PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

**OS JOGOS DE CONSTRUÇÃO FICCIONAL EM
SEM NOME, DE HELDER MACEDO**

Cláudia Patrícia de Oscar

**Belo Horizonte
2009**

Cláudia Patrícia de Oscar

**OS JOGOS DE CONSTRUÇÃO FICCIONAL EM
SEM NOME, DE HELDER MACEDO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lélia Parreira Duarte

**Belo Horizonte
2009**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48j Oscar, Cláudia Patrícia de
Os jogos de construção ficcional em *Sem nome*, de Helder Macedo / Cláudia Patrícia de Oscar. Belo Horizonte, 2009
62f.

Orientador: Lélia Maria Parreira Duarte
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais,
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura portuguesa – Crítica. 2. Macedo, Helder, 1935-. 3. Tradição. 4. Pós-modernismo. 5. Ironia. I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0.09

Cláudia Patrícia de Oscar

Os jogos de construção ficcional em *Sem nome*, de Helder Macedo

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras da
Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais,.

Profª Drª Lélia Maria Parreira Duarte – Orientadora

Profª Drª Suely Maria de Paula Lobo

Profª Drª Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Belo Horizonte, 10 de setembro de 2009..

Dedico esta dissertação a minha família:

Meu marido, Sérgio, pelo companheirismo e colaboração constantes

Minhas filhas, Danyelle e Luiza, pela compreensão nos momentos de falta

Meus pais e irmãos, pelo apoio de sempre

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Professora Doutora Lélia Parreira Duarte, pela confiança e apoio.

A meus professores de pós-graduação.

Aos funcionários da PUC Minas, em especial Berenice e Rosário.

RESUMO

Fazemos aqui uma análise do romance *Sem nome*, de Helder Macedo, a partir de três aspectos: as heranças da tradição e as influências do pós-moderno, a construção da ironia no texto e a construção abismal do romance, na qual narrativas e personagens se refletem e se espelham. Em um primeiro plano, apontamos características que colocam a obra entre dois momentos literários: a tradição e o pós-modernismo, levantando aspectos intertextuais da obra com outras obras da tradição e o efeito da verossimilhança na tessitura do texto. Em um segundo momento, investigamos as estratégias de construção em *Sem nome*, no intuito de demonstrar a presença da ironia, que ora é utilizada para críticas contundentes à sociedade, ora se faz de incongruências e lacunas deixadas pelo narrador para manter a ambiguidade, ora desnuda o teor de ficcionalidade da obra, ora se esconde sob máscaras, para enredar o leitor em uma teia de ilusão e fingimento. E em um terceiro momento, estudamos os aspectos de mise en abyme no romance: na construção de personagens que se encontram diante de um espelho, nos duplos, nas narrativas que se encaixam e se sobrepõem, e nos gêneros textuais que convergem na teia constitutiva do romance.

Palavras-chave: *Sem nome*, Helder Macedo, consciência autoral, mise en abyme, pós-modernidade.

ABSTRACT

This is an analysis of Helder Macedo's novel *Sem nome* concerning three aspects: the heritage of tradition and the influences of post-modernism; the construction of textual irony; and the mise-en-abîme development of the novel, where narratives and characters reflect and mirror each other. The analysis starts presenting some characteristics that locate the book between two literary moments – tradition and post-modernism – pointing out its intertextuality with other texts from literary tradition, and the effect of verisimilitude on the text weaving. It then investigates construction strategies in *Sem nome*, in order to demonstrate the presence of irony, sometimes used as sharp social criticism, often consisting of incongruence and gaps created by the narrator to sustain ambiguity, or else unveiling the text's own fictionality and hiding itself behind masks, so as to ensnare the reader within a web of illusion and pretence. Finally, the analysis focuses on the mise en abyme features of the novel: on the construction of characters who find themselves before a mirror, on duplicity, on narratives that fit together and overlap, and on the textual genres that converge in the novel's constitutive web.

Keywords: *Sem nome*, Helder Macedo, mise en abyme, postmodern.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ENTRE A TRADIÇÃO E O PÓS-MODERNO	13
2.1 A poética do pós-modernismo	19
2.2 O fragmentário	20
2.3 A negação	22
2.4 O hibridismo textual	23
2.5 O inacabado	23
2.6 O anti-heroísmo	25
2.7 Metaficção historiográfica	25
3. O JOGO DO TEXTO: VERACIDADE OU INVEROSSIMILHANÇA?	28
3.1 A ficcionalidade da ficção	32
3.2 Nomear: desvelar ou trapacear?	38
3.3 As máscaras do texto	42
4. CONSTRUÇÃO EM ABISMO E ALUSÕES LITERÁRIAS: ENCAIXES, REFLEXOS E CITAÇÕES	47
4.1 Duplicações	49
4.2 O mise en abyme na construção das personagens	52
4.3 Os encaixes intertextuais	54
4.4 O hibridismo textual	58
4.5 A obra aberta	59
REFERÊNCIAS	61

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve início no período de exames para o mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas, em 2006, quando tomamos contato pela primeira vez com o romance *Sem nome*, de Helder Macedo, uma das obras que fazia parte da bibliografia do concurso. Até então, nossa pretensão era estudar o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Já havíamos decidido adotar como foco principal de nosso trabalho a questão da morte e as estratégias de construção da ironia. Por esse motivo, ingressamos no grupo de pesquisas coordenado pela professora Lélia Parreira Duarte: *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, cujas discussões auxiliaram em nosso aprimoramento sobre o tema e em nossa decisão pelo romance de Helder Macedo como objeto de estudos.

Essa obra se nos apresentou desde a primeira leitura como um romance rico em ironia, jogos de enganos e construções elaboradas com a consciência autoral, no qual fala a linguagem, através do trabalho permanente com a criação literária. O grande manancial de estudos encontrado na obra, além de sua riqueza literária, conjugado às discussões do grupo de pesquisas mencionado, levaram-nos à decisão de tomá-lo como objeto de nossa dissertação de mestrado.

Sem nome é a história de uma jovem mulher, Júlia de Sousa, jornalista, livre e independente, que se encontra num momento de decisões sobre vários aspectos de sua vida, e conseqüentemente, a caminho de um amadurecimento pessoal e profissional. Para essa personagem, e é também o que move a trama do texto, o objetivo principal é a escrita de um romance, e para isso ela não se importará em mentir ou manipular situações. A diegese conta também a história de um advogado, José Viana, que se encontra em uma fase de “preocupações pré-póstumas”, desde que entendeu que não eram os espelhos que possuíam cabelos brancos e rugas, mas que para ele também o tempo havia passado e sua vida continuava o mesmo vazio, a manipular vidas em suas defesas mirabolantes, sem recusar nenhuma situação, ou corpos, em seus “cada vez mais obsessivos exercícios sexuais de circunstância.” (MACEDO, 2006, p.17) Carregando a saudade e a culpa por um amor do seu passado de militante, que ele abandonou em Portugal e o peso da secretária com quem dormiu muito tempo para conseguir dispensar, e a quem ele se

sente preso. Um encontro inusitado no aeroporto de Londres, e a semelhança física com sua amada do passado, talvez uma falha da memória, como nos diz o narrador de *Sem nome*, traz à tona todo o passado mal resolvido de José Viana e o une à personagem Júlia. Com perspectivas e em momentos diferentes: ele preso ao passado, ela com um pé no futuro; ele vislumbrando uma esperança de colocar fim à sua angústia de anos, reencontrando a Marta de ontem na Júlia de hoje, ela percebendo a oportunidade de realização como escritora, na criação de um romance sobre a vida de Marta.

Mesmo em se tratando de um romance recentemente publicado, *Sem nome* já despertou o interesse de muitos críticos no Brasil e em Portugal, possuindo em sua fortuna crítica uma boa soma de artigos e estudos, embora não tenha sido ainda tema de dissertação de Mestrado ou tese de Doutorado. Os estudos feitos até agora sobre o romance têm-se dividido em duas vertentes: aqueles que propõem uma leitura evidenciando os aspectos políticos e sociais constantes na obra, ou debatem a questão da identidade no romance; e os que preferem – como também é o objetivo deste trabalho – ater-se ao estudo das estratégias de construção textual, desvelando a presença de máscaras e jogos de enganos e ressaltando a preocupação em relação ao leitor ou à questão do duplo.

Todos os comentários sobre o livro ressaltam de alguma forma as referências sociais e políticas nele presentes. Provavelmente o estudo que mais se ateve a esses aspectos foi o de Maria Lúcia Dal Farra, publicado na Revista *Metamorfoses* n. 7, em 2006. A estudiosa aborda no romance o tema da identidade do povo português, e reconhece na personagem Júlia a metáfora do “modelo feminino cultural” da “possessa”. Dal Farra entende o processo de crescimento dessa personagem como alusão a uma possibilidade de renovação do país. Apesar de valorizar principalmente os aspectos políticos e sociais presentes em *Sem nome*, a estudiosa não deixa de se referir também às artimanhas de construção de seu narrador.

Um dos primeiros comentários feitos sobre o romance foi a resenha de José Maria Cançado, intitulada “Romance além do romance”, e publicada na Revista *Scripta* nº. 19. Segundo o estudioso, Helder Macedo está entre os grandes escritores do século XXI. O resenhista percebe no romance uma construção narrativa repleta de ironia, na qual o autor dá a seu leitor, ao final do livro, o benefício da permanência da dúvida, mantendo o inacabamento do romance.

Cançado levanta ainda a questão do duplo, que seria trabalhado na obra de uma maneira mais contemporânea, a qual Cançado denomina “individuação”, que seria a valorização das personagens, num processo de crescimento. Da questão do duplo trataram também Pedro Mexia que, em artigo sobre o romance, apenas afirma a personagem Júlia como duplo de Marta. Teresa Cerdeira também observa em *Sem nome* a questão do duplo, a partir dos exemplos literários citados no próprio livro. Entretanto, enquanto nos romances de Sá-Carneiro e Teixeira-Gomes a questão do duplo está ligada a um final trágico, em *Sem nome* há aprendizado e crescimento, como numa espécie de bildungsroman.

Teresa Cerdeira assinala ainda os constantes jogos de enganos que operam na transformação de fatos em ficções, no romance, afirmando que esse viés de análise constitui-se como um “manancial inesgotável”. A estudiosa ressalta ainda a importância de um leitor atento para a narrativa; mas sobretudo afirma ser essa uma obra elaborada com extrema consciência de sua construção. Para Gregório Dantas o romance trata da criação ficcional, “uma das obsessões da ficção macediana”, sempre preocupada com a função da ficção nos dias de hoje. E Appio Sottomayor vê em *Sem nome* uma obra que acima de tudo valoriza seu leitor.

Desde as primeiras leituras do romance, nosso interesse fixou-se nos estudos das estratégias de construção da obra, dando ênfase entretanto à questão da morte do autor, o que, com o progresso das pesquisas e novas leituras, acabou dando lugar a outras análises, também relacionadas ao tema, porém consideradas mais relevantes para nosso estudo. Até por que ao estudar as infundáveis (im)possibilidades de leitura e de abertura da obra – do seu inacabamento – estamos falando também implicitamente da morte autoral.

Para desenvolver a análise do romance, faremos uma abordagem das estratégias de construção de *Sem nome*, privilegiando principalmente os estudos do processo de evidenciação ficcional da obra, ou da “veracidade da inverosimilhança”, da construção da ironia na trama textual, da presença das máscaras e dos jogos de enganos, evidenciando como a ambiguidade que permanece proporciona o inacabamento do romance.

O objetivo da primeira parte do trabalho será estabelecer o lugar desse romance, diante da tradição literária que compõe as leituras do autor e das tendências pós-modernas em que está inserido o texto, pelo momento de sua escrita e publicação. Para isso, buscaremos dois autores que trabalharam as grandes

mudanças literárias ocorridas após o advento do moderno: em um primeiro momento, Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade*, no qual o autor traça um panorama dos acontecimentos que influenciaram na atmosfera do advento do moderno e seus seguidores, bem como as características que ressaltaram nos textos desse momento artístico e cultural; em um segundo momento, Nísia Villaça em *Paradoxos do pós-moderno*, no qual a autora, notadamente perfazendo uma intertextualidade com Compagnon, dá sequência aos seus estudos, no que diz respeito às características contemporâneas da literatura. No intuito de analisar a presença da tradição literária no romance *Sem nome*, buscaremos investigar algumas das heranças literárias do autor, presentes de forma explícita ou implícita em seus romances, fazendo comparações e ligações. A partir das características propostas pelos dois estudiosos da modernidade e pós-modernidade, estabeleceremos algumas características em comum nas duas escolas literárias e presentes também em *Sem nome*.

Acreditando que as características mais evidentes no romance *Sem nome* são a construção da ironia e a consciência autoral, estudaremos essas questões no segundo capítulo da dissertação. Tomaremos como base teórica os estudos de Wolfgang Iser, principalmente o texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional?” (LIMA, 2002), no qual o estudioso propõe uma nova relação entre o real e o imaginário, baseada na tríade real, fictício e imaginário. Iser fala dos atos de fingir, e aponta a estratégia do como se, que acreditamos assemelhar-se à proposta da “veracidade da inverosimilhança”, presente nos estudos do próprio Helder Macedo. Trata-se de estratégia que produz a ambiguidade e a probabilidade de convivência de elementos contraditórios no texto.

Os conceitos de ironia nos quais iremos nos basear serão aqueles estudados por André Bourgeois, Ronaldes de Melo e Lélia Parreira Duarte que, em seu livro *Ironia e humor na literatura*, faz um levantamento dos estudos já feitos sobre a ironia e propõe uma classificação, através de exemplos de análise de grandes obras da Literatura Portuguesa.

E como nosso objetivo principal neste estudo é evidenciar a construção da obra, não será possível encerrar a dissertação sem uma análise do recurso da *mise en abyme* em *Sem nome*, para os quais nos apoiaremos nos estudos de Lucien Dällenbach.

Utilizaremos no corpo deste trabalho a edição brasileira do romance, feita em 2006 pela Editora Record Ltda, e as citações serão feitas apenas pelo número das páginas.

2. ENTRE A TRADIÇÃO E O PÓS-MODERNO

O romance *Sem nome*, de Helder Macedo, publicado em 2005 em Portugal e em 2006 no Brasil, apesar de vir à tona em um momento histórico marcado por mudanças e de encontrar-se inserido em uma fase literária denominada de pós-moderna, traz em seu corpo uma intertextualidade evidente com a tradição literária. Podemos dizer que esse fato o coloca em suspenso entre dois momentos literários e suas características: a tradição literária e o pós-modernismo. Em *Sem nome* há citações explícitas e implícitas de outros romances que também trabalham o duplo, como *O sítio da mulher morta*, *A confissão de Lúcio*, *Hamlet*, os mitos de Perséfone, Ecos e Narciso, além de outros autores como Pöe e Dostoievski, que também trabalharam em seus textos essa temática.

Teixeira-Gomes, explicitamente citado em *Sem nome*, através do romance *O Sítio da mulher morta*, marcou a passagem de dois tempos da tradição literária: crise do Realismo, ascensão do Simbolismo. Em sua obra, podemos encontrar a subjetividade e a linguagem poética, além de um vocabulário seletivo, marcadamente sonoro e musical. Trata-se de uma narrativa que se utiliza do recurso da memória, em que há uma Júlia do presente que lembra uma Júlia do passado, ambas amores do narrador-personagem do livro. Entretanto, essa Júlia do presente é amante de José Cravo, perigoso assassino que se aloja nas terras do narrador. Para esconder o passado da amante, José Cravo exige que a mesma mude seu nome para Marta. O conto termina em tragédia quando José Cravo, enlouquecido de ciúmes, mata Marta (Júlia).

Mário de Sá-Carneiro, também citado de forma explícita no livro, através do romance *A confissão de Lúcio*, foi um poeta que também sofreu a influência de várias escolas literárias como o Simbolismo e o Decadentismo, tendo sido considerado um dos maiores expoentes do Modernismo português. Em *A confissão de Lúcio*, seu único romance, enredou-se no universo do fantástico, criando uma narrativa de teor psicológico, na qual Lúcio, personagem principal, cria um universo imaginário em que se torna possível a relação homossexual com Ricardo.

Tanto Sá-Carneiro quanto Teixeira-Gomes, entretanto, constroem textos que primam por uma linguagem permeada de ambiguidades e incongruências, características marcantes do estilo realista; estilo este que foi estudado e criticado

por Helder Macedo. Segundo esse autor, o Realismo pode ser entendido como um espelho da realidade, mas não um espelho estático, e sim um espelho em movimento, captando sempre algo em constante transformação.

Em *Sem nome*, além de usar a personagem Carlos Ventura para citar as obras de Teixeira-Gomes e de Sá-Carneiro – num comentário ambíguo sobre o duplo, em que a personagem critica essa vertente nas obras contemporâneas, apesar de ter sido um recurso claramente usado em *Sem nome* – há uma intertextualidade mais sutil, em que se correspondem nomes e cenas das três histórias. Em Teixeira-Gomes, a Júlia do presente lembra a Júlia do passado. E no encontro entre o narrador de *O sítio da mulher morta* e Júlia, há a influência da memória, que confunde as imagens das duas mulheres, em uma atmosfera de poucas luzes e muitas lembranças. Também em *Sem nome*, o encontro entre Júlia e José Viana, que traz à tona a imagem da Marta que desaparecera, é envolvido em uma atmosfera de recordações, levantada pelas coincidências que rodeiam a situação: o mesmo nome (graças ao engano do funcionário do aeroporto), o mesmo endereço, a mesma idade (graças a um erro no passaporte da moça). Mas em *Sem nome* o engano rapidamente se desfaz, e o que anunciava mais uma narrativa fantástica, em que o passado se confunde com o presente e fatos extraordinários ganham vida, desenvolve-se numa narrativa que trabalha com a memória para construir cenas e personagens, mas, mais que isso, trabalha com outro tipo de engano, enredando seu leitor através dos jogos de palavras.

Na narrativa de Mário de Sá-Carneiro, Marta é coincidentemente uma presença que é ausência. É uma fantasia, ou estratégia, criada por Lúcio para legitimar seu amor por Ricardo, uma relação homossexual, que não era aceita nem mesmo pelos amantes. Essa criação permanece no mesmo ambiente de sonho até seu desfecho, em que somente a morte de Marta (Ricardo) pode trazer para a realidade o relacionamento dos dois. E somente nesse momento o leitor pode visualizar a verdadeira história de Lúcio e Ricardo, que até então transcorria em clima de sonho. Foi necessário um final trágico para arrancar todos do mundo onírico e trazer-nos a factualidade da trama.

Teresa Cerdeira (2006) comenta a intertextualidade presente em *Sem nome*, fazendo um passeio no tempo pelas obras de Teixeira-Gomes, Sá-Carneiro e Helder Macedo. Cerdeira compara os encontros entre as Júlias e Martas da tradição e a Júlia (Marta) de *Sem nome*. Em *O Sítio da mulher morta*, de Teixeira-Gomes, a falta

de iluminação torna o ambiente mais propício a confusão de José Cravo, que vai buscar no passado explicações para o presente. A estudiosa chama a atenção para os efeitos de luz da cena, em que a chegada da moça é envolta em uma luz forte, que invade a sala escura em que o narrador se encontrava, ofuscando-o; este a leva imediatamente para o quarto, que estava na penumbra. Segundo Cerdeira, mesmo que o narrador afirme ser a Júlia do presente uma imagem exatíssima da Júlia de quinze anos antes, “Cabe ao leitor, no entanto, desconfiar dela”. (CERDEIRA, 2006, p.120). Já em *Sem nome*, antes mesmo da cena do aeroporto, em que há o encontro entre José Viana e Júlia de Souza, o narrador prepara antecipadamente seu leitor, alertando-o com expressões como “faz desconfiar” e “desconfiou”.

A personagem Marta, de *A confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro, é, na verdade, a criação de uma terceira pessoa, na tentativa de vencer um tabu que o próprio narrador-personagem não consegue assumir diante da sociedade; essa outra persona permanece até o fim da história, quando enfim podemos perceber que Marta é um duplo de Ricardo, criado por Lúcio, o que, segundo Cerdeira, pode ser estudado pelo viés do fantástico ou da psicanálise, sem, no entanto deixar de passar pelo trágico.

Ainda na perspectiva de Cerdeira, vemos em Helder Macedo a memória se confundir, motivada por uma série de coincidências como nome, idade e endereço, trazendo a imagem da amada do passado para a jovem que José Viana acaba de conhecer. Para a estudiosa, apesar das semelhanças entre as obras, a diferença do duplo de *Sem nome* para os duplos da tradição é o drible do trágico. De acordo com Teresa Cerdeira, *Sem nome* é “um romance de vertente utópica”, “transformador do futuro”. (CERDEIRA, 2006, p.123).

Entretanto, o mais interessante a observar no comentário de Teresa Cerdeira sobre a intertextualidade em *Sem nome* é, sem dúvida, a questão da consciência autoral. Segundo Teresa Cerdeira, esse trabalho feito pelo narrador de *Sem nome* é algo “sutilmente obsessivo”. Em relação ao comentário de Carlos Ventura sobre os livros, em conselho à Júlia para a escrita de seu romance, a estudiosa refere-se ao mesmo como sendo uma “maldade autoral”, que para a estudiosa “chega às raias do perverso” ao dar voz a personagem Carlos Ventura, que escancara todas as obras que promovem a intertextualidade com *Sem nome*, sem dar ao leitor o prazer de descobri-lo por si só, e sim expondo-lhe suas leituras e seleções. Segundo Cerdeira, as escolhas autorais vão além disso, pois a partir do momento que absorve

tendências de vários momentos literários, o autor opta também por utilizar o Realismo como forma de exposição, negando a incursão na literatura fantástica. Além disso, ocorre o que a escritora denomina de “superação”, pois de acordo com a interpretação da estudiosa, o que o autor faz é reinventar, dando às obras tradicionais em que se nutre uma “eternidade metamorfoseada”, em que o autor se utiliza conscientemente de suas heranças literárias, selecionando-as, reorganizando-as e atualizando-as. “(...) inteligência de saber jogar com as mesmas cartas para encontrar um outro modo de ganhar, num trânsito consciente da similitude à diferença.” (CERDEIRA, 2006, p126)

Podemos afirmar ainda que o fato de o romance trabalhar a questão da intertextualidade, por si só é uma característica contemporânea, o que reforça nossa impressão de *Sem nome* como ponte entre a tradição e a pós-modernidade. Para tanto, faremos a seguir um pequeno levantamento dos estudos de Antoine Compagnon sobre a história da modernidade e da pós-modernidade. Segundo Compagnon, a modernidade caracterizou-se como a negação da tradição, promovendo uma ruptura com tudo o que era considerado ultrapassado. O fato de negar o passado fez da modernidade uma transição entre o novo e o velho. Sob essa perspectiva, a modernidade tornou-se também um paradoxo, pois ao negar o passado acaba negando a si mesma.

Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Compagnon afirma que o moderno é uma constante transição, paradoxo que transita entre o novo e o velho. Para o escritor, a tradição moderna é “voltada contra si mesma, contraditória, tradição da negação”. Talvez por isso seu questionamento da pós-modernidade: “o pós-moderno é o auge do moderno ou o seu repúdio?”. Compagnon nos alerta para o fato de o adjetivo moderno, que aparece pela primeira vez no século V – *modernus*, em latim vulgar, oriundo de modo – designar não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. Se moderno é sempre o atual, todos os dias o novo é negado por algo ainda mais novo, que também não permanece por muito tempo. Para o estudioso, a modernidade adota uma postura provocante, mas seu interior é desesperado. Cada geração rompe com o passado, passando, entretanto, a fazer parte da tradição – tradição da ruptura. Mas essa tradição, ao mesmo tempo em que é ruptura e negação, nega a própria ruptura, negando também a si própria ao buscar desesperadamente por uma nova transgressão.

Antoine Compagnon, apresentando-nos este panorama contraditório em que viveu a modernidade, aponta algumas características do texto literário moderno como a intertextualidade, a negação, a falta, a ausência de totalidade ou sentido, o hibridismo textual e a ambigüidade, as quais estudaremos adiante em maiores detalhes.

O moderno, tendência literária que reúne características como a lacuna e o paradoxo, tem suas raízes nas alterações sofridas pelo sujeito devido a questões históricas, sociais e culturais que permearam a modernidade. O sujeito moderno, suscetível a várias mudanças no decorrer dos tempos, teve momentos de centramento, através dos paradigmas de classe. Após a desestabilização dessas velhas classes houve o surgimento de uma sociedade total, composta por várias identidades. Decorre disso o próprio descentramento do sujeito.

De acordo com Stuart Hall (2004), a conceitualização de sujeito moderno mudou, durante a modernidade, em três pontos estratégicos, o que implica que essa conceitualização possui uma história. Com a queda das estruturas, o indivíduo moderno passa a ter uma forma diferente de individualidade. No entanto, a democracia moderna, os governos liberais e as sociedades coletivas deram origem ao conceito de “indivíduo sociológico interativo” – interação entre o homem e o meio, entre o subjetivo e a sociedade. A partir daí, Hall nos apresenta cinco grandes avanços oriundos da modernidade que contribuíram de forma significativa para o descentramento do sujeito: o pensamento marxista de que a construção histórica e cultural do homem está diretamente ligada à sua condição material; a descoberta do inconsciente por Freud que acaba com o conceito racional de uma identidade fixa; o estudo da linguística estrutural por Ferdinand Saussure, que mostra que a língua é um construto social e não uma atividade individual; o trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault na descoberta do “poder disciplinar”; e o impacto do feminismo que, vindo somar-se a outros movimentos repontados nos anos 60, promove a abertura para a contestação política. Para Stuart Hall esses cinco elementos da modernidade foram significantes na progressiva perda de identidade, que alcançou seu ápice no pós-modernismo.

Segundo Carlos Ceia, “O pós-modernismo é um fenômeno tão indefinível como complexo e cheio de incertezas tais que qualquer dos paradigmas estudados pode fazer todo o sentido numa dada situação mas não se ajustar a outras...” (E-dicionário de termos literários). E diante desse momento literário tão contraditório e

de todas as mudanças sofridas pelo sujeito no decorrer dos tempos, dentro de todas as transformações políticas, sociais e culturais que assolaram o sujeito moderno, tornando-o cada vez mais submetido às imposições sociais, nos deparamos em Portugal com uma crise póstuma ao 25 de abril, que desencadeia um crescente descrédito na geração dos futuros sujeitos do país. “(...) cérebros tornados receptivos e comandáveis, isto é, aos quais, pelo espetáculo, foi retirado o impulso do pensamento” (LOPES, 2006. p. 144).

É em meio a esse cenário contemporâneo português e mundial, em que se vive uma espécie de novo mal-estar da civilização, e em que convivemos com a constante necessidade de realização pessoal e social, e com a dificuldade de identificação, que nasce esse novo romance de Helder Macedo: *Sem nome*, que também trabalha contradições em relação ao sujeito, à sociedade e ao próprio fazer literário. O sujeito de *Sem nome* é esse mesmo sujeito desconstruído, fruto da desestruturante falta de referencial da pós-modernidade, mas é também, segundo Dal Farra, uma nova “geração que emerge desse momento de tamanhas transformações na vida portuguesa” (2006, p. 277) e que segundo a estudiosa é bem reconhecida em *Sem nome*. E não podemos negar que a personagem Júlia retrata bem as inquietações dessa geração, para a qual a maior busca é de si mesma. Entretanto, mesmo se utilizando de questões identitárias que se relacionam com a posição do sujeito moderno e narrando acontecimentos passados e presentes que fizeram a história de Portugal e do mundo, *Sem nome* parece ser, antes de qualquer coisa, um romance que narra a arte de narrar, constituindo-se como uma metanarrativa, que não só evidencia seu processo de construção, mas indica o processo de construção dos textos literários de modo geral. E ao evidenciar esses processos de construção, permite a visualização de uma tessitura cujo recurso principal é a ironia, que ora é utilizada para críticas contundentes à sociedade, ora se faz de incongruências e lacunas deixadas pelo narrador para manter a ambiguidade.

Como afirmou Stuart Hall, após as mudanças ocorridas na sociedade moderna, que resultaram na descentralização do sujeito, as identidades tornaram-se “abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (p. 46). Todas essas características podem ser encontradas em *Sem nome*, que se estrutura como uma obra aberta, em que todas as situações permanecem em aberto; até mesmo o livro que a personagem Júlia ensaia escrever dentro do livro fica como promessa

irrealizada no romance. *Sem nome* é um romance fragmentado, que mistura fragmentos do passado e dos sonhos de José Viana a “manobras fictícias com destinos reais” (p.16) feitas por ele nos tribunais, e também por Júlia, para validar as informações criadas por ela para o destino de Marta; usa personagens fragmentadas, à procura de uma identidade, como Júlia, “a que não se importava de não ser ela”, “a que não se importava que a usassem” (DAL FARRA, 2006, p.275).

Como bem coloca Dal Farra: “Júlia não existe propriamente como entidade (...) ela se mostra como um espaço letárgico, inativo, que, circunstancialmente, é povoado ora por um ou por outro, ao sabor dos acasos” (DAL FARRA, 2006, p.275-276). Miss Lisa também é um bom exemplo de personagem fragmentada, alheia à sua própria vida: “foi ela mesma que se deixou ir envelhecendo e engrossando a tomar conta de tudo que fosse a vida dele no escritório, sem vida própria, sem outra identidade (...)” (p.18). E principalmente a personagem Marta, que incorpora a própria obra inacabada a alguém sem destino, presença ausente, “tangível e fantasmática”, que aparece no texto aos fragmentos, através das lembranças de José Viana e da imaginação de Júlia.

2.1 A poética do pós-modernismo

Segundo Nizia Villaça, o que se percebe na ficção contemporânea é a multiplicidade, ou a falta, ou a descentralização do sujeito da narrativa; e a visão do homem é a de um sujeito incompleto, “lançado no mundo, perdido num labirinto”, como a própria imagem do mundo pós-moderno. Diante dos paradoxos da pós-modernidade, Villaça afirma ser necessário repensar as categorias de verdade, tempo e sujeito, com a consciência de que ficção e história são discursos que se cruzam. Segundo o pensamento de Villaça, a intertextualidade é uma das características mais marcantes da pós-modernidade, que se caracteriza como uma arte “dentro do arquivo” que fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica. Porém, a estudiosa salienta que o romance histórico pós-moderno é antes um lugar de ruptura, não possuindo mais a intenção de reproduzir a história, mas sim de acrescentar-lhe trama romanesca.

Villaça também ressalta a questão da subjetividade e o paradoxo do sujeito descentralizado, mas, segundo a estudiosa, esse sujeito não é mais negado como na modernidade. Em relação às instâncias do texto, Villaça nos diz que o leitor não é mais apenas um expectador, mas, a partir dos processos de explicitação do processo enunciativo, co-produtor. Quanto ao narrador, há aquele que manipula e perfaz um pacto de leitura participativa com seu leitor, mas há também uma multiplicidade de vozes, não localizáveis no contexto, formando o que a estudiosa denomina de “pluralizante polivalência de pontos de vista.” (p.175).

O narrador de *Sem nome* perfaz com seu leitor um jogo que consiste não apenas em deixar pistas, mas acima de tudo em despistá-lo, trapaceá-lo com a própria linguagem, sugerindo em diversos momentos haver nessa construção um riso escondido, uma dose de humor, um ato de fingir. Mas esse mesmo narrador em outros momentos se esconde para dar voz às personagens. *Sem nome* possui um narrador que apesar de narrar em *off* – como bem observou Maria Irene Ramalho (2006), em comentário sobre o livro – é capaz de deixar sua marca na voz das personagens.

Mediante as perspectivas de Antoine Compagnon sobre a modernidade e Nizia Villaça sobre a pós-modernidade, falaremos a seguir de algumas dessas características presentes nesses dois momentos artísticos – além da intertextualidade, sobre a qual já discorremos anteriormente – demonstrando-as no romance *Sem nome*, de Helder Macedo, para mostrar como essas características permeiam o texto do autor. Trataremos de outras no decorrer do trabalho.

2.2 O fragmentário

Diante de uma sociedade fragmentada, composta por sujeitos destituídos de totalidade, os textos pós-modernos tendem a caracterizar-se também pela fragmentação. Stuart Hall (1987) distingue três concepções de identidade: “O sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno”. Para o sujeito do Iluminismo, a identidade é formada pela “interação” entre o eu e a sociedade. Para o sujeito sociológico, a identidade costura o sujeito à estrutura. Já o sujeito pós-moderno apresenta-se fragmentado, sendo composto por múltiplas identidades

geralmente contraditórias. O sujeito passa a não ter mais uma identidade fixa ou permanente. Para Hall, a identidade torna-se uma questão de momento.

A fragmentação identitária toma forma no texto literário, que também se fragmenta, perdendo a linearidade discursiva. Dessa forma, abre ao leitor inúmeras leituras, na impossibilidade de respostas da literatura. Em *Sem nome* podemos encontrar, além de uma narrativa que se apresenta aos fragmentos – em histórias se misturam – um leque aberto a múltiplas leituras. Podemos visualizar nesse livro uma trama que se compõe de personagens fragmentadas; algumas delas servem mesmo como estereótipos da sociedade portuguesa contemporânea. Júlia de Souza, ovm jornalista, independente, que almeja escrever um romance e faz de tudo para realizar o que pretende, por outro lado possui limitações que envolvem provavelmente o relacionamento com a mãe e um namorico de infância, o que provavelmente resultou em uma sexualidade não realizada, ou uma assexualidade, da qual se beneficia o mentor e chefe direto Carlos Ventura, a quem ela permite desfrutar de seu corpo, alegando que isso nada lhe custava. Maria Lúcia Dal Farra ressalta que “Júlia se impõe apenas como alguém que ainda não é (...)”. Não se importava em ser ou não ser ela mesma, em como seu corpo era usado, metaforiza o modelo feminino cultural da “possessa”, espaço letárgico, inativo, povoado por um ou por outro, “de uma geração que ainda não tem cara” (DAL FARRA, 2006, p.277). Já para Teresa Cerdeira, Júlia simboliza a geração que está sendo construída no presente de Portugal; uma geração que ainda não possui um nome definido.

Outras personagens do romance também apresentam a configuração do fragmentário, como Duarte, o amigo e um dos confidentes de Júlia, para quem ela demonstra seu lado mais infantil e carente, com quem ela teve na infância uma experiência frustrada e com quem vive um jogo sexual que nunca se concretiza. Ele, apesar de realizado profissionalmente, parece possuir uma sexualidade indefinida; além de uma grande submissão em relação a Júlia.

Também Miss Lisa simboliza uma personagem sem completude; prestimosa secretária, sua única função é controlar a vida profissional de José Viana e, para isso, anula-se como ser humano, passando a ser alguém inconcluso, incompleto, sem identidade.

Finalmente Marta, a presença constante dentro da obra, que afinal não é mais que a presença da ausência, a impossibilidade – impossibilidade de ser encontrada, de ter filhos; o silêncio – silêncio sobre seu destino – e ausência – ausência de

história, ausência de presença, ausência de linguagem. Personagem cuja história é indefinida, misteriosa e incompleta, composta por fragmentos da memória de José Viana, associados a criações fictícias de sua própria mente.

2.3 A negação

Como vimos anteriormente, o espírito da modernidade possui a característica de sempre tentar negar o passado, negar o que considera ultrapassado, mas através desse movimento nega também a si mesma, pois o que hoje é moderno, amanhã será deixado para trás.

José Maria Cançado (2006) em resenha sobre *Sem nome*, nos diz que o narrador do livro desenvolve um processo que o estudioso nomeia de “mordente negação da negação”. Para Cançado, a estratégia utilizada em *Sem nome* é a da “individuação”, que de acordo com o crítico é a valorização das personagens, vistas num processo de crescimento.

Outro aspecto a ser visto, relativamente à questão da negação no romance é que ele nos incita a participar também do processo de negação. Acreditamos não serem casuais as três epígrafes que iniciam o livro, a saber: de Camilo Castelo Branco “(...) deixaremos este mundo tolo e mau tal qual era quando cá entramos.”; de Cesário Verde “Já vês, pois, que podemos viver juntos,/Nos mesmos aposentos confortáveis,/Comer dos mesmos bolos e presuntos,/E rir dos miseráveis.; e finalmente, de Carlos Drummond de Andrade “Não morres satisfeito, morres desinformado.”. Trata-se de três epígrafes que demonstram total aceitação a um sistema de injustiças sociais, desfrute e letargia. Certamente, o autor espera que entendamos que o que ele pretende fazer é negar as epígrafes. Diante de um cenário caótico em Portugal e no mundo, trabalhando situações e personagens instáveis, o que *Sem nome* propõe é uma mudança – de perspectivas, de atitudes, de expectativas; o que podemos perceber através da virada na vida de José Viana, da atitude de Carlos Ventura ao publicar a crônica proibida e do amadurecimento por que passa Júlia. O romance se move, segundo José Maria Cançado, não pela esperança, mas exatamente por saber que nada pode esperar. “(...) nem por isso, ou por isso mesmo, deixa de fazer as coisas. Por isso mesmo as faz.” (p. 276).

2.4 O hibridismo textual

Outra característica da escrita pós-moderna indiscutivelmente presente em *Sem nome* é o hibridismo textual. Teresa Cerdeira afirma que podemos distinguir em *Sem nome* alguns tipos textuais como a crônica – gênero utilizado por Carlos Ventura para denunciar situações sociais e políticas, o e-mail – forma de correspondência entre as personagens Júlia e José Viana, que na verdade se misturam a outros gêneros, como carta pessoal, relatório, crônica, ou reportagem, quando José Viana descreve acontecimentos da política local e do mundo. Para Teresa Cerdeira, esse e-mail trata-se de um “discurso de gênero híbrido, ao mesmo tempo mensagem eletrônica-carta-relatório-enquete policial e, possivelmente já, exercício de prática romanesca.” (2006, p.125). E, principalmente, o romance de Júlia, obra dentro da obra, que, apesar de não se concretizar no livro, evidencia várias etapas essenciais a escrita de um verdadeiro romance.

Maria Lúcia Dal Farra afirma haver em *Sem nome* muitos gêneros literários, distintos ou assemelhados, incluindo a crônica e o relatório; mas, segundo a estudiosa, a atmosfera de mistério que envolve o livro desde as primeiras páginas, faz com que o romance ganhe características de uma narrativa em *thriller* ou romance policial.

No entanto, no entendimento das duas estudiosas, *Sem nome* é, antes de tudo, um romance de formação, em relação às experiências e descobertas de Júlia. Segundo Cerdeira, o *bildungsroman* funciona como saída para um tempo de fracasso social e político. José Maria Cançado também acredita em *Sem nome* como um romance de formação; como estratégia para enfrentar aquilo pelo qual não se pode esperar, mas pelo qual é preciso fazer alguma coisa.

2.5 O inacabado

Em sua resenha de *Sem nome*, Cançado nos afirma que “o livro termina, mas a inspiração continua, dando ao leitor o benefício da dúvida.” (p. 275). Acreditamos ser essa uma das principais características desse romance que deixa em suspenso

vários fios com que se tece a sua trama: o romance de Duarte e Júlia, o desta com José Viana, a história de Marta, e até mesmo o livro que Júlia ensaia escrever. Tudo fica enigmaticamente em aberto, ou por vir, como promessa irrealizada. Também permanece em aberto o último capítulo, paradoxalmente intitulado “A última crônica” – o que supõe um final; mas encerrado com a expressão: “Decidia depois” (p.238), o que amplia as possibilidades de leitura. O autor ainda utiliza-se da ambiguidade da palavra crônica, que pode tanto se referir a uma narrativa – aí poderíamos considerá-la como uma narrativa a mais dentre tantas na composição da obra – quanto pode ser um gênero textual de características bem diferentes das do romance – e então poderíamos considerá-la como uma crônica a mais dentre as que permeiam o tecido do texto, atribuídas à personagem Carlos Ventura, formando um texto híbrido, bem de acordo com a tendência pós-moderna. Outro elemento que compõe o livro e legitima seu caráter inacabado é a titulação de alguns capítulos, como o quinto: “Capelas imperfeitas”, nome de um monumento existente em Portugal, no Mosteiro da Batalha, mandado construir por D. João I, e que permaneceu realmente inacabado. Capelas imperfeitas é também o termo usado pela personagem Carlos Ventura para aconselhar Júlia quanto à melhor forma de se escrever: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (p.71). Nesse momento, o narrador explicita o caráter intencionalmente inacabado da obra e o pacto de leitura com seu leitor.

Finalmente, a personagem Marta, presença ausente na história, que ganha forma na rede textual através das lembranças de José Viana e das invenções de Júlia. Marta é a própria obra inacabada, pois não possui futuro, não possui presente, e mesmo o seu passado é enigmático e misterioso. Trata-se de personagem cuja história permanece sem fim, sem uma solução ou explicação para os mistérios que envolvem sua vida desde o início da trama. A personagem inicia e termina o romance como presença fantasmática, que apesar de desencadear a ação da trama, permanece como se nunca houvesse existido.

2.6 O anti-heroísmo

Uma das características que envolve a literatura pós-moderna é a exposição da complexidade humana. Entendemos que *Sem nome* não é uma narrativa de heróis. As personagens são desenvolvidas e apresentadas ao leitor com toda a sua imprecisão, seus medos e frustrações, com toda a sua ganância e desonestidade. José Viana e Júlia são exemplos de profissionais que têm o dever de trabalhar com a verdade; entretanto, ambos vivem a fazer “manobras fictícias com destinos reais”. José Viana é o advogado que julgava há muito “as aparências como o único modo inteligível de viver.” Aceitava defender qualquer causa, pois para ele não havia causa impossível ou imoral. Para ter sucesso nos tribunais mentia, ludibriava, enganava. Alimentava um amor por Marta, o qual entretanto, mais parecia arrependimento, por não ter tido a coragem de ficar em Portugal e lutar ao lado dela pelos mesmos ideais comunistas que os uniram. Em vez disso, ele fugiu, amedrontado por ter que servir na guerra, e conseqüentemente abriu mão de seu amor. Também não foi menos frustrada sua relação com os pais, dos quais ele sequer conseguiu acompanhar a morte, e vivia a sonhar com os mesmos, por conservar um profundo sentimento de culpa em relação a ambos. A jornalista Júlia, no intuito de escrever seu romance não hesitou em inventar a morte de Marta e, além disso, levantar provas que validassem sua história. Mas a mentira não é nesse romance uma característica apenas dos protagonistas; até mesmo Miss Lisa, exemplo de dedicação a José Viana, acaba por confessar que escondeu uma carta de Marta para ele, o que poderia ter sido a única esperança de reencontrá-la.

2.7 Metaficção historiográfica

Mário Avelar (2009) afirma que na metaficção o objetivo maior e a estratégia central é o jogo estabelecido com a linguagem e a memória literária. Já nas metaficções pós-modernas surge uma preocupação crítica em relação à história tradicional. Carlos Ceia (2009) comenta a tendência para a fabricação de uma reprodução coletiva, através da utilização de recursos como os mitos, as citações e

os provérbios. Segundo o estudioso, após a renovação epistemológica, que criou um novo conceito de história, sobretudo através dos estudos de Michel Foucault sobre a “Arqueologia do saber”, passamos a duvidar de uma história racional, centrada no sujeito, e a história passa a ser o próprio espaço da dispersão. A história já não pode existir fora do discurso que a toma como objeto. Ceia diz que a partir daí caem as matrizes pré-determinadas da história e a partir das vertentes que se criaram para combater o modelo “humanista” da história surgem as metanarrativas que concebem a história como encarnação de uma intriga; as que a concebem como um passado caótico que pode ser utilizado em favor de qualquer ideologia; algumas que se afastam da visão canônica, mas aceitam seu processo racional, adquirindo um potencial politicamente subversivo em relação ao presente e demonstrando a possível abertura a mudanças; e ainda outras que eliminam a lógica dos acontecimentos e destituem a história do caráter ordenado e composto de sentido. Ceia aponta como o tipo mais inovador aquelas em que a ficção é contrafactual, ou seja, a história é abertamente falsificada. “(...) na ficção pós-moderna, já não à possibilidade, mas à impossibilidade: as virtualidades do passado, impossíveis porque na realidade abortadas, são actualizadas na ficção contrafactual, e contadas como realmente tendo havido lugar.” (E-dicionário de termos literários).

Sem nome, mesmo tendendo à metaficção historiográfica, em nossa concepção no que se refere ao mais inovador da tendência pós-moderna, apresenta a valorização de um leitor atento à leitura das entrelinhas, possuindo um narrador que faz com seu leitor um pacto de leitura, baseado no jogo e na explicitação da ficcionalidade da obra. O próprio ensaio que a personagem Júlia faz de um romance dentro da história do livro demonstra como a ficção pode parecer real, e demonstra que pode ser até mais real pelo fato de ser ficção. Podemos comprovar isso através da criação ficcional de Júlia para o destino de Marta, que se tornou mais real que a própria realidade existente.

Pudemos, dessa forma, observar a presença de várias características pós-modernas no romance *Sem nome*. Entretanto, essas características não nos parecem integrar o romance apenas por uma tendência contemporânea, ou pós-moderna, mas pela herança angariada em vários anos de estudo e crítica da Literatura Clássica e Realista. Em sua obra ensaística, Macedo já estudava autores como Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro, Eça de Queirós e Machado de Assis, mostrando em sua obra o trabalho com a linguagem e a consciência da construção

textual. Podemos notar que, pelo menos como objeto de estudos literários, o escritor já demonstrava sua preferência por esse enovelar da trama, o que pode ter puxado fios para os seus romances.

Há em *Sem nome* – e é um dos objetivos deste trabalho demonstrá-lo – uma bem articulada construção da ironia e da ambiguidade. Essa característica tanto pode ser atribuída às tendências pós-modernas, como à tradição estudada por Macedo. *Sem nome* é uma obra que, como bem argumentou Cerdeira, utilizando-se da afirmação de Compagnon: “explicita seu próprio modo de usar”, orienta sua leitura. O aviso ao leitor chega já nas primeiras páginas do romance, demonstrando ser o romance uma construção feita através de artimanhas e jogos de enganos. Isso, no nosso entender, fica sugerido nas palavras utilizadas pelo próprio narrador no início do livro, primeiro fazendo uma brincadeira com a questão da idade da mulher: “não estaria a mentir mas simplesmente a ajustar a verdade à verossimilhança” (p.11), ou “todas a competirem no mesmo jogo das falsas aparências” (p.11), ou quando apresenta a personagem José Viana “habitado a considerar as aparências como o único modo inteligível de viver” (p.11), mas o narrador acrescenta, ao comentar sobre a aparição de Júlia no aeroporto “faz desconfiar” (p.12). É o que o leitor de *Sem nome* deve fazer: desconfiar, desde o início, pois nessa narrativa o narrador o convida para um jogo no qual as cartas são as palavras e suas construções, e que a todo o momento irão desafiá-lo na tentativa de ludibriá-lo através de suas artimanhas. No entanto, esse mesmo narrador que nos alerta sobre o jogo que será jogado, e do qual ele também participa, tenta despistar-nos, através das trapaças que constroi com a linguagem.

Apesar de a ironia e a ambiguidade presentes na obra serem características levantadas por Compagnon e Villaça como tendências contemporâneas, não as incluímos na relação de características aqui desenvolvidas, pois trataremos desse assunto com maiores detalhes no capítulo de número II.

3. O JOGO DO TEXTO: VERACIDADE OU INVEROSSIMILHANÇA?

“O segredo não será revelado, apenas anunciado.” (Gadamer)

Sem nome é um romance repleto de ironia, a cada nova página podemos encontrar um riso escondido, uma mentira oculta no agir das personagens, mas também uma crítica bem elaborada. Acreditamos estar diante de uma narrativa irônica, conscientemente construída através das incongruências e dos jogos de enganos compartilhados com o leitor. Por isso, decidimos dedicar um capítulo deste trabalho para a análise da construção irônica e da consciência ficcional presentes na obra; o que implica investigar os jogos de enganos, as trapaças e artimanhas de um narrador irônico que nos enreda em sua teia de enganos, mas às vezes também nos murmura que tudo é trabalho com a linguagem, e há sempre uma ambiguidade que permanece.

O autor/narrador de *Sem nome* introduz seu conceito de verossimilhança já nas primeiras linhas do texto. Se a verdade pode se ajustar à verossimilhança, essa será certamente mera aparência. Trata-se, entretanto, de uma aparência que faz parte de um jogo, como nos anuncia o narrador do romance, ainda na primeira página do livro: “Não para José Viana, no entanto, que desde há muito se havia habituado a considerar as aparências como o único modo inteligível de viver.” (p.11). Desse jogo participam as personagens – como José Viana, já habituado a tal – e somos convidados a jogar também. E o narrador nos alerta de que é preciso desconfiar. Através dos comentários sobre a cena do aeroporto, o narrador alerta seu leitor sobre o fingimento presente no texto: “as coisas complicam-se, faz desconfiar. A polícia de imigração desconfiou...” (p.12). Logo, o leitor também deve desconfiar, e estar atento ao falso jogo das aparências do qual se servem autor e narrador para demonstrar a ficcionalidade da obra. E nesse momento o autor/narrador de *Sem nome* garante com seu leitor o pacto: daquela página em diante, esteja consciente da ilusão de sua ficção, pois ele necessita para esse texto de um leitor atento aos detalhes, às correspondências, às sutilezas e às ambiguidades críticas.

O conceito de verossimilhança já havia sido trabalhado por Helder Macedo em um ensaio sobre *Os Maias*, intitulado “*Os Maias* e a veracidade da

inverossimilhança”, no qual o autor nos orienta sobre a verdade que há nos fatos inverossímeis que compõem uma ficção. E partindo do pressuposto de que a ficção é a própria transgressão da realidade, é preciso que seja fundamentada na inverossimilhança dos fatos. Podemos afirmar então que em *Sem nome*, ao criar a inverossímil situação do encontro de Júlia e José Viana no aeroporto, o autor cria uma história ainda mais verossímil, por basear-se na busca da personagem pela memória, que jamais conseguiria reavivar a lembrança da fisionomia de uma pessoa que não via há trinta anos (e de quem não possuía sequer uma foto), por mais íntima que esta pessoa tivesse sido um dia. E por isso torna-se perfeitamente verossímil na ficcionalidade, que é fundamentada na transgressão. No entanto, esse narrador que ora diz, ora contradiz o que foi dito, nos alerta para essa impossibilidade:

E a aparência física, embora certamente real, também podia ter sido exagerada pela memória, se não mesmo por culpabilidades nunca inteiramente resolvidas. Mas haveria sobretudo a nostalgia do que poderia ter sido, assim de repente cristalizada nessa imagem simultaneamente tangível e fantasmática dos seus perdidos amores de juventude.
(MACEDO, 2006, p. 28)

Essa imagem de Júlia descrita pelo narrador “(...) simultaneamente tangível e fantasmática (...), ”é a própria imagem da ambiguidade presente no livro. A veracidade da inverossimilhança. Júlia é a Marta que nunca poderia ter sido. Além da aparência física que não poderia ser reavivada pela memória, a confusão dos nomes, através da qual o narrador brinca com os funcionários ingleses. E, ainda, como se não bastasse, as duas personagens teriam o mesmo endereço. Algo possível apenas na ficção. Quanto a isso, Iser (2002) nos alerta para o aspecto ficcional da realidade inserida na obra literária. Segundo o estudioso, “a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é a referência de algo que não é, mesmo que este algo se torne representável por ela.” (ISER, 2002, p.973).

Helder Macedo, como estudioso e crítico literário, analisou obras de autores do realismo, dentre elas a de Machado de Assis, explicitando a ambiguidade presente em seus textos. Em seus comentários, Macedo nos alerta para a falsa crença no caráter essencialmente verossímil do Realismo, ressaltando que para o próprio Machado de Assis “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”, afirmação que, segundo Helder Macedo “também serve para significar que, muita vez, também não o é”. (MACEDO, 2002, p.51) Essa questão também está presente em *Sem*

nome, desde a sua primeira página, em que o narrador brinca com a questão da verossimilhança: “Muitas vezes nem estaria a mentir mas simplesmente a ajustar a verdade à verossimilhança”. (p.11). Em *Sem nome*, a preocupação com a verossimilhança dos fatos tanto pode ser observada no agir das próprias personagens, como na preocupação de Júlia, que pretende garantir os fatos narrados no e-mail destinado a José Viana e por isso tem o cuidado de verificar na internet o dia em que se costuma colocar o bacalhau de molho. Mas não somente no livro de Júlia, e sim em muitos outros acontecimentos da trama do romance, observamos situações em que os fatos só se tornam possíveis por serem ficcionais: a confusão dos números nos documentos de Júlia, a semelhança entre a personagem e seu duplo, tendo ambas o mesmo endereço, ou a confusão do funcionário do aeroporto inglês, que acaba por informar a José Viana um nome idêntico ao de sua antiga amada. Entendemos a utilização dessas ocorrências na narrativa de *Sem nome* como exemplos de “veracidade da inverossimilhança”, que concernem com o seguinte comentário do próprio autor: “Isto é a natureza ou pelo menos a ambição de toda a obra de ficção: dar uma veracidade através da falsificação” (Entrevista, Editorial Presença, 2006).

Esse mesmo autor-narrador reconhece o caráter ficcional de seu texto quando dá voz à personagem Júlia de Souza, para comentar as crônicas de Carlos Ventura “(...) ficou um texto ainda mais feroz porque engraçadíssimo, todo ele construído em negativas (...)” (p.141); ou quando compõe o e-mail direcionado a José Viana, que Teresa Cerdeira (2006) considera ser um ensaio de romance, para o qual a personagem posteriormente vai buscar sustentação pesquisando na internet; ou ainda quando o próprio narrador comenta sobre a maneira de Carlos Ventura escrever, momento no qual explicita o caráter ficcional de *Sem nome*, que constitui-se também num texto em que a ironia é trabalhada de forma a enganar e a brincar com o leitor:

...consegue ao mesmo tempo seduzir pela ironia e esclarecer com seriedade, vai ao centro dos problemas satirizando o que neles é, ou faz entender que seja, efêmero e circunstancial sem por isso parecer que os está a simplificar indevidamente. E como, além do mais, tem uma notável capacidade de fazer os seus leitores sentirem-se mais inteligentes do que são ao tornar-lhes acessíveis argumentos sofisticados... (MACEDO, 2006, p. 65)

Este é o momento de o narrador tornar-se também escritor, ou crítico literário, além de “gozar imenso” com o narcisismo de seu leitor. Também na fala de Carlos Ventura, ao aconselhar Júlia em seus textos, há uma piscadela ao leitor: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (p. 71). Nesse comentário está toda a essência da obra: uma escrita consciente do poder e da impossibilidade completude da linguagem, e que não pretende trazer definições, e sim provocações. Ou seja, trata-se de uma escrita que não procura passar um sentido, uma verdade, uma voz de autoridade. Mas a todo o momento o narrador de *Sem nome* nos mostra que há uma consciência autoral que não abre mão de suas escolhas, e explicita o que selecionou para seu texto e por que. Ao mesmo tempo, tem a consciência da impossibilidade que aponta para um vazio, para o indizível. “na utilização consciente que (...) faz das suas heranças literárias” (CERDEIRA, 2006). O preço da eternidade, 2006, p.123). Entendemos que o autor trabalha conscientemente a fronteira real/imaginário, trazendo personagens que surpreendem e enredam o leitor em uma teia de ilusão e fingimento, através de um jogo de logro e intriga, mentindo e simulando situações. E por isso mesmo, faz-se necessário para a leitura desse romance um leitor atento, que saiba converter “a ilusão da consciência em consciência da ilusão” (SOUZA, 2000, p.31) e que possa ouvir o murmúrio de um narrador que parece ora ocultar e ora desvelar uma bem elaborada arte de narrar e também uma boa crítica autoral.

Para Linda Hutcheon (1985), o texto em que o autor revela autoconsciência evidenciada em seu processo de construção é uma metanarrativa. Segundo a estudiosa, a metanarrativa constroi e desnuda simultaneamente a ficção, sendo o autor é um mediador entre dois mundos: o real e o ficcional. Em *Sem nome*, observa-se a consciência de uma narrativa que torna evidente seu próprio processo de elaboração através das investidas de um narrador que a todo tempo nos alerta para o jogo que envolve a trama, através do evidente fingimento do agir das personagens, ou ainda através dos textos a elas atribuídos – a polifonia presente na obra, que também compõem o romance. Há um trecho do sétimo capítulo, no qual Júlia fala sobre a arte de escrever um romance:

A razão porque nunca conseguira escrever mais do que artigos e cartas (...) era que nunca tinha conseguido ultrapassar a barreira da solidão, da tela a fosforescer horas e horas diante dos olhos sem nenhuma companhia a sair lá de dentro. Não tinha experiência de como escrever romances mas tinha experiência de como não escrevê-los, (...) numa história sem destinatário

imediatas as letras, as palavras, as frases têm de ser construídas sobre si próprias até se tornarem em pessoas e acontecimentos, até tornarem quem está a escrevê-las nas pessoas que vivem esses acontecimentos. (MACEDO, 2006, p.103)

Nesse mesmo capítulo, Júlia escreve seu relatório sobre Marta para José Viana, e para isso cria uma pasta com o nome “Ficção”, o que anuncia a pretensão de dar início a partir desse texto à escrita de um romance. A personagem Marta, personagem de Helder Macedo em *Sem nome* e personagem da personagem Júlia em seu romance em curso nos parece ser a própria metáfora da escrita, puramente linguagem, alegoria da criação literária, personificada nos resgates à memória, nos comentários de outras personagens e na criação literária da personagem Júlia dentro da obra¹. Para iniciar esse relatório/e-mail, a personagem Júlia recorre às suas pesquisas, aos levantamentos de dados e fala sobre as escolhas que devem ser feitas antes da escrita de um texto, como a voz narrativa e o desenvolvimento das personagens. Segundo Teresa Cerdeira, esse texto atribuído à personagem Júlia já é em si um “exercício de prática romanesca” (CERDEIRA, 2006, p.5). Há também o e-mail de resposta de José Viana, direcionado a Júlia, que é um dos momentos do livro em que as críticas são mais contundentes “(...) quem de juízo perfeito poderia preferir um país governado pelo Bin Laden e os ayatolas em vez de pelo hipócrita do Bush, que até consegue fingir que é mais burro do que é, (...)” (p.155). Teresa Cerdeira nos chama a atenção para o fato de que a crítica em *Sem nome* “(...) nos é revelada com evidente sarcasmo por um narrador saudavelmente impiedoso (...)” (CERDEIRA, 2006, p.121)

3.1 A ficcionalidade da ficção

Como em um jogo de espelhos, o que se vê é um reflexo invertido daquilo que é real. Mas o que é realmente real e o que é fictício? As coisas parecem oscilar entre o ser, o parecer e o não-ser. Wolfgang Iser (2002) propõe que a composição do texto ficcional é realizada por uma relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário.

¹ Esses encaixes de histórias e duplicações de personagens serão melhor analisados no próximo capítulo.

Para introduzirmos os conceitos de Iser, faz-se necessário iniciarmos com as definições propostas pelo estudioso para cada um desses elementos: o real é tomado por Iser como os elementos do mundo extratextual preexistente ao texto, no qual o autor vai buscar referências para seu texto, sem no entanto esgotar-se na descrição desse real. O termo ficção é utilizado pelo autor como um “ato intencional” de fingimento ou embuste, que mais “esconde do que se revela.” (ISER, 2002, p.985). E o imaginário, segundo o estudioso, é diferente do que entendemos por imaginação ou fantasia, faculdades marcadamente humanas; para o ensaísta é um conceito neutro, diante do qual importa mais sua forma de funcionamento e conexão com o fictício. Para Iser, a ficção é o rompimento de fronteiras entre o real e o imaginário, representada pelo como se, não idêntico ao real, nem ao imaginário. “(...) o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse.” (ISER, 2002, p. 973). A representação do como se é o que dá forma ao imaginário e irrealiza o real. “O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites” (ISER, 2002, p.958). As relações entre os elementos da tríade são recíprocas, mas cabe ao ato de fingir a organização e a transgressão de limites nessas relações. “(...) se trata agora de buscar relações, em vez de determinar posições.” (ISER, 2002, p.960).

Iser nos lembra que não há texto puramente fictício, como não há texto que recupere integralmente o real. Contudo, é certo que há muito de realidade no texto ficcional, que é, de acordo com o estudioso, “(...) não só (...) identificável como realidade social, mas também pode ser de ordem sentimental e emocional.” (ISER, 2002, p.958), pois é da “realidade vivencial” que o autor “seleciona” os elementos com os quais tecerá seu texto. Os fatos da vida real são tratados como ficção sem que se perca sua ancoragem na realidade. A personagem Júlia, do romance de Helder Macedo, por exemplo, ao fingir um final para a vida de Marta dá ao imaginário criado por ela um predicado de realidade – que é a determinação – o que resulta em uma realização desse imaginário. É claro que estamos dando um exemplo de ficção dentro da própria ficção, mas ao criar um final para a história de Marta, que até então se encontrava em suspenso na trama principal do romance, Júlia cria uma narrativa plausível, o que dá ao fictício criado por ela um grau de realidade.

O fictício – ou o ato de fingir – tem dentro da ficção, o papel de transgressão de limites entre os elementos que compõem o texto ficcional e opera, através dessa

transgressão, a irrealização do real e a determinação do imaginário, que ganha forma de real. De acordo com Wolfgang Iser (2002), o fictício é composto de inúmeros atos de fingir, dentre eles os “atos de seleção”, que consistem nas escolhas feitas pelo autor para compor seu texto, sejam elas de natureza sociocultural ou literária. Os elementos selecionados não são fictícios, mas o ato de selecioná-los promove uma transgressão através da forma de organização e apropriação dos elementos. Os atos de seleção operam uma transgressão também pelo que deixam de escolher, pelo que se ausenta, como pela rearticulação dos elementos escolhidos. Acontece ainda o que Iser denomina de atualidade, que é a forma de expressar os acontecimentos no texto. Teresa Cerdeira, no ensaio “O preço da eternidade”, sobre o livro *Sem nome*, nos fala também sobre as escolhas feitas pelo autor através de sua herança literária. E à forma com que o autor elabora os elementos escolhidos a estudiosa denomina “atualização” ou “superação”, o que também é uma questão de escolha. Além da escolha dos elementos que irão compor seu texto, o autor também seleciona a forma de articulá-los.

A forma de articular os elementos extratextuais introduzidos no texto está relacionada a outros atos de fingir ressaltados por Iser (2002): são os “atos de combinação”, aqueles responsáveis pela correspondência entre os elementos extratextuais “selecionados” pelo autor e os elementos intratextuais referentes; correspondências pelas quais o autor encontra, através de uma relação de forma e fundo, uma oscilação de valor entre os elementos do texto. Os aspectos selecionados se evidenciam através dos processos de combinação, principalmente na constituição das personagens. Em *Sem nome*, essa combinação é utilizada para a elaboração de uma crítica mordaz à sociedade, principalmente aos profissionais das categorias do direito e do jornalismo, representados pelas personagens Júlia e José Viana. José Viana, o “Senhor Doutor”, que não recusava nenhuma causa, pois para ele não existia nenhuma que fosse impossível ou imoral, e para conseguir ganhá-las enganava seus companheiros de profissão durante conversas informais no Wig & Pen. Usava de toda a sua astúcia mesmo para defender as causas que iam para as instâncias superiores, nas quais não podia participar, mas já “(...) tinha, em todo caso, amestrado um barrister empobrecido por falta de talento jurídico (...) cujas funções (...) ele próprio executava na sombra.” (p.14). Júlia é a figura que não se importava em ser ela mesma ou outra, que se deixou confundir de bom grado com a Marta, aquela que se deixava ser usada por um e por outro, mas também

alguém que engana, que articula, que tece artimanhas para fazer valer aquilo que deseja; aquela que manipula dados e trama situações, com o cuidado de fazê-las se parecerem com a mais fiel das verdades: além de tudo, tem um discurso diferente para cada um de seus homens. “(...) com o relato cada vez mais dramático do que lhe acontecera. Os principais beneficiários, com ênfases e pormenores diferentes, foram os seus dois homens preferidos de momento (...)” (p.64).

Para todo texto ficcional faz-se necessária uma seleção, dentro de um universo contextual preexistente. “Como ato de fingir, a seleção possibilita então apreender a intencionalidade do texto.” (ISER, 2002, p.962). Essa seleção configura-se como uma transição entre real e imaginário e funciona como atualização. Depois de selecionados, esses elementos devem ser combinados na superfície textual, criando “relacionamentos intratextuais”. Notamos, dessa forma, que os atos de seleção e combinação possuem uma relação mútua.

Outro ato de fingir consiste no desnudamento da ficcionalidade da obra. Segundo Iser, a ficção não é algo exclusivo ao texto ficcional, mas a ficção do texto ficcional se diferencia das demais através do desnudamento de sua ficcionalidade. Esse desnudamento do que é fictício no texto ficcional, e que é obtido através da estratégia do como se, necessita de um contrato entre autor e leitor para validar esse estatuto de ficção da obra. O como se produz não por uma representação da realidade, mas por uma ambiguidade composta por elementos contraditórios, na transgressão de limites entre real e imaginário, e não apresenta uma determinação ou uma verdade, mas “a referência de algo que (...) não é, mesmo se este algo se torna representável (...)” (ISER, 2002, p. 973). O mundo representado não pode também ser entendido como o mundo dado, pois tem caráter fictício a intencionalidade na produção textual, o que a diferencia de seu contexto, de onde os elementos são “selecionados” pelo autor para a composição da obra. Um exemplo disso em *Sem nome* é o momento em que Júlia percebe a força que seu texto proporcionou em relação a José Viana, o único destinatário possível para ele, e que não poderia jamais saber que o texto seria um trabalho artístico: “*Sem nome*. Com o nome que escolhesse conforme as circunstâncias e as necessidades das pessoas em que se transformasse.” (p.161). As escolhas do autor também dependem da intencionalidade de sua representação.

Em *Sem nome*, Júlia é a personagem responsável pelo desnudamento ficcional da obra, pois através de seu agir dentro da trama ela vai tecendo seus

comentários sobre o ato de escrever “Os romancistas também nisso têm sorte (...) podem usar a primeira pessoa para dar voz às suas personagens.” (p.112-113) ou “Não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu.” (p.161). Ou ainda “Também já sabia perfeitamente que um autor tem de deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções. Para poder imaginar-se e imaginá-las.” (p. 183). Essa personagem perfaz um jogo para conseguir escrever seu romance e para isso busca dados que serão úteis em seu texto, utilizando-se dos “atos de seleção” de elementos anteriores ao texto: “Tudo isso era útil e necessário, era o tal tipo de coisa que tinha de saber mesmo se depois não usasse no livro.” (p.110) Mostra assim ter, como todo bom escritor, a preocupação em torná-los verossímeis: “Considerou, sem falsa modéstia, que o pormenor do bacalhau de molho e da posta na mão da hipotética vizinha tinha sido nada menos do que brihante, a dar credibilidade a toda ficção” (p.162). Comenta também que devia “(...) partir da escrita para os factos, deixar que a própria escrita combinasse o jornalismo que fazia para o Carlos Ventura e os enredos que imaginava para o Duarte, tinha de combinar plausibilidade e invenção.” (p.110-111). Ao falar sobre os textos ou as críticas de Carlos Ventura diz “(...) ficou um texto ainda mais feroz porque engraçadíssimo, todo ele construído em negativas (...)” (p.141) ou “(...) as coisas mais importantes são as que devem ficar por ser ditas para permitir aos leitores entendê-las como se eles próprios tivessem pensado.” (p. 140). A forma dessa personagem articular informações na narrativa, promovendo o engano e demonstrando como a verdade pode ser manipulada, demonstra toda a ficcionalidade que compõe o texto do romance; ficcionalidade esta que é resultado da transgressão de limites entre a realidade extratextual e o imaginário criado, transformados em atos de fingir e em jogos de construção ficcional. Além disso, o próprio narrador em alguns momentos da narrativa escancara as artimanhas que fazem parte da tessitura de *Sem nome*, comentando as mentiras e estratégias enganosas no agir das personagens. Percebemos assim que a verdade realmente não é algo que prevalece nas ações das personagens de *Sem nome*.

O narrador de *Sem nome* coloca a verdade em xeque desde o início do romance quando fala da questão da verdade se adaptar à verossimilhança, ou quando fala sobre a personagem José Viana, que era capaz de fazer “manobras fictícias com destinos reais.” (p.16). E a todo o momento o narrador nos chama

atenção para a relativização da verdade, a apropriação que pode ser feita desta, ajustadas sua aparência e às intenções. Cada lado tem sua verdade e simulação, seu jogo e verossimilhança. A arte a imitar a vida e a vida a ser recriada pela arte. *Sem nome* se mostra como um romance de espelhos e de espectros, que reflete uma realidade através de simulações, utilizando-se de um jogo de sombras, no qual certos fatos se mantêm sem explicação, desde o simples fato de todos os documentos de Júlia terem a data alterada até o paradeiro ou mesmo a existência de Marta. A personagem José Viana está acostumada ao jogo das aparências, e desde o início da obra, em que isso é evidenciado pelo narrador, ele encontra-se diante do espelho. Mas mesmo diante do espelho, a verdade não aparece, pois para ele “os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não era ele, essa é que era a verdade” (p. 12). Pelo menos a verdade criada ou intencionada.

A personagem Júlia é a própria representação do jogo no texto, pois encena para conseguir o que almeja. O duplo de Júlia (Marta) nos parece também um forte elemento da ironia na obra, pois é caracterizado pela simulação da realidade. Imaginamos que esse elemento está diretamente associado à questão da busca de identidade, pois esta personagem, na ausência de si mesma, vive a preocupação de simular que é alguém, não se satisfaz com o que realmente é e contenta-se em brincar de ser Marta Bernardo. Como diz a Duarte: “Nunca me importei de não ser eu” (p.161). Mas isso não seria mais um jogo do autor, para demonstrar que para compor a narrativa é necessário despir-se de si próprio e tentar apropriar-se (ainda que momentaneamente) de outras identidades? Deixar falar a linguagem e a identidade de uma cultura? Acreditamos que a construção da personagem Júlia e seu duplo (Marta) é uma comparação ao “ato de fingir” (ISER, 2002) com que se constroi a literatura. Júlia, aquela que “era e não podia ser” como a ficção, que apresenta fatos reais como um jogo de repetições, tendo como efeito o imaginário. Isso parece demonstrar como é ilusória a questão da identidade, pois o que acreditamos ser a real intenção do autor na criação dessa busca na personagem Júlia é demonstrar como é o processo de criação de uma obra, em que o autor parece ter consciência de que a obra não é sua, mas uma construção da própria linguagem e da cultura. Além de tudo, o próprio autor/narrador de *Sem nome*, dando voz à personagem Carlos Ventura, ironiza o uso do duplo no texto de Júlia e ao fazer isso, além de explicitar a intertextualidade presente no livro, perfaz uma ironia sutil em relação à sua própria escrita, já que há no livro o duplo Júlia/Marta.

3.2 Nomear: desvelar ou trapacear?

E nesse jogo de mostrar e esconder articulado pelo narrador e compartilhado com o leitor, outro artifício utilizado em *Sem nome* é o título dado aos capítulos do livro. Títulos que sugerem, que ironizam, que negam e às vezes devem ser negados, que geram e devem gerar desconfiança. Iremos utilizar aqui os títulos dados aos capítulos do romance para comprovar a leitura que defendemos nesse estudo para o romance.

Primeiramente “Branco ou tinto”, o primeiro capítulo do livro, nos leva a pensar que a primeira coisa importante na escrita de um texto são as escolhas que devem ser feitas. Entretanto, quando o narrador nos traz a conclusão de que “(...) branco ou tinto tanto faz, se entretanto o telefone não tocasse” (MACEDO, 2006, p. 20), percebemos que ainda mais importante que as escolhas é a forma que elas devem ser trabalhadas na tessitura do texto, sempre com a lembrança de que tudo se encerra na (im)possibilidade da linguagem. “O quatro e o sete” também é um título sugestivo em um romance que se caracteriza pelo jogo e pelo engano, tendo em conta que se trata de números que apresentam alto teor de ambiguidade. O número quatro, ao mesmo tempo em que é conceituado como número do equilíbrio e da determinação, possui o mistério de enumerar várias manifestações da natureza como as estações do ano, as fases da lua, os pontos cardeais ou os quatro elementos essenciais. O número sete, por sua vez, oscila entre o conceito de razão e de mentira, e também possui os seus mistérios, por estar ligado à enumeração de elementos místicos e religiosos como os signos do zodíaco, os dias da criação e os pecados capitais. Ambos os números nos parecem uma união entre o natural e o metafísico, entre o real e o imaginário, entre o que é e o que parece ser. E reforçamos nossas deduções através do episódio descrito nesse capítulo, em que o equívoco nos documentos de Júlia entre os números quatro e sete provoca toda a confusão no aeroporto de Londres, acarretando ainda outra confusão, dessa vez de José Viana, que por instantes acredita ter reencontrado sua amada da juventude. E assim o desenrolar da ação na trama do texto se inicia através da ambiguidade quatro/sete, Júlia/Marta. Outro detalhe importante a ser ressaltado em relação a esse capítulo é que através de um texto bem humorado o autor escancara a incompetência burocrática, a hipocrisia dos países centrais de pensar que só os

funcionários periféricos cometiam erros, e toda a mediocridade humana, e apesar do humor presente no texto, a crítica é contundente, pois como disse Júlia a despeito do texto de Carlos Ventura, “muito mais feroz porque engraçado” (p.141).

Outro título sobre o qual é interessante refletir é o referente ao capítulo cinco, “Capelas imperfeitas”. Esse título, além de referir-se a um monumento existente em Portugal, “Capelas imperfeitas ou inacabadas”, do Mosteiro da Batalha, refere-se também a um termo usado por Carlos Ventura ao se referir à produção textual, comparando os textos às Capelas imperfeitas, ou inacabadas, que os leitores devem completar. Nesse capítulo, através dos comentários sobre as crônicas de Carlos Ventura, o narrador deixa-nos ouvir a voz autoral, que perfaz duras críticas aos governantes, à sociedade em geral e especificamente aos norte-americanos, denominando seu comportamento na luta contra o terrorismo de “espírito de cruzada antiislâmica” (p.66). Não deixa também de mostrar o lado obscuro das esquerdas ocidentais; fala ao mesmo tempo, sobre as torturas no Iraque, aproveita para comparar às torturas sofridas pelos portugueses ao jugo dos militares ao 25 de Abril; e ao comentar sobre os pedófilos da Casa Pia, aproveita para questionar o decoro da justiça portuguesa. Dessa forma, o narrador vai provocando reflexões em seu leitor, sem no entanto, tomar partido direto sobre os temas comentados. Podemos afirmar ainda que o narrador promove um desnudamento da ficção ao explicitar as intenções de Carlos Ventura ao escrever suas crônicas, como nos seguintes comentários: “Noutra crónica, fez a defesa irónica dos pedófilos da Casa Pia (...)” (p.66); “(...) concluiu lastimando ironicamente (...)” (p.67); “(...) concluiu sem ironia.” (p.67); além de menciona assim várias vezes, não por acaso, a palavra ironia, como sugestão do seu trabalho irônico sob a máscara de um narrador trapaceiro. Até esse ponto, podemos dizer que o capítulo acaba por negar seu título, já que além de explicitar sua ficcionalidade, ainda esclarece todos os mal entendidos do episódio do aeroporto, ao apresentar de forma explícita a personagem Júlia, com toda a sua história passada e presente. Entretanto, nos é possível afirmar ainda que esse título e a referência explícita a ele no texto, através da fala de Carlos Ventura, nos remetem para o próprio inacabamento da obra, já que “inacabadas” é também um dos nomes atribuídos ao monumento citado, e o que Carlos Ventura propõe em sua fala é exatamente que o escritor deve deixar seu texto aberto a outras (re)leituras.

Sobre a obra aberta e o inacabamento iremos tratar mais detalhadamente no próximo capítulo.

No título do capítulo 10, “Factos e ficções”, além de usar conscientemente o nome de dois elementos que compõem o texto ficcional, o autor ainda promove o desnudamento de seu texto – o que, segundo Iser (2002) é o que faz a diferença entre o texto literário e os demais – através das investidas de um narrador articuloso, que denuncia as artimanhas das personagens da obra e que exhibe ao leitor todo o trabalho de construção da ficcionalidade na obra. Uma característica interessante desse capítulo é o jogo paradoxal feito justamente com palavras que remetem a estratégias ficcionais: credibilidade/ficção, ser e não ser, veracidade/perspectivas, fatos/narrativas, implausibilidades/plausibilidade, autor/personagem, sonhos/vida real, verdade/mentira, “ficções verdadeiras e verdades fictícias” (p.164), além da citação de outras também relacionadas ao fazer literário e aos jogos de enganos propícios a este, como jogos, faz-de-conta, imaginar, imaginado, espelho, ironia e inventar, entre outras. O narrador começa por desvelar o embuste da personagem Júlia: “Nunca me importei de não ser eu’, tinha dito ao Duarte. Mentira. Sempre se tinha importado. Daí os jogos de faz-de-conta.” (p.161).

A personagem Júlia, por sua vez, fala sobre seu projeto de criação literária, e em sua fala escancara-se a ficcionalidade da obra. Ela fala sobre as pesquisas, as escolhas, as comprovações; a forma como uniu fatos possíveis e imaginação, dando credibilidade a sua ficção “Na transformação de implausibilidades em narrativas plausíveis.” (p.164). Para Teresa Cerdeira, “provar que a história pode por vezes ser viabilizada pela ficção, e que a verossimilhança pode tornar-se verdade, será esta versão ficcional sobre o destino de Marta.” (CERDEIRA, 2006, p.5). E realmente, ao criar um desfecho para a história de Marta, Júlia busca tornar possível a sua ficção, mesmo sabendo que esta não condiz com a verdade, comprova, através da reação de José Viana, que tudo foi mais verdadeiro através de sua criação do que talvez se a verdadeira história viesse à tona. Essa idéia é do próprio autor que, no artigo já referido sobre *Os Maias*, comenta a inversão estrutural feita por Eça de Queirós em seu romance, em que o foco principal é atirado para plano de fundo. Segundo Macedo “Um problema partilhado por todos os escritos (...) é a relação sempre ambígua entre a verossimilhança dos factos e a verdade das personagens.” (p.76). E Macedo (2002) conclui seu estudo sobre *Os Maias* afirmando que ao substituir em seu romance o principal pelo acessório, transformando “a implausível metáfora do incesto no centro metafórico da plausibilidade realista” (MACEDO, 2002, p.77), Eça de Queirós faz de *Os Maias* seu romance menos verossímil, mas o mais verdadeiro.

Ainda no capítulo de número dez, a personagem Júlia compara o romance a outros tipos de narrativa como as defesas de José Viana, as crônicas de Carlos Ventura ou mesmo o jornalismo factual e chega à conclusão de que toda escrita é composta por elementos paradoxais, pois nenhum tipo de escrita deixa de trabalhar fatos e ficções, mesmo que em diferentes proporcionalidades. Portanto, como disse Iser (2002) não há texto puramente fictício ou totalmente real. Sejam “ficções verdadeiras” ou “verdades fictícias”, a composição de todo texto depende de um ponto de vista, de uma perspectiva.

Não era o que ela tinha feito, mas não estava a ver muito bem qual a diferença fundamental em relação ao jornalismo de opinião do Carlos Ventura. Também a ver as coisas de uma determinada perspectiva e não de outra. Ou mesmo o jornalismo mais factual, que ela de vez em quando era suposta a praticar. Uma vez, o Carlos Ventura sugeriu que ela e dois colegas fossem à mesma janela olhar a rua e que depois contassem o que tinham observado. Saíram três reportagens diferentes (...) (MACEDO, 2006, p.164).

Para Teresa Cerdeira o autor de *Sem nome* demonstra, ao explicitar a influência de outras histórias em seu texto, as suas escolhas no desenvolver da narrativa, ou seja, qual foi a perspectiva adotada, pois apesar da intertextualidade com outras obras, tem um desfecho bem diferente. “(...) a sua vertente era outra que não a dos ecos que a tradição permitia intuir.” (CERDEIRA, 2006, p.123). Júlia fala ainda sobre a tênue linha que separa realidade e ficção, gente e personagem, relativizando a realidade dos fatos. Por que apenas a sua história era ficção? Por que não poderia ser ficção também a narrativa de José Viana? “Nesse caso o José Viana teria estado a mentir o tempo todo. A compor uma narrativa. Pior, a fazer com que ela compusesse a narrativa que mais lhe convinha. A situá-la na perspectiva mais favorável ao réu.” (MACEDO, 2006, p.166).

No título do capítulo 13, “O baloiço”, o autor deixa claro ao leitor a instabilidade (des)estruturante de seu texto, no qual não encontrará pouso certo, estando no movimento (in)constante do devir. É ainda importante lembrarmos que o “baloiço” ou balanço, é uma brincadeira de criança, que sugere também uma brincadeira narrativa com o leitor. Além desse capítulo, também no de número 4, “A chave dos sonhos” e no de número 6 “Os faz-de-conta”, o autor nos remete para um mundo de sonho e fantasia, para uma atmosfera de brincadeira e “faz-de-conta”, termo este bastante usado pelo narrador do livro para referir-se a jogos entre as personagens Júlia e Duarte “Duarte sentiu que finalmente tinha encontrado o tom

certo, era tudo só a brincar ao faz-de-conta, como quando eram pequenos, olhou-a nos olhos, numa expressão irônica (...)” (p.83), e referido também pela personagem Júlia, em relação aos dois: “Oh Duarte, não estragues tudo. Era um faz-de-conta. Não vês que não pode ser (...) ?” (p.203) ou “De início nem reconheceu bem o que fosse, a achar que a culpa tinha sido do Duarte, (...) Lá porque às vezes brincava com ele ao faz-de-conta.” (p.182), ou ainda “Foi portanto como se a brincar ao faz-de-conta que disse a Duarte o que lhe teria feito se ela fosse o rapazito de Viena, (...)” (p.84). Esse jogo de faz-de-conta, esse fingir nas palavras e nas atitudes, esse mostrar-se e esconder-se, faz parte do enredo narrativo, que se tece de ilusões e enganar, que enreda seu leitor e o leva a perder-se em labirintos de palavras ou a cair em alçapões dessa narrativa construída em abismo.

3.3 As máscaras do texto

Sem nome é uma trama que se tece de enganar. Afinal, é através dos enganar sofridos por Júlia no aeroporto que tem início a ação na história. É uma narrativa em que todos enganar: autor, narrador e personagem, em que as máscaras se desdobram e se multiplicam, podendo haver uma outra brincadeira, uma ironia e uma crítica bem elaborada por detrás da máscara ou da falta de verossimilhança.

Para falar da ironia no romance, iniciaremos nossos comentários sobre a ironia pelos conceitos de André Bourgeois (In: *Ironia e humor na literatura*. Org. DUARTE, 1994), que começa nos falando dos conceitos de ironia retórica – aquela que diz o contrário do que quer fazer dizer. Segundo o estudioso, que cita conceitos de Crevier, Lalande e Littré, é importante ressaltar que nas diferentes concepções de ironia prevalece a idéia de comédia que convida o leitor a participar. Bourgeois explica que o sentido absurdo sugerido pela ironia retórica acaba levando o leitor a descobrir sua verdadeira intenção, mas que a ironia só existe realmente se o autor se mostra e contradiz “o espírito de seriedade de toda obra literária” (BOURGEOIS, 1994, p.57). Para Bourgeois, a ironia é uma forma de ficção que esconde propositalmente a verdade de seu leitor, convidando-o a recriá-la. Bourgeois nos chama a atenção, entretanto, para a ironia romântica que, segundo o autor, é um

processo de distanciamento entre autor e obra, no qual se instaura uma parábese permanente, mas no qual a presença do autor e o valor alegórico da obra são sempre percebidos. Há sempre uma máscara que esconde outra máscara. Bourgeois nos alerta ainda para que não associemos a idéia de “romântica” à tendência literária do início do século XVIII. A ironia romântica traz mais que uma idéia temporal, traz uma mentalidade moderna de mudança em relação à figura do autor, traz a idéia da auto-ironia.

Lélia Duarte (2006) no ensaio “Arte e manhas da ironia e do humor” aponta para o fato de que uma das diferenças entre a literatura clássica e moderna é a forma de construção da ironia, sendo que na literatura clássica esta funcionava como uma lição ou uma verdade, e a partir dos pensamentos de liberdade do Romantismo, passa a ser o paradoxo da necessidade e da impossibilidade de dizer. A literatura, por consequência, perde seu predicado de representação e passa a constituir-se como linguagem. Segundo Duarte (2006) o conceito de ironia mais habitual é a retórica, “(...) em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem.” (DUARTE, 2006, p.18). Duarte propõe dois graus mais evidentes de ironia: o primeiro seria aquele que pode ser percebido como ironia, e o segundo, a ironia *humoresque*, na qual a ambiguidade permanece, mostrando ser impossível a aplicação de um único sentido. Todavia, segundo a estudiosa, há uma grande dificuldade em classificar a ironia, pois trata-se de “um fenômeno nebuloso e fluido (...) e (...) os pontos de contato existentes entre as suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos.” (DUARTE, 2006, p.18). Como resultado de seus estudos, Duarte (2006) nos apresenta várias definições de ironia:

Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. (DUARTE, 2006, p.18)

Duarte (2006) nos alerta também para o fato de que cada autor tem uma forma de fazer uso da ironia que lhe é própria e “que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época.” (DUARTE, 2006, p.18).

Essa instabilidade da ironia aparece em *Sem nome* às vezes de forma ferrenha, em outros momentos é quase imperceptível, requerendo um leitor

desconfiado: às vezes beira a sátira, e as máscaras são retiradas como nas comédias de Aristófanes, como no episódio em que o autor critica a si próprio e ri de si mesmo e do seu narcisismo, citando um episódio para o qual não se faz necessária muita astúcia do leitor para perceber que o professor do King's College que vem ao Brasil para o lançamento de um livro se trata do próprio autor. “O narcisismo é uma coisa risível (...)” (p.154); em alguns outros momentos a ironia é retórica e parece querer dizer o contrário do que diz, como no momento em que o narrador fala sobre as barracas das famílias Fróis e Sousa Bernardes na praia do Mecó, antes da seção dos nudistas, “outra vergonha do 25 de abril” (p.75). A postura das famílias que se afastam dos nudistas leva o leitor a refletir sobre os fingimentos e representações sociais. Há os momentos em que a ironia é risível, satírica, como no capítulo “A chave dos sonhos”, quando o narrador simula uma defesa para a figura mitológica de Édipo:

Trazida para o nível das factuais plausíveis, o mau exemplo mítico da história do jovem Édipo que matou o pai e se pôs na mãe teria sido apenas um lastimável acidente, resultado da agressão daquele senhor arrogante que afinal nem pai tinha sabido ser, legítima defesa perante o ataque armado de um desconhecido quando o rapaz ia pacatamente a caminho da escola (...) (MACEDO, 2006, p.46)

O narrador fala sobre a culpabilidade de Jocasta em iniciar a relação e ainda inclui ironicamente na defesa a cobrança de perdas e danos, já que o réu era menor. Noutro momento, descreve uma consulta com Artemidoro, de Éfeso, trazido de 150 dC para a contemporaneidade, com consultório psiquiátrico com direito a otomana turca e bloco de notas, para que “o analista tomasse notas a olhar de lado” (p.48). Há ainda, no capítulo seguinte, uma brincadeira que o narrador faz com o narcisismo dos professores de literatura, ao comentar sobre o curso de jornalismo feito por Júlia “(...) até era suposto ter os melhores professores de literatura, se bem que, por isso mesmo, em geral demasiadamente ocupados com outras vidas. Em um outro momento, ao falar sobre a experiência de infância entre as personagens Júlia e Duarte, o narrador ridiculariza as atitudes humanas através da personagem Júlia que, enciumada pela presença do amigo de Duarte “(...) Pedrito de buço no lábio cu de galinha (...)” (MACEDO, 2005, p.81), tenta perder a virgindade no campo de nudistas e volta cheia de areia por todas as partes, sem ter conseguido ser desvirginada. Há também os momentos em que prevalece uma crítica aguda, em

que não há intenção por parte narrador em afirmar alguma verdade ou realidade, já que este age como embusteiro, desdobrando disfarces e máscaras, criando subterfúgios na intenção de deixar que o mistério permaneça.

Notamos que em *Sem nome* a ironia se constroi com elementos do enunciado e da enunciação. No plano do enunciado podemos visualizar as distorções entre as profissões e a postura dos protagonistas José Viana e Júlia de Souza; ele, advogado, ela, jornalista – profissões que deveriam cumprir com o compromisso da verdade e, no entanto, só fazem agir movidos por interesses próprios. Alguns nomes de personagens também apresentam inconsistência, como o Dr. Sereno, que apesar de possuir um nome tão singelo, era chamado pelos próprios camaradas de “terrível”. Também no agir das personagens na trama, podemos entrever o jogo que compõe essa teia, em que há fios que puxam para a veracidade, outros que puxam para a trapaça e o engano. Há os que puxam para o que é encoberto e velado, mas há os que puxam para o que é posto a nu.

No plano da enunciação nos é possível perceber a explicitação do jogo e das incongruências na construção textual, no trabalho consciente com a linguagem, através de um pacto de leitura entre a instância narrativa e a instância narratária, no qual se estabelecem as regras do jogo e se cria a consciência das armadilhas e trapaças que envolverão a tessitura da trama. Nele, podemos visualizar um enunciador com um leve sorriso de tong-in-chee.

Mas acima de tudo, acreditamos que a ironia que prevalece em *Sem nome* é aquela que deixa algo por dizer, que se cala para incitar em seu leitor o desvelamento dos enigmas; é aquela que mantém a ambiguidade, as múltiplas (im)possibilidades de atualização por parte do leitor; aquela através da qual o autor se mostra, escondendo-se, e fala através de pequenos murmúrios que sugerem sem dizer; é aquela que se manifesta no agir das personagens e que oculta um narrador irônico que se mascara para rir melhor de um leitor ingênuo. A ironia pode se mostrar às vezes contundente, às vezes satírica, às vezes sutil – e quanto mais sutil, mais cruel – tudo são apenas formas de trabalhar esse jogo de um autor que ao escrever se analisa e se critica, chamando o leitor para um pacto de leitura em que ambos rirão juntos, pois este narrador trapaceiro deixa clara a consciência da representação, “(...) o fingir que se dá a conhecer pelo desnudamento.” (ISER, 2002, p.971). No entanto, como tudo é jogo, nem sempre a intenção é revelar-se, pois há coisas que necessitam permanecer veladas. Através das artimanhas de um narrador

encoberto, o texto vai se tecendo também de enigmas e mistérios, de prenúncios e véus, de narrativas que se encaixam e se refletem, em uma tessitura abismal, que reflete a (im)possibilidade da linguagem, o vazio, o indizível, que só se realiza no inacabado. No próximo capítulo iremos discorrer sobre as estratégias dos espelhamentos e da construção em abismo em *Sem nome*.

4. CONSTRUÇÃO EM ABISMO E ALUSÕES LITERÁRIAS: ENCAIXES, REFLEXOS E CITAÇÕES

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo. (Roland Barthes).

O autor que apresentou o estudo mais detalhado sobre o processo da *mise en abyme*, estabelecendo uma tipologia considerada até hoje como a mais completa, foi Lucien Dällenbach, em seu livro *Le récit spéculaire*, em 1977. A *mise en abyme*, que também se escreve *mise en abîme*, na heráldica (ciência e arte de descrever os brasões de armas ou escudos), é o nome dado à reprodução de um escudo por uma peça em miniatura, situada no seu centro. Essa técnica narrativa, inspirada inicialmente nas artes plásticas, foi teorizada na literatura pela primeira vez por André Gide. Segundo Dällenbach, ao apropriar-se do conceito de *mise en abyme* criado pela heráldica transportá-lo para a literatura, Gide uniu a ele a temática do espelho, ampliando seu conceito. A princípio, Dällenbach, inspirado nos estudos de Andre Gide e Gérard Genette, propõe uma intertextualidade autárquica, denominada autotextualidade. Nas palavras do próprio Dällenbach, a definição de autotexto:

Circunscrito pelo conjunto das relações possíveis dum texto consigo mesmo, o sector do autotextual pode ser especificado pela multiplicação de dois pares de critérios. Logo que se defina o autotexto como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal (a do texto, entendido estritamente) ou referencial (a da ficção), (...) (DÄLLENBACH, 1977, p.52).

Para demonstrar o conceito, Dällenbach cria um quadro, e através desse quadro demonstra, além dos tipos de desdobramento e as dimensões que esse desdobramento abrange, a variedade e a amplitude das reduplicações internas. Para o autor, o *mise en abyme* é um redobramento especular que se determina por sua capacidade reflexiva do texto. Comenta por isso a metalinguagem na construção em abismo, em que a condensação do texto original faz nascer uma repetição interna, que além de resumir a história principal do texto, abre janelas para estudos do próprio fazer literário, da própria construção ficcional.

Dällenbach (1977) propõe três tipos de reduplicação, classificados em relação ao grau de analogia existente entre a *mise en abyme* do enunciado e seu referente:

1. Reduplicação simples – quando há uma história dentro de outra história, que funcionando como um resumo da história principal, com forte grau de similitude entre os dois textos;
2. Reduplicação ao infinito – quando temos vários relatos contidos dentro da história principal, nos quais há uma preocupação maior com a representação dos elementos, mas não obrigatoriamente uma similitude perfeita;
3. Reduplicação paradoxal ou aporística – quando as narrativas refletidas formam encaixes que podem ser superpostos ou ramificados, mas nos quais a intenção é formar uma imagem invertida à narrativa principal, o que desencadeia um processo de abertura e instalação da ambiguidade ou do simulacro.

A *mise en abyme* também pode ser classificada em relação ao objeto refletido:

1. Reflexão do enunciado – é aquela em que ocorrem referências a elementos do primeiro relato. Há, nesse desdobramento, ou nessa reflexão, correspondência à trama ou às personagens, entre outros elementos do texto principal. É o que observa na obra de Helder Macedo, em estudo, em que o romance de Júlia possui promove a reflexão do enunciado, a partir do momento em que se refere à personagem Marta – que também pertence à história principal – e à trama do romance, pois o que Júlia faz em seu texto é dar uma explicação para o desaparecimento de Marta;
2. Reflexão do código – é aquela em que há reflexão da forma de se trabalhar esses elementos no texto. Nesse ponto o mesmo exemplo irá nos servir, pois Júlia, ao planejar a escrita de seu romance, fala da construção das personagens;
3. Reflexão enunciativa – é aquela em que há referências às instâncias de autor e leitor e ao processo de criação e leitura de um romance, como nos comentários de Carlos Ventura sobre os textos de Júlia nos quais podemos visualizar a referência ao processo de leitura e de criação literária: “Se é mais uma história de duplos, dessas que andam a ser recicladas por aí desde que as clonagens as puseram de novo na moda, esquece e esquece já.” (p.194), ou quando Júlia comenta sobre os livros de uma conhecida sua, que ela

considera uma literatura inferior – referência ao processo de leitura: “Se fosse um roman rose, destes que se andava a escrever em Portugal com pretensões a literatura, até era amiga de uma que também escrevia para o jornal (...)” (p.111).

A mise en abyme pode ser classificada ainda em relação ao tempo da narrativa:

1. Prospectiva – é aquela que reflete a história antecipadamente;
2. Retrospectiva – é aquela que reflete a história posteriormente;
3. Retroprospectiva – é aquela que trabalha elementos anteriores e posteriores a um determinado ponto.

4.1 Duplicações

Sem nome é um romance que se duplica explicitamente através do romance escrito por Júlia de Sousa, a obra dentro da obra. Mas além disso, possui várias reduplicações internas, vários espectros e espelhamentos, que formam um feixe de fios interligados, correlacionados, mas emaranhados, de forma a prender seu leitor na teia constitutiva da narrativa. Podemos visualizar em *Sem nome* vários tipos de desdobramentos, como a *mise en abyme* simples e a ao infinito, em todos os níveis narrativos; em relação às personagens, à trama, ao tempo, às citações e ao que se refere ao ato de escrever e à análise textual.

O capítulo 11 do livro recebe o nome de duplicações certamente não por acaso. Trata-se do capítulo mais rico em termos de citações que correspondem a elementos da trama. Nesse capítulo, Carlos Ventura faz um extenso comentário sobre as ideias de Júlia em relação à escrita de seu romance. Para isso, ele recorre a uma série de citações, explícitas e implícitas, a várias obras e autores, todas relacionadas à temática do duplo e do espelho. Obras já citadas nesse estudo, como *O sítio da mulher morta*, de Teixeira-Gomes, e *A confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro, que além de trabalharem a temática do duplo, mantêm também correspondências, cada uma a seu modo, com as personagens e a trama de *Sem nome*, conforme já foi mencionado no 1º capítulo deste trabalho. Os mitos citados nesse capítulo – de Perséfone, Eco e Narciso – também falam de figuras reduplicadas. Perséfone, com

a vida dupla que adquiriu após ser raptada por Hades, o deus das trevas, sendo condenada a viver uma temporada no inferno e outra na terra, por toda sua vida. Eco e Narciso apresentam dois tipos diferentes de duplicação. Eco, a ninfa que foi condenada por Hera a repetir o que ouvia, e Narciso, aquele que se apaixonou pela própria imagem refletida nas águas do rio Téspias. Outras obras como *Amor de Perdição*, citado explicitamente no capítulo 7, do romance de Helder Macedo. E outros numerosos autores citados, como Pöe, Dostoievski, Henry James, Borges, Nabokov, Fernando Pessoa, entre outros, alguns explicitamente outros implicitamente, trabalharam a temática do duplo em sua produção literária. Para todas essas citações são construídas relações com a história imaginada por Júlia, história essa que também se relaciona à trama principal do livro. As citações, além de manifestarem uma correspondência com a trama do romance e seus fragmentos reflexivos, aludem ao processo de criação e leitura textual, já que Carlos Ventura comenta várias obras e autores da tradição e sobre o que Júlia deve ou não utilizar em seu texto. O comentário de Carlos Ventura no entanto constitui-se de forma ambígua, pois reflete inversamente a trama de *Sem nome*, que explicitamente trabalha o tema do duplo.

Ainda falando sobre os comentários de Carlos Ventura, ressaltamos que esse trecho do romance deve ser estudado de forma mais atenta, pois o que ocorre nesse momento é um enovelar de narrativas, das quais tentaremos desembaraçar algumas e revelar-lhes os fios. É que, ao comentar sobre as estratégias que poderiam ou não ser utilizadas por Júlia em seu livro, além de promover uma reflexão da enunciação – já que são feitas referências ao processo de criação literária – e além de tentar confundir o leitor ao criticar estratégias utilizadas na construção da narrativa principal, a personagem Carlos Ventura promove ainda uma reflexão de caráter metadieético ao citar, mesmo que de maneira implícita, textos de outros autores. Esses textos, por sua vez, relacionam-se entre si, por trabalharem a temática do duplo, e relacionam-se também com a narrativa principal de *Sem nome*, bem como com seu desdobramento na dimensão referencial: o romance de Júlia – através do estabelecimento de relações entre elementos como personagens, trama narrativa, entre outros.

Outra duplicação presente em *Sem Nome* é principalmente a do cenário, principalmente nos momentos em que Júlia procura estar em todos os lugares que, de alguma forma, ela sabe terem sido parte da história de Marta e José Viana. Além

da coincidência (ou não) de morar no mesmo endereço em que José e Marta viveram juntos, Júlia ainda explora outros ambientes, como na tentativa de fazer o percurso de José Viana de casa até o porto onde viajou para a Holanda, sem passar pela zona militar; ou quando vai aos pontos de encontro determinados pelos amantes nos encontros fortuitos: o Jardim das Amoreiras e o Príncipe Real, que são inclusive lugares freqüentados por ela em outros momentos, e de maneira interessante: as Amoreiras com o Carlos Ventura e o Príncipe Real com o Duarte.

Há também a duplicação de narrativas, quando Júlia tenta imaginar as situações da forma em que ocorreram, ou mesmo definindo outros rumos para os acontecimentos a história é recontada na visão de Júlia e a cada momento são criadas novas narrativas: a fuga de José Viana para a Holanda, o desencontro dos amantes que nunca mais se viram; Marta a esperar por José Viana que nunca voltaria; e a história principal elaborada por ela: o destino de Marta. Na duplicação de narrativas há a inserção de elementos externos, ou citações, que assumem correspondência com elementos do texto como as personagens e a trama que os envolve. No capítulo 7, Júlia faz uma comparação entre as personagens shakespearianas e os seus amigos Duarte e Carlos Ventura:

(...) Carlos Ventura não teria entendido nem podia, era mais para Horácio do que Hamlet, não eram coisas que coubessem na sua filosofia, como as fantasmagorias da peça. O Duarte, pelo contrário, com uma ajudazinha era mais Hamlet do que Horácio, mais instinto do que lógica (...) (MACEDO, 2006, p.102)

E ainda entre o triângulo amoroso Júlia/José/Marta e as personagens de Amor de Perdição, comparáveis às de Helder Macedo: "(...) Mariana, a que foi com o Simão e se atirou ao mar. Com as cartas de Simão a flutuarem em volta do corpo. Mais parecida com a Marta." (p.105). As narrativas criadas por Júlia ainda são reflexivas no sentido em que esta cria versões diferentes para cada um de seus amigos, e ainda imagina gêneros diferentes para cada um: "(...) podia portanto escrever cartas a José Viana, fazer jornalismo para o Carlos Ventura (...)" ou "(...) tornar tudo mais tangível contando ao Duarte Fróis o que estivesse a imaginar, como se fosse verdade." (p.104).

4.2 O *mise en abyme* na construção das personagens

Antes de falarmos da construção das personagens e da reduplicação de algumas delas em textos secundários na obra, acreditamos ser de grande importância a análise de dois momentos do romance em que as personagens encontram-se diante do espelho. Para um romance tecido de armadilhas e jogos de enganos, que se utiliza do recurso da *mise en abyme*, nada mais sugestivo que fazer a alusão a esse processo dentro da trama principal. Em um primeiro momento, ainda no início do romance, é José Viana que, antes de sentir-se em um momento de “preocupações pré-póstumas” – como nos diz o narrador, olhava para o espelho como se este é que padecesse de rugas e cabelos brancos. Nesse caso, o reflexo que se forma é contrário ao seu original; nada mais plausível, haja vista ser de uma personagem que via nas aparências sua única forma de viver. Já de início podemos perceber que essa imagem que reflete a personagem aquela que a originou, ou pelo menos apresenta um reflexo que se apropria das características indesejáveis de seu referente, deixando-o com a aparência desejada – algo alusivo à trama de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Artífico perfeito para alguém acostumado no “jogo das falsas aparências” (p.11).

O outro momento é quando Júlia se mira no espelho a fim de sentir-se a própria Marta, sobre quem pretende escrever um romance, a esperar por seu amado José Viana, o qual perpassa também os planos amorosos de Júlia. Beneficiada pelo mesmo ambiente em que Marta experienciou esse momento, já que o endereço dessa personagem é o mesmo de Marta, Júlia passa a imaginar desde as roupas e penteados possíveis de serem usados por Marta naquela época – já que a semelhança física entre ambas era já era evidente – até os pensamentos e sentimentos dessa em relação ao amante que fugiu, deixando-a só.

Júlia foi olhar-se ao espelho grande do quarto, ensaiando ângulos e expressões de rosto, posições de corpo como a debruçar-se. Penteou a franja para trás, tentando visualizar como é que se usava o cabelo no fim dos anos sessenta, início dos setenta (...) Depois foi à primeira janela da sala, olhou o rio, verificou a perspectiva diferente da janela da direita, mas o que estava a querer lembrar-se era se teria entre as coisas que guardou da mãe algum vestido parecido com os que a Marta tivesse usado. (MACEDO, 2006, p.107-108).

Nesse momento, a imagem, ou o reflexo criado, parece tomar maior importância que a personagem, a partir do momento que essa se despe de si mesma para personificar-se Marta, com todo seu passado e arcabouço psicológico. Essa cena nos faz pensar no papel autoral em relação à construção das personagens, de como às vezes parece tornar-se necessário despir-se de si próprio, para entender a construção de uma personagem, que inclusive muitas vezes não possui com o autor tantas similitudes quanto na cena citada. Até mesmo para Júlia, personagem de Helder Macedo e autora do suposto romance sobre Marta dentro da narrativa, para quem pôde ser tão apazível mirar-se no espelho a imaginar-se a Marta de trinta anos atrás, “não lhe apetecia nada encontrar-se face a face com a sua própria imagem de daqui a trinta anos, (...)” (p.101), ou seja, com sua imagem envelhecida.

A personagem Júlia comporta, além do reflexo da fantasmática Marta, o perfil de outras personagens externas que vêm compor implicitamente a narrativa. Há duplicações também nas referências intratextuais da obra – como a Júlia de Teixeira-Dias, que reflete a imagem da amante do passado – que por sua vez se reduplica na trama de *Sem nome*, em uma personagem que não se importa de ser ela mesma, e gosta de sentir-se outras “Já devias saber que nunca me importei de não ser eu. Qual é a diferença?” (p.99), “(...) gostava de ser pessoas diferentes para cada um deles, (...)” (p.90). Júlia funciona na obra como o duplo perfeito, como não gostava de ser ela mesma, podia refletir qualquer outra, como um rizoma, desprende seus feixes para desempenhar vários papéis no romance: a presença ausência de Marta, as reduplicações de Teixeira-Dias, Sá-Carneiro e outros, a “mãezinha e puta” para o Duarte, ou o ambíguo rapazito, que parecia uma menina perversa vestido de pajem, que se ofereceu a Duarte no Hofgarten em Viena e este ficou a imaginar o que teriam feito, mas também o próprio José Viana, tentando colocar-se no lugar deste na fuga para a Holanda, ou mesmo o Carlos Ventura, ao tentar escrever sua crônica para o jornal, após a demissão do amigo.

Há ainda personagens secundárias que aparecem apenas nas falas das personagens principais, ou na voz do narrador, como a abertura de outra janela no texto, formação de outra narrativa, como a história dos pais de Júlia. O jovem jardineiro, que já é personagem secundária da trama de Helder Macedo, se desdobra em uma das principais personagens na história de Júlia, na qual se torna o pivô na criação para o destino de Marta, levando Júlia para ter com seu suposto pai

em um suposto hospital psiquiátrico, para ouvir deste toda a “verdade” sobre o sumiço de Marta.

A personagem Marta pode ser vista como a metáfora especular de representação da obra principal, que contém o resumo, ou *mise en abyme* Júlia – evidenciada na assinatura do e-mail enviado a José Viana: M(JS)B. O M e o B de Maria e Bernardes, aludindo ao nome Marta Bernardo, o J e o S, de Júlia de Sousa, nome utilizado pela personagem, inclusive profissionalmente, na assinatura do e-mail, entre parênteses, fazem alusão ao resumo textual, contido dentro da obra principal.

4.3 Os encaixes intertextuais

O romance *Sem nome* constitui-se como um jogo de encaixes, em que a voz narrativa também muda de acordo com o aparecimento de uma personagem, ou algum outro elemento, podendo desencadear nova narrativa. O livro começa com uma voz narrativa em *off*, falando da vida do advogado José Viana. A partir do momento em que a personagem Júlia é apresentada ao leitor, essa vai tomando aos poucos a voz narrativa, que passa a discorrer em alguns momentos através de um discurso indireto livre. Há momentos também em que as personagens falam diretamente ao leitor, como na troca de e-mails entre Júlia de Sousa e José Viana. Os e-mails trocados entre essas personagens são exemplos de narrativas que se encaixam dentro da história principal. A princípio para falar sobre o suposto paradeiro de Marta Bernardo, os textos acabam por traçar um panorama global dos acontecimentos sociais e políticos contemporâneos, a começar pela história de Portugal a partir do Salazarismo. Podemos observar os encaixes de novos textos na teia romanesca, com focos narrativos diferentes e gêneros discursivos também diferentes, e principalmente híbridos, pois além do e-mail, podemos encontrar nesses textos características do artigo de opinião, da crônica, e como disse Teresa Cerdeira (2006) “enquete policial e até ensaio de um romance” (p.5). Além disso, esses discursos representam o momento de maior potencial irônico da narrativa, o

que promove uma reflexão inversa da narrativa e abre janelas para a ambiguidade, trazendo ao texto novos elementos, ou novas possibilidades. Esse processo é denominado por Dällenbach como reduplicação aporística.

Outro exemplo de encaixe narrativo é o sonho de José Viana, que compõe o capítulo 4 do livro, *A chave dos sonhos*. Importante ressaltar que nesse encaixe textual são inseridas citações de outras obras como *Édipo*, *Onirocriticon*, o *Tratado dos Sonhos*, e a própria obra de Freud, *A interpretação dos sonhos*, que se transformam paródias na voz do irônico narrador de *Sem nome*. Vale evidenciar também o processo de mise en abyme do enunciado na inclusão dessa narrativa referente ao sonho de José Viana, pois os elementos citados refletem elementos da história principal. O mito de Édipo funciona como um reflexo invertido da história principal, se pensarmos na diferença de idade entre Júlia e José Viana e em uma ironia feita por Duarte a Julia, a propósito disso: “De modo que ficaste logo com o Édipo aos saltos entre os pelinhos. E como não quiseste desanimar o monstrengo com a diferença de idades, (...)” (MACEDO, 2006, p. 93). Mas não só no tecido citacional podemos observar o processo de metáfora especular em relação ao enunciado. O capítulo – mas não só ele – é repleto de simbologias, que refletem, como peças de um quebra-cabeças, elementos da narrativa primeira. Em alguns momentos temos a impressão de ter encontrado o novelo de Ariadne, mas logo nos vemos novamente perdidos no labirinto de figuras, como o duplo Júlia/Marta; o encontro marcado entre José Viana e os pais, fruto de uma culpabilidade pela falta com os mesmos, como menciona o próprio narrador (“Um dos sonhos era, explicitamente, sobre a sua relação com os pais, sobre a culpa que sentia por ter saído de Portugal sem se despedir deles.” (p.50), e que não chega a acontecer, assemelhando-se esse desencontro com o desencontro que acontece entre ele e Marta quando ele viaja como desertor; as sombras adormecidas nos degraus da escada, representando lembranças de infâncias e fantasmas do passado; o caso a ser defendido por ele antes do encontro com os pais, a namorada que havia sido estuprada pela polícia durante os interrogatórios, que reflete os abusos da Pide na história de Marta; a rocha gigantesca com forma humana “que era ele próprio” (p.55), preso às águas do ribeiro, sem poder mover os pés, simbolizando a sua prisão no passado; a necessidade da morte de Marta no sonho, como a explicar a criação de Júlia para o final daquela, a fim de que o amor de Júlia e José possa acontecer; a profissão de José Viana e sua atitude muitas vezes imoral de (...)”

transformar o sonho mau numa narrativa factual (...)” (MACEDO, 2006, p.45) ironizada pelo narrador na simulação da defesa de Édipo:

(...) o mau exemplo mítico da história do jovem Édipo que matou o pai e se pôs na mãe teria sido apenas um lastimável acidente, (...) No máximo, dadas as circunstâncias atenuantes, pena suspensa pela ocultação do homicídio involuntário cometido quando o réu ainda era um menor sem responsabilidade legal. (MACEDO, 2006, p.46)

Podemos observar também nesse capítulo o processo de *mise en abyme* do código, já que existe uma preocupação em evidenciar a escrita do romance, sua forma de representar os elementos, como quando Júlia usa da estratégia da metalinguagem para falar da produção do texto literário, desde a escolha da voz narrativa até a construção das personagens. Fala ainda das investigações necessárias para inserir elementos na obra, certificando-se de que podem ser considerados como narrativas plausíveis. E ao relatar esse trabalho de construção textual, institui-se a *mise en abyme* enunciativa no texto, e se revela o modo de funcionamento do texto principal.

Outra forma de *mise en abyme* presente nesse capítulo é a retroprospectiva. Através de seu sonho, José Viana repete acontecimentos passados, como as recordações de infância, ou ainda o problema de ter abandonado os pais, o que isoladamente poderia ser chamado de *mise en abyme* retrospectiva, pois remete a fragmentos passados; mas ao mesmo tempo se lança para o futuro na referência à morte de Marta, para que o amor entre ele e Júlia possa acontecer, o que isoladamente seria chamado de *mise en abyme* prospectiva, pois remete a fragmentos futuros. Como o efeito ocorre simultaneamente, na mesma parte do texto, chamamos *mise en abyme* retroprospectiva. Mas há outros momentos do romance em que ocorre relação entre elementos de diferentes tempos, sendo que um desses elementos antecipa outro elemento ou refere-se a um elemento já mencionado anteriormente. Um exemplo disso seria a ligação entre as ações de

José Viana, no início do livro, pouco antes de conhecer Júlia, estar mexendo em caixas de vinho para organizar papéis velhos; e chegando ao final da história ver-se novamente às voltas com as caixas de vinho e seus papéis velhos, só que dessa vez para desfazer-se de tudo. Esse é um exemplo de *mise en abyme* retrospectiva, pois se refere a um fragmento posteriormente à aparição dele. Podemos citar ainda outros exemplos, como o mesmo desenho da árvore, utilizado

por José Viana para marcar seus furtivos encontros com Marta Bernardo, feito por ele no final do livro, pensando em Júlia. Ainda o encontro entre ele e Júlia no aeroporto é prenunciado pelo narrador antes da ocorrência da cena, mas ao mesmo tempo remete ao passado de José Viana. E a esse processo de *mise en abyme* em *Sem nome* podemos comparar outra obra, citada por Dällenbach em *Le récit spéculaire: La recherche du temps perdu*, em que o narrador, através do sabor da madeleine, se recorda de todo seu passado. Em Proust, através do paladar, em *Sem nome*, através da visão, há um processo de retorno ao passado.

Ainda em relação aos encaixes textuais, podemos afirmar que há em *Sem nome* uma construção multifacetada, ou reflexão ao infinito, na citação de Hamlet. Como já sabemos, Hamlet é um exemplo clássico de *mise en abyme*, pois a narrativa se reduplica quando o príncipe dinamarquês contrata a companhia de teatro para representar a morte de seu pai. Em *Sem nome*, o romance é citado em sua releitura por Peter Brook, o que já é em si uma narrativa duplamente especular, e que mais uma vez se desdobra, ou se reduplica, no texto de Júlia sobre a nova encenação da peça shakespeariana. Na verdade, há processos diferentes nesse sentido: quando falamos da história de Hamlet temos relatos contidos em outros relatos; já no caso da encenação de Peter Brook e do texto de Júlia, temos encaixes de novas narrativas, correspondentes à anterior, e que por seu lado, relacionam-se também com a trama principal do romance. Essa formação de *mises en abyme* através de ramificações é denominada por Dällenbach (1977) de conglomerado. Mas a escrita desse artigo de Júlia abre ainda outras janelas, além da progressiva reflexão destas narrativas. Através da escrita do artigo de Júlia, com as sugestões de Carlos Ventura, há novamente a ocorrência da *mise en abyme* enunciativa, já que é evidente a preocupação com o processo de construção textual.

A citação de Hamlet é também interessante pelo fato de ser este um texto tão fantasmagórico quanto a existência de Marta Bernardo. José Viana, assim como Hamlet, vive às voltas com seus fantasmas. Outra relação desse texto com a trama principal é a reflexão com as lembranças de Júlia quanto ao segundo marido da mãe, o que ela chega a citar no capítulo 6, Os faz-de-conta:

“(...) quando era, não tinha sido fácil aceitar os entusiasmos da mãe com o seu homem, os gemidos que ficava a ouvir, vindos do quarto deles. (...) Até agora não tinha pensado nisso, mas se calhar foi essa memória de infância que a fez pensar no que escreveu sobre o Cláudio, a propósito do **Hamlet**

do Peter Brook. O prazer da mãe com o sucessor do pai.” (MACEDO, 2006, p.91)

Outra característica da *mise en abyme* na literatura é a inserção de uma obra de arte dentro do texto. Em *Sem nome* podemos perceber, além do romance de Júlia e das crônicas de Carlos Ventura – que são obras de arte dentro da obra principal – a menção a outras obras da tradição literária, especialmente a encenação do Hamlet de Peter Brook. Trata-se, definitivamente, de uma rede textual, constituída por vários fios que se entrelaçam, formando o tecido do texto. São fios interligados e emaranhados, no intuito de prender o leitor nesse jogo de desvelar e esconder, de apresentar reflexos e abrir cadafalsos, de mostrar figuras que se repetem como mensagens mudas ao longo da trama.

4.4 O hibridismo textual

Outra marca dos encaixes textuais é o hibridismo. Já podemos notar o trabalho de encaixe dos gêneros narrativos em *Sem nome* no sumário da obra, em que os títulos dos capítulos nos alertam para a elaboração híbrida do texto, que mantém paralelos ao romance: a crônica, o relatório, o e-mail – no qual estão incutidos outros gêneros, como artigo de opinião, relatório, entre outros, conforme já citado anteriormente – como podemos observar: Capítulo 8 – “Relatório MB/JV” “O que tinha mesmo de escrever era uma espécie de relatório para o José Viana, como lhe prometera.” (p.111), capítulo 14 – “Narrativas”, capítulo 16 – “A última crônica”. Alguns estudiosos, como José Maria Cançado (2005) e Teresa Cerdeira (2006) também evidenciaram a característica híbrida desse romance de Helder Macedo.

A personagem Júlia, após o episódio do encontro com o espelho, põe-se a imaginar uma história para o final de Marta, no intuito de enviar um relatório para José Viana, e que corresponde às intenções deste em seu sonho: a morte de Marta, para que ele e Júlia possam viver seu amor. A partir dessa criação, ela começa a pensar na escrita de um romance, imaginando outro gênero textual: o *roman rose* – de acordo com a tendência portuguesa no momento – Uma história de duplos com o título Só Para Mim, que também é o título do capítulo. Logo após, a imaginação da personagem persegue outro gênero: o romance policial: “com crime, paixão e

espectros à mistura” (p. 112). E para finalizar, cria uma pasta com o nome de Ficção para arquivar o texto.

Outro gênero indiscutivelmente presente no romance *Sem nome* é a crônica. Além de estar no nome do último capítulo, estes textos, elaborados dentro do romance pela personagem Carlos Ventura, são comentados em vários momentos, reduplicando-se dentro da narrativa através da repetição.

4.5 A obra aberta

Para Dällenbach uma das maiores funções da *mise en abyme* é apresentar o modo de construção da obra. Mas geralmente, nesse conjunto de relações no qual se transforma o texto construído através do recurso da *mise en abyme*, a narrativa torna-se ininterrupta, com infindáveis possibilidades interpretativas. Através dos jogos de espelhos, das reflexões, dos fragmentos da obra que se refletem e se relacionam, *Sem nome* tende também a se apresentar como um espectro de possibilidades. O próprio título do livro: *Sem nome*, remete à questão do não condicionamento a um sentido único, a uma autoridade autoral ou a um acabamento. Outro fator a ser levantado em relação ao inacabamento do romance é a presença da personagem Marta, uma presença constante dentro da obra, que afinal não é mais do que a “presença da ausência”, “(...) era sempre (...) uma presença implícita, uma ausência estruturante.” (p.50); era a própria impossibilidade (impossibilidade de ser encontrada, de ter filhos e até de morrer); era o silêncio (sem palavras, sem notícias); era a ausência (ausência de destino, ausência de respostas, ausência de fim). Como a própria linguagem, que por sua característica inacabada se torna vazio, silêncio que fala pelas lacunas.

Mas qual teria sido o destino de Marta? Desaparecida? Torturada? Morta, como na versão de Júlia, com todas as barbaridades? Viva, como na versão de Miss Lisa, com direito ao envio de uma carta e tudo mais? Se viva, para onde teria ido? Para Londres, encontrar-se com José Viana, que a teria escondido todo esse tempo, ou a quem ela não conseguira encontrar? Ou mudou de nome e foi viver na clandestinidade, como imagina Júlia em determinado momento da história? Essa e muitas outras perguntas permanecem sem resposta ao final do livro, dando ao leitor

“o benefício da dúvida” (CANÇADO, 2005, p.2). Tudo fica enigmaticamente indissolúvel, por vir, sem nome, sem acabamento. Como as capelas imperfeitas propostas por Carlos Ventura a Júlia, *Sem nome* termina deixando em aberto o romance de Júlia, o destino de Marta, os relacionamentos amorosos. Se para Blanchot a Literatura é a experiência da insuficiência, acreditamos encontrar em *Sem nome* essa condição de insuficiência, na atitude de seu narrador, que não apresenta certezas em seus apontamentos. Através da dúvida que permanece, ou, segundo Blanchot, do mistério que não se pode desfazer, a obra permanece em aberto, por vir. Este tipo de texto produz juntamente com seu enunciado uma valorização do leitor, que constroi a narrativa, tentando preencher as lacunas que calam para deixar falar a linguagem, e que se espera, saiba também “respeitar o inacabamento das obras, o seu excesso, a sua ilegibilidade” (LOPES, 2006, p.143).

E assim chegamos ao final desta análise do romance de Helder Macedo, acreditando fazer a leitura que a própria obra nos solicita. *Sem nome* é um romance rico em alusões, em ironia e metalinguagem, que se constroi através de jogos de enganos, mentiras e máscaras que se sobrepõem. É um texto que explicita sua ficcionalidade e trabalha com o processo de criação da obra literária, em que há uma consciência autoral que se utiliza de um dissimulado narrador, que nos apresenta pistas e peças do jogo, para logo depois nos trapacear e deixar-nos perdidos em um labirinto de palavras, lançando-nos em um abismo infinito de espelhos. O que fizemos aqui foi propor apenas uma das múltiplas leituras possíveis para essa obra, pois da mesma forma que não há no romance uma preocupação com o fechamento, não podemos aqui querer cercar todas as possibilidades. Entretanto, há um momento em que se faz necessário colocar um ponto final. Mas que esse ponto final possa também ser entendido como reticências, representando as infindáveis possibilidades de análise do romance, bem como as possibilidades de desenvolvimento dos temas aqui propostos, trabalho que desejamos continuar, num futuro próximo.

REFERÊNCIAS

Obras de Helder Macedo

MACEDO, Helder. Almeida Garrett e as ambigüidades do romantismo. In: **Scripta**, n. 3, v. 5. Belo Horizonte, 2º sem. 1999, p. 80-88.

MACEDO, Helder. As ficções da memória. In: **Remate de males**, Campinas, (12):9-13, 1992.

MACEDO, Helder. Machado de Assis entre o lusco e o fusco. In: **Trinta leituras**. Lisboa: Editorial Presença, 2007, p. 49-69.

MACEDO, Helder. *Os Maias* e a veracidade da inverossimilhança. In: **Trinta leituras**. Lisboa: Editorial Presença, 2007, p. 70-77.

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. **Sem nome**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACEDO, Helder. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro, Record, 2002.

Estudos da obra de Helder Macedo

CANÇADO, José Maria. Romance além do romance. In: **Scripta: Literatura**, Belo Horizonte, v.10, n.19, p. 291-292, 2º sem. 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. Partes de África: mosaico de vida e ficção. In: **Scripta**. PUC Minas: Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 163-167, 2.sem. 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) **A primavera toda para ti**. Lisboa: Presença, 2004.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De como exorcizar fantasmas. In: **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira

contemporâneas. Lélia Parreira Duarte (Org.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2006, n.2, p.1-8)

CERDEIRA, Teresa Cristina. O preço da eternidade. In: **Figuras da ficção**. Carlos Reis (Org.) Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, v.1, p.115-128.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Uma Joana Ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno. In: **Metamorfoses**, n. 2. Rio de Janeiro: Editorial Caminho, 2005, p. 209-223.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O inominável. In: **Metamorfoses**, n. 7. Rio de Janeiro, Editorial Caminho, 2006, p. 271-279.

DANTAS, Gregório. Perdas e desilusões. In: **Rascunho**: O jornal de literatura do Brasil. Curitiba, 12 set. 2006. Disponível em: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=seccao.php&modelo=heldermacedo> acesso em 20 set 2007.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. Partes de África, de Helder Macedo, ou a identidade em movimento. In: **Metamorfoses**, n. 4, Rio de Janeiro, Editorial Caminho, 2003, p. 145-153.

GUILLÉN, Claudio. Helder Macedo: Literatura e inteligência. In: **De leyendas y lecciones**, siglos XIX, XX e XXI. Barcelona: Crítica letras de humanidade, 2007, p.449-459.

MEXIA, Pedro. A narrativa é a minha política. In: **Diário de Notícias**, Lisboa, 13 mai 2005. Disponível em:

http://dn.sapo.pt/2005/05/13/artes/a_narrativa_minha_politica.html acesso em 17 mai 2005.

PINTASSILGO, Maria de Lourdes. A inocência do leitor. In: **A primavera toda para ti**. Teresa Cristina Cerdeira (Org). Lisboa: Presença, 2004., p.163-168.

RAMALHO, Maria Irene. O nome da ficção. In: **Jornal de Letras**. Lisboa, 30 mar. a 12 abr. 2005.

SENNA, Marta de. Vícios e Virtudes: “entre o que seja e o que fosse”. In: **A primavera toda para ti**. Teresa Cristina Cerdeira (Org). Lisboa: Presença, 2004., p. 215-221.

SOTTOMAYOR, Appio. Um romance sem nome mas rico de conteúdo. In: **Livros Cultura**, n. 37. A Capital, 30 mar 2005.

SILVA, Marisa Corrêa. Helder Macedo, construtor do imaginário. In: **A primavera toda para ti**. Teresa Cristina Cerdeira (Org). Lisboa: Presença, 2004., p. 297-304.

SILVA, Marisa Corrêa. **Partes de África**: cartografia de uma identidade cultural portuguesa. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2002, p. 11-30

VASCONCELOS, Helena. “Sem nome”: com um espelho bem em frente do nariz. In: **Público**, n. 8, 25 abr. 2005.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do Pós-Moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

<http://www.stormmagazine.com/novodb/arqmais.php?id=385&sec=macedo> acesso em 20 set 2007.

Referencial teórico

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENJAMIM, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: **A conversa infinita**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, cap. 2, p. 41-61.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. O mistério nas letras. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 48-64.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. In: Duarte, L.P. (Org.). **Ironia e humor na Literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Poétique** – revista de teoria e análises literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p.51-76.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit Spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: aux Éditions du Seuil, 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 7-31.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 35-49.

ECO, Umberto. Modos de representação. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3. ed. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-85.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **O que é um autor?** 2. ed. Porto: Vega / Passagens, 1995, p. 30-71.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? **Revista Semear** 4. Disponível em: http://www.Letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html acesso em 15 set 2005.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: **Teoria da Literatura em suas fontes**. Luiz Costa Lima (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 955-987.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996. p. 105-118.

LOPES, Silvina Rodrigues. Sobreviver: o inacabado. In: **Românica**, n. 15. Lisboa, Edições Colibri, 2006, p. 139-146.

MORAIS LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia. In: **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1991, p. 11-15.

SANTOS, Luis Alberto Brandão, Silvana Pessoa de Oliveira. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Introdução à poética da ironia. In: **Linha de pesquisa**. (2000)1: 27-48.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do Pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.