossroads." *Critical Quarterly, Volume 11, Issue 2* Junho 1969: 105-132.

—. *The Year of Henry James: The Story of a Novel: With Other Essays on the Genesis, Composition and Reception of Literary Fiction*. London: Harvill Secker, 2006.

Lopes, Maria Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer: Roteiro para uma Expedição, volume 1*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

—. *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa, volume 2*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

Lourenço, Eduardo. *A Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem de Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 2004.

—. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2020.

Luís, Carla Sofia Gomes Xavier. "Mário Cláudio e o Estilo Biográfico." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* Jan./Jun. 2018: 49-70.

Lukács, György. *The Historical Novel*. London: Merlin Press, 1989.

—. *The Theory of the Novel*. Cambridge: The Mit Press, 1971.

Lyotard, Jean François. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1984.

Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 2012.

Marinho, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

—. "Reescrever a História." *Línguas e Literaturas, n.º XII* (1995): 189-219.

Martins, Manuel Frias. *A Lágrima de Ulisses: Regimes da Cultura Literária*. Porto: Editora Exclamação, 2021.

—. *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*. Porto: Ambar, 2003.

Martins, Oliveira. *História de Portugal - Vol. I*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1985.

—. *Portugal Contemporâneo I*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

Marwick, Arthur. "Two Approaches to Historical Study: The Metaphysical (Including 'Postmodernism') and the Historical." *Journal of Contemporary History, Vol. 30, No. 1* Janeiro 1995: 5-35.

Mattoso, José. *A Escrita da História: Teorias e Métodos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

Medina, Susana Passos. "Morte do Autor." 1 Janeiro 2010. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/morte-do-autor/>. Consultado em 4 Novembro 2019.

Miklowitz, Paul S. *Metaphysics to Metafictions: Hegel, Nitzsche, and the End of Philosophy*. New York: University of New York Press, 1998.

Moran, Joe. ""Simple Words": Peter Ackroyd's Autobiography of Oscar Wilde." *Biography, Volume 22, Number 3,* Verão 1999: 356-369.

Moses, Dirk. "Hayden White, Traumatic Nationalism, and the Public Role of History." *History and Theory, Vol. 44, no. 3* Outubro 2005: 311-332.

Muecke, D. C. . *Irony and the Ironic*. London and New York: Methuen, 1986.

Nealon, Jeffrey Thomas. *Post-Postmodernism, or, The Logic of just-in-time Capitalism*. California: Stanford University Press, 2012.

Neto, Anastácio and Mário Cláudio. *Entrevista a Mário Cláudio*. 8 Setembro 2006. Disponível em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2006/09/entrevista-mrio-cludio-parte-i.html>. Consultado em 29 Março 2021.

Neto, Walter Lima Torres. "Quarta Parede." 24 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/quarta-parede>. Consultado em 21 Abril 2022.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

Nickel, Patricia Mooney (eds.). *North American Critical Theory After Postmodernism: Contemporary Dialogues*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

Nicolson, Harold. *Some People*. New York: Oxford University Press, 1934.

Nietzsche, Friedrich. *On Truth and Lie in an Extra-moral Sense*. New York: Viking Press, 1873.

—. *The Gay Science: with a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Tradução de Josefine Nauckhoff e Adrian del Caro. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

—. *Thus Spoke Zarathustra*. Tradução de Clancy Martin. New York: Barnes & Noble, 2005.

—. *Untimely Meditation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

"O "cavalo que nunca foi" de Da Vinci." Publicada a 5 Julho 1999. *Jornal Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/1999/07/05/jornal/o-cavalo-que-nunca-foi-de-da-vinci-135859>. Consultado em 6 Julho 2019.

Oliveira, José Cândido de. "Entrevista a Mário Cláudio." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* Jan./Jun. 2018: 133-143.

Osborne, Peter. "A Marxism for the Postmodern? Jameson's Adorno." *New German Critique, No. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno* Spring - Summer 1992: 171-192.

Paro, Maria Clara Bonetti. "O Pós-Moderno na Literatura Americana: A Metaficção." *Itinerários, n.º 1* 1990: 197-223.

Pessoa, Fernando and Manuel S. Fonseca (org.). *Que Salazar era o Salazar de Fernando Pessoa?* Lisboa: Guerra e Paz, 2021.

Pessoa, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Edições Ática, 1997.

—. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

—. *Poesias (Ortónimo)*. Introdução e Organização de Auxília Ramos e Zaida Braga. Porto: Porto Editora, 2007.

—. "Rascunho de uma carta ao Presidente da República, Óscar Carmona - [1935]." n.d. *Casa Fernando Pessoa*. Disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=7347&L=4>. Consultado em 18 Outubro 2017.

—. *Teoria da Heteronímia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

Pieters, Jürgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.

Pires, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

—. *O Delfim*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

Platão. *Apologia de Sócrates*. Lisboa: Replicação, 1993.

Pound, Ezra. *This partial statement*. Official TSS copy of EP signed statement to Frank Amprim. Génoa: National Archive War Office Files 204/12602, Items 13A and 13B, 8 May 1945. Disponível em <http://casarrubea.files.wordpress.com/2010/09/pound-depositione-8-maggio-1945.pdf>. Consultado em 5 de Junho de 2018.

Queirós, Eça de. *A Tragédia da Rua das Flores*. Lisboa: Livros do Brasil, 2018.

—. *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

Queiroz, Eça de. *As Farpas*. Organização, introdução e notas de Maria Filomena Mónica. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

Reis, Carlos. "O Homem Diante do Espelho." *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (XXII, n.º 838): 15-16.

Richter, Harvena. "The "Ulysses" Connection: Clarissa Dalloway's Bloomsday." *Studies in the Novel* (1989): 305-319.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. London: Routledge, 2004.

Rorty, Richard. *Habermas and Lyotard on Postmodernism*. Cambridge: MIT Press, 1985.

Rosado, Sofia. "Biografia." 24 Dezembro 2009. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografia/>. Consultado em 10 agosto 2016.

Santana, Maria Helena. "Almeida Garrett." n.d. *Camões - Instituto da Cooperação e da Língua*. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xix/almeida-garrett.html#.Xne36Ij7SUk>. Consultado em 22 Março 2020.

Santos, Octávio dos. *A República Nunca Existiu!* Lisboa: Saída de Emergência, 2008.

Saraiva, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989.

Saramago, José. *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

—. *Cadernos de Lanzarote - Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

—. *Cadernos de Lanzarote - Diário II*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

—. *Cadernos de Lanzarote - Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

—. *Cadernos de Lanzarote - Diário IV*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

—. *Cadernos de Lanzarote - Diário V*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

—. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

—. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Porto: Porto Editora, 2014.

—. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

—. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

—. "O Autor como Narrador." *Revista Ler, n.º 38* Primavera/Verão 1997: 36-41.

—. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

Sartre, Jean-Paul. *Situations, II: Qu'Est-Ce Que LA Litterature*. Paris: French & European Publications, 1948.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Translated by Roy Harris. London & New York: Bloomsbury, 2013.

Schabert, Ina. "Fictional Biography, Factual Biography, and Their Contaminations." *Biography, 5* 1982: 1-16.

Schlegel, August Wilhelm von. *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Tradução de John Black. New York: AMS Press, 1965.

Schneider-Mayerson, Matthew. "What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel." *American Studies, vol. 50* Janeiro 2009: 63-83.

Seixo, Maria Alzira. *Lugares da Ficção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Silva, João Céu e and Mário Cláudio. *Mário Cláudio: "A minha obra é vasta porque tenho medo de sair de casa"*. 16 Julho 2020. disponível em <https://www.dn.pt/cultura/mario-claudio-a-minha-obra-e-vasta-porque-tenho-medo-de-sair-de-casa--11185248.html#media-2>. Consultado em 8 Setembro 2021.

Silva, Vítor Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2000.

Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Soares, Martinho. *O Essencial Sobre Mário Cláudio*. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2019.

—. "Revista do Centro de Estudos Portugueses." *Câmara Escura ou a Captação Simbólica do Interdito na Obra "O Fotógrafo e a Rapariga" de Mário Cláudio* Jan./Jun. 2018: 121-129.

Sontag, Susan. *Against interpretation: And Other Essays*. New York: Picador, 2001.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin Books, 2018.

The Secret World of Lewis Carroll. Dir. Clare Beavan. 2015. BBC Documentary.

Tindall, York William. *D. H. Lawrence & Susan His Cow*. New York: Columbia University Press, 1939.

Tushnet, Mark. "Postmodernism and Democracy." *American Literary History, Vol. 7, No. 3* 1995: 582-590.

"Uma Perversa Inocência." Publicada a 27 Março 2015. *Jornal Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipsilon/noticia/uma-perversa-inocencia-1689656>. Consultado em 5 Setembro 2017.

Vieira, Padre António. *Sermões Escolhidos do Padre António Vieira*. Lisboa: Ulisseia, 1999.

Voltaire. *Oeuvres complètes de Voltaire: Mélanges*. Paris: Hachette, 1860.

Wakeling, Edward. *Lewis Carroll: The Man and his Circle*. New York: I.B.Tauris, 2015.

Walty, Ivete. *E-Dicionário de Termos Literários*. 20 Junho 2010. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalinguagem/>. Consultado em 15 Março 2018.

Wells, H. G. *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (Since 1866)*. Redditch: Read Books Ltd., 2016.

Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Inovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.

White, Hayden. "“An Old Question Raised Again: Is Historiography Art or Science? (Response to Iggers)." *Rethinking History, Vol. 4, no. 3* Dezembro 2000: 391-406.

—. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

—. "Response to Arthur Marwick." *Jornal of Contemporary History, Vol. 30, no. 2* Abril 1995: 233-246.

—. "Response to Professor Chartier`s Four Questions." *Storia della Storiografia, Vol. 27* 1995: 63-70.

—. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

—. "The Public Relevance of Historical Studies: A Reply to Dirk Moses." *History and Theory, Vol. 44, no. 3* Outubro 2005: 333-338.

Wilde, Oscar and Merlin Holland (Editor). *The Complete Letters of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt and Co., 2000.

Wilde, Oscar. *De Profundis, The Ballad of Reading Gaol & Other Writings*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.

—. *The Importance of Being Ernest and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

—. *The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. New York: Macmillan, 1968.

Woolf, Virginia and Andrew McNeille (ed.). *Essays of Virginia Woolf, Vol. 4, 1925-1928*. New York: Mariner Books, 2008.

Woolf, Virginia. "The New Biography." Bradshaw, David and Virginia Woolf. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 95-100.

Índice Onomástico

Ackroyd, Peter, 1, 8, 9, 13, 14, 20, 21, 22, 27, 28, 30, 32, 35, 41, 45, 46, 60, 64, 82, 89, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 119, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 147, 148, 149, 150, 152, 163, 167, 168, 170, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 184, 190, 191, 193, 194, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 225, 227, 228, 235, 253, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 277, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 302, 303, 308, 309, 313, 316, 317, 320, 326, 330, 334, 343, 344

Adamson, Walter, 49

Addams, Herbert B., 159

Adorno, Theodor W., 59, 113

Agostinho (Santo), 291

Akker, Robin van der, 116, 117, 118

Alighieri, Dante, 264, 265, 284

Amaral, Diogo Freitas do, 52

Antliff, Mark, 48

Antunes, António Lobo, 186, 256, 257, 310, 311, 329

Aristóteles, 95, 156, 182, 183, 222, 225, 259, 268, 333

Augé, Marc, 114

Austen, Jane, 88

Avelar, Mário, 19

Bakewell, Michael, 29

Bakhtin, Mikhail, 33, 34, 36, 38, 39, 84, 98, 224, 226, 278

Barreto, José, 51

Barthes, Roland, 10, 11, 14, 111, 196, 197, 198, 202, 204, 207, 218, 256, 260, 291, 300, 301, 342

Bayard, Pierre, 5, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 101, 103

Beard, Charles, 159

Becker, Carl, 159

Becker, Florence, 29

Benjamin, Walter, 171

Benoîst-Méchin, Jacques, 186

Bertens, Hans, 66

Bland, Hubert, 185

Bland, Rosamund, 185, 294

Böker, Uwe, 99

Brannigan, John, 158

Brontë, Charlotte, 88

Brown, Dan, 56

Buescu, Helena, 78, 107, 251, 252, 253, 258, 289, 304

Burney, Frances, 175

Campos, Álvaro de, 210

Caragea, Mioara, 232

Carroll, Lewis, 11, 29, 30, 94, 103, 165, 170, 171, 176, 180, 270, 274, 281, 282, 325, 326, 330, 335, 340, 343

Carvalho, Mário de, 140, 171, 305, 310, 311, 315, 316, 327, 328, 329, 334

Ceia, Carlos, 16, 18, 20, 25, 33, 40, 63, 64, 70, 74, 77, 79, 86, 87, 98, 113, 151, 174, 184, 204, 208, 214, 259, 264, 275, 304, 306, 312, 320, 321, 326, 327

Cervantes, Miguel de, 65, 84, 195, 311, 312, 328, 329

Chartier, Roger, 131

Chaucer, Geoffrey, 20

Cláudio, Mário, 1, 8, 9, 12, 14, 28, 29, 30, 54, 64, 70, 71, 73, 75, 102, 103, 119, 133, 137, 142, 153, 155, 164, 166, 170, 171, 172, 176, 184, 199, 210, 216, 218, 219, 222, 225, 227, 228, 235, 247, 248, 250, 251, 261, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 296, 297, 298, 299, 300, 318, 326, 344

Coetzee, J. M., 64

Cohen, Morton, 29

Collingwood, Stuart, 29

Corballis, Richard, 99

Costa, Rui Manuel Pinto Barbot, 15, 300

Curry, Michael, 60, 163

da Vinci, Leonardo, 11, 153, 155, 165, 172, 270, 274, 330, 335, 337, 340, 343

Darwin, Charles, 48, 181

Derrida, Jacques, 42, 43, 44, 58, 59, 60, 61, 197, 212, 256, 317

Descartes, René, 79, 80, 81

Dick, Philip K., 231

Dickens, Charles, 139, 343

Diderot, Denis, 65, 84, 85, 276, 329

Diogo, Américo, 58, 158

Dodgson, Charles, 29, 155, 165, 180, 227, 315

Dumas, Alexandre, 238

Eagleton, Terry, 17, 57, 61

Eckermann, Johann, 252

Eliot, T. S., 50, 93, 94

Elkins, James, 125

Ellmann, Richard, 186

Engels, Friedrich, 57

Fairfield, Cecily, 240

Faulkner, William, 159

Ferraz, Maria de Lourdes, 32

Flaubert, Gustave, 118, 258, 317, 320

Fokkema, Douwe W., 63, 64, 66, 67, 68, 325

Foucault, Michel, 36, 37, 38, 44, 45, 58, 104, 105, 109, 160, 208, 223, 224, 237, 260

Fowles, John, 175, 181, 311, 329, 334

Frank, Ann, 303

Freud, Sigmund, 92, 93

Gallagher, Catherine, 150, 158

Garrett, Almeida, 32, 65, 84, 85, 87, 91, 222, 223, 237, 238, 311, 329

Gearhart, Suzanne, 160

Genette, Gérald, 265, 280, 281, 282, 283, 307

Geoffroy, Louis, 232

Gibbons, Alison, 117, 125

Gide, André, 21, 152

Gillman, Richard, 50

Goethe, Johann Wolfgang, 78, 252

Gogol, Nikolai, 186

Graff, Gerald, 66

Greenblatt, Stephen, 150, 158, 159, 160, 161, 168, 169

Guedes, Vicente, 247, 248

Gusmão, Manuel, 45, 69, 150, 169, 171, 213, 273

Habermas, Jürgen, 59

Hammond, J. R., 240

Hardy, Thomas, 139, 269

Harris, Frank, 152, 174

Hassan, Ihab, 66, 67, 68, 77

Haughton, Hugh, 29

Heidegger, Martin, 80, 81

Heraclito, 61

Herculano, Alexandre, 75, 77, 96, 131, 133, 143, 146, 164, 166, 169

Herman, David J., 66

Heródoto, 159

Hibbard, Julie A., 99

Hitchcock, Susan, 178, 179

Hitler, Adolf, 49, 50

Höfele, Andreas, 98

Holland, Merlin, 293

Horácio, 228

Horkheimer, Max, 59, 113

Howard, Jean E., 161

Howe, Irving, 39, 40, 41, 114, 123

Hugo, Victor, 238, 259

Hume, David, 80

Husserl, Edmund, 80

Hutcheon, Linda, 24, 43, 44, 47, 71, 72, 175, 178, 186

Huyssen, Andreas, 66

Iggers, George, 131

Ireland, William, 11, 13, 28, 45, 46, 94, 100, 101, 134, 135, 147, 166, 168, 172, 178, 180, 214, 215, 227, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 308, 309, 312, 313, 324, 333, 335, 340, 343

Jakobson, Roman, 281

James, Henry, 158, 221

Jameson, Fredric, 157, 168

Joyce, James, 32, 65, 88, 89, 90, 91, 94, 105, 106, 186, 329

Jubilado, Maria Odete, 279

Kant, Immanuel, 80, 82

Kirby, Alan, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 234, 338

Lamb, Charles, 11, 28, 135, 148, 178, 179, 180, 253, 254, 269, 313

Lamb, Mary, 11, 28, 45, 46, 82, 101, 135, 147, 148, 166, 175, 176, 178, 179, 253, 254, 313, 343

Lawrence, D. H., 49, 50, 53, 105

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 80

Liddell, Alice, 29, 35, 73, 94, 101, 102, 103, 165, 170, 176, 180, 261, 270, 272, 273, 281, 282, 283, 315, 326

Lodge, David, 1, 8, 9, 27, 30, 35, 53, 54, 64, 69, 72, 89, 91, 104, 105, 107, 119, 132, 133, 136, 137, 139, 140, 147, 148, 162, 170, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 194, 200, 201, 202, 203, 211, 221, 225, 227, 229, 235, 237, 259, 260, 274, 277, 288, 294, 295, 305, 321, 326, 343, 344

Lopes, Maria Teresa Rita, 248

Lourenço, Eduardo, 300

Lourenço, Frederico, 172

Lukács, György, 59, 68, 179, 187, 189

Lyotard, Jean-François, 9, 26, 27, 44, 45, 46, 56, 58, 61, 90, 111, 120, 200, 212, 309, 314, 335, 336, 337

Magritte, René, 8, 9, 178, 294

Malone, Edmond, 215, 253, 254

Marcuse, Herbert, 110

Martins, Manuel Frias, 92, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 255, 329, 338, 339

Martins, Oliveira, 131, 133, 143, 144, 146, 156, 157, 169

Marwick, Arthur, 131, 132

Marx, Karl, 39, 56, 57, 58, 59, 79, 118, 168, 263

Medina, Susana Passos, 197, 198, 199

Mehlman, Jeffrey, 91, 96

Mónica, Maria Filomena, 76

Montaigne, Michel de, 93

Moses, Dirk, 131

Muecke, D. C., 83, 268, 269

Muller, Marcel, 283

Nabokov, Vladimir, 102, 257

Nealon, Jeffrey T., 110, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 127

Nesbit, Edith, 185, 259

Neto, Anastácio, 298

Neto, Walter Lima Torres, 322

Newman, Charles, 66

Nicolson, Harold, 186

Nietzsche, Friedrich, 48, 58, 87, 161, 169, 184, 214, 223, 224

Oliveira, José Cândido de, 222, 299

Onega, Susana, 28, 201, 221, 228, 267, 290, 293

Ortiz, Joseph M., 93

Paro, Maria Clara Bonetti, 66

Parr, Samuel, 28

Pessoa, Fernando, 12, 15, 28, 29, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 94, 95, 137, 209, 210, 218, 227, 245, 247, 248, 249, 250, 274, 275, 279, 291, 297, 298, 299, 330

Pieters, Jürgen, 158

Pires, José Cardoso, 334

Platão, 40, 61

Pound, Ezra, 50

Proust, Marcel, 282

Queirós, Eça de, 76, 77, 96, 286, 287

Reeves, Amber, 295

Reeves, Maud, 53

Reis, Ricardo, 164, 210, 218, 334

Richter, Harvena, 89

Ricketts, Charles, 140

Ricoeur, Paul, 75

Robinson, J. H., 159

Rorty, Richard, 58

Rosado, Sofia, 191, 192

Rousseau, Jean-Jacques, 79, 141, 350

Said, Edward, 57

Salazar, António Oliveira, 51, 52, 55

Santana, Maria Helena, 87

Santos, José Rodrigues dos, 109

Santos, Octávio dos, 231

Saraiva, António José, 131

Saraiva, José Hermano, 146

Saramago, José, 44, 55, 93, 97, 141, 164, 169, 199, 230, 278, 279, 287, 288, 290, 291, 310, 311, 329, 334

Sartre, Jean-Paul, 51

Saussure, Ferdinand de, 19, 60, 78

Schabert, Ina, 192

Schlegel, August Wilhelm, 269

Schneider-Mayerson, Matthew, 232, 233

Scott, Walter, 43, 68, 96, 133, 167, 179, 305, 308

Self, Will, 29

Shakespeare, William, 12, 13, 21, 22, 28, 45, 46, 93, 100, 101, 109, 134, 135, 168, 172, 215, 225, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 269, 308, 309, 313, 324, 329

Sherard, Robert Harborough, 152, 216

Silva, João Céu, 298

Silva, Vítor Aguiar e, 70, 82, 87

Soares, Bernardo, 12, 14, 15, 28, 29, 30, 94, 95, 137, 164, 209, 210, 218, 227, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 270, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 296, 297, 298, 299, 330

Sófocles, 92

Solženicyn, Aleksandr, 64

Sontag, Susan, 40, 41

Sterne, Laurence, 174

Sue, Eugène, 238

Thomas, Donald, 29

Tindall, William, 49

Tolstói, Liev, 186

Twain, Mark, 199

Vermeulen, 116, 117

Vieira, Pe. António, 235

Voltaire, 172

Wakeling, Edward, 29

Warbuton, William, 28

Warton, Joseph, 28

Wells, H.G., 1, 11, 27, 53, 55, 72, 94, 96, 105, 106, 115, 129, 136, 166, 167, 170, 173, 185, 193, 201, 202, 203, 211, 220, 225, 227, 228, 229, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 259, 262, 286, 293, 294, 295, 299, 302, 305, 306, 321, 330, 335, 337, 340, 343

Wesseling, Elisabeth, 157, 159

West, Rebecca, 201, 240

White, Hayden, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 159

Wilde, Oscar, 1, 11, 12, 13, 14, 17, 22, 27, 28, 32, 41, 60, 82, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 135, 136, 140, 150, 152, 153, 163, 166, 167, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 199, 203, 205, 206, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 225, 227, 228, 229, 234, 238, 239, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 292, 293, 299, 302, 303, 304, 310, 316, 317, 318, 320, 325, 330, 331, 335, 340, 343

Wittgenstein, Ludwig, 58

Wolff, Christian, 80

Woolf, Virginia, 56, 65, 88, 89, 90, 91, 105, 159, 187, 218

Yeats, W. B., 50