

NATHÁLIA CARDOSO GOMES

AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA EM A GORDA DE ISABELA FIGUEIREDO

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Gerson Luiz Roani

VIÇOSA – MINAS GERAIS
2022

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

G633a
2022
Gomes, Nathália Cardoso, 1997-
Autoficção e memória em A gorda de Isabela Figueiredo /
Nathália Cardoso Gomes. – Viçosa, MG, 2022.
1 dissertação eletrônica (90 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Gerson Luiz Roani.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2022.

Referências bibliográficas: f. 85-90.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2022.221>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Ficção romântica portuguesa. 2. Autobiografias fictícias.
3. Literatura moderna – Séc. XXI. 4. Memória. 5. História.
I. Roani, Gerson Luiz, 1970-. II. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 869.3

Bibliotecário(a) responsável: Bruna Silva CRB6/2552

NATHÁLIA CARDOSO GOMES

AUTOFIÇÃO E MEMÓRIA EM A GORDA DE ISABELA FIGUEIREDO

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

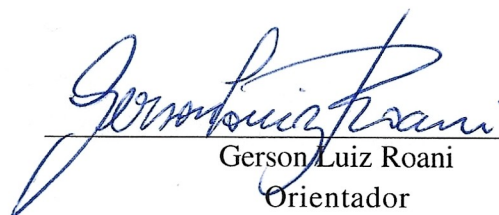
APROVADA: 4 de março de 2022.

Assentimento:



Nathália Cardoso Gomes

Autora



Gerson Luiz Roani

Orientador

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vânia Maria Cardoso, que apesar de ter me deixado cedo, deixou como herança o gosto pelo estudo e pela leitura. *In memoriam.*

Ao meu tio José Ambrósio Gomes, que foi para mim como um segundo pai, apoiando-me e amparando-me em todas as dificuldades, além de preencher minha infância de boas memórias e “causos” que muito me ensinaram sobre a vida. *In memoriam.*

Ao meu pai, Fabiano das Graças Gomes, que sempre me apoia em minhas escolhas e que foi essencial para que essa dissertação chegasse ao final ao não permitir que eu desistisse.

À minha irmã Elani Cristina, ao meu cunhado Douglas e aos meus sobrinhos Isabella, Miguel, Pedro e Matheus que são minha família brasileira, além de grandes apoiadores. Amo vocês!

Às amigas do grupo Belas Letras (Alice, Camila, Mariana, Thaianne e Thayná) que me acompanham desde a graduação sendo meu porto seguro tanto emocional, quanto acadêmico.

Ao grupo de pesquisa O ninho da quimera que em meio à pandemia de COVID-19 foi luz e esperança, além de me proporcionar amizades que levarei para a vida toda.

Ao meu orientador Gerson Luiz Roani, por me dar a oportunidade de ter um maior contato com a literatura portuguesa, além de confiar em meu potencial e me acalmar nos momentos de desespero.

À Universidade Federal de Viçosa, pela oportunidade de realizar a pós-graduação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

“Os poetas, quando escrevem novelas, costumam proceder como se fossem Deus e pudessem abranger com o olhar toda a história de uma vida humana, compreendendo-a e expondo-a como se o próprio Deus a relatasse, sem nenhum véu, revelando a cada instante sua essência mais íntima. Não posso agir assim, e os próprios poetas não o conseguem. Minha história é, no entanto, para mim, mais importante do que a de qualquer outro autor, pois é a minha própria história, e a história de um homem — não a de um personagem inventado, possível ou inexistente em qualquer outra forma, mas a de um homem real, único e vivo. Hoje sabe-se cada vez menos o que isso significa, o que seja um homem realmente vivo, e se entregam à morte sob o fogo da metralha a milhares de homens, cada um dos quais constitui um ensaio único e precioso da Natureza. Se não passássemos de indivíduos isolados, se cada um de nós pudesse realmente ser varrido por uma bala de fuzil, não haveria sentido algum em relatar histórias. Mas cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único, singularíssimo, sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais. Assim, a história de cada homem é essencial, eterna e divina, e cada homem, ao viver em alguma parte e cumprir os ditames da Natureza, é algo maravilhoso e digno de toda a atenção. Em cada um dos seres humanos o espírito adquiriu forma, em cada um deles a criatura padece, em cada qual é crucificado um Redentor.”

Hermann Hesse

RESUMO

GOMES, Nathália Cardoso. Universidade Federal de Viçosa, março de 2022. **Autoficção e memória em *A gorda de Isabela Figueiredo***. Orientador: Gerson Luiz Roani.

O presente trabalho tem por objetivo o estudo do romance *A gorda* de autoria da escritora moçambicana Isabela Figueiredo lançado primeiramente em 2016. Pensando o romance como a continuação de seu primeiro trabalho, a autobiografia *Cadernos de memórias coloniais*, propomos uma leitura autoficcional e memorialística do romance, uma vez que, através de dados biográficos da autora e através de entrevistas, é possível observar diversas semelhanças entre a protagonista do romance, Maria Luísa e sua criadora, Isabela Figueiredo: ambas são filhas de pais colonos portugueses, frequentaram o colégio interno, são professoras e jornalistas, além de compartilharem a semelhança física sendo ambas mulheres gordas. Desse modo, através da leitura proposta, foi possível observar que, através da Autobiografia, foi criada uma narrativa que revisita a história através da história individual, trazendo à luz temas que já foram silenciados como a colonização portuguesa na África, nesse caso específico, em Moçambique e as questões inerentes ao ser mulher. Dividido em três capítulos, esta dissertação mobiliza conhecimentos acerca da Pós-modernidade, da Autoficção, da memória e da história. Em um primeiro momento discutimos as possibilidades temáticas e formais abertas pelo pós-moderno e as mudanças ocorridas na literatura portuguesa desse período recorrendo, principalmente, a autores como Lyotard (2021), Santos (2013), Lourenço (2016), Hutcheon (1991), Bauman (1996) e Real (2012). Em seguida, no nosso segundo capítulo, abordamos o trajeto da escrita de si até chegarmos à Autoficção e suas especificidades. Para tal, recorreremos, principalmente, a Bakhtin (2018), Lejeune (2014), Colonna (2014), Lecarme (2014), Gasparini (2014) e Booth (1978). Já em nosso terceiro capítulo, propomos a interseção entre Autoficção, memória e história, buscando entender como, através da organização formal do romance, a autora recupera as memórias de seu lar, tanto o moçambicano quanto o português, e revisita a história da colonização portuguesa em Moçambique através dos embates geracionais com o pai e questiona o lugar da mulher através dos embates ideológicos com a mãe. Para estas discussões recorreremos a Said, Nora (1993), Kosaleck (2016), LeGoff, Bachelard (1978), Nietzsche (2007).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea. Pós-modernidade. Autoficção. Memória. História.

ABSTRACT

GOMES, Nathália Cardoso. Universidade Federal de Viçosa, March 2022. **Autofiction and memory in *A gorda* by Isabela Figueiredo**. Advisor: Gerson Luiz Roani.

The present work aims to study the novel *A gorda* by the Mozambican writer Isabela Figueiredo, first released in 2016. Thinking of the novel as a continuation of her first work, the autobiography *Cadernos de Memórias Coloniais*, we propose an autofictional and memorialistic reading of the novel, since, through the author's biographical data and through interviews, it is possible to observe several similarities between the protagonist of the novel, Maria Luísa and its creator, Isabela Figueiredo: both are daughters of Portuguese colonist parents, attended boarding school, are teachers and journalists, as well as sharing the physical resemblance being both fat women. Thus, through the proposed reading, it was possible to observe that, through *Autobiography*, a narrative was created that revisits history through individual history, bringing to light themes that have already been silenced such as Portuguese colonization in Africa, in this specific case, in Mozambique and the issues inherent to being a woman. Divided into three chapters, this dissertation mobilizes knowledge about Postmodernity, Autofiction, memory and history. At first, we discuss the thematic and formal possibilities opened up by the postmodern and the changes that occurred in Portuguese literature of this period, resorting mainly to authors such as Lyotard (2021), Santos (2013), Lourenço (2016), Hutcheon (1991), Bauman (1996) and Real (2012). Then, in our second chapter, we approach the path of self-writing until we reach Autofiction and its specificities. To this end, we mainly use Bakhtin (2018), Lejeune (2014), Colonna (2014), Lecarme (2014), Gasparini (2014) and Booth (1978). In our third chapter, we propose the intersection between Autofiction, memory and history, seeking to understand how, through the formal organization of the novel, the author recovers the memories of her home, both Mozambican and Portuguese, and revisits the history of Portuguese colonization in Mozambique through generational clashes with the father and questions the place of women through ideological clashes with the mother. For these discussions we turn to Said, Nora (1993), Kosaleck (2016), LeGoff, Bachelard (1978), Nietzsche (2007).

KEYWORDS: Contemporary literature. Pos-modernism. Autofiction. Memory. History.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Silvia Kolbowski, *Model Pleasure V*, 1983. Conjunto de oito fotografias E.A coloridas e preto e brancas. 25.4x20.3cm. MAMCO, Genève, Suíça. Fonte: Collection Catalogue20
- Figura 2 – O eixo paradigmático romanesco. Fonte: elaborado pela autora.....45
- Figura 3 – O eixo paradigmático do romance *A gorda*. Fonte: elaborado pela autora.....46
- Figura 4 – Albrecht Dürer, Autorretrato com peliça, 1500. Óleo sobre cal, 67,1 cm x 48,9 cm, Alte Pinakothek, Munique, Alemanha. Fonte: Wikipédia.....47
- Figura 5 – Salvador Dalí. *A persistência da memória*, 1931. Óleo sobre a tela. 24 x 33cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos. Fonte: Cultura Genial.....62

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
1. A PÓS-MODERNIDADE E O CONTEMPORÂNEO: INTERSEÇÕES COM A LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	11
1.1. Um breve panorama da Pós-modernidade.....	12
1.2. Por uma poética do pós-modernismo	16
1.3. O contemporâneo: o poeta na Pós-modernidade	20
1.4. A literatura portuguesa contemporânea: rupturas e continuidades.....	23
2. AS POSSIBILIDADES DAQUELE QUE NARRA	32
2.1. Biografia e autobiografia: a vida em primeira e terceira pessoa	33
2.2. A autoficção: entre os limites do real e do ficcional	38
2.3. O autor e seu “outro eu”: quem narra a autoficção?.....	42
2.4. Autoficção como simulacro: uma possibilidade teórica.....	48
3. O INDIVÍDUO COMO AGENTE E ESCRITOR DA HISTÓRIA.....	52
3.1. História em movimento – mudanças na escrita da história entre a Modernidade e a Pós-modernidade.....	53
3.2. A persistência da memória	59
3.2.1. História, literatura e memória.....	62
3. O lar das memórias e as memórias do lar: o corpo, a casa, a mãe.....	68
3.1. As memórias do corpo: o feminino em questão	70
3.3.2. A “sala de estar” e o “quarto dos papás” – o passado colonial	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	85

APRESENTAÇÃO

Isabela Figueiredo nasceu em 1963 em Moçambique, na atual Maputo e antiga Lourenço Marques. Filha de pais colonos portugueses, é enviada a Portugal em 1975, durante as guerras de independência de Moçambique. Sendo uma das escritoras mais aclamadas da literatura contemporânea portuguesa, possui três livros publicados, com maior destaque para a sua autobiografia *Caderno de Memórias Coloniais*, publicada em 2009, em que a autora expõe as chagas abertas da colonização portuguesa na África que, antes, eram tratadas com sentimentos saudosistas, minimizando os impactos negativos da colonização. Já em seu segundo trabalho, *A Gorda*, publicado pela primeira vez em 2016, o tema da colonização portuguesa na África, mais especificamente, em Moçambique, persiste. Entretanto, agora não se trata mais de uma autobiografia, mas de um romance – ou como será discutido neste trabalho, uma autoficção.

Em entrevista cedida em 2020 para o Jornal da Universidade, a autora diz entender seu romance como uma continuação de sua autobiografia, uma vez que ambos os seus trabalhos trazem as suas próprias experiências como material literário, mas, principalmente, pelo fato de trabalhar em ambas as obras “o fato de ser uma pessoa desterrada” (FIGUEIREDO, 2020). Desta forma, ao levar muito de sua vida para dentro do romance, através de Maria Luísa, Figueiredo faz com que a linha tênue que separa a ficção e a realidade fique dispersa, realizando a autoficção.

Tendo como protagonista a jovem Maria Luísa, o romance irá, de forma não-linear e com toques de confissão, tratar da infância até a vida adulta da personagem. Assim como a sua criadora, Maria Luísa é enviada a Portugal após as guerras de independência moçambicanas e passa a viver, primeiro, na casa de uma tia e, depois, em um colégio interno. Neste seu primeiro romance, Isabela Figueiredo irá expandir seus temas e tratará também do corpo: como já declarado em entrevistas, iniciou a escrita do romance logo após a sua cirurgia de gastrectomia, experiência que também compartilha com sua personagem. Este tema estará presente nas relações que estabelece com outras personagens como a mãe, o pai, o namorado David, a amiga Tony, dentre outros.

Isto posto, temos como objetivo deste trabalho nos debruçar nas questões da autoficção e da memória através do romance *A gorda*, entendendo-o como uma continuação do primeiro trabalho da autora, o *Cadernos de memórias coloniais*. O estudo da autoficção justifica-se pela importância do termo para as narrativas pós-modernas e, em nosso objeto de estudo, como já colocado, criadora e criatura compartilham de características que apontam para o uso da

autoficção no romance. Já o estudo da memória se encaminha em sua relação com a autoficção: a autora, a partir de experiências passadas, ficcionaliza, sai do campo da autobiografia ao desafiar o pacto de leitura, ministrando ficção ao real e real à ficção.

Nosso trabalho contará com três capítulos subdivididos em outros subcapítulos. No capítulo 1, tratamos da Pós-modernidade e do Pós-modernismo, suas características, impactos sociais e nas artes, além de discutirmos sobre o artista pós-moderno que, resgatado de Agamben, chamaremos de O contemporâneo. Já no capítulo 2, encaminhamos nossa pesquisa para a autoficção, discutindo o conceito, trazendo uma nova proposta de leitura e, por último, como ele aparece em *A Gorda*. Já no nosso terceiro capítulo nos concentraremos em investigar como se realiza o papel da memória no romance, principalmente através das imagens da mãe, da casa e do corpo. Neste capítulo tratamos como as memórias do corpo relacionam-se com o feminino e como as memórias ligadas a “Sala de estar” e ao “Quarto dos papás” fazem uma revisitação histórica.

1. A PÓS-MODERNIDADE E O CONTEMPORÂNEO: INTERSEÇÕES COM A LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra acontece esse abrir, i.e., o desencobrir [Entbergen], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade¹.

A obra literária permite ao homem expressar-se e através desta expressão, racionalizar seus sentimentos, angústias, memórias. A literatura, diz Candido (2011, p. 177) “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” Sendo assim, há a construção da verdade individual que dialoga com outras verdades, permitindo ao homem que acessa esta literatura, uma ampla visão e participação no mundo.

Entretanto, durante muito tempo, as obras literárias dedicaram-se a contar as histórias das classes sociais dominantes primeiramente com a aristocracia e posteriormente com a burguesia. Muitas narrativas de grupos minoritários foram apagadas nesse processo, assim como foram também afastados da própria produção artística: a Pós-modernidade, casa das diversidades sociais e artísticas, permitiu a estes grupos a revisitação ao passado, não apenas tematicamente, mas também na estrutura formal das narrativas.

A arte pós-modernista é acusada de não carregar novidades e apenas repetir o já feito na arte modernista, sendo assim, de não constituir uma vanguarda. Devemos admitir que não há, realmente, um processo de ruptura, entretanto, há um processo de continuidade reflexiva. Rancière (2009, p. 36) argumenta que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte.” Desse modo, não parece estranho que Hutcheon (1990), ao tentar traçar uma poética da pós-modernidade, faça da metaficção historiográfica, o hibridismo dos gêneros literários, da paródia e da ironia as tônicas de sua tese.

A obra de Isabela Figueiredo é fortemente marcada pela revisitação histórica, principalmente a sua autobiografia *Caderno de memórias coloniais* (2009), que obteve grande êxito ao historiar a partir de sua vivência a colonização portuguesa em Moçambique, remexendo

¹ MOOSBURGER, L. *A origem da obra de arte de Martin Heidegger: Tradução, notas e comentários*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. p. 25.

em feridas disfarçadas por uma narrativa oficial que não assume os horrores praticados durante o período colonial.

Já a obra *A gorda* (2016), o objeto de estudo desta dissertação, recorre ao gênero autoficção, dando o protagonismo a Maria Luísa, jovem portuguesa que, assim como Figueiredo, nasce em Moçambique, mais especificamente, em Maputo e é filha de pais colonos portugueses. A narrativa é organizada de forma não de forma linear, mas através dos diferentes espaços da casa, estes que guiam a temática principal de cada um dos capítulos. A história de Maria Luísa funde-se a de Isabela Figueiredo, dando espaço, portanto, para que o indivíduo anônimo conte a sua própria história – que é também a história de outros diversos anônimos.

Tendo como um de seus pilares a memória, a revisão histórica não é abandonada, mas agora, o que se tem, no contraste entre pai e filha, são os sentimentos restantes de um colonizador que já não pode exercer este poder *versus* o olhar da geração de Maria Luísa sobre a colonização, consciente dos horrores praticados. No contraste entre mãe e filha, figura-se as dicotomias geracionais que concernem a posição social da mulher e as percepções sobre os padrões estéticos de beleza.

Neste nosso primeiro capítulo tencionamos entender a constituição da produção artística neste período histórico, principalmente a produção literária pós-moderna portuguesa através de um breve panorama da Pós-modernidade e como estas características se manifestam no romance aqui estudado.

1.1. Um breve panorama da Pós-modernidade

Três termos (e os “ismos” que os acompanham) circundarão este trabalho: o moderno/modernismo, o pós-moderno/pós-modernismo e o contemporâneo. Portanto, faz-se necessário nesta primeira parte, dedicarmos algumas páginas a eles e suas especificidades. Na perspectiva de análise e de discussão que escolhemos para abordar os conceitos de autoficção e memória no romance português *A Gorda*, estes conceitos nos serão caros no sentido de nos permitir apontar as tendências da literatura contemporânea portuguesa observáveis no romance; circunscrever o termo autoficção a textos contemporâneos pós-modernistas e observar a História sob o ponto de vista da revisão historiográfica, relacionando-a, também, à autoficção. Estes pormenores serão esclarecidos mais adiante.

Termo ainda hoje polêmico quanto a sua existência e aplicabilidade, o Pós-moderno pode ser entendido como um período histórico que possui como consequência a condição pós-

moderna, além de estar muito relacionada e até mesmo condicionada à constituição do Capitalismo e do cumprimento e não cumprimento do projeto sociocultural Moderno.

Apesar de se tratar de um sistema econômico, devemos dar a devida importância à relação entre o Capitalismo e a Pós-modernidade, uma vez que seu impacto não se limita a este âmbito, mas atinge todas as estruturas que sustentam o que Boaventura de Sousa Santos (2013, p.100) categoriza como os dois pilares do projeto sociocultural moderno, estes que, em seu entrelaçamento, definem o projeto da pós-modernidade. São eles: o pilar da regulação (princípio de mercado, princípio de Estado e princípio de comunidade) e o pilar da emancipação (racionalidade estético-expressiva da arte e da literatura, a racionalidade moral-prática do direito e da ética e a racionalidade cognitiva instrumental da ciência e da técnica).

Em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, em seu quarto capítulo intitulado *O social e o político na transição pós-moderna*, Boaventura de Sousa Santos traça a relação edipiana da Modernidade e do Pós-moderno ao ler o Pós-moderno como uma consequência das promessas feitas pelo projeto moderno que foram cumpridas, mas também cumpridas em excesso. Desse modo, o autor fala em termos de continuidade e não de rompimento, uma vez que, se trata de um momento de transição². Assim, passando pelas três fases da constituição do Capitalismo (do século XIX ao XXI) demonstra os impactos da consolidação do Liberalismo nos dois pilares supracitados.

Dos anos 60 até o meado dos anos 70, principalmente nos Estados Unidos, lutas sociais e políticas que levaram a uma revisão dos cânones modernistas: aqui marca-se a inclusão dos discursos das teorias feministas e de movimentos negros. Os anos 80, entretanto, ficam como que em *stand by* em relação às lutas sociais e, dessa forma, parece ser um momento propício para avaliação do já citado projeto moderno e as mudanças ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, trazendo à tona, assim, principalmente no âmbito dos estudos sociais, as discussões sobre a Pós-modernidade e as condições acarretadas por ela. Dessa forma, entendendo que é necessário um momento de observação do passado e sua apreensão linguística³, parece-nos coerente entender os anos 60 e 70 como os iniciais do discurso pós-moderno, tendo sua concretização linguística nos anos 80.

² Vale ressaltar, para demonstrar a não concordância quanto ao termo Pós-moderno, Boaventura de Sousa Santos esclarece que utiliza o termo por falta de outro melhor, apesar de o considerar inadequado, uma vez que períodos de transição “são simultaneamente semicegas e semi-invisíveis” (2013, p. 99)

³ Poderemos avaliar o espaço da experiência e da expectativa passadas, na medida em que ele pôde ser apreendido conceitualmente dentro da economia linguística do passado e foi efetivamente articulado na linguagem das fontes. (KOSELLECK, 2006, p. 268)

Diagnóstico preciso e crítico desta condição pós-moderna é feita por Jean-François Lyotard em seu *A condição pós-moderna*, no qual o filósofo faz uma profunda descrição das mudanças de paradigma do conhecimento após o século XIX – primeira fase do Capitalismo. As consequências desta Modernidade mal resolvida parecem, então, desembocarem nesta condição pós-moderna em que o conhecimento deixa de ser legitimado em si mesmo, com o fim de construção do sujeito e passa a ter sua legitimação pautada no empenho, ou nas palavras de Lyotard, no *input* e no *output*.

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação. (LYOTARD, 2021, p. 97)

Sendo assim, a ciência e a cultura (entendida tanto como modo de viver, quanto as expressões artísticas) passam a ser reféns do capital, uma vez que, agora, como também explica o filósofo francês, as decisões são tomadas e o poder está concentrado nos grandes conglomerados, nas indústrias que fazem da ciência um produto a ser comprado com o ensejo de aumentar o seu próprio desempenho, ou nos termos de Lyotard, a pertinência do trabalho científico sai da esfera do verdadeiro/ falso e justo/ injusto, passando a ser avaliado a partir da dupla eficiente/ineficiente.

É importante ressaltarmos ainda sobre a Pós-modernidade que esse é um movimento cultural, como nos alerta Linda Hutcheon (1990, p.20) dominante na Europa e no Norte e o Sul da América e, realça também Boaventura de Sousa Santos, que seu estabelecimento possui diferenças entre os países centrais e os países periféricos, já que o projeto moderno foi cumprido de formas diferentes nos diferentes locais. Portanto, em um país semiperiférico como o é Portugal, há ainda pontos do projeto moderno que não foram cumpridos e diferente dos demais países europeus, antes de sua adesão total à Comunidade Europeia ainda carrega(va) características de um “pensamento selvagem”⁴, como, por exemplo, o forte nacionalismo e pertencimento ao grupo familiar. Sendo aderido plenamente pela Europa apenas em 1986, Miguel Real (2011, np) explica que Portugal

dominado pela legítima ambição de não ser o último país da Europa nos índices económicos e sociais, permeabilizando o tecido social a todos os novos modernismos europeus: novas profissões, novos tipos de família, generalização do divórcio, legalização do aborto, permissividade sexual (baixa espantosa da idade da primeira relação sexual), abundância de produtos superficiais, evidenciando a angustiante fragilidade constitutiva destes novos ritmos e padrões de vida num povo que 10, 20

⁴ Termo usado por Lyotard para se referir ao pensamento pré-moderno.

anos antes era maioritariamente camponês, pobre, machista, analfabeto e supersticioso. (REAL, 2011, np)

Apesar do tom nostálgico adotado por Real, concordamos e destacamos de suas palavras a construção social dos períodos moderno e pós-moderno. Observa-se uma mudança drástica dos costumes modernos e pós-modernos que se mostra ainda mais maciça em Portugal, ou se generalizarmos, nos países não-centrais. O Estado moderno, como explana Bauman (1990, p. 29), rumava para uma homogeneização a partir da destruição do diferente sob o pretexto da construção de uma Nação forte e unificada. Além disso, as exigências capitalistas apresentam-se, pela primeira vez, mais presentes no social, cultural e nas formas de trabalho. Tais exigências fazem-se ainda presentes na Pós-modernidade: consumo desenfreado de bens supérfluos exigência de produtividade acelerada, enfraquecimento do sentimento de comunidade entre os trabalhadores que, cada vez mais, diferenciam-se e perdem seu poder de negociação frente ao capital e ao Estado (cf. SANTOS, 2013, p. 114) e tentativa de homogeneização das culturas.

A formação de uma cultura nacional contribui para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. (HALL, 2020, p. 30)

Por outro lado, entretanto, as mobilizações sociais avançam em um sentido pós-materialista⁵. Além disso, na já citada observação iniciada na década de 80, Sousa Santos (*ibidem*, p. 115) explica que o Capitalismo, além de gerar as classes sociais, gera também a diferença pelo gênero e pela raça. Em outras palavras, fazendo eco a Bauman (*ibidem*, p. 33) o capitalismo gera o estigmatizado, ou um grupo estigmatizado, ou seja, aquele que não se adapta e se insere na tentativa homogeneizante do capital. Estes grupos, entretanto, serão aqueles que serão responsáveis por levantar os questionamentos acerca dos discursos modernos da cultura, do Estado e do mercado.

Como explica Lyotard no já supracitado *A condição pós-moderna*, a pós-modernidade passa por uma deslegitimação dos grandes discursos, através desta constatação observamos que a organização social é feita através de discursos de poder que, com a pós-modernidade, serão questionados e repensados a partir de perspectivas descentralizadas. Um dos grandes discursos

⁵“[...] em paralelo com uma certa descentralização das práticas de classe e das políticas de distribuição de recursos em que se tinham cristalizado (de que é máximo exemplo o Estado-Providência), surgem novas práticas de mobilização social, os novos movimentos orientados para reivindicações pós-materialistas (a ecologia, o antinuclear, o pacifismo) [...]” (SANTOS, Boaventura de Sousa, 2013, p. 115)

da modernidade, já o dissemos, centrava-se na ideia de Nação e a nacionalidade. Porém, este discurso passa a ser questionado quando é observado que ele não é intrínseco ao ser humano, mas também é um discurso construído com um propósito.

A partir desta descentralização do discurso na pós-modernidade, há também a descentralização do sujeito. Se o sujeito moderno é representado, como explica Stuart Hall (2020, p. 19), pelo “indivíduo soberano”, ou seja, o sujeito indivisível e singular que é passível a sofrer mudanças, na pós-modernidade, os novos discursos terão impacto nesta nova concepção de homem. São identificados pelo autor cinco descentralizações (cf. *ibidem*, p. 22), sendo elas:

1. Os pensamentos marxistas que colocam o homem como agente da história;
2. A descoberta do inconsciente por Freud que coloca em questão a identidade invariável, agora a entendida como um processo;
3. O surgimento da linguística de Saussure mostrando a impossibilidade, por parte do sujeito, da fixação de significados, inclusive de sua própria identidade;
4. Os trabalhos de Michel Foucault que demonstram o impacto da aplicação de poder na constituição da identidade do sujeito;
5. Por último, o feminismo que traz para a subjetividade e para a identificação, a politização.

Estas cinco descentralizações, argumenta o autor, vão de encontro às políticas neoliberais, além de refletirem “o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais” (*ibidem*, p. 27). A identidade pós-moderna, portanto, tenderia ao desapego da identidade nacional e um apego maior a “microidentidades”, sendo estas, dada a globalização, partilhadas não apenas por grupos de um mesmo país, mas em escala global.

Além disso, a arte produzida por estes novos grupos, possuem suas características próprias e possui com a modernidade uma relação de dependência, mas ao mesmo tempo, desejo de independência.

1.2. Por uma poética do pós-modernismo

Fizemos, brevemente, um panorama das principais tendências e características da Pós-modernidade. Cabe agora, tratarmos do Pós-modernismo: se o sufixo “-dade” forma substantivos abstratos (*modernidade*), agora trataremos do movimento artístico proveniente da Pós-modernidade, o Pós-modernismo. Concordamos, portanto, com Linda Hutcheon (1991,

p.22) quando ela define este movimento como uma tendência cultural dominante que “se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa.”

Primeiramente, devemos destacar que a Pós-modernidade e a Modernidade possuem uma relação edipiana: nascida da Modernidade, a Pós-modernidade possui o desejo de se libertar deste “pai”, entretanto, depende dele para sobreviver, como veremos mais adiante. Diante de tal relação, seria possível pensarmos em termos de uma vanguarda Pós-moderna? Bauman (1998, p.127) nos diz que não. O filósofo polonês defende a ideia de uma impossibilidade da vanguarda na arte Pós-moderna, já que para constituí-la seria necessária uma unidade entre os artistas que a compõe, além de não ser possível pensar em uma ruptura, mas em uma co-presença.

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existências e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. (BAUMAN, 1998, p. 127)

Ciente do pai Modernismo a espreitá-la, a Pós-modernidade tem como uma de suas centrais características a autoconsciência, ou seja, sabe-se arte, o que lhe faz questionar os limites da *mimesis*: se o Realismo tende a uma imitação que faz com que as personagens pareçam agir diante do leitor e buscam trazer uma verdade que parecia estar escondida e será revelada pelo artista, as novas tendências afastam-se de uma verdade absoluta, as obras refletem sobre seu próprio estatuto de arte. Reinventam-se em estrutura e assunto, pois são conscientes das heranças artísticas, inovando a partir do velho. Este movimento artístico, além disso, afasta-se de seu “pai” ao abraçar as diferenças, aceitando que discurso deve ser grafado no plural, discursos, diferente da Modernidade e, conseqüentemente do Modernismo, que buscava uma homogeneidade através d’O grande discurso.

O cânone recente Português, povoado por romances meta-históricos são reconhecidos em sua importância ao permitir, ainda no século XX, resistir à uniformização dos grandes discursos, entretanto, inova-se estruturalmente ao unir-se à autobiografia. Assim, esta *mimesis* tradicional, em *A gorda*, é contestada uma vez que, em todo o romance, as ações das personagens são deixadas em segundo plano, utilizadas mais como um motivo para o monólogo interno predominante em que Maria Luísa, a partir de sua própria vivência, irá confrontar um

passado recente, o da colonização moçambicana, dando a ele uma pluralidade de verdades, não apenas a concebida pela história oficial.

Unitária em sua pluralidade, há algumas características na arte feita na Pós-modernidade que levariam a pensar em uma Poética do Pós-modernismo, como o faz Hutcheon em seu livro que carrega este nome e objetivo: traçar as características marcantes da literatura feita na segunda metade do século XX. A autora traz em seu trabalho alguns conceitos que serão caros ao longo de sua obra e mostrarão a sua visão desta arte – a fluidez consciente de fronteiras entre os gêneros literários, o desafio às instituições, a ironia, a paródia e a metaficção historiográfica.

Destaca-se na arte pós-moderna a pluralidade de estilos, já que cada autor produzirá uma obra *sui generis*, sem, necessariamente, compartilhar forma e conteúdo com outros autores, o que nos impede de falar em uma escola pós-modernista. Consequência desta singularidade de cada obra produzida, que recontextualiza e atualiza suas heranças, Bauman (1998, p. 133) explica que “as normas pelas quais a obra foi construída podem ser encontradas, caso possível, só *ex post facto*”, isto é, dada a sua singularidade, as normas seguidas por ela também serão novas, sendo atestadas, se possível, apenas após acabada a obra e após a leitura. Tal o é a autoficção que, mesmo hoje não possui regras claramente estabelecidas, mas ao apropriar-se da autobiografia e do romance, desmanchando as fronteiras destes gêneros, cria novas regras que só puderam ser constatadas após a publicação de *Fils*, de Serge Doubrovsky, a autoficção inaugural. Repara-se, portanto, que em relação às obras anteriores, essas novas estabelecerão uma relação de contestação dos cânones, entretanto, reconhecerão, ao mesmo tempo, a influência desses. A contestação partirá de dentro dos modelos que contestam, buscando novos significados e técnicas de composição.

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defende-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação; agir como uma espécie de anticongelante intelectual e emocional, que previna a solidificação de qualquer invenção a meio caminho para um cânone gelado que detenha o fluxo de possibilidades. Em vez de reafirmar a realidade como um cemitério de possibilidades não provadas, a arte pós-moderna traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a essencial inexauribilidade do reino do possível. Pode-se mesmo dar um passo adiante e sugerir que o significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente, revelando o segredo do significado, o segredo que a moderna prática teórica tentou firmemente esconder ou deturpar. Esse significado só “existe” no processo da interpretação e da crítica, e morre completamente com ele. (BAUMAN, 1991, p. 136)

Observa-se que a infinidade dos significados está em sua não-fixação, deixando, deste modo, que cada artista possa explorar de forma mais profícua as possibilidades do passado e a

criação de novas, além de poder explorar também o mundo que o cerca, já que a arte pós-modernista, diferente da modernista, não tenta se afastar do contexto socio-histórico na qual está inserida, mas tende a questionar, não apenas o passado, mas também o presente através de uma visão individual, própria, mais uma vez contrária a visão universalista da Modernidade.

A relação com o passado é, por conseguinte, fundamental para o entendimento da estética pós-modernista: trata-se de um retorno não-saudosista, um olhar crítico-irônico através da paródia. Entretanto, Linda Hutcheon não entende a paródia da maneira tradicional, ou seja, como uma imitação cômica, mas como a reutilização de forma irônica de formas do passado, fazendo a crítica, portanto, dentro do próprio objeto que critica. Se o romance tradicional, por exemplo, já não é mais adequado, a fronteira deste gênero será transposta e hibridizada com outros gêneros, sendo este movimento totalmente consciente, ressignificando as antigas formas. Nas palavras da autora, a paródia seria a

Repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado”. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

A memória é, desse modo, parcela importante da arte Pós-moderna, uma vez que, não se trata de deixar abandonar no passado ou destruí-lo, mas, antes, estar ao lado dele, não com uma postura saudosa, mas irônica e revisionista já que a arte da Pós-modernidade mescla os discursos artístico e político, visto que, ainda segundo Hutcheon (*ibidem*, p.47) “o pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido, abrangente” e, por isso, problematiza passagens recentes da História, buscando se consolidar na diferença em um caminho contrário ao da totalização. Vale ressaltar, entretanto, que a resposta à tentativa totalizante da Modernidade não é um novo centro totalizante, mas o reconhecimento de identidades plurais.

Em *A gorda*, a exploração deste passado e sua inovação aparecem na profunda integração da história e da memória, tanto a pessoal, quanto a coletiva que, através do trabalho literário, dá coerência às angústias e anseios de uma jovem moçambicana enviada na infância para Portugal. Fazendo da memória o tema basilar do romance, Figueiredo maneja, desde o prefácio do romance, os principais pontos colocados por Hutcheon (1990) e acima citados, para se pensar em uma poética da Pós-modernidade.

Deste modo, não parece estranho que os grupos até então marginalizados pelos discursos centrais de poder, como, por exemplo, as mulheres e os negros, tenham adotado uma postura pós-moderna em seus trabalhos. Tendo os grandes discursos unificadores sendo cada vez mais

contestados, a partir destes trabalhos que percebem o indivíduo dentro da história: os grupos sociais perceberão a história de diferentes maneiras e agirão sobre ela também de maneiras diversas, portanto, a arte irá situar o indivíduo, contextualizando-o e historicizando-o.

[...] a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (HUTCHEON, 1991, p. 86)

A este grupo, a estudiosa canadense dá o nome de ex-cêntricos. São eles, como indica o adjetivo criado pela autora, os que foram afastados do centro e serão responsáveis por repensar tanto as margens que ocupam, quanto este centro, pluralizando os discursos. A descentralização não ocorre apenas ao nível das teorias, mas também do sujeito e a multiplicidade de identidades como o demonstramos anteriormente, e, segundo Hutcheon, em conversa com Derrida (p. 85), a busca por um sentido da individualidade e na autenticidade do sujeito terá grande impacto em nossa racionalidade e, até mesmo, nas possibilidades de gênero. Estes, uma vez referidos por nós também como estigmatizados, poderão, pela primeira vez afirmar sua subjetividade, pois, como explica Teresa Lauretis (1984, p. 159 *apud* Hutcheon, 1991, p. 97) “a subjetividade é constituída pelo envolvimento pessoal e subjetivo do indivíduo nas práticas, nos discursos e nas instituições que dão relevância (valor, sentido e afeto) aos acontecimentos do mundo.”

Vale ressaltar que não é objetivo da Pós-modernidade criar um novo centro a partir da marginalidade, mas objetiva-se utilizar desta visão da margem e a partir da já citada paródia e ironia, uma crítica ao centro. A metaficção historiográfica, por exemplo, será uma das armas utilizadas para dar corpo a essa nova visão, uma vez que o gênero permite uma revisão crítica da história, um olhar crítico tanto para o passado quanto para o presente ao apropriar-se de figuras históricas e questionar os discursos reguladores uma vez tidos como únicos e verdadeiros.

Para se chegar a esta arte, o poeta da pós-modernidade deve ser *O contemporâneo*.

1.3. O contemporâneo: o poeta na Pós-modernidade

Figura 1- *Silvia Kolbowski, Model Pleasure V, 1983. Conjunto de oito fotografias E.A coloridas e preto e brancas. 25.4x20.3cm. MAMCO, Genève, Suíça.*



FONTE: Collection Catalogue⁶

Oito fotografias compõem a obra *Model Pleasure V*, de Silvia Kolbowski: são modelos em campanhas publicitárias e um tear mecânico. As modelos, sinônimo de uma beleza inalcançável e do desejo da mercadoria. Compro, logo existo. O tear mecânico, símbolo da industrialização, mecanização dos trabalhos, fim dos trabalhos manuais que traziam certa individualidade tanto ao objeto quanto ao produtor. Estas imagens, fora da composição proposta por Kolbowski, são as imagens vendidas na Pós-modernidade em comunhão com o capital, do desejo de compra de objetos superficiais e os padrões – aqui o de beleza – criados e que, pouco depois, são substituídos por outros de forma frenética.

O que faz a artista é uma paródia no sentido que explica Hutcheon (1990, p.47): a partir da própria imagem da propaganda, a artista distancia-se de seu tempo presente e o olha de forma crítica e irônica e, através da própria propaganda, cria sua obra que questiona aquilo que a compõe. Trata-se do olhar do contemporâneo. Contemporâneo, aqui, não apenas como um adjetivo que designa aquele que vive na mesma época de algo, mas também como um substantivo, assim como o entende Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?* (2009).

Se consideramos as ponderações trazidas pelo filósofo italiano sobre o contemporâneo, para ele, o conceito está relacionado à atitude do poeta frente ao contexto socio-histórico que vive, aderindo a um posicionamento similar ao do antropólogo que estuda o contexto em que

⁶ Disponível em <https://www.mamco.ch/en/1017/Catalogue/3866/Model-Pleasure-V>

está inserido, este poeta torna o que lhe é habitual em estrangeiro, distante, ou seja, toma a distância necessária para um estudo sem amarras e vendas. Agamben (2009, p. 59) diz: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.”

Observa-se, portanto, que a relação do poeta com o seu próprio tempo é fundamental, pois, ainda segundo o autor, ele deve manter os olhos fixos no tempo para dele perceber o escuro, ou, se nos for permitida a metáfora, o poeta é aquele que enxerga em meio de um surto de cegueira branca: em um mundo que parece cegado pelas luzes, o contemporâneo será aquele que conseguirá enxergar além delas, será aquele que “é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Além do próprio tempo, a relação do contemporâneo com o passado deve ser destacada: *non nova, sed nove*⁷ (ARNAUT, 2010; DANTAS, 2012; REIS, 2004). Ainda segundo Agamben, quando traça um paralelo entre a temporalidade da moda e a temporalidade do contemporâneo com o seu próprio tempo, ele diz que a moda

pode “citar” e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto. (AGAMBEN, 2009, p. 68)

O contemporâneo, além de também ser aquele que se refere ao passado – no Pós-modernismo, este retorno ao passado, como se viu, se dá através da paródia, do olhar crítico – seria, ainda, aquele que percebe no presente, no moderno, estes rastros do passado.

Pensamos no poeta contemporâneo na Pós-modernidade, portanto, como aquele que, dentro dos paradigmas colocados pelas exigências de mercado fará do próprio sistema que o recalca, seu meio e sua força; o passado será fonte de inspiração: não uma inspiração cega, mas crítica; o contemporâneo na pós-modernidade manterá seus olhos no presente, observando aquilo que outros não conseguem enxergar. O Pós-modernismo, enquanto atividade cultural identificável na arte dos últimos anos, seria para nós, portanto, a atividade praticada pelo contemporâneo, ou seja, o poeta de Agamben.

Nesta perspectiva, assomando-se da paródia pós-moderna colocada por Hutcheon (1990), é interessante perceber o movimento realizado na narrativa de Figueiredo, a quem reconhecemos como uma poeta da pós-modernidade: Maria Luísa, após uma cirurgia de

⁷ Nada é novo, mas tudo pode ser feito de nova maneira.

gastrectomia, relembra, de forma não-linear, o seu passado, ao mesmo tempo que narra o presente da narrativa, fazendo o tempo do enunciado (o passado revivido pelas memórias) e o tempo o da enunciação (pós cirurgia) entrelaçarem-se. Reconhece o gênero autobiografia, inspira-se, mas faz dele um campo de inovação narrativa.

Distancia-se duplamente do passado e do presente através da memória e do emagrecimento. O primeiro a coloca distante temporalmente do acontecido, permitindo um olhar atento sobre esse passado histórico recente, já o segundo aparta a personagem da característica física que constantemente lhe colocava a margem. Há, portanto, uma distância da sua própria imagem que, ao ser olhada em perspectiva e de um novo lugar da aceitação social, realça questões muito próprias do tempo contemporâneo como o esquecimento da história recente e suas reverberações no presente, o desejo de romper definitivamente com o passado. Outras questões ainda, relacionadas ao estágio atual do Capitalismo a contestação de componentes deste através do discurso feminista, como a pressão estética e a gordofobia, a colocação social da mulher, as relações tóxicas com amigos e namorado.

1.4. A literatura portuguesa contemporânea: rupturas e continuidades

Tendo como marco da entrada da literatura portuguesa na pós-modernidade a publicação do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires em 1968, a literatura portuguesa contemporânea parece bem alinhada ao proposto pela poética pós-moderna. O romance trouxe como novidade algumas das características que, mais tarde, serão aquelas que dominarão as práticas literárias contemporâneas: a linguagem jornalística, o uso de gêneros literários da cultura de massa – nesta obra, o romance de detetive – para, como vimos ser uma tendência pós-moderna, criticar o próprio suporte que utiliza, uma vez que o romance, a partir deste popular gênero, irá, na verdade, entregar uma crítica à burguesia.

Observa-se também que o romance não possui como tema um assunto regional, como era anteriormente comum. Esta é uma das características centrais da nova literatura portuguesa, pois como explica Miguel Real (2012, np), a literatura portuguesa dos últimos sessenta anos é dirigida a um leitor global, sendo esta literatura também cosmopolita, abarcando as perturbações do sujeito pós-moderno geral, não apenas o português. Além disso, o autor deixa de seguir regras pré-estabelecidas, individualizando-se e apresentando uma obra própria de sua essência, singular.

Se, como tentamos demonstrar em nosso primeiro tópico, o aspecto econômico-social produz mudanças que irão trazer novos paradigmas para a arte, pensamos ser necessário

traçarmos os caminhos percorridos pela sociedade e pela literatura portuguesa das últimas décadas para que possamos, com maior clareza, entendermos como se chegou às características pós-modernas acima citadas.

Importante marco social e responsável por grandes mudanças em Portugal que levaram o país a entrar na Pós-modernidade, foi a Revolução dos Cravos em 1974. Ela será responsável pela saída de Portugal de um governo autoritário, o salazarismo, que resguardava valores antidemocráticos tal qual a heterogeneidade resvalada na ideia de Nação, o autoritarismo, o colonialismo, tradicionalismo, entre outros. Além disso, outro momento importante da história recente do país é a sua entrada para a União Europeia em junho de 1985, o que permitiu uma maior influência social, econômica e mercadológica europeia em Portugal.

Estas mudanças sociais deixaram suas marcas na literatura, uma vez que, como explica Real (*ibidem*) a evolução da sociedade leva à evolução do romance. Durante o período do governo salazarista iniciado em 1928, Miguel Real aponta três características marcantes da literatura dos anos de 1930 à 1974: a militância ideológica, a autenticidade e a fortaleza ideológica. Os autores deste período, ressalta ainda o professor, eram socialmente engajados e falavam pelo povo. Porém, vê-se ainda nos de 40, 50 e 60 uma insurreição da representação do real, trazendo para a narrativa a representação do mundo interior do narrador. Nota-se, portanto, uma tendência para a individualização.

Esta só irá aparecer em meados dos anos 80 – período também do surgimento das discussões acerca da Pós-modernidade, como já apontamos e, em Portugal, década que será responsável pela instauração de um novo cânone⁸ – substituindo a militância. Esta crescente individualidade se desdobrará na literatura em experimentação formal, pois, agora, cada autor seguirá com um estilo próprio, sem obedecer a uma tendência literária unificante. É também durante os anos 80 até 1999, aponta ainda Real (*ibidem*), que ocorrerá a modernização europeia do romance português, a recuperação do estilo realista e o surgimento de um estilo mais fragmentário.

Chegando aos anos 2000 tem-se origem a nova narrativa portuguesa. Se nos anos 80 houve a substituição do cânone literário, o século XXI busca por seu novo cânone. Contudo, deve-se ressaltar que a virada do século não foi marcada por uma ruptura e o estilo individualizado dos autores continua sendo uma tendência, fazendo-nos pensar em

⁸ “Novo cânone” é a expressão adotada pelo professor Miguel Real (2012) para se referir às obras surgidas nos anos 80 que firmaram as mudanças estilísticas e temáticas na literatura portuguesa pós-moderna. O século XXI, ainda segundo o professor, busca por seu próprio cânone com as características próprias da literatura produzida nesse século. Desta maneira, decidimos manter o termo utilizado por ele.

continuidade. Por isso, concordamos com Arnaut (2010, 2018) quando a professora reelabora o Pós-modernismo, mudando o prefixo “pós-” por “post-” e colocando-o no plural, logo, *Post-modernismos*. Ela argumenta que

À semelhança do que sucedeu na constituição de períodos literários anteriores, também neste caso a implementação da novidade se traduz, de modo inevitável, em diferentes práticas de escrita, de acordo com o estilo e com as intenções de cada autor, tornando-se válido e aceitável pluralizar o termo e o conceito em apreço: Post-Modernismos e não somente Post-Modernismo. Mas, como acima indicámos, a implementação do novo traduz-se, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos. Por isso, em estreita aliança com uma sempre subjectiva sensibilidade linguística, julgamos preferível recorrer ao prefixo ‘post-’, em detrimento do comum ‘pós-’. Este parece apontar, de forma demasiado linear, para a ideia de ‘algo que vem depois de’, isto é, de alguma coisa que se institui com a marca de um corte absoluto, profundo e radical, em relação ao que o antecede. Por contraste, o prefixo latino sugere-nos uma amplitude relacional com vários passados que, de modo diverso, ecoarão no futuro que é, agora, o nosso presente. (ARNAUT, 2010, p. 131)

A ficção deste nosso século irá afirmar o que foi iniciado pelo Delfim, ou seja, uma ficção pós-modernista que trabalhará com aspectos da Poética pós-modernista de que fala Hutcheon, como a paródia, a hibridização dos gêneros literários e tematização da história que, no Romantismo, possuía intenções de exaltação da Pátria, agora, tanto a história remota quanto a recente vêm sobre um viés de revisão, trazendo novos questionamentos sobre o passado, principalmente no que tange às minorias tal qual as mulheres e os negros, por exemplo. Sobre estas novas tendências, Carlos Reis comenta:

Algumas dessas inovações: a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como sublitterárias (epopéia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos parodísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionalis, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica; a concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registro alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorrera no Romantismo. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina com indagações de orientação pós-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema. (REIS, 2004, p. 25)

Ressalta-se da explicação de Reis, para os nossos interesses, ainda a utilização de gêneros antes colocados como menores e agora recuperados, hibridizados e utilizados de forma paródica. Destaca-se, ainda, a reescrita da história através da ficção: autores como Saramago,

por exemplo, com romances como *História do cerco de Lisboa* e *Memorial do convento*, irão questionar o estatuto de verdade da História oficial. Além disso, sobre a história recente portuguesa, o olhar do Contemporâneo sobre as guerras pós-coloniais trarão uma ressignificação deste período, ou, como explica Ribeiro (2016), será neste momento que a narrativa deste traumático período da história portuguesa recente encontrará escopo e ouvidos dispostos a escutá-la, uma vez que foram silenciadas durante o salazarismo, como também no pós-25 de abril.

Para que haja testemunho, é necessário que exista um interesse por parte da sociedade em conhecer aquilo que é testemunhado. No caso português, pela natureza ditatorial do regime do Estado Novo, a longa Guerra Colonial, de 1961 a 1974, resistia logo de início a ser nomeada – Guerra do Ultramar, Guerra de África, ação de soberania – e resistia à narrativa. As notícias eram escassas no domínio público e frequentes, mas pronunciadas, na surdina das cartas e dos regressos pelos combatentes ou em poemas e canções censuradas e de circulação restrita. No pós-25 de Abril, e pela natureza libertadora do momento pelos mesmos militares que em África fizeram a guerra, a guerra foi silenciada e resistiu de novo à narrativa [...] Assim, estas guerras tornaram-se inconfessadas e inconfessáveis e o regresso de milhares de colonos um simples efeito colateral do final dos impérios, reduzindo-se, no início, o espaço de recordação aos seus protagonistas: os ex-combatentes, os retornados, os *pied noirs* e as suas famílias. (RIBEIRO, 2016, p. 29)

A memória parece, portanto, chave essencial para se falar de uma literatura pós-colonial, pois esta buscará enfrentar o silenciamento uma vez sofrido e, poderíamos dizer ainda, colocar em evidência uma ferida e uma culpa, pois, consoante a Boaventura de Sousa Santos (2013, p.127), na Pós-modernidade, a tendência à individualidade não é capaz de assumir uma culpa conjunta. Ora, se buscamos tratar da autoficção aliada à memória nesta dissertação, o fazemos com o objetivo de demonstrar que a narrativa pessoal nestes contextos de silenciamento não tratam de uma narrativa egocêntrica, mas, estando este sujeito que narra a própria história contextualizado e historicizado – no caso de Isabela Figueiredo, uma mulher branca filha de pais colonos que retornam a Portugal após as Guerras Ultramarinas – defendemos que se trata de uma revitalização da história coletiva através da história pessoal.

Tais intuítos já são postos na epígrafe do romance que conta com excertos do romance *Frankenstein* de Mary Shelley, o artigo *La ditadura del presente* de Javier Cercas e publicado no jornal *El País* e a obra *A vida sem princípios* de Henry David Thoreau.

O primeiro excerto apresentado é do romance *Frankenstein* de Mary Shalley que, além de poder referir-se ao modo como Maria Luísa vê o seu corpo (aquele que é diferente da normalidade, assim como a personagem principal do clássico de Mary Shelley), mais diretamente, refere-se à memória, ou ainda, a relação de Portugal com as colônias africanas e

com aqueles que de lá retornaram: “Tu, meu criador, detesta-me; que posso esperar de seus semelhantes, que nada me devem?”.

Eduardo Lourenço em seu *O labirinto da saudade*, ao analisar o passado lusitano, esclarece que este foi, em alguma medida, fabricado através de mitologias. A mitologia do colonizador, fundamental para a unificação em Nação, teve suas estruturas originais abaladas durante as revoluções de independência das antigas colônias africanas, entretanto, explica Lourenço, não houve, por parte da população geral, um processo de autoconsciência e culpabilização cívica. Assim, continua o autor, a mitologia do colonizador foi remodelada, fazendo desse novo modelo o “ajustamento realista de Portugal a si mesmo” (LOURENÇO, 2016, p. 56). Dessa forma, esclarece Lourenço, a Revolução dos Cravos não teve como finalidade a revisão dessa mitologia colonizadora, mas busca uma saída “à portuguesa” da colonização: uma revolução pacífica e exemplar que derruba séculos de uma dominação violenta e vai rumo à democracia.

[...] a ideia óbvia que Portugal acabara de viver o *fim de um ciclo histórico* impôs-se, menos pela ressonância traumática dos acontecimentos que lhe dão corpo, do que pelos *problemas imediatos*, físicos, que o carregamento e o encargo imprevistos (!) dos “retornados” suscitaram a um País a braços com uma situação revolucionária que polariza toda a paixão política nacional. Rei morto, rei posto, mitologia colonial e colonialista defunta, nova *mitologia nacionalista* se começa a reformular para que a *imagem mítica caduca*, em que nos revíamos com complacência, pudesse servir de núcleo e alimentar o projeto vital, histórico e político de um povo, de súbito reduzido à estreita faixa atlântica que nunca nos bastou, mas que é agora o nosso navio de regresso, encajado à força na barra do Tejo. (LOURENÇO, 2016, p. 58. Grifos do autor)

Sendo assim, da passagem escolhida do Frankenstein de Mary Shelley, há um pedido de que a história de Maria Luísa, retornada de Moçambique, seja escutada: “Deixa-te enternecer e não me desdenhes. Ouve a minha história; depois de a ouvires, abandona-me ou lastima-me, mas escuta-me” (2018, sp). Ou seja, há aí uma certa revisitação histórica e, além disso, explicita a relação caótica entre o passado construído e o passado real de Portugal. A importância dada à história é mais uma vez reforçada pelo segundo excerto da epígrafe, *La ditadura del presente* de Javier Cercas: “[...] el pasado nunca termina de pasar, siempre está aquí, operando sobre el presente, formando parte de él, habitándonos”. (2018, sp). Esse fragmento evidencia ainda como o passado não deve ser esquecido, mas revisitado/rememorado, uma vez que ele é um elemento constitutivo essencial da identidade.

Esta revisitação histórica, devemos ressaltar mais uma vez, é feita através da subjetividade, ou seja, a partir da vida de Maria Luísa e, conseqüentemente, de Isabela Figueiredo. Além disso, há ainda o confronto com o discurso de centro, o da “história

oficial” que apaga as individualidades: “A história não se compadece com as emoções privadas e é sua frieza implacável que concede à pequena resistência individual uma dimensão épica. Tudo se atravessa como se não estivéssemos sempre mortos e vivos, no mesmo instante, lutando por adiar a transição.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 76). Sendo assim, o discurso do centro, aquele que é acolhido e acatado, é desafiado no romance através das vivências, observações e percepções da personagem-narradora principalmente no contraste de gerações percebida através da relação que estabelece com os pais.

Eu e a mamã temos os nossos momentos de paz e conversamos sobre todos os assuntos, exceto namorados. Antevejo demasiados interditos e não me confesso. Eu creio nas pessoas. Ela desconfia. Ela é sábia, mas eu julgo saber demais. Fui à escola, aprendi línguas, literatura e história. Sou deste tempo, e ela vive presa a superstições. Ela é paciente e firme; eu, arrebatada e arrogante.
 “As pessoas mudaram muito desde o 25 de Abril. Agora é tudo diferente. Nunca mais voltaremos a esse tempo”, garanto-lhe.
 “Pois. Pois”, responde. (FIGUEIREDO, 2018, p. 99)

A palavra, organizada em romance, dá vazão ao próprio eu que deseja ter sua história escutada, como também traz à luz problemáticas que vão além da história pessoal apesar de expressarem-se por ela, pois evidencia o que, até então, não havia sido contado sobre o retorno dos colonos portugueses para Portugal através das relações de confronto geracional de Maria Luísa com seus pais colonizadores. Nas poucas linhas do trecho supradito, desvenda-se o confronto geracional através do novo e do velho olhar sobre o passado, mas há também uma visão sobre o presente, pois o confronto geracional vai além da colonização, mas recai também sobre ser mulher na sociedade contemporânea, discussão essa possibilitada pelos discursos feministas.

A passagem supracitada deixa evidente também a importância da subjetividade, que é apresentada como uma das tríades do romance no terceiro excerto apresentado na epígrafe, retirado de *A vida sem princípios* de Henry David Thoreau: evidenciando o caráter subjetivo da narrativa, ressalta a importância da intimidade do narrador com o fato narrado, pois estando a matéria da narração entranhada no vivido, utiliza-se do real para criar seu próprio mundo significativo. Esta subjetividade parece também influir sobre a própria estrutura formal do romance, porque a narrativa deixa de ser concentrada na ação, não havendo a antiga percepção da ação das personagens se materializando diante do leitor, mas a valorização do monólogo interno e a colocação do eu diante do mundo que o cerca.

Sendo assim, ao propor “[...] administrar-lhes uma forte dose de mim mesmo”, quebra-se a barreira entre ficção e realidade, culminando na hibridização consciente de gêneros

literários: ao dar a conhecer fortes doses do passado e do presente de Maria Luísa e, conseqüentemente, de si mesma, Isabela Figueiredo une romance e autobiografia, possibilitando a revisão histórica através do olhar subjetivo feminino.

Destacamos ainda da narrativa portuguesa contemporânea a construção de seus personagens que ultrapassam o escrito: os elementos pré-textuais e extratextuais são essenciais, contribuindo para a construção do caráter subjetivo da narrativa. Arnaut (2016) explica que a construção da personagem no pós-modernismo também mobiliza os conhecimentos do leitor – este que, na pós-modernidade, é também agente vivo na leitura, atuando como um detetive que irá encaixar as peças desta fragmentada narrativa – trazendo aspectos culturais que irão construir a personagem. Ela diz:

fazendo apelo às competências culturais de quem lê (ou, se quisermos, aos modelos mentais do leitor) e exigindo, por isso, uma participação mais ativa, ou, melhor, ainda mais ativa, na decifração progressiva do retrato ('como modelação discursiva e descritiva'), a estratégia que é posta em jogo é a intertextualidade (por vezes, uma intertextualidade desviada, ou uma intertextualidade de sentido(s) alargado(s), abrindo-se a uma dinâmica de relação não apenas entre textos, mas entre o texto e o como nos parece suceder com a dinâmica relacional estabelecida entre a representação de personagens e a representação de figuras religiosas ou outras a que acima fizemos referência a propósito da constelação ficcional antuniana. (ARNAUT, 2016, p. 25)

Estes elementos extratextuais são também trazidos na obra aqui estudada e são de importância considerável para a construção e organização do romance. A começar pelo índice, o nome dos capítulos ('Porta de entrada', 'Quarto de solteira', 'Sala de estar', 'Quarto dos papás', 'Cozinha', 'Sala de jantar', 'Casa de banho', 'Hall') organiza, de certa maneira, tematicamente a narrativa: apesar de não seguir uma ordem cronológica, *A gorda*, através dos nomes dos capítulos, enfatiza momentos da vida de Maria Luísa que possuem alguma ligação com estes locais da casa. O capítulo 'Porta de entrada', por exemplo, é o primeiro e assim como em uma casa, é o que dá acesso aos outros cômodos e, através dele, temos um primeiro acesso geral da vida da personagem, pois, neste capítulo, todos os acontecimentos mais relevantes da vida da personagem já são revelados, mas seus antecedentes e possíveis conseqüências só serão narrados em capítulos posteriores.

Em seguida é colocada a dedicatória: 'Para a minha mãe'. Este é um elemento relevante ao se considerar a obra anterior de Isabela Figueiredo, a autobiografia *Cadernos de memórias coloniais* que é dedicada ao pai. Em ambas as obras o conflito com os pais é presente, mas apresentam diferentes motivos. O conflito com o pai recai na diferente visão que possuem sobre a colonização portuguesa na África. Já n'*A gorda*, os conflitos rodeiam temáticas femininas como a gordura da protagonista que é constantemente questionada pela mãe e a diferença

geracional no que tange “ser mulher” na sociedade. Em certa altura do romance, Maria Luísa conhecer Malu, uma vizinha que “já lera livros e começava a ter umas luzes sobre a emancipação feminina que a confundiam e fintavam, porque o mundo no qual habitava permanecia na escuridão” (FIGUEIREDO, 2018, p. 107). Esta vizinha faz com que a personagem questione o papel social feminino e assim ela reflete:

Ali estava uma rapariga atravessada por mentalidades contrárias, usada e rejeitada, na qual ninguém pegava, vivendo com os pais, sem grandes estudos nem profissão, educada para o casamento, mas estragada para ele, embora fosse mostrando à janela, a quem passava. O seu sonho era sair da casa paterna, do bairro e da viciosa perseguição pela má fama e pelo boato. Que futuro seria o seu? Casar-se com o próximo gabiru que lhe fizesse a corte e os pais aprovassem. Aproveitador, intrujão, larápio, que interessava, desde que lhe garantisse sumiço ao opressor ambiente da rua. O que fazer às Malus que não pertencendo já ao tempo das mães, não arranjam lugar no tempo das filhas? Diziam que não podia ser boa influencia para uma menina como eu. Uma menina como eu era um ideal aparentado com o que se esperava que Malu tivesse sido? (FIGUEIREDO, 2018, p. 108)

Vê-se nesta passagem o conflito de gerações de forma clara. A descentralização dos discursos permitiu o crescente dos discursos feministas nos anos 60 e 70 que lutavam pela liberação sexual feminina e questionavam seu cerceamento ao lar. Malu entra em contato com estes textos e novos discursos, mas está cercada pela geração anterior a sua, esta que é moldada pelo patriarcado, concebendo, portanto, a mulher pura e fabricada para o casamento. A sua própria geração ainda carrega marcas patriarcais que não lhe permitem arranjar um “lugar no tempo das filhas”. Maria Luísa aparece como um contraponto de Malu, mas, percebe-se, um ideal aparentado: o afastamento da personagem da sexualidade não se trata de uma escolha, mas da desadequação de seu corpo aos padrões sociais de beleza.

O terceiro elemento pré-textual apresentado é a epígrafe sonora. Ela é composta de músicas que posteriormente serão mencionadas no romance como é o caso de *Dancing Queen* do grupo *Abba* que atua como trilha sonora da recordação do baile que participa durante seus anos no internato, como também a música *The Crystal Ship* da banda *The Doors* que auxilia a caracterização de seu vizinho Pedro Miguel. Assim ela descreve o descreve como um Tom Morrison loiro:

Seriam o Pedro Miguel, vizinho do prédio em frente, com longos cabelos louros ondeados e olhos verdíssimos, sempre de Levi's, botas de couro negro a condizer, fã dos *The Doors*, com a guitarra sobre o ombro. Acorda depois do meio-dia. Vejo-o sair à tarde, debruçada na varanda. Esse, sim, teria unhas para me tocar “*The Crystal Ship*” (FIGUEIREDO, 2018, p. 140)

Além de características físicas, muitas destas canções, apesar de não serem citadas, definem a atmosfera do romance, adiantam características psicológicas e identitárias da

personagem como *Estou além* de *António Variações* que canta o desencontro consigo mesmo e a busca por identidade. Outras demonstram a identidade e carga dramática da relação amorosa estabelecida com David, o primeiro namorado de Maria Luísa: cedendo à pressão externa, o rapaz se separa da personagem, pois sente-se ridicularizado com os comentários tecidos sobre o corpo da namorada e, assim como na música *Born to Die* de *Lana Del Rey*, o amor não é o suficiente quando o caminho se torna difícil.⁹

Composta por artistas de diferentes nacionalidades, a epígrafe sonora exige a ativação de conhecimentos extratextuais e demonstra a universalização dos temas tratados no romance. Além disso, recuperam a memória pela audição e levam a categorização das personagens a outro nível de subjetividade, pois recorrem a referentes externos significativos para a autora, assim como recorre a outro gênero – a canção – que, com as suas peculiaridades, também atingirão o leitor de outras maneiras que, talvez, não fossem alcançadas apenas pela escrita.

Visto que a subjetividade é parte substancial do romance e que Maria Luísa e Isabela Figueiredo confundem-se e se entrelaçam, será importante, a partir de agora, discutirmos as possibilidades da narrativa em primeira pessoa e como ela se comporta na autoficção.

⁹ Don't make me sad, don't make me cry

Sometimes love is not enough

And the road gets tough

I don't know why

Keep making me laugh,

Let's go get high

The road is long, we carry on

Try to have fun in the meantime (REY, Lana Del. *Born to die*. Londres: Polydor Records, 2011. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/lana-del-rey/born-to-die.html>)

2. AS POSSIBILIDADES DAQUELE QUE NARRA

O sujeito do qual falo quando falo é o mesmo que aquele que fala?

A ação de narrar é intrínseca ao homem. Tenho a possibilidade de narrar o que aconteceu aos outros, assim como tenho a possibilidade de narrar a mim mesmo e, para tal, seleciono fatos, organizo-os no tempo e no espaço. Há, entretanto, aqueles que fazem do narrar a sua arte e sua profissão: alguns narram o que poderia ter acontecido e outros o que realmente aconteceu¹⁰. Aristóteles, em sua *Poética*, chama ao primeiro poeta e ao segundo historiador. Se seguimos ainda durante a Antiguidade Clássica, podemos apresentar mais um narrador: aquele que escreve sobre si mesmo. Este, entretanto, como veremos mais adiante, percorre um longo caminho para chegar à sua individualidade.

Ainda na *Poética*, o filósofo grego exalta as qualidades narrativas do poeta Homero, pois em suas composições, a saber a *Ilíada* e a *Odisseia*, ele desaparece e deixa que as personagens, assim como na tragédia, falem por si mesmas. Podemos vislumbrar daí a diferenciação entre o discurso direto e o indireto: se Aristóteles considera a tragédia um gênero superior é pela *mimesis* ser a imitação das ações, havendo diante do espectador o próprio desenrolar da intriga.

Há ainda mais um aspecto que parece necessário assinalar sobre os gêneros miméticos da Antiguidade Clássica: o homem não reconhece sua individualidade, sendo ele, durante este período da História, um ser totalmente externo e público. Os temas das intrigas são extraídos, muitas vezes, da Mitologia e os heróis das tragédias são uma representação da nação e não de um homem individual, ou seja, aquele que é imitado é o homem grego.

Este breve retorno ao texto germinal da teoria literária se faz necessário ao pensarmos no romance, pois, assim, temos uma visão mais clara de seu impacto e as novidades que o gênero carregava. Importa-nos pensar que, com o surgimento do romance, como nos lembra Ian Watt em *A ascensão do romance* (2010, p.187), temos também um novo referente de imitação: o homem não é mais, no século XVIII, exteriorizado, mas individual – o próprio objeto livro demonstra a individualidade que surge no século XVIII, uma vez que, como nos explica Walter Benjamin em *O narrador* (2012, p. 217), o romance, que é essencialmente ligado

¹⁰ “Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não de recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.” (ARISTÓTELES, 2017, p. 97)

ao livro, não é originado da tradição oral, nem a alimenta, sendo assim, não há o compartilhamento da experiência. E, além disso, a imitação não se limita ao homem público, mas estende-se ao homem em sua privacidade.

Se com o romance abre-se a possibilidade de narrar indivíduos e a privacidade, não parece errado assumirmos que surge também a possibilidade da narrativa em primeira pessoa durante o período romântico. Quais seriam, desse modo, a diferença entre um narrador de primeira pessoa de uma autobiografia e o de um romance? Costa Lima em *História, ficção e literatura* (2006, p.331), nos diz que durante o Romantismo nomes como Mme. Staël e Chateaubriand identificavam a Literatura como uma expressão da subjetividade, que se relacionava mais às características emotivas-sentimentais em resposta ao intelectualismo que provinha do Iluminismo. Sendo, então, a Literatura uma exteriorização dos sentimentos individuais, os críticos e teóricos do século XVIII viam a narração em primeira pessoa como uma correspondência entre autor e narrador.

Seria, reformulando a pergunta lacaniana, o sujeito do qual ele fala enquanto fala, os mesmos? Neste sentido, será pertinente para o trabalho aqui desenvolvido refletirmos acerca do narrador em alguns aspectos: as possibilidades da narração em primeira e terceira pessoa, a ligação entre narrador e autor no romance, na biografia e autobiografia. Seguindo este caminho, chegaremos à Literatura contemporânea/ pós-moderna e as possibilidades que seu hibridismo abre para o autor para, então, tratarmos da escrita de si e, mais especificamente, da autoficção.

2.1. Biografia e autobiografia: a vida em primeira e terceira pessoa

Os gêneros textuais biografia e autobiografia remontam à Antiguidade Clássica, entretanto, passaram por mudanças significativas ao longo do tempo, como é comum a todo gênero textual, pois sendo produções humanas, são influenciados pelas mudanças do próprio homem. Escolhemos iniciar este percurso teórico pela Antiguidade, pois, segundo Bakhtin (2018, p.71), estes textos influenciaram não apenas os romances autobiográficos, mas todo o romance europeu. As biografias e autobiografias antigas, além de introduzirem um novo tempo biográfico, apresentaram também um novo modo de olhar para o homem (tanto o outro, quanto a si mesmo).

É preciso ter em mente, primeiramente, a representação do homem na Antiguidade Clássica. Tomemos como exemplo a representação ficcional nas tragédias gregas: os heróis não são indivíduos, uma vez que a atividade mimética não representa o homem, mas as ações. Assim, as atitudes tomadas pelas personagens não advêm de seu caráter, mas do encadeamento

lógico das ações que resultarão em um todo verossímil. Além disso, o que se pretende, segundo Ricoeur (2010), é a universalização da intriga, que resulta na universalização dos personagens, ou seja, as ações das personagens são, antes, um exemplo a ser seguido ou rejeitado pelo cidadão da *pólis*, sendo, dessa maneira, um elemento constitutivo da formação do homem grego.

Os dois modelos iniciais da biografia e da autobiografia na Grécia Antiga parecem, até certo ponto, aproximarem-se deste modelo representacional do homem, visto que o biografado era representado no que dizia respeito à sua esfera pública. Entretanto, essas formas clássicas, explica Bakhtin, não possuíam natureza literária

Ao contrário, eram inteiramente determinadas por esse acontecimento, eram atos cívicos-políticos verbalizados de louvação pública ou autoprestação pública de homens reais. Por isso, aqui importa não só e nem tanto o seu cronotopo interno (isto é, o espaço-tempo da vida representada) como, e acima de tudo, aquele cronotopo externo real no qual se realiza essa representação da vida de alguém, ou do próprio falante, como ato cívico-político de louvação pública ou autoprestação pública de contas (BAKHTIN, 2018, p. 73)

O cronotopo real de que fala Bakhtin na passagem acima é a *ágora*, a praça grega que servia também como espaço de debates de cunho político e que foi fundamental para a constituição dos primeiros estados helênicos. Nessas condições, apesar da praça permitir pela primeira vez a consciência biográfica e autobiográfica em termos clássicos, o que se há é a exposição de um homem completamente exteriorizado: não há nesses textos nada de íntimo, uma vez que, para o homem grego, não havia diferença entre o eu-interno e o eu-externo: o homem era o que se via em seu exterior. Esta unidade, entretanto, situa-se, tal qual o herói trágico anteriormente citado, na universalidade. Assim, explica novamente Bakhtin (2018, p. 77) “o homem era todo exteriorizado no próprio elemento popular, no *medium* popular humano. Por isso, a *unidade* exteriorizada do homem era de caráter público.”

Apenas no período helenístico-romano há certa inovação no terreno das biografias. Elas continuam apresentando o homem externo e concluído, entretanto, no tipo analítico de biografia há a inovação quanto ao tempo narrado. Diferentemente dos modelos anteriores que seguiam uma cronologia dos acontecimentos para descrever a vida e evidenciar o caráter do biografado, nas biografias analíticas concentra-se nas qualidades narradas, independente de quando aconteceram, sendo assim, sobre a mesma rubrica, são colocados acontecimentos de diferentes épocas, pois o intuito central era demonstrar a totalidade do caráter.

Vê-se, através das biografias antigas, que há uma correspondência ideal entre o homem empírico e o homem descrito, ou seja, era considerado que o homem representado nas biografias e autobiografias se equivalem, uma vez que não havia o indivíduo, mas um todo externalizado.

Tal representação biográfica e autobiográfica, entretanto, seria possível para o homem contemporâneo/ pós-moderno?

Em primeiro lugar é preciso considerar que o homem não é mais visto como total, finalizado e externo. Ainda entre os séculos XVII e XVIII, com o Iluminismo, vemos crescer, segundo Stuart Hall (2020, p.10) a ideia de um homem individualizado, logo, não parece possível que, a biografia de um homem, mesmo público, seja a representação de uma nação: se leio *Pedro, o Grande: sua vida e seu mundo*, não leio o homem russo, mas a história individualizada do czar¹¹. Além disso, é necessário observamos a situação histórico-social da pós-modernidade. É certo que, como dissemos, no período iluminista há uma concepção de um homem individual, entretanto, é ainda relevante apontarmos, ainda segundo Hall (2020, p.10), que esse indivíduo possui uma identidade centrada, a qual nasce e morre com ele, desenvolvendo-se ao longo do tempo. O homem pós-moderno, em contraste, não possui uma identidade fixa, mas diversas identidades, mais ou menos estáveis, que são unificadas ao redor de um “eu” coerente (cf. HALL, 2020, p.11)

Há de se considerar ainda outra questão: a pessoa representada na biografia ou na autobiografia é totalmente correspondente à pessoa física?

Para respondermos a tal pergunta será necessário recorrermos (e questionarmos) a Philippe Lejeune e sua clássica e basilar obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Sobre a biografia, o estudioso segue moldes canônicos, mas ainda assim é possível notar na definição trazida a individualidade da vida narrada, o homem exteriorizado pertence à Antiguidade Clássica, não é mais concebível. Segundo Lejeune, dependendo daquele que a usa, a biografia pode, nos dias de hoje, designar:

- 1) a história de um homem (em geral célebre) escrita por outrem (é o sentido antigo e mais comum); 2) a história de um homem (em geral obscuro) contado oralmente por ele próprio a outra pessoa que o levou a empreender essa narrativa para estudá-la (é o método biográfico das ciências sociais); 3) a história de um homem contada por ele próprio a outra ou outras pessoas que o ajudam, com sua escuta, a se orientar na vida (é a (auto) biografia feita no âmbito da formação). (LEJEUNE, 2014, p.61)

Se é fato que caminhamos para uma individualidade, não parece estranho que o termo tenha tomado forma na França no início do século XIX, importado da Inglaterra que acabara de

¹¹ É evidente que ao narrar a vida do czar, a história da Rússia estará também sendo contada, entretanto, não da mesma maneira explicitada sobre a concepção da Antiguidade: não é possível, através de Pedro, o Grande, singularizar e caracterizar todos os homens daquela nação. Sobre as questões relativas à história coletiva e à história individual trataremos no terceiro capítulo dessa dissertação.

produzir, no século XVIII, o que é considerado uma das melhores autobiografias já produzidas, as *Memoirs of my life and writings* de Edward Gibbon, publicada em 1795: em resposta ao Iluminismo e seu caráter racional, surge, como já dissemos, no final do século XVIII o Romantismo e sua literatura voltada para o “eu” de forma mais sentimental. Deste período, Lejeune (2014, p. 62) nos apresenta duas definições iniciais para o termo: uma de Larousse, de 1886 e outra de Vapereau, de 1876. Mais do que definir o gênero, o que é interessante de observar nestas duas definições são suas dissimilaridades: enquanto Larousse segue por um caminho mais clássico, ou seja, considera como autobiografia o texto em que o indivíduo escreve sua própria vida, Vapereau amplia o termo aproximando-o da ficção ao desobrigar o autor a dizer a verdade e ser exato quanto ao que conta.

Mais próximo de Larousse, em uma primeira definição de autobiografia, Lejeune (2014, p. 16) explana que a constituição do gênero dependeria de quatro categorias: a) a forma da linguagem; b) o assunto tratado; c) a situação do autor; d) a posição do narrador. Sendo assim, a autobiografia usaria como linguagem a narrativa, o assunto tratado seria a vida individual de um sujeito, o autor e a personagem compartilham o nome e, por último, o narrador corresponde em identidade com a personagem principal e narra a história de maneira retrospectiva. Nas palavras de Lejeune (2014, p.16) teríamos: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.”

Desta definição salienta-se a importância do narrador e de sua identidade com o autor, pois na perspectiva de Lejeune, a autobiografia pressupõe a identidade do narrador e do autor (N = P = A), além disso, ao escrever uma autobiografia, o biógrafo-biografado estaria assinando um pacto com o seu leitor: uma vez enunciado o “eu” do discurso e, sendo o narrador homônimo à personagem e ao autor, Lejeune entra em consenso com a perspectiva linguística de Benveniste, considerando que este pronome pessoal só é capaz de suportar em sua referência uma pessoa por vez.

Estes pronomes existem, consignados e ensinados nas gramáticas, ofertados como os outros signos e igualmente disponíveis. Quando alguém os pronuncia, este alguém os assume, e o pronome *eu*, de elemento de um paradigma, se transforma em uma designação única e produz, a cada vez, uma nova pessoa. Esta é a atualização de uma experiência essencial, que não se concebe possa faltar a uma língua. (BENVENISTE, 1989, p. 69)

Em outras palavras, este autor-narrador-personagem é o “eu” do discurso e, ainda segundo Lejeune, é percebido pelo leitor (o destinatário) como um fato. Sendo assim, não há

espaço para a ficção. Nas palavras de Lejeune “[...] escrever o “eu” supõe então o desejo de ser verdadeiro, **o que implica a exclusão, a recusa de toda e qualquer forma de ficção.**” (LEJEUNE, 2014, p. 227. Grifos nossos). Presume-se, deste modo, que o que se diz na autobiografia seria verdade. Eis o pacto autobiográfico.

Uma vez posto que a autobiografia pressupõe a verdade, ou ainda, o desejo de verdade, é interessante olharmos para as condições de produção dessas obras. Para que exista a possibilidade da produção de uma autobiografia, supostamente, seria necessária a criação de um **espaço autobiográfico**, noção esta que, para Lejeune, é assegurada pela produção de outros textos que não sejam autobiográficos. O estudioso argumenta que

se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é conseqüentemente um desconhecido, mesmo se o que conta é sua própria história: falta-lhe, aos olhos do leitor, este signo de realidade que é a produção anterior de *outros textos* (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2014, p. 27. Grifos do autor)

Entretanto, essa pressuposição baseia-se em modelos tradicionais de biografias/ autobiografias, ou seja, aqueles que preveem que a vida a ser narrada deve ser de alguém conhecido pelo público. Contudo, esta seria, hoje, uma condição realmente necessária? Nos parece que não. Uma nova possibilidade de leitura e de escrita dos textos autobiográficos surge tanto com a revisão da História, quanto por um expurgo de experiências traumáticas.

Walter Benjamin em seu clássico ensaio *O narrador* (2012, p. 213) nos diz que após a guerra os combatentes voltavam pobres em experiências comunicáveis, ou seja, as situações traumáticas presenciadas por eles eram como que inenarráveis. Com a distância do tempo, a escrita poderia ser uma possibilidade de expurgar estas experiências e, além disso, o leitor pode buscar por uma nova versão de acontecimentos ou querer ler as experiências que permaneceram trancadas no trauma. Sendo assim, o foco da leitura, podemos dizer, distancia-se do autobiografado e situa-se em sua experiência em um momento histórico.

Esse homem pós-moderno que questiona tanto o mundo que o cerca quanto a si mesmo caberia nas grades da biografia e da autobiografia clássica? Seu modo de narrar a si mesmo continuaria o mesmo? A partir do pacto autobiográfico firmado, Philippe Lejeune elabora a seguinte tabela com as possibilidades da narrativa autodiegética:

Tabela 1: As possibilidades da narrativa autodiegética.

Nome do personagem →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
-----------------------------	------------------------	------------	------------------------

Pacto ↓			
Romanesco	Romance	Romance	
= 0	Romance	indeterminado	Autobiografia
Autobiográfico		Autobiografia	Autobiografia

FONTE: LEJEUNE, Philippe. O Pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 33.

Além do pacto autobiográfico, conseqüentemente são selados outros dois: o pacto romanesco e o pacto 0. Estes pactos são firmados com o leitor a partir do nome do autor e do narrador, podendo ser igual, diferente ou 0. Os pactos que nos interessam para os objetivos desenvolvidos aqui são os pactos romanesco e autobiográfico.

Do pacto romanesco podemos deduzir através da tabela que o nome do autor difere do nome da personagem principal, já no pacto autobiográfico, como explicado, o nome do autor é o mesmo da personagem. Há, entretanto, duas casas abertas: o pacto romanesco em que o nome do autor é igual ao nome da personagem e o pacto autobiográfico em que o nome do autor é diferente da personagem. A partir da casa aberta $N=P=A$ em que o resultado é um romance, o também francês Serge Doubrovsky cria o termo **autoficção**.

2.2. A autoficção: entre os limites do real e do ficcional

*A ideia de Deus está em mim como a própria marca do autor sobre a sua obra, marca que garante a semelhança de um com outro.*¹²

Escrever sobre si mesmo, fazer autobiografia, como vimos, para Lejeune, pressupõe dizer a verdade. Verdade, segundo o dicionário *Oxford Languages*, é a “propriedade de estar conforme com os fatos ou a realidade”. Seria isso possível? Pensemos em outros termos: igualdade e similaridade. Assim, a autobiografia se **pressupõe** igual ao real e o romance se **pressupõe** similar. Pressupor, entretanto, não é o mesmo que ser. Recorramos ainda a Bauman, quando o filósofo reflete sobre a verdade na Pós-modernidade. Segundo ele

A palavra “verdade” simboliza nos nossos usos uma determinada atitude que adotamos, mas acima de tudo desejamos ou esperamos que outros adotem, para com o que é dito ou acreditado – em vez de uma relação entre o que é dito e determinada realidade não-verbal (como Locke primeiro sugeriu – entre ideias e os objetos que elas correta ou insatisfatoriamente representam). (BAUMAN, 1998, p. 142)

¹² RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. p. XXII

É, portanto, neste aspecto que discordamos de Lejeune: passar o vivido para o escrito requer não apenas um trabalho com a linguagem, mas também uma organização e seleção dos fatos que afasta a autobiografia do real enquanto verdade e a aproxima da ficção enquanto representação. “O problema da ficção [...]”, diz Aldous Huxley em seu romance *O gênio e a deusa* (2018, p. 7), “é que ela faz muito sentido. A realidade nunca faz sentido”. Além disso, há aberta a possibilidade da construção de um *ethos* na escrita biográfica/ autobiográfica que surgirá tanto da escolha dos acontecimentos narrados (uma vez que o não mostrado é também um forte aspecto de argumentação), quanto do modo de narrar.

Ademais, há ainda a questão do pacto autobiográfico: pacto supõe um acordo firmado entre duas pessoas e é necessário reciprocidade: Fausto oferece sua alma ao Diabo e recebe o conhecimento. Dar e receber. As ações que acercam o pacto presumem uma estabilidade das relações, ou nas palavras de Barthes

A primeira imagem que se tem do contrato (do pacto) é, em suma, objetiva: o signo, a língua, a narrativa, a sociedade funciona por contrato, mas como esse contrato está, na maioria das vezes mascarado, a operação crítica consiste em decifrar os embaraços das razões, dos álibis, das aparências, por uma só palavra, de todo natural social, para tornar manifesta a troca regulamentada sobre a qual repousam a marcha semântica e a vida coletiva. (BARTHES, 2017, p. 73)

Há textos, entretanto, que desafiam esta estabilidade, brincando com as possibilidades de um contrato dúbio que deixa nublada a fronteira entre o ficcional e o real. A questão é ainda mais interessante quando estes textos desafiam não apenas o contrato de leitura, mas questionam a regra uma vez posta pelo Estruturalismo em que autor e narrador são entidades completamente diferentes. Esta experimentação literária e teórica parece ser propícia na contemporaneidade dado que, segundo Hoisel (2019, p. 9), a modernidade artística é consciente de sua condição enquanto arte, ou seja, sabendo-se arte, são abertas possibilidades de experimentações tanto com a linguagem, quanto teórica.

Esse autor-teórico pode ser contemplado na figura do professor Serge Doubrovsky que, ao deparar-se com as possibilidades das narrativas autodiegéticas dadas por Lejeune em *O pacto autobiográfico*, desafiou-se a preencher uma casa aparentemente vazia: aquela em que o narrador, autor e personagem compartilham o nome (A=N=P), entretanto, o produto gerado é um romance e não uma autobiografia. A partir da publicação de seu romance *Fils*, em 1977, inaugura o termo autoficção. A definição primeira do termo aparece na quarta capa do romance de Serge Doubrovsky nos seguintes termos:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avesso à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *files* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2014, p. 23)

Daí percebemos a autoconsciência artística de Doubrovsky e de sua obra: há uma nova proposta da escrita literária que se desprende das normas já conhecidas, além disso, essa proposta é feita conscientemente pelo autor (que é também professor de literatura). Por esse motivo concordamos com Phillipe Gasparini (2014, p. 181) quando o estudioso diz que o termo deve ser aplicado à literatura contemporânea, dada a consciência criativa e a empreitada teórica realizada dentro do texto ficcional. Além disso, nos lembra ainda Gasparini, o termo autoficção surge em um contexto em que se buscava o reconhecimento da biografia e da autobiografia como textos de qualidade artística, uma vez que escrever sobre si mesmo era interpretado como narcisismo, ou ainda, vaidade. Sabemos que, quando da criação do termo, foi considerado que obras do passado que possuíam rastros autobiográficos fossem também consideradas autoficcionais, entretanto, há aí o perigo da anacronia dados os argumentos apresentados.

A tênue linha que separa — ou une? — a ficção e o real é central nesta nova proposta de fazer literário, uma vez que se pretende ficcionalizar através de acontecimentos reais, “referenciáveis”. Por ser originado da tabela formulada por Lejeune, Doubrovsky reforça que os nomes do narrador, da personagem e do autor devem ser os mesmos. É característico da definição primeira da autoficção, ainda, a não-linearidade do tempo, portanto, contrário da biografia e da autobiografia, não é necessário que uma sequência temporal lógica seja seguida.

Ao sair do controle de seu criador, entretanto, o termo recebeu outras interpretações e definições. O estudioso Vincent Colonna é o primeiro a engendrar por este caminho e dedicou sua tese de doutorado, orientada pelo professor Gérard Genette, ao termo e, mais tarde, publicou o livro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), também dedicado à autoficção. Colonna expande o termo e acrescenta a ele outros quatro termos derivados: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva (autoral). Estes novos termos, diferente do original de Doubrovsky, parecem desconsiderar tanto o pacto autobiográfico, quanto o pacto de verdade cunhados por Lejeune, uma vez que toda escrita em primeira pessoa, sendo ela pretensamente real ou não, ou seja, para Colonna a autoficção concentra-se na fabulação do eu, sendo ele real ou fictício, o cerne diretivo da narrativa é a personagem principal.

De suas subclassificações, a que mais se aproxima da original de Doubrovsky é a autoficção biográfica que ele define: “o escritor é protagonista e espinha dorsal da história, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso.” (2014, p.44). Além disso, a inovação que afastaria a autoficção das autobiografias seria o afastamento da exatidão e da precisão visadas pelas autobiografias. Para Colonna a autobiografia seria um “mentir-verdadeiro” (2014, p.44), dessa forma, seria possível a criação de um eu-virtual, ou ainda, uma imagem literária que, apesar de ter origens no real, não são as mesmas, tal qual uma imagem refletida em um espelho.

Parece-nos possível pensar, desta forma, que Maria Luísa é esta imagem refletida de Isabela Figueiredo através do espelho que é o romance *A gorda*, firmando o contrato ambíguo da autoficção. Anuncia-se, já de início, certa dubiedade da narrativa através de uma advertência: “Todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade” (FIGUEIREDO, 2018, np). Nesta advertência é possível observar o contrato ambíguo, ou antes, como pensamos, na fragilidade de um firmamento de um pacto ficcional ou autobiográfico na literatura pós-moderna, uma vez que o autor retira de sua vida o material ficcional de seu romance. Como dito pela própria autora em entrevista concedida ao podcast *A beleza das pequenas coisas* há muito de si em Maria Luísa.

Há bastante de mim, mas eu própria às vezes me esqueço. Quando me falam do livro, às vezes me falam de parte do livro que são ficcionadas. [...] E às vezes acontece... algumas coisas, sim, as vivi, outras coisas não vivi, ficcionei. E acontece até, por vezes, pessoas dizerem coisas como ‘Como é que você foi capaz de fazer aquilo?’ ou ‘Como é que você aguentou aquilo?’ E, às vezes, estão a falar de coisas que não vivi. Eu não vivi, mas alguém viveu. Eu experienciei aquilo através de alguma coisa. (PODCAST A BELEZA DAS PEQUENAS COISAS..., 2021)

A personagem, assim como Figueiredo, nasceu em Moçambique e é enviada para Portugal durante as guerras de independência, vivendo um período longe dos pais (“Os nossos pais trabalhavam em Angola e Moçambique, tentando reconstruir o que tinham perdido com a descolonização, e nós tínhamos sido enviadas para Portugal para nossa segurança” (FIGUEIREDO, 2018, p. 25); mora por algum tempo com a tia na Cova da Piedade e, mais tarde, é colocada em um colégio interno; assim como anuncia o título, é uma mulher gorda que sabemos já de início, submeteu-se a uma gastrectomia; a personagem trabalha em uma rádio e também é “professora de filosofia numa escola problemática, onde se defende que o pensamento não interessa, apenas a ação e o resultado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 18); vive na casa dos pais no Alentejo.

Estas características apontam para as particularidades do gênero autoficcional mais facilmente identificáveis, uma vez que Isabela Figueiredo compartilha com a personagem destes mesmos atributos. A autora fala também do não vivido, portanto, do acréscimo ficcional dado a sua existência refletida em Maria Luísa. Assim, ao mesclar a ficção ao real, é realizado o movimento autoficcional: a ficção encontra seu ponto de partida na realidade, mas, para além disso, deve-se pensar também no trabalho de organização e estilo, pois não se trata de uma autobiografia estrita, nem de um romance tradicional, sendo assim, o pacto difuso se dá não apenas no campo temático, mas também “por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (DOUBROVSKY apud LEJEUNE, 2015, p. 23)

Apesar de partilharem muitos atributos que fazem da protagonista de *A gorda* a “autoficcionalização” de Figueiredo, uma das exigências iniciais da autoficção – a exigência da homonímia entre autor e narrador – não é realizada na obra. No romance, a protagonista-narradora é Maria Luísa, nome que não remete de forma alguma à autora Isabela Figueiredo. Seria ainda possível considerar a obra uma autoficção?

Sobre o tema, Colonna faz interessante reflexão: os nomes usados na narrativa, caso não remetam a figuras públicas ou ao autor, são nomes desconhecidos ao público, sendo assim, são como personagens de um romance tradicional. Parece-nos interessante acrescentar ainda às palavras do professor: como vimos, as autobiografias pós-guerra não necessariamente eram de figuras públicas, podendo ser lançadas por aqueles que desejavam transmitir sua experiência. Ora, esses também não seriam desconhecidos do público geral? As exigências iniciais de Doubrovsky de homonímia, dados os avanços da escrita de si, parecem ser secundárias e, pensamos, o que é mais relevante na escrita da autoficção é o contrato dúbio, a dúvida entre o real e a ficção, ou ainda, a união entre ficção e realidade. Se aceitamos, assim como Colonna, que a homonímia não interfere na fabulação, o oposto — a heteronímia não impede a aproximação com o real — também nos parece possível.

2.3. O autor e seu “outro eu”: quem narra a autoficção?

Discutimos até agora a construção da narrativa autobiográfica e seu desdobramento na autoficção. Pontualmente, falamos também de quem fala na autobiografia e no romance: o narrador. Faz-se necessário, agora, nos concentrarmos nessa figura na autoficção, mais especificamente em Maria Luísa, a narradora de *A gorda*. Quem é aquele que narra a vida ficcionalizada do autor? É possível que seja ele mesmo de forma totalizada? Essas são algumas das questões que buscaremos refletir a seguir.

Convém a nós, agora, retornarmos mais uma vez a Aristóteles. Através dos gêneros épico, lírico e dramático, o pensador coloca três maneiras de representar a ação centradas em três pessoas do discurso: eu, tu, ele. Em *Gêneros e traços estilísticos*, Anatol Rosenfeld explica que no gênero épico, a imitação concretiza-se através da narração e, por isso, há certa distância temporal entre o narrador e a matéria narrada. A narração, aqui, concentra-se no “ele”, ou seja, fala-se sobre o que foi vivido por um terceiro. No gênero dramático, a imitação concretiza-se através da atuação e fala dos atores para o público, ou seja, apresentam-se em si mesmos. Já no gênero lírico, a imitação não se distancia daquele que o produz, dessa forma, um personagem identificado no “eu” transmite seu estado de alma.

É pertinente retomarmos, ainda, alguns aspectos do que discutimos anteriormente sobre biografia e autobiografia antiga: a biografia e a autobiografia na Antiguidade Clássica, devemos ter em mente, não eram tomadas como expressão artística, ou seja, não eram consideradas literatura, seja como trabalho com a palavra, seja como construção de uma fábula. Estes gêneros buscavam a expressão de um homem modelo, e mais tarde, a narração da vida de um homem totalmente público e exteriorizado.

Sumariamente teríamos, então, nos gêneros literários, um narrador que expressa suas emoções (eu), outro que narra o que aconteceu a terceiros (ele) e mais um que desaparece e coloca em primeiro plano as próprias personagens (tu). As biografias e autobiografias — enquanto narração, mas não como texto literário — possuem dois modos de narrar: aquela que conta a vida de outrem (terceira pessoa) e esta que o narrador conta sua própria vida (primeira pessoa).

A questão se complexifica quando do surgimento do romance, pois, agora, trata-se de um gênero literário em que o narrador tem a possibilidade de narrar a si mesmo, o homem interior e suas particularidades. Entretanto, como já dissemos, no início do período Romântico, considerava-se que o romance seria a expressão sentimental do autor, sendo assim, o narrador de primeira pessoa era considerado como o próprio autor, por este motivo, o romance de primeira pessoa, por ser considerado subjetivo e não poder contar com a objetividade, era considerado inferior. O romance em terceira pessoa era considerado superior, portanto, pois cumpria o que era dado como a função do romance. E.M Forster em *Aspectos do romance* (1969, p. 35) comenta que a “função do romance é revelar a vida oculta na sua fonte”, o que feito no romance de terceira pessoa, uma vez que o narrador atua de forma onisciente, podendo penetrar nos pensamentos e na vida privada de todas as personagens.

A questão do narrador, apesar de antiga, presente desde os primórdios da literatura, como pudemos ver com Aristóteles, apenas no final do século XIX é retomada a partir dos

estudos do ponto de vista, que foi discutida com maior profundidade por romancistas como Henry James e Joseph Conrad. Para estes autores, a narração em terceira pessoa parecia ser a que garantiria a excelência do romance. Dal Farra explica que

O romance ideal era justamente o cultivado por James, onde o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível na terceira pessoa, alicerce de equilíbrio da narração que passava de boca em boca (de olho em olho) pelas personagens, tornando-se, assim, “dramatizada”. Em decorrência, o romance de primeira pessoa veio a ser concebido como uma forma ainda “pessoal”, já que nele os artificios para a preservação da “realidade” não poderiam ser mantidos. (DAL FARRA, 1978, p. 18)

Entretanto, o que seria feito do romance em primeira pessoa? Assim como o gênero lírico, supunha-se que aquele que detinha a narração era o autor. Apenas em 1958, expõe Dal Farra, Wolfgang Kayser propõe uma alternativa para a questão ao separar o autor do romance do narrador. A partir de então, entende-se o narrador como uma criação do autor e não como ele mesmo, sendo ele, portanto, também uma personagem elegida para contar a história. Em consonância a esta ideia está Roland Barthes quando discute em *Introdução à análise estrutural da narrativa* o problema do sujeito. O autor acrescenta à ideia dizendo que o narrador define-se por dois sistemas de signos, o pessoal (eu/ tu) e o apessoal (ele), estando eles no nível do discurso, desta forma, segue Barthes, a narrativa é emitida por um “eu” exterior, diferente do narrador, enquanto a personagem está no nível da ação.

Este narrador que se difere do autor, entretanto, seria capaz de ser totalmente objetivo e imparcial quanto parece querer a teoria? Já enfatizamos a tomada de consciência individual do homem, desse modo, não seria possível a construção de um narrador que afigura um homem geral, sendo assim, de alguma forma, o narrador criado é influenciado pelo seu autor. A própria diversidade de romances existentes, argumenta Dal Farra, comprovaria a existência do chamado autor implícito, uma vez que cada homem carrega sua ideologia. Nesse sentido, concordamos com Wayne Booth em *The rhetoric of fiction* quando ele explica que

Conforme ele [o autor] escreve, ele cria não simplesmente um "homem em geral" ideal e impessoal, mas uma versão implícita de "ele mesmo" que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. Para alguns romancistas, parecia, de fato, que eles estavam se descobrindo ou se criando à medida que escreviam. Como diz Jessamyn West, às vezes é "apenas escrevendo a história que o romancista pode descobrir - não sua história - mas seu escritor, o escriba oficial, por assim dizer, dessa narrativa". Quer chamemos esse autor implícito de "escriba oficial" ou adotemos o termo recentemente revivido por Kathleen Tillotson - o "segundo eu" do autor -, fica claro que a imagem que o leitor obtém dessa presença é um dos efeitos mais importantes do autor. Por mais impessoal que tente ser, seu leitor inevitavelmente construirá uma imagem do escriba oficial que escreve dessa maneira

- e é claro que esse escriba oficial nunca será neutro em relação a todos os valores¹³. (BOOTH, 1983, p. 70. Tradução nossa.)

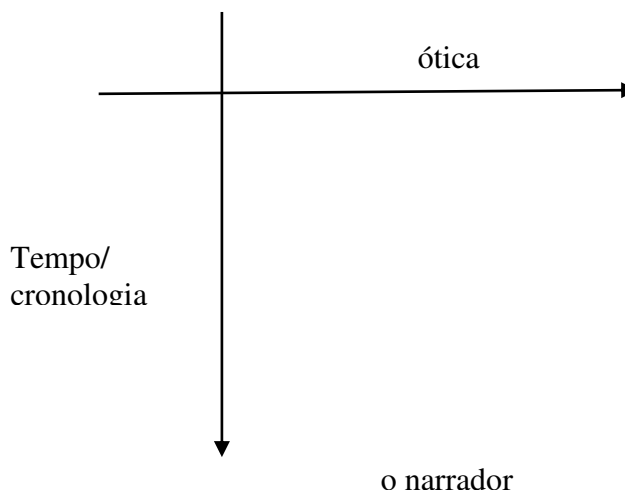
O autor, portanto, enquanto escreve, cria uma versão de si mesmo, em outras palavras, uma versão estética de si. Este “segundo eu” carregará, de certo modo, os valores de seu originador, pois, assim como afirma Booth, é possível ser neutro a alguns valores, porém não a todos, além disso, mesmo com a tentativa de neutralidade, o leitor criará uma imagem do autor através do encadeamento narrativo criado, uma vez que se cria ali uma identidade. O autor implícito seria, portanto, aquele que, fora da ação, manuseia e é responsável pelo universo construído na narrativa.

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história. (LEITE, 2002, p. 20)

Teríamos, portanto, o autor implícito situando-se antes do narrador: uma vez que “narrar é dizer quem fez o quê, por que e como, estendendo no tempo a conexão entre esses pontos de vista (RICOEUR, 2014, p. 153), é ele quem manuseia o “eixo paradigmático romanesco”, ou seja, é ele quem escolherá a ótica e a organizará a intriga no tempo. No eixo sintagmático, abrem-se duas possibilidades para o autor implícito: a primeira e a terceira pessoa do discurso. A escolha da primeira pessoa implicará na coincidência da pessoa do discurso e o objeto narrado, ou seja, nessa modalidade, o narrador escreverá sobre si mesmo. Já no eixo paradigmático, sendo o autor implícito anterior ao narrador, ele selecionará o que deseja narrar e as organizará no tempo. Cabe lembrar que a organização temporal da autoficção não é, necessariamente, cronológica, desse modo, o que nos interessa é que o autor implícito possui o poder de manipular o tríplice presente, fazendo da não-cronologia do tempo um de seus recursos para alcançar a coesão interna da narrativa e do gênero.

Figura 2: O eixo paradigmático romanesco

¹³No original: As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal "man in general" but an implied version of "himself" that is different from the implied authors we meet in other men's works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. As Jessamyn West says, it is sometimes "only by writing the story that the novelist can discover—not his story—but its writer, the official scribe, so to speak, for that narrative." Whether we call this implied author an "official scribe," or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson—the author's "second self"—it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that official scribe will never be neutral toward all values.



FONTE: Elaborado pela autora.

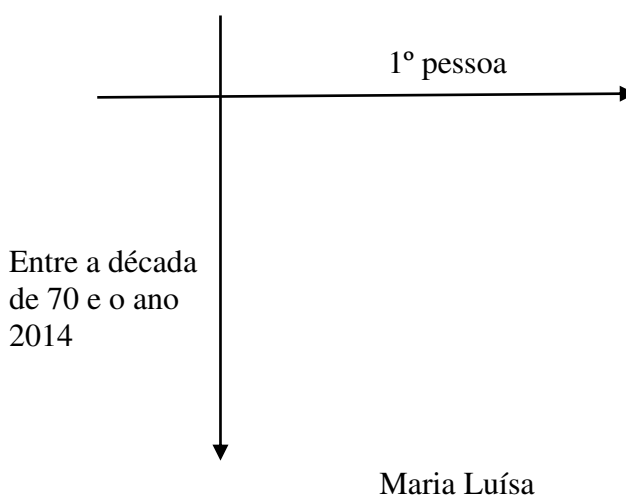
A ótica escolhida pelo autor implícito para seu narrador faz-se de extrema importância para entendermos a autoficção. Sabemos que na autoficção pretende-se que o autor-personagem conte de forma ficcional a sua própria história. Obviamente, então, o gênero exige que a ótica adotada seja a primeira pessoa, o que faz com que o sujeito da enunciação e do enunciado se coincidam. Considerando as questões levantadas pela autoficção, consideramos então que, não o autor, pessoa física seja coincidente ao narrador e à personagem, mas que o autor implícito (A.I) coincida à personagem principal e com o narrador ($A.I = N = P$), uma vez que, ao escrever, como nos mostrou Booth, o autor cria uma versão implícita de si mesmo e que carrega consigo seus valores e ideologia. Na autoficção, como a entendemos, este autor implícito não fica apenas anterior ao narrador, mas transforma-se nele.

Como o gênero possui algumas exigências pressupostas, ou melhor, possui uma identidade narrativa – a história de vida de alguém contada em primeira pessoa e ficcionalizada –, a história narrada irá contribuir para a construção desse narrador, ou seja, a narração das experiências pessoais fundadas em um pacto de verdade fará com que esse narrador (também entendido como personagem) só possa ser o autor implícito, uma vez que é ele quem está mais próximo do autor, entidade física, que não consegue ser o narrador, já que a própria seleção dos fatos a serem narrados, não nos permitem chegar ao homem real. Vamos ao encontro, assim, a Ricoeur, quando o autor discorre sobre as personagens da ficção e sua relação com a ação. Ele diz

A pessoa entendida como personagem da narrativa, não é uma identidade distinta de suas experiências. Ao contrário: ela compartilha o regime da identidade dinâmica própria história narrada. A narrativa constrói a identidade da personagem, que pode ser chamada de sua identidade narrativa construindo a identidade da história narrada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. (RICOEUR, 2014, p. 155)

A ótica escolhida para a narração de *A gorda* é a primeira pessoa. Maria Luísa narra de forma não-linear a história de sua vida da adolescência, quando chega a Portugal, até a sua fase adulta. Entre Isabela Figueiredo, pessoa física, e a protagonista de seu romance há um terceiro agente, o autor implícito, este que irá manejar o “eixo paradigmático romanescos” assumindo o lugar de narrador em primeira pessoa e organizando as memórias que se estendem dos anos 70 a 2014. Ao mesmo tempo, este autor implícito será construído através das escolhas das cenas escolhidas para serem compartilhadas, da linguagem utilizada e da organização das ações narradas. Sendo assim, a partir do discutido, chegamos ao seguinte esquema da construção estrutural da personagem-narradora:

Figura 3- Eixo paradigmático do romance *A gorda*.



FONTE: Elaboração da autora.

Manejando o que chamamos de “eixo paradigmático romanescos”, Maria Luísa, a expressão literária de Isabela Figueiredo, expressa-se em primeira pessoa, o que permite o tom confessional percebido na obra. Além disso, o “manejamento” do tempo é fragmentário, uma vez que a narrativa se organiza, não apenas pelas partes da casa, mas também tematicamente, como, por exemplo, no capítulo “Porta de entrada”, em que temos uma visão geral do livro como um todo, uma primeira impressão das personagens mais relevantes para a narrativa e dos acontecimentos mais marcantes, ou ainda, no capítulo “Quarto de solteira”, em que os acontecimentos centrais, além de se passarem no quarto, independente do ano que ocorreram, são também ligados ao descobrimento sexual da personagem.

Ao narrar a sua própria história em primeira pessoa, devemos ressaltar, mesmo que com inspiração externa, a arte pós-moderna, explica Bauman, “já não tem nada a ver com a “representação”: ela já não admite que a verdade que precisa ser captada pela obra se ache em

ocultação “exterior” – na realidade não-artística e pré-artística – esperando ser encontrada e receber expressão artística” (1998, p. 134), dessa forma, como entendemos a autoficção, não se trata de uma transcrição romanceada da vida do autor, mas uma simulação como a define Baudrillard, pois sua totalidade interpretativa não depende totalmente do mundo exterior, apesar de dele fazer referências, o que faz a autoficção, então, é, assim como o próprio mundo, criar seu próprio significado através da simulação

2.4. Autoficção como simulacro: uma possibilidade teórica

*[...] meu corpo é debilmente teatral para si mesmo.*¹⁴

Figura 4- Albrecht Dürer, *Autorretrato com peleja*, 1500. Óleo sobre cal, 67,1 cm x 48,9 cm, Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.



FONTE: Wikipédia¹⁵

Em 1500, Dürer pintava a si mesmo, redescobria-se e imaginava-se em tinta, óleo e cal. Ao fazer seu autorretrato, imaginava-se mais próximo de Deus, dando a si mesmo traços semelhantes a Jesus – traços esses, devemos lembrar, também imaginados por uma tradição. Criação dupla: Deus fez do homem sua imagem e semelhança, assim como Dürer fez de seu autorretrato sua imagem e **semelhança**, fazendo com que a criação (ficção) e o real unam-se em um mesmo objeto: “a realidade é reproduzida com precisão, mas, ao mesmo tempo,

¹⁴ BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

¹⁵ Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Albrecht_D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg

obedecendo a um ponto de vista subjetivo do observador, que, em um certo sentido, ‘acrescenta’ a Beleza contemplada pelo sujeito à exatidão do objeto” (ECO, 2014, p. 180).

O real e o fictício unem-se em movimentos feitos pelo próprio pintor, essa nova imagem criada opera como um simulacro, posto que o autor utiliza de seu próprio corpo como palco para atuar como a si mesmo. A diferença entre ambos – autor e personagem – não é clara, podendo até mesmo não ser percebida e, por esse motivo, pensamos em termos de simulação: cópia que se assemelha, “logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9)

Esta operação depende de outros envolvidos no processo. Roland Barthes em *A câmara clara*, ao discutir sobre a fotografia discerne três agentes que circundam a fotografia: o *Operator*, o *Spectator* e o *Spectrum*. Ele diz:

O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, nas coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 2018, p. 17)

Assim, tal qual nas artes figurativas, podemos pensar na autoficção nos termos trazidos por Barthes: o *Operator* aproxima-se do autor implícito, uma vez que é ele que cria a imagem que contemplamos; o *Spectator* somos nós leitores e o *Spectrum*, aqui, seria novamente o autor implícito que fotografa a si mesmo – a *selfie* contemporânea, posar a si mesmo diante da câmera criando um “eu” não referenciável, mesmo que real. Volta-se na fotografia e na autoficção ao morto, não apenas o sujeito, mas o acontecimento passado que, ao passar, existe apenas como lembrança, reminiscências, essas que na autoficção, voltarão como memória. Na tentativa de escrever a si mesmo, escreve outro. Ressurreição artificial de acontecimentos e de si mesmo. Ao firmar o pacto autobiográfico, como quer Lejeune, ou firmar-se como si mesmo, como quer Doubrovsky, há aí o desejo de simular o real, ou ainda “trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, de salvaguardar o princípio de realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 21)

A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13)

Os textos contemporâneos, já o dissemos, sabem-se arte e a arte contemporânea, segundo Bauman (1998, p. 135), assim como a vida, está produzindo significados e não mais buscando a verdade que, supostamente, estava escondida nesse mundo não-ficcional. Assim, ainda segundo o sociólogo, há o afastamento da arte como representação e sua substituição pela simulação: mais uma vez vamos ao encontro da barreira oculta entre ficção e realidade. A autoficção, ainda mais evidente, surge de confabulações teóricas, simula o real, este que toma forma de memória, ou seja, já não **é**, mas **foi** e, por isso, não existe, impossibilitando sua total referencialidade. Sendo assim, diferente da fotografia, em que não posso negar quem sou, apesar de poder moldar a mim mesmo, não há como atestar sua veracidade, apenas o pacto autobiográfico e/ou o pacto de verdade dariam essa garantia, uma vez que pretendem manter o texto na esfera do real. Entretanto, como vimos, os pactos são acordos frágeis, visto que “o infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem”, nos diz Barthes

é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento (BARTHES, 2018, p. 73)

Isto posto, pensamos na autoficção como um romance de escita hiper-real, uma vez que embaça as fronteiras entre o real e o ficcional, que, partindo de um referencial (modelo), consagra-o em imagem (narrativa) de memória, pois o referencial já não existe mais: foi e já não o é. Além disso, sendo usado em romances contestadores de uma norma, como o é *A Gorda*, busca, através da subjetividade vivida em uma situação limite, atingir a realidade perdida ou, em outras palavras, colecionar verdades.

Verdade que não é a verdade reflexiva do espelho nem a verdade perspectiva do sistema panóptico e do olhar, mas a verdade manipuladora, do teste que sonda e interroga, do *laser* que explora e que corta, das matrizes que conservam as vossas sequências perfuradas, do código genético que manda nas vossas combinações, das células que informam o vosso universo sensorial (BAUDRILLARD, 1991, p. 42)

Artur da Távola, em seu artigo *A cultura do hiper-real: expressionismo e pós-modernidade na mídia* (1996), explica que a comunicação de massa na pós-modernidade é realizada através de três operações, sendo elas, o expressionismo na forma, o hiper-realismo no tratamento e a pós-modernidade nos comportamentos. Segundo o autor, o hiper-realismo dá maior força de expressão ao que está sendo focalizado, fazendo transgredir dualidades clássicas como razão vs. sentimento, idealismo vs. realismo, Apolo vs. Dionísio. Pensando, entretanto, na escrita literária hiper-real podemos acrescentar a estas dualidades o ficcional vs. o real, uma

vez que essa escrita “recria o real através dele mesmo, sem reproduzi-lo, mas se utilizando de seus elementos para a criação de uma instância própria, de alta expressividade e participação, embora pareça relatar o acontecido de forma imparcial.” (TÁVOLA, 1996, np)

Ora, sabendo que a arte pós-moderna utiliza as ferramentas que critica para produzir a si mesma, mas de maneira irônica, o uso da escrita hiper-real na literatura, poderíamos entender, ao mesclar memória (o referente) e ficção em um espaço que não as distingue, recria o real também sem distingui-lo, mas, retomando mais uma vez as palavras de Doubrovsky, entrega o real à aventura da palavra

No dia em que papá morreu prometi-lhe, “não hei de acabar como tu”. Nesse dia estava a cem quilômetros, trabalhando excessivamente, como sempre desde que comecei. Quando trabalhamos como escravos que dependem de segundos escravos que reclamam sobre terceiros, a vida passa e não damos por ela, entorpecidos pela engrenagem. Quando acordamos e percebemos, finalmente, muitos anos depois, que o tempo passou, estamos gastos e rebentados, ninguém nos valoriza nem recompensa, nem tempo terão para nos escutar. Somos os vagabundos protagonizados por Chaplin no seu filme *Tempos modernos*. (FIGUEIREDO, 2018, p. 88)

Maria Luísa, em certa altura do capítulo “Quarto dos papás”, relembra a morte de seu pai. Tal acontecimento, entretanto, não é narrada através de ações, nem de forma a passar uma informação concreta oferecendo ao leitor o nome da doença que acometeu seu pai, o dia, a hora de sua morte e seus sentimentos momentâneos. A escrita hiper-real vai além: através do concreto, a morte do pai, constrói-se um momento propício para a reflexão acerca da vida, da morte e das relações do homem pós-moderno com o trabalho. A morte do pai passa do plano descritivo. É também um momento de olhar interior: “Não hei de acabar como tu”, promete a personagem. Promessa essa que, junto a outros momentos de sua vivência, levarão a sua decisão de realizar a cirurgia bariátrica.

Levando em consideração as modificações sociais e artísticas promovidas pela Pós-modernidade que permitiu ao grupo de ex-centricos trazerem suas histórias e individualidade, pensamos ser a autoficção um terreno profícuo para as narrativas de memória, principalmente de momentos históricos que merecem revisão.

3. O INDIVÍDUO COMO AGENTE E ESCRITOR DA HISTÓRIA

*Era certamente feroz, aterrador o jovem rei
ao anunciar: “Aniquilarás Tebas!”.
O velho capitão olhou para a orgulhosa
cidade que conhecia tão bem, desde outros tempos.
Tudo, tudo entregue às chamas! E o rei insistia:
as torres, os templos, os portões – a maravilha do
mundo.
Mas parou subitamente, pensativo, depois sorriu e
disse:
“Mas assegura-te de que seja poupada a Casa do
Poeta”¹⁶*

Iniciamos nosso capítulo anterior recuperando a icônica diferença colocada por Aristóteles entre o Poeta e o Historiador. Naquela altura, buscávamos estudar a construção do narrador autoficcional que, como ficou demonstrado, sugerimos, no lugar da exigência inicial de A=N=P, a formulação A.I=N=P, sendo A.I o autor implícito, e a personagem atuando como um simulacro do autor. Já esse terceiro capítulo se deterá na instância memorialística do romance *A gorda* através da análise dos encontros da memória coletiva e da memória individual, dos lugares de memória e das memórias do corpo.

Para tal, será necessário, em um primeiro momento, recorreremos à história, uma vez que a memória está intimamente ligada a ela, pois uma batalha é travada no ensejo de possuir os domínios sobre a memória, modelando-a como deseja os vencedores. Tendo, portanto, histórias ainda não contadas, dado este silenciamento e, conseqüentemente, esquecimento, cabe ao historiador e ao narrador a tarefa de retomar estes silêncios e transformá-los em narração, seja através da história, como disciplina, seja através da escrita ficcional, provando que as histórias dos “perdedores” também merecem e devem ser contadas.

Contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Essa observação ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração. (RICOEUR, 2010, p. 129)

Uma vez isso posto, parece interessante retornarmos mais uma vez à proposição aristotélica em que o Poeta narra o que poderia ter acontecido, enquanto o Historiador narra aquilo que aconteceu: seria possível, ainda hoje, pensarmos na historiografia como um retorno exato ao passado? E a literatura, dado o contexto pós-moderno e o intenso processo de

¹⁶ AKHMÁTOVA, Anna. “Alexandre em Tebas”. In: AKHMÁTOVA, Anna. *Antologia poética*. Tradução, seleção, apresentação e notas de Lauro Machado Coelho. Porto Alegre: L&PM, 2018. p. 112

hibridização aqui já demonstrado, estaria relegada a narrar apenas o que *poderia* ter acontecido? Estas são algumas das questões que tentaremos, se não as responder, refletir sobre, para chegarmos às maneiras em que literatura, história e memória entrelaçam-se nas práticas literárias pós-modernas.

3.1. História em movimento – mudanças na escrita da história entre a Modernidade e a Pós-modernidade

O contraponto entre Modernidade e Pós-modernidade continua a ser relevante para as nossas próximas reflexões acerca da história e da memória tendo em vista as mudanças paradigmáticas do estudo da história entre o século XIX, XX e, conseqüentemente, no XXI. Sabemos que a modernidade era guiada pelos grandes discursos que buscavam a unificação em torno do Estado e, além disso, uma tentativa de desligamento total com o passado. As grandes catástrofes, nos dizem Braudel (1965) e Gagnebin (2009), são a chave mestra para que questionamentos acerca da história produzida até então fossem feitos; e sabemos que o século XX, apesar de seus grandes avanços tecnológicos e culturais, foi saturado de tragédias – as duas grandes guerras mundiais acontecem neste século –, levando ao questionamento do discurso europeu criado até então.

A Modernidade, já o dissemos a certa altura, foi um movimento essencialmente europeu. Esta não deve ser uma informação a ser esquecida, pois o discurso histórico construído durante o século XIX e parte do XX é condicionado a fazer a história europeia a única e, principalmente, a verdadeira. A filosofia moderna da era das Luzes, conhecida como a filosofia da Razão, foi a tônica que guiou os historiadores que, como explica Reis (2016, p. 36), queriam afastar-se da metafísica e da filosofia da história, buscando construir uma história-científica, um conhecimento positivo. Desse modo, era tomado como objetivo observar os fatos e estabelecer as relações entre eles, construindo, assim, aquilo que, supostamente, seria a reconstituição exata do passado.

No entanto, a história científica do século XIX, em suas várias orientações, sustentava que não queria pensar a história especulativamente, com a *priori(s)* inverificáveis; não queria falar sobre o dever-ser histórico, sobre o futuro, sobre o que fazer, sobre o sentido final da história, mas sobre a história tal como aconteceu, como fato, como ocorrência singulares, situados documentalmente em uma data e lugar. Inspirados nos gregos, foi isso que os historiadores-cientistas do século XIX pretenderam fazer. (REIS, 2006, p. 38. Grifos do autor)

O passado, nesta concepção racionalista, seria composto de eventos únicos e não repetíveis, sendo assim, caberia ao historiador a reconstituição verdadeira da história através do fim já conhecido, responsável pela organização da trama. A narrativa histórica, nesta perspectiva, é organizada de maneira progressiva, racional e contínua. Desta maneira, o protagonismo dessa narrativa é delegado às grandes figuras públicas, representantes do Estado-nação, unificando as pluralidades em prol de um grande discurso unificador, este que carrega, como explica ainda Reis (2010, p. 38), uma verdade moral, dando a entender que há povos mais morais que outros e, desta forma, ao atribuir os modelos modernos – burgueses e europeus ocidentais – a régua da moralidade, dá o direito à violência a estes povos ditos mais morais, mais livres e superiores.

A ideologização do discurso cientificista sobre a história é total: os interesses particulares dos Estados e líderes políticos europeus são legitimadas e defendidas, mesmo quando são violência pura e simples, mero interesse particular. O ocidente, no século XIX, está cientificamente convencido de que é o portador da verdade histórica, de que conhece o sentido da dinâmica da vida humana, de que é o “povo eleito”, com a missão de salvar os povos não europeus, que não conhecem a Razão. (REIS, 2006, p. 40-1)

O uso da história oficial como artifício para a criação de uma identidade nacional está presente na construção identitária portuguesa, principalmente no período do Estado Novo em que o ideal do Império Colonial português é reforçado. Peralta (2011, np) explica que a construção da identidade nacional do país associa-se ao império, sendo perpetuado nos meios oficiais (escolas, museus, literatura e outros) o sentimento de orgulho e um apagamento das brutalidades ocorridas nas colônias, sendo o imperialismo, dessa forma, considerado como um momento “idílico de trocas interculturais e de diálogos civilizacionais estabelecidos por vias das extensões imperiais da nação”. Entretanto, o Acto Colonial de 1930 apresenta uma atitude contrária ao, através do ultranacionalismo, colocar-se moralmente superior aos povos dominados, uma vez que, segundo o documento, pertencia à “essência orgânica da Nação portuguesa a missão histórica de possuir e colonizar territórios, e de civilizar as populações indígenas neles compreendidas” (MARQUES, 2016, p. 220). Desse modo,

O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva como prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis nacionais. Esse *ethos* coletivo compõe o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chama de *habitus*, o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito à habitação. Com o tempo, os nacionalismos bem-sucedidos atribuem a verdade exclusivamente a eles

mesmos e relegam a falsidade e a inferioridade aos outros, como na retórica do capitalista contra o comunista (ou do europeu contra o asiático).

Sendo um dos primeiros pensadores a questionar o estatuto racional da filosofia moderna, parece interessante recorrermos a Nietzsche para questionarmos essa pretendida verdade histórica absoluta. É interessante a ideia trazida pelo filósofo alemão em sua obra *Sobre verdade e mentira* (1873) ao tratar do tema através da linguagem, considerando-a como uma metáfora das coisas: “acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais.” (NIETZSCHE, 2007, p. 34)

Nesse sentido, o caráter ficcional da palavra trazido por Barthes, e já tratado aqui, faz eco, uma vez que o signo da história, isto é, o passado, já não existe mais e só pode chegar ao presente através da narrativa. É claro que o problema não está apenas da desadequação entre palavra e passado, mas também nas relações estabelecidas entre o presente e este passado. Portanto, a ordenação do passado, colocada em narrativa, não depende apenas, como já se pensou, da vontade de verdade do historiador, mas também das relações estabelecidas entre o presente e este passado, ou seja, a “verdade” depende também das relações humanas e das configurações político-sociais do presente que retoma esse passado, pois como destaca Braudel (1965, p. 3) citando Febvre, “‘A História é filha do seu tempo’. A inquietação é pois a própria inquietação que pesa sobre os nossos corações e os nossos espíritos”. Retornemos a Nietzsche:

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, **uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e ordenadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias**: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moeda. (NIETZSCHE, 2007, p. 36-7. Grifos nossos.)

Destacam-se das palavras do filósofo-poeta a ideia da verdade como uma soma de relações humanas ordenadas poética e retoricamente, pois não seria a historiografia, não apenas, mas **também** a organização retórica do passado? É importante nas colocações do filósofo a separação entre a palavra (discurso) e o mundo sensível, possibilitando, desta forma, vislumbrar que o passado só chega ao presente através da palavra consolidada em narrativa e, podemos dizer ainda, consolidada em discurso, uma vez que os documentos, as fotografias, os testemunhos são também produções humanas organizadas retoricamente e produzem o sentido pretendido por seu produtor, portanto, assim como nos lembra Benjamin, “a história é objeto

de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2012, p. 249), ou seja, é essencial a percepção histórica também do momento da reconstituição do passado, isto é, do contexto socio-histórico em que vive o historiador. Sendo assim, as palavras de Nietzsche e Benjamin parecem confirmarem-se nas ideais posteriores do historiador alemão Koselleck:

Uma tensão semelhante se manifesta quando o olhar se desvia da história corrente e passamos a nos ocupar com as histórias do passado. Existem diferentes estratos das experiências, já adquiridas ou que podem ser vividas, do que é ou pode ser lembrado, enfim do que foi esquecido ou jamais foi transmitido, aos quais recorremos e que são organizados a partir das perguntas atuais. Que se considerem fatores linguísticos ou extralinguísticos é decisivo para a forma de reproduzir a história passada. Já por causa desta escolha prévia, nenhum relato de coisas passadas pode incluir tudo o que então existiu ou ocorreu. Dito em termos mais genéricos: **linguagem e história permanecem dependentes uma da outra, mas nunca chegam a coincidir inteiramente.** (KOSELLECK, 2016, p. 267. Grifos nossos)

Do começo do século XX, destaca-se a mudança do olhar sobre a história a partir da interação com outros campos do conhecimento, a saber, a sociologia e a antropologia e o desenvolvimento da história econômica. Há um deslocamento no centro de interesses da pesquisa histórica influenciada pela sociologia e pela economia: entendeu-se que a história não era feita através de um indivíduo isolado, nem era, como se entendia no século XIX, recorrendo à metáfora de Braudel (1965, p. 7), uma imagem estática como um quadro, pois como o diz o próprio autor, “não é entre pintor e quadro, ou mesmo, audácia que pareceria excessiva, entre quadro e paisagem que se situa o problema da História, mas sim na própria paisagem, no coração da vida”.

Pensemos, para permanecermos na mesma metáfora do quadro, na história como a *Série Catedral de Rouen* (1890)¹⁷ do pintor impressionista Claude Monet: a mesma fachada foi retratada em trinta quadros, entretanto, todas diferem-se entre si através de cores, detalhamento, perspectiva, etc. Estes quadros foram produzidos a partir de diferentes momentos do dia, algumas possuindo até mesmo a distância de anos entre eles. A história, um dia entendida como uma paisagem estática, entra em cheque ao se observar que nem mesmo a paisagem o é, sendo estática apenas a apreensão do momento. Portanto, articular historicamente o passado, assim

¹⁷ Conhecido, principalmente, pelas suas pinturas das paisagens rurais e efeitos de luz, Monet foi uma vez chamado por Cézanne como “meramente como um olho, mas que olho”, mas como explica Swinglehurst (1995, np) “O olho de Monet era o olho de um pintor, um olho com uma mente criativa por detrás, interpretando a realidade aparente e colocando-a no contexto da ideia do pintor, criando assim uma nova visão para o espectador”. A sua *Série Catedral de Rouen* data de 1894 e é composta por 30 quadros. Swinglehurst em sua obra *Vida e obra de Monet* (1995, p. 54) relata que nos meses trabalhados em Rouen o artista “produziu uns 200 esboços, desenhos e telas a óleo que mostram a luz, em diferentes horas do dia e em condições climáticas diversas, sobre a fachada da grande igreja.”

como o constata Walter Benjamin (2012, p. 243) “significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”. Portanto, complementa Benjamin:

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. “A verdade jamais nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem da história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 2012, p. 243)

Além disso, não podemos deixar de mencionar o que se considera como marco de nascimento da história nova: a fundação da revista *Annales* em 1929, esta que, segundo Ricoeur (2010, p. 178), tinha três os seus objetivos principais: em primeiro lugar, combater “a fascinação pelo acontecimento único, não repetível”, segundo opor-se à “identificação da história como uma crônica melhorada do Estado” e, por fim, “a ausência de critérios de escolha, portanto, de problemática, na elaboração do que é considerado ‘fatos’ em história”. Todas estas mudanças observadas na escrita da história deslocaram o objeto de interesse de estudo dos historiadores, uma vez que foi percebido que o discurso reinante era apenas os dos vencedores, ou seja, aqueles que tinham o poder de controlar o que e quem deveria ser lembrado, fazendo valer, mais uma vez, as palavras de Benjamin quando ele diz que “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. (BENJAMIN, 2012, p. 245)

Há nesta mudança o alargamento dos horizontes de pesquisa e, destacamos, um movimento de descentralização dos pensamentos, ou seja, a busca pelo fim do etnocentrismo e por uma história fora da Europa. Le Goff em sua importante obra *História e Memória* (2013, p.132-3), destaca o levantamento feito por Roy Preiswerk e Dominique Perrot (1975) das dez formas de colonização da história praticada pelos ocidentais. Destas destacam-se para os interesses aqui intentados, “a ambiguidade da noção de civilização. Haverá uma ou várias?” (p. 132), a já citada evolução linear do tempo histórico (cf. p. 133), “a ideia de que os contatos com o Ocidente são o fundamento da historicidade das outras culturas” (p.133) e a medida do valor de uma outra cultura pela régua da cultura europeia (cf. p. 133).

Estas questões estão bastante ligadas às preocupações centrais dos estudos pós-modernos. É claro que, sendo um momento ainda em construção, não poderemos falar em certezas, mas poderemos apontar as direções dos estudos tomados nesta nossa época em seu início e o que vem perdurando até o século XXI. A Pós-modernidade é constantemente

questionada a respeito de um total desprendimento com o Modernismo, entretanto, a ideia de um passado inteiramente superado e que não possui vínculos com o presente é... moderna! O que se realiza a valer é uma nova visão a respeito daquele passado e suas práticas, não seu esquecimento total. A Pós-modernidade, poderíamos dizer, é, na verdade, um espaço de recuperação de memória: não a ideia grega de memória ligada ao “saber de cor”, mas uma memória que leva ao reconhecimento e validação de identidades plurais, principalmente daquelas que foram, uma vez, esquecidas e apagadas.

O século XX se deu historicamente conta dessa crise da Razão, já percebida e formulada por aqueles autores do século anterior, em meio às tragédias que acompanharam a derrota da Europa. O pensamento dessa derrota seria o “pós-moderno”. A pós-modernidade desconstrói a metafísica humanista da subjetividade moderna – deslegitima, deslembra, desmemoriza, quer esquecer o discurso da Razão que levava ao totalitarismo, ao holocausto, às guerras mundiais. Desacredita a Razão, passa-se à sua desconstrução. Tudo o que ela havia reprimido é valorizado: o homem selvagem, a loucura, a criança, a criança, a mulher, o delinquente, o doente, o analfabeto... Descobrem-se outras lógicas, a pluralidade cultural. A alteridade torna-se um problema histórico mais interessante do que o da identidade universal. O ocidente se percebe não linear. (REIS, 2006, p. 45)

Nota-se a importância dada àqueles um dia colocados à margem da história. A tarefa do historiador deixa de se concentrar nas figuras públicas e passa a ter uma tarefa muito mais difícil: resgatar as memórias apagadas e por tanto tempo silenciadas, tarefa difícil pois “ressurgir de um passado apagado é muito mais difícil que lembrar de coisas esquecidas” (ROSSI, 2010, p. 35). A relativização Pós-moderna, vista por Gagnebin dentre outros pensadores como problemática e até mesmo uma nova versão do pragmatismo moderno, revela-se, não como um total afastamento da verdade histórica, no sentido de uma referência que abarca o enraizamento e a pertença precedentes a relação estabelecida entre sujeito e objeto (cf. Gagnebin, 2009, p.42-3) mas um espaço discursivo que dá ao morto, ao esquecido, ao silenciado o direito de falar, transmitir e ser lembrado. Apagar da história é também uma forma de apagar da memória, legando os vencidos ao olvido, sendo assim, a tarefa deste novo historiador (como também do narrador, como veremos a seguir) transmitir, pois, o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda (cf. Gagnebin, 2019, 54).

A consciência do caráter discursivo da escrita da história e sua aproximação à escrita literária também são, neste sentido, agregadores importantes uma vez entendido que, segundo Hutcheon (1991, p. 127), principalmente as obras de metaficção historiográfica, através da ironia, discutem a verdade histórica e recusam a visão de que apenas a história possui pretensões de chegar à verdade. Verdade essa, lembramos mais uma vez, de uma realidade plural, marcada por contradições e vivências diversas. Tomemos como exemplo o romance de José Saramago

História do cerco de Lisboa: apenas com uma palavra o revisor de textos Raimundo Silva, o protagonista do romance, modifica todo um acontecimento histórico, migrando um livro de história para ficção. Evidencia-se, desse modo, a fragilidade da escrita histórica e sua aproximação com a escrita literária; além disso, a narrativa de Saramago faz o presente revistar o passado e dá a devida visibilidade aos esquecidos.

Sabendo do crescente interesse, iniciado no século XX, pelas narrativas do eu, não apenas as narrativas de metaficção historiográfica fazem da escrita literária seu meio de reivindicação de uma memória apagada, mas podemos considerar também as escritas autobiográficas, como o é o *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo, este que, apesar de se concentrar na vida da própria autora, não o faz de maneira narcisista, mas busca, através das experiências pessoais, alcançar o público: o vivido por Figueiredo e sua família vai de encontro à historiografia traçada durante aquele período, ou seja, a historiografia europeia e burguesa que reivindicava o direito à exploração daqueles que eram considerados inferiores por sua alteridade. Em *A gorda*, a escrita de si continua, assim como o caráter memorialístico da obra, mas expande-se tematicamente: nesta autoficção retoma as memórias de Moçambique, mas, deslocada de seu lugar de origem e vivendo em Portugal, Maria Luísa – o simulacro de Figueiredo, como já proposto –, deve lidar também com problemáticas concernentes ao mundo globalizado. Assim sendo, a memória liga-se à casa e ao corpo, estes que farão memória e confissão interligarem-se e atingirem o coletivo através da subjetividade.

3.2. A persistência da memória

*sou eu mesmo próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda-livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar; e, nesse movimento, o pronome do imaginário “eu”, se acha im-pertinente; o simbólico se torna, ao pé da letra, imediato: perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma ideia pretenciosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio.*¹⁸

O sujeito, enquanto ser vivente e atuante, vive a história. Estar na história o garante uma visão subjetiva que só poderá ser contada por ele. A experiência do retorno causou muitas feridas que, por muito tempo, foram tampadas sem cicatrização: a perda de um lar, a

¹⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 71.

problemática reintegração e a própria colonização. Desse modo, a escrita literária passa ser um lugar de vozes que buscam retomar este passado recente, revisitá-lo com o objetivo de, finalmente, cicatrizar esta ferida há tantos anos aberta.

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez de outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – aceca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (SAID, 2011, p. 34)

Sendo assim, esta retomada ao passado, principalmente pelos “retornados”, será um tema que marcará a produção literária portuguesa pós-colonial, visando, através da subjetividade, ler este passado. Estas obras que geralmente remetem ao período entre 1961-1967 buscam tratar das guerras de independência, mas também há aquelas denominadas “literatura de retorno” que se caracterizam por seu caráter subjetivo, uma vez que estes autores retornados transpõem para seus textos o sentimento de dupla revolta: pela terra perdida e pela estigmatização ao voltarem à metrópole. Esta literatura, geralmente, apela ao sentimento de nostalgia e “a maioria dos textos constitui folhetins melodramáticos, escritos por autores que, sob o manto da verdade biográfica, deixam à margem a preocupação estética e em seu lugar procuram ganhar a atenção dos leitores com a descrição do sofrimento dos protagonistas.” (MACÊDO, 2020, p. 120).

Desta maneira, os trabalhos de Figueiredo destacam-se por diferirem desta característica. Em suas obras, a autora ao narrar a sua infância vivida em Moçambique na cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, não demonstra revolta pelo perdido, mas evidencia uma nova visão a respeito da vida levada pelos colonos em África. Não há por parte de Figueiredo nenhum desejo de esconder o racismo e a exploração praticados pelos portugueses que lá viviam: nem mesmo a sua família, com ênfase em seu pai, deixam de passar por sua análise confrontadora. Ao relembra a sua infância, Isabela também confronta a história oficial portuguesa e a falácia da colonização pacífica e vantajosa para os povos dominados.

Interessante é notar ainda, segundo as observações feitas por Fernando Dacosta (sd, sp) em seu artigo *Os retornados mudaram Portugal*, que aqueles que retornam não partilham com os portugueses que não saíram dos mesmos valores solidificados em terras lusitanas. Assim, “vindos de terras de menor exigência, mas de maior abertura acabaram por modificar-se ao modificar o meio.”, mas destaca ainda os mais jovens que são “detentores de estatutos de outra liberdade, sem os tabus aqui solidificados nem as normas aqui secularizadas”

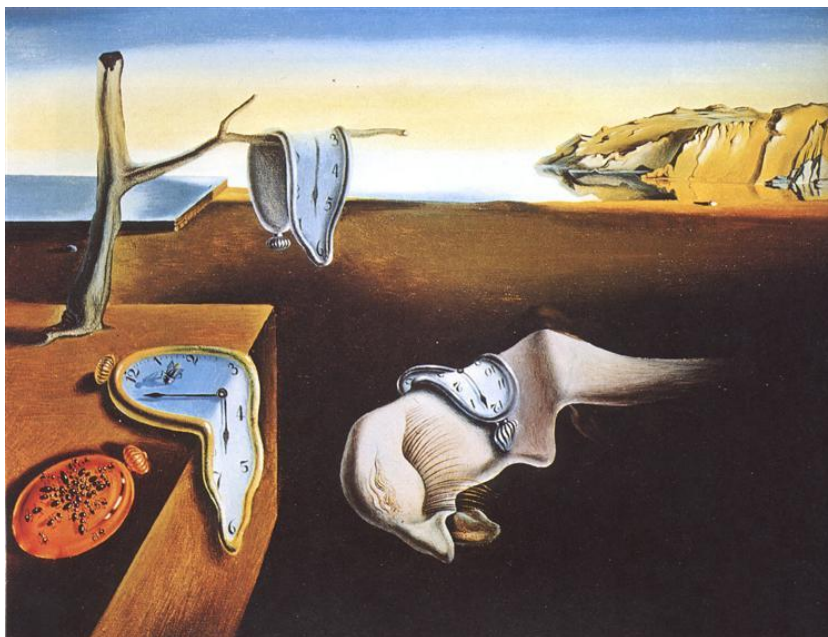
Figueiredo ao tematiza as suas vivências, irá vociferar o silenciado, a partir desta cesura com as antigas mentalidades de seus pais – e até mesmo de outros retornados – que ainda carregam consigo esta antiga visão salazarista do direito a colonizar, fazendo com que as atrocidades cometidas em África sejam mimetizadas em suas obras. Esta posição, entretanto, gerou incomodo em todas as partes envolvidas: os colonizadores faziam de sua imagem a do “bom colonizador”, entretanto, após a Segunda Guerra Mundial o movimento anticolonialista ganha novas proporções e, como explica Marques (2016, p.221), a exploração dos povos africanos passa a ser denunciada, assim como a estagnação econômica da colônia.

Provando mais uma vez que a escrita da história tem um importante papel político, ainda segundo Marques (2016, p.221), as palavras “colonial” e “colonial” vão sendo apagadas e substituídas por “províncias ultramarinas”, assim como a palavra “império” vai deixando de ser usada. Assim, o sentimento de culpa portuguesa é direcionado aos colonizadores que se tornam os responsáveis pelas barbáries, fazendo o seu retorno ser também marcado pela estigmatização.

A ferida, portanto, não havia sido cicatrizada como se imaginou. Esses novos escritores, que se destacam a partir de 2005, ainda guardam as suas memórias, estas que, mesmo com a passagem do tempo, persistem. O tempo distancia o acontecimento dessas testemunhas, mas esse distanciamento permite a leitura que o contexto Pós-moderno em que esses autores estão inseridos os liberte de narrar suas experiências através de regras pré-estabelecidas, assim como os permite também a unir ficção e realidade, trazendo o seu próprio eu como o campo de batalha da narrativa oficial e a narrativa revisitada, sua subjetividade e a coletividade.

A revisitação histórica nessa segunda obra de Figueiredo também se faz através das memórias ligadas ao feminino, em outras palavras, através do seu corpo, a escritora traz para a narrativa os problemas e as ideais essencialmente femininos, o que é possível por conta dos movimentos feministas aos quais já no referimos que, junto ao movimento negro nos anos 80, descentralizam os discursos que até o momento eram essencialmente masculinos e brancos. Apesar de por muito tempo silenciados e esquecidos, estes grupos marginais ainda guardam as suas memórias que, na Pós-modernidade, acharam espaço para o relato. Assim como no quadro de Dalí, as memórias ainda estão cravadas na memória, elas persistem.

Figura 5- Salvador Dalí. *A persistência da memória*, 1931. Óleo sobre a tela. 24 x 33cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos.



FONTE: Cultura Genial¹⁹

3.2.1 – História, literatura e memória

*A história não se compadece com as emoções privadas e é a sua frieza implacável que concede à pequena resistência individual uma dimensão épica. Tudo se atravessa como se não estivéssemos sempre mortos e vivos, no mesmo instante, lutando para adiar a transição.*²⁰

A palavra história é bastante plural e cercada de significados. Raymond Williams explica que “história” passou por mudanças de significado ao longo dos séculos, tendo significado em seus primeiros usos “uma exposição narrativa de acontecimentos” (WILLIAMS, 2007, p. 201) podendo ser eles reais ou não. É apenas no século XV, ainda segundo Williams, que a separação entre *history* e *story*²¹ é consolidada: a primeira designando o relato de acontecimentos passados reais – a história se estabelecendo como disciplina e, poderíamos dizer, configurando-se em discurso oficial, pois globalizante e eliminadora de diferenças; a segunda se refere a relatos informais do passado e a relatos de acontecimentos imaginados, sendo assim, a memória, que ainda não se transformou em história, parece estar vinculada a este segundo termo. História e memória, explica Assman (2011, p. 146), são dois modos de

¹⁹ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-persistencia-da-memoria-de-salvador-dali/>

²⁰ FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018. p.76

²¹ Optamos por manter as palavras em inglês para que a diferenciação dos sentidos ficasse mais clara, uma vez que em português a palavra “história” é usada em ambos os sentidos e o neologismo *estória* não abarcar o sentido que pretendemos.

recordação, mas diferem-se. Apesar de longa, vale recorremos à explicação esclarecedora do historiador Pierre Nora:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é efetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9)

Poderíamos dizer, a partir destas considerações, que o romance *A gorda*, utilizando a autoficção, une a *history* e a *story* em uma única narrativa: há no romance relatos do passado real e a ancoragem de acontecimentos pessoais neste passado verificável. Ao lembrar (palavra constantemente repetida ao longo do romance) do ano de 1995, Maria Luísa une a história política portuguesa a sua história pessoal ao marcar as preferências políticas de seu pai que mostra preferência por Cavaco Silva, político de centro-direita e pela referência pejorativa ao Comunismo através do emprego da palavra “comunas”. A morte de seu pai é também marcada no tempo através de um acontecimento político: o início da era Guterres. Além disso, suas próprias convicções políticas e leitura da história aparecem logo em seguida ao se constatar que “o país parecia levantar voo, pela primeira vez de nossas vidas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43) uma vez que as legislativas de 1995 foram as responsáveis pelo fim da hegemonia do Partido Social Democrata de Silva, tendo o Partido Socialista de Guterres maior número de cadeiras na Assembleia da República.

Lembro-me de que em 1995 o papá sofreu um grande desgosto com a derrota de Cavaco Silva nas legislativas. Aí vinham de novo “os comunas, patrocinados por Soares e amigalhaços”, proclamou. Depois iniciou-se a era Guterres, no final da qual papá morreu. Contra as suas conjeturas, o país parecia levantar voo, pela primeira vez de nossas vidas. (FIGUEIREDO, 2018, p. 43)

Observa-se, portanto, que as referências históricas externas não são fortuitas, mas essenciais para a construção das personagens – note que o conflito geracional é mais uma vez tematizado – e ressaltam a importância extratextual no romance português. É possível dizer ainda que a história é utilizada apenas como um ponto de referência para a memória pessoal, localizando-a no tempo, mas, simultaneamente, esta história não é escrita a partir de um discurso crítico, mas através da subjetividade das personagens. Este recurso é utilizado com frequência no romance também para marcar temporalmente outros momentos decisivos na vida da protagonista, como, por exemplo, sua entrada na faculdade e as mudanças de seu namorado David: “Eu e o David entramos para a faculdade seis meses exatos após o acidente de Chernobil e desde essa altura ele mudou” (FIGUEIREDO, 2018, p. 117); sua entrada no internato: “Aldo Moro foi assassinado no final da primavera de 1978 e esse outono avançou quentíssimo. Nesse ano o papá internou-me no colégio e conheci Tony” (*ibidem*, p. 156) e a morte de seu pai: “O papá também morreu pouco antes de um desastre histórico muitíssimo fatal e abundante em consequências, mas em outro continente: a queda das Torres Gêmeas” (*ibidem*, p. 120).

Desse modo, ao utilizar uma personagem fictícia como protagonista (Maria Luísa), a história individual e a história política são entrelaçadas e colocadas em retrospecto, fazendo com que a linha entre o real e o fictício seja difusa, como o exige a autoficção.

A história não aparece no romance apenas como um plano de fundo, pois é também discutida através das vivências de Maria Luísa e, conseqüentemente, de Isabela Figueiredo. Contestar a história escrita na terceira pessoa do plural, implicando uma pretensa neutralidade, através da primeira pessoa do singular exige coragem: essa escrita não é pretenciosa e muito menos narcisista, mas uma escrita de enfrentamento. Este enfrentamento ocorre principalmente quando tratamos das relações entre Portugal e Moçambique, uma vez que a escrita de Figueiredo destaca-se por trazer à luz esta história não contada, ou diríamos ainda, as suas memórias individuais de um período político e socialmente conturbado são transportados para o romance, deixando em evidência que a história é, como o deixou claro Nora, uma reconstrução incompleta do passado e, por ser laicizante, não se interessa pelas identidades.

Daí então poderíamos explicar o grande interesse nos estudos sobre a memória. Paolo Rossi (2010, p.25) explica que alguns pontos para tão grande volume de trabalhos relacionados à memória residem, em primeiro lugar, na “renovação do interesse pelos argumentos aparentemente superados ou marginais” (*ibidem*), logo em seguida na corrosão da homogeneidade nacional e, por último, nas forças alternativas ao discurso oficial. Estes pontos levantados por Rossi muito se aproximam de uma das características fundamentais da memória:

ela está intrinsecamente ligada à identidade. Desse modo, parece estranho que as pesquisas neste âmbito tenham se intensificado na Pós-modernidade.

A história, escrita até então pelos vencedores, tornou-se lugar de memória para estes e de esquecimento para os vencidos. *Esquecimento?* As histórias destes personagens estão em processo de recuperação na Pós-modernidade, pois cresce o interesse entorno daquilo e daqueles desprezados pela Modernidade. Entretanto, questionamos a palavra esquecimento neste específico contexto. Tratar-se-ia mesmo de um esquecimento? Considerando as palavras de Santo Agostinho em suas *Confissões* a respeito do esquecimento, temos que “não se pode, pois, dizer que nos esquecemos totalmente daquilo de que nos lembramos ter esquecido. De nenhum modo poderíamos procurar uma lembrança perdida se seu esquecimento fosse absoluto.” (AGOSTINHO, 2020, p. 76). Logo, não se trata de um esquecimento, mas de um apagamento ou ainda, silenciamento. Podemos pensar ainda, retomando mais uma vez Paolo Rossi

Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as ideias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e para o olvido (ROSSI, 2010, p. 32)

Dessa maneira, o passado em revisitação pelos ex-centricos não é um passado esquecido, mas conscientemente silenciado por grupos que ocupam uma posição de poder e que na Pós-modernidade passa por um processo de rememoração através dos rastros deixados. Dado o fim das grandes narrativas e da narração tradicional ocasionados pelo trauma, as narrativas e literatura de testemunho se destacam no século XX e se tornam recorrentes. Estas narrativas direcionam a responsabilidade do historiador de se chegar a uma verdade também ao narrador, ou como viemos adotando, a *verdades*. A escrita literária pode também ser utilizada como forma de legitimação, talhando na memória de forma a não serem esquecidos, portanto, os vencedores “tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em documentos.” (ASSMAN, 2011, p. 151). Tomemos como exemplo o épico camoniano *Os Lusíadas*: nesta epopeia temos a construção lírica da história portuguesa, tendo como herói o povo lusitano – uma unidade que não prevê as diferenças contidas neste mesmo povo – e o desejo de cantar e eternizar as conquistas dos heróis do império. Vale recorrermos à segunda estrofe do primeiro canto do poema:

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando

A Fé, o Império, e as terras viciosas
 De África e de Ásia andaram devastando,
 E aqueles que por obras valorosas
 Se vão da lei da Morte libertando:
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e a arte. (CAMÕES, 2013, p. 17)

Nesta famosa passagem de *Os Lusíadas* fica demonstrada a intrínseca relação entre memória e escrita, uma vez que o poeta declara querer resgatar reis do esquecimento (a lei da Morte) através de sua arte. Mas, além disso, devemos observar como a obra está dedicada a marcar na memória a história das grandes figuras, estas que, como já o dissemos, representavam a Nação, logo, a história destes reis era também a história do povo. Entretanto, com a literatura e narrativas de testemunho, as histórias individuais ganham importância ao trazerem um discurso divergente do oficial, mas este no discurso não vem apenas na escrita da história, mas também através da literatura, fazendo com que historiador e narrador passem a compartilhar um mesmo objetivo: a transmissão do omitido.

O narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIM, 2009, p. 54)

Mesmo objetivo, sim, mas através de diferentes meios. Apesar de compartilharem algumas características em comum – o uso da ficção e o jogo retórico com as palavras, mas, mais ainda, a utilização de ambas na construção de uma memória que segue o designo dos vencedores –, a história e a literatura são campos diferentes do conhecimento. Roger Chartier em sua conferência *Literatura e História* propõe que a relação entre estas duas áreas podem ser entendidas de duas maneiras.

A primeira maneira, diz o historiador, dá ênfase à aproximação histórica dos textos: para Chartier não se deve considerar a nossa aproximação contemporânea com as obras e os gêneros textuais como invariante e universal. Colocação interessante que nos permite refletir acerca da apropriação pelos ex-cêntricos dos gêneros literários, uma vez que a produção feita por esses indivíduos não tende a seguir as regras pré-estabelecidas pelos gêneros, observa-se a própria autoficção, nosso objeto de pesquisa, que desestabiliza as regras do romance e da autobiografia como gênero, mas também permite a revisitação histórica através das vivências pessoais, mas, sempre lembrando das palavras de Doubrovsky, trata-se da linguagem de uma aventura confiada à aventura da linguagem. Portanto, nesta primeira maneira, a literatura é entendida

como “modo ou modos históricos de organizar uma experiência simbólica” (CHARTIER, 2000, p. 211)

Trata-se, portanto, de identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão. (CHARTIER, 2000, p. 197)

Considerar os sistemas de produção, as regras estabelecidas por elas, o público leitor e as leituras feitas a respeito da produção são também relevantes nessa primeira aproximação da história com a literatura, uma vez que, como foi anteriormente colocado, a leitura de um texto literário não é invariante nem universal. Parece-nos interessante, então, refletirmos a respeito destes pontos pensando na produção literária de Isabela Figueiredo. Tanto o *Cadernos de memórias coloniais* quanto *A gorda* são, indubitavelmente, uma apreensão simbólica de momentos da vida da autora, de sua infância à sua vida adulta. Essa representação de sua própria vida, entendendo que a vida só se faz através do convívio com o outro, a sua própria vivência representa também a vida destes outros, logo, a história individual deixa de ser totalmente individual. Além disso, há ainda seu contexto de produção e divulgação: muitos anos posterior ao fato vivido, oferecendo a distância crítica necessária, mas, mais ainda, em um contexto político-histórico que permite a liberdade de dizer e contestar o lugar da mulher na sociedade, os padrões de beleza estabelecidos, mas, mais relevante ainda, dizer o que ainda não havia sido dito sobre o contexto colonial na África. Na palestra *A literatura como instrumento de crítica e sensibilidade*, Figueiredo comenta:

A ambição dele [o pai] transferiu para mim esse desejo de ser livre, de questionar o mundo, de não nos subordinar a nenhum colonialismo. É muito interessante este paradoxo de como o colono, que é o meu pai, me transmite o legado do colonialismo. Porque eu sou filha do colono, mas que vem questionar o colono, acusa-lo, expô-lo ao mundo. E é interessante como esse colono deixa-me esse legado. Devo dizer-vos que não foi fácil para uma mulher nascida na primeira metade dos anos 1960 chegar aqui e ir livre poder questionar o colonialismo e questionar o racismo à classe²²

²² Citação retirada do resumo da palestra *A literatura como instrumento de crítica e sensibilidade* ministrada por Isabela Figueiredo na conferência *O humano e o não humano* realizada online e organizada pelo projeto cultural Fronteiras do Pensamento. O resumo foi produzido por Luciana Thomé e está disponível em <https://www.fronteiras.com/resumos/o-humano-e-o-nao-humano>

Desse modo, as escritas, podemos dizer, de resistência colocam-se como denomina Assman (2011, p.146) uma memória habitada/funcional, uma vez que elas estão vinculadas a “portadores vivos com perspectivas individuais” (p. 146), fazem uma referência a um grupo (no romance aqui estudado não apenas na representação dos retornados, mas a todo povo português que é questionado pela escrita de Figueiredo), há a vinculação à valores (n’*A gorda*, o feminismo e o anticolonial) e, por fim, dá orientações para o futuro. Apesar de se apresentarem ao mundo de forma escrita, ou seja, através de um processo que está ligado ao acúmulo de informações que podem ser limitadas e meio de criação para a “existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida” (ASSMAN, 2011, p. 150), estas escritas trabalham como, podemos dizer, sim, arquivos, mas com a tarefa de trazer à luz as existências não registradas, o início de uma arquivização que ainda não chegou ao acúmulo.

O motivo de uma contrarrecordação cujos portadores sejam os vencidos e oprimidos é a deslegitimação de relações de poder consideradas opressivas. Essa deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata de legitimação e poder. A recordação que se seleciona e conserva nesse caso presta-se a dar fundamentação não ao presente, mas ao futuro, ou seja, ao presente que deve suceder à derrubada das relações de poder ora vigentes. (ASSMAN, 2011, p. 152)

A literatura podemos dizer, portanto, uma vez utilizada com objetivos homogeneizadores, ou seja, a literatura como parte integrante do discurso oficial, na Pós-modernidade é utilizada também como espaço de resistência, onde os discursos desviantes e de resistência colocam-se e trazem uma nova perspectiva da história, principalmente por permitir a manifestação da individualidade e da subjetividade. Uma vez isso posto, nos dedicaremos agora a analisar com maior profundidade as manifestações da memória no romance de Figueiredo.

3. O lar das memórias e as memórias do lar: o corpo, a casa, a mãe

Este primeiro romance de Isabela Figueiredo, *A gorda*, através do uso da autoficção irá traçar as memórias da protagonista Maria Luísa, o simulacro de Isabela Figueiredo, adicionando significado à vivência daqueles uma dia chamados “retornados”, uma vez que, apesar de ser parte integrante de sua vida, esta não é a única característica que compõe a sua identidade: é uma mulher gorda, vive em um Portugal global e, conseqüentemente, enfrenta problemas relacionados a ele. Assim, o romance através de sua narrativa que une “mera ficção” e “pura realidade” desdobrará as diversas faces não apenas de Maria Luísa, mas de toda uma sociedade,

uma vez que “para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece existir uma afinidade secreta, mesmo uma harmonia íntima, entre o destino individual de seu criador e o destino coletivo de seus contemporâneos” (MANN, 2015, p. 19). Desse modo, temas como o desamor, as relações tóxicas com amigos e amantes, o contraste geracional com seus pais e a colocação da mulher na sociedade serão tratados através de sua subjetividade.

Para a construção narrativa do percurso de vida da personagem Maria Luísa, três elementos serão essenciais para a sustentação do romance: o corpo, a mãe e a casa. Estes dois elementos ocupam o mesmo espaço simbólico da proteção que também remete ao terceiro, a casa.

A imagem da casa é essencial para o romance na medida em que, sendo o enredo a retrospectiva da vida da personagem principal, esta imagem ganha ainda mais significado: a casa funciona como um guia destas recordações. Gaston Bachelard em sua conhecida obra *Poética do espaço* (1978, p. 201) esclarece que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”, sendo um recurso recorrentemente usado por escritores e poetas para revelar a sua própria intimidade (cf. *ibidem*, p. 222). A casa, entretanto, se constitui de cômodos, portanto é também “porta de entrada”, “quarto de solteira”, “sala de estar”, “quarto dos papás”, “cozinha”, “sala de jantar”, “casa de banho” e “hall”, sendo cada uma destes cômodos também um capítulo do romance. Sendo assim, as lembranças vão também se caracterizando: “Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 1978, p.202). Dessa forma, as memórias de cada um dos capítulos estão relacionadas a estes ambientes ou situações que a eles se relacionem, variando em nível de intimidade.

A casa, ao se revelar um local de intimidade, revela-se, concomitantemente, como local de proteção: restringe-se para fora dela o mundo hostil do exterior. Essa proteção também está relacionada à imagem dos pais que, idealmente, são o primeiro ponto de proteção da criança, esta que recai, ainda mais, na figura materna que, não raras vezes, relaciona-se também à imagem da casa: o útero como primeiro lugar habitado e, em seguida, o seio materno protetor e reconfortante. Chevalier et. al (2015, p. 580) explica que “a mãe é a segurança do abrigo, do calor e da alimentação”. O corpo materno, podemos dizer então, é o nosso primeiro lar e, logo, a imagem do corpo feminino ligado ao lar, à proteção e à maternidade é recorrente.

Devemos ter em mente, entretanto, o que nos lembra Butler (2018), que o corpo só pode existir no interior de um meio social, este que dará a ele um significado. Entretanto, trata-se de uma significação “suspeita”, pois nasce no seio de uma sociedade que, previamente, já possuía valores e tabus. Dessa forma, “o corpo está sempre sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo” (BUTLER, 2018, p. 225).

Dessa forma, nos lembramos de Foucault (1979, p.22) quando ele diz que o corpo é uma “superfície de inscrição dos acontecimentos” e que a genealogia deve “mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo”. Diante disso, a história de Maria Luísa só pôde ser construída a partir da colocação de seu corpo estigmatizado diante dos acontecimentos e a construção dele só foi possível a partir das inscrições e marcas deixadas por essas vivências, pois é

... sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1979, p. 22).

Estas são considerações importantes uma vez que a narrativa se inicia e se encaminha para a subordinação corporal. Além disso, sendo o corpo uma metáfora recorrente para lar, demonstra a desadequação também de sua condição de “retornada”. A casa e o corpo, são, portanto, o lar de suas memórias.

3.1. As memórias do corpo: o feminino em questão

Considerando o que levantamos até o momento a respeito do lar, poderíamos dizer que a trajetória de Maria Luísa é marcada por separações do lar – da casa, propriamente dita, da mãe e do corpo. Esta primeira separação acontece quando é enviada sozinha para Portugal por conta da Guerra de independência moçambicana que tivera início em 1961 encontrando fim apenas em 1975. Seus pais, identificados durante todo o romance apenas como “papá” e “mamã”, são parte grande massa de portugueses emigrados para as colônias africanas durante o Estado Novo, período em que a emigração se intensificou.

Maria Luísa é, então, filha de pais portugueses nascida em Moçambique. Observa-se, então, a sua primeira separação do lar: mesmo levando uma vida “à portuguesa” na colônia, ainda não conhecia o país originário de seus pais e, conseqüentemente, de parte de seus

costumes. Ao chegar em Portugal em 1975, acontecerá, então, sua segunda separação, esta que é também dupla: além de se separar de seu país de origem, é separada também dos pais durante dez anos, logo, separa-se de seu lar e de sua proteção.

Ao chegar de Moçambique, seu primeiro paradeiro é a casa da vó Josefa e é onde conhece a jovem vizinha Malu. Esta jovem é mal falada no bairro porque “tinha se entregado ao namorado, perdido a virgindade e empenhado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 107), além de, ao entregar-se ao namorado, deixava comprovado que “era imprópria para esposa e mãe dos seus filhos”, além de que, era esperado que “uma mulher com tino tinha orelhas moucas, suportava investidas e guardava-se”. Através de Malu, o corpo e o feminino são colocados em questão, expondo as marcas da história neste corpo em específico: o corpo feminino, destinado a ser o corpo da mãe ou o corpo da amante, entretanto, estes corpos não conseguem coexistir e se destroem, pois, se mãe ocupa o ideal mãe-deusa, portanto, do sagrado, a amante, por outro lado, ocupa o lugar do profano. Esta é uma marcação externa, pois, como nos lembra Gustave Courbet com seu quadro *A origem do mundo* (1866), estas duas ideias coexistem: a acusada Malu também será aquela que proporcionará o cuidado e o seio materno para Maria Luísa quando ela fica doente na casa da vó Josefa: “Foi a Malu quem me desembaraçou o cabelo, com boa vontade e paciência, ao longo de uma tarde, com mil cuidados e creme Brylcreem, para o pente deslizar no emaranhado de fios. Cuidou de mim como uma mãe” (FIGUEIREDO, 2018, p. 108).

Três anos após a sua chegada, Maria Luísa é internada no colégio da Lourinhã, que passa a ser o seu lar, o lugar de reconforto e de proteção materna em Portugal antes da chegada de seus pais. As regras estabelecidas são para a personagem, diferente das outras internas, ponto de paz por contrastar com o caos vivenciado durante o período da independência moçambicana e o retorno. Além disso, a figura do diretor é também um ponto de apoio que é considerado pela personagem como um pai, “o pilar seguro de uma ponte que me ajuda a navegar na corrente tumultuosa do perigoso rio da adolescência” (FIGUEIREDO, 2018, p. 48). No colégio também não é mais “a estrangeira” ou “a retornada”, ou seja, passa a integrar um grupo e o ostracismo não acontece por sua origem.

O senhor diretor confiava em mim. É provável que os meus olhos evidenciassem uma vontade magoada que se refugiara no colégio desejosa de paz, vendo o céu no desenho da ordem institucional que se seguira ao caos, desde que chegara de Moçambique, no pós-independência. O colégio era, naquele momento, e após o que eu atravessara, um luxo. Havia ali uma cama e refeições honestas. A lei era igual para todos. Eu já não era menos, retornada desigual, mas uma entre muitas que não tinham quem se ocupasse da sua educação ou que ali ingressavam de castigo por serem “malucas com os rapazes”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 24)

No colégio a protagonista conhece Tony que se tornará a sua melhor amiga. Inicialmente as personagens são colocadas em igualdade, são da mesma turma e dividem a camarata. Além disso, ao serem apresentadas pelo diretor, ele diz “É a Antónia, veio de Angola e os pais ainda por lá ficaram, como os teus. Têm tudo em comum para se apoiarem e serem amigas.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 24), ou seja, possuem uma história de vida semelhante, entretanto, diferem-se corporalmente, o que faz com que sejam tratadas de formas diferentes pelos outros colegas, como também determina a posição que ocupam na torta amizade que constroem: Maria Luísa serve, enquanto Tony é servida.

Tony era magra, bastante direita, e usava Levi’s muito justas, torneando a perna fina, a barriga chata e o peito pequeno. Eu era gorda, com alta miopia, barriga e mamas a sério. Eu era a subalterna. A boa e inteligente serviçal feia. Tony dizia-se aparentada com a realeza do retorno angolano, manifestava grande relutância por todos os afazeres, e rapidamente aceitou a minha oferta para me debruçar no tanque do quintal, aos sábados à tarde, esfregando as suas meias, sutiãs e cuecas, mesmo as manchadas pelo período, como se lavasse a roupa do meu corpo, mas mais sagrado. O da Tony era um rebuliço oloroso, comestível, onde em sonhos me cravaria inteira, caso a fusão corpórea fosse existisse. Servia Tony como servimos a quem amamos, por bem, por vontade, sem esforço nem favor. (FIGUEIREDO, 2018, p. 25)

Demonstra-se, assim, o desamor de Maria Luísa por seu corpo gordo. O corpo magro ao qual ela serve, o corpo de Tony, é visto por ela como “mais sagrado” e digno de ser servido sem qualquer troca. As amigas formam um *yin-yang*: o contraste entre as duas jovens é simbólico e marca a “deformidade” da protagonista diante do mundo e a amiga, a normalidade. Ambas enviadas para Portugal após as guerras de independência na África, enfrentam, no colégio interno, uma diferente vivência e possuem personalidades também opostas, estas que, podemos dizer, são moldadas sob a forma da aceitação social de seus corpos. Maria Luísa é branca, enquanto Tony é negra, entretanto, esta possui uma “beleza africana branca” (FIGUEIREDO, 2018, p. 29) – marca de um racismo que desconhece a beleza na diferença, apagando as características negroides da jovem. Maria Luísa é gorda, Tony é magra. Tony é expansiva, monopolizando as atenções e faz da amiga sua serva que lava suas roupas íntimas e passa cremes em seu corpo, enquanto Maria Luísa é reservada e deseja esconder seu corpo das demais internas. O corpo de Tony é mostrado e tocado, o de Maria Luísa esconde-se, porque é incômodo.

No colégio dos rapazes, onde nos deslocávamos diariamente para assistir às aulas, a nossa sala era a última do corredor dos mais novos e os miúdos do ciclo juntavam-se para nos ver passar. Acompanhar a Tony era uma fonte de stress, porque ela atraía os olhares dos rapazes e isso piorava a minha situação. Estando ao seu lado, facilmente veriam a bela e, dois passos atrás, o monstro. Os rapazes rodeavam-na. Eu teria

preferido ficar escondida. Ela chamava-me. “Esta é a minha amiga”, apresentava, sentindo-se necessitada de companhia que não a ameaçasse. Eles riam-se, tolerando, mas desdenhando, troçando da amiga gorda, nas entrelinhas das conversas e situações, porque era a Tony que queriam. (FIGUEIREDO, 2018, p.29)

É também no colégio que a jovem irá ter os primeiros contatos com o sexo oposto e, novamente, as questões acerca do “corpo da amante” entram em jogo, pois, ao dirigirem-se ao colégio dos rapazes o corpo de Luísa é marcado como disforme: enquanto a amiga magra é a bela que segue a frente, o corpo de Maria Luísa é o monstro que segue atrás em sua posição de servidão. A jovem ainda demonstra o desejo de ficar escondida, uma vez que sua presença é apenas “tolerada” e não desejada, já que o desejo fica restrito a ser direcionado apenas ao corpo magro de sua amiga, demonstrando a hostilização dispensada ao corpo gordo e a valorização do corpo magro no jogo dos interesses amorosos.

A orca é maior do que o tubarão, a caminho de baleia, mas mais perigosa, evitável, um tubarão-baleia, fatal, horrendo, a abater sem mercê. Eles riem enquanto caminham, eles falam sozinhos, “ó orca, grande fúria dos mares, já comeste hoje alguém?!”. Riem. Divertem-se, pueris e crus. Falam sozinhos. Mas a baleia ouve. Não querendo, as frases ficam inscritas no mesmo cérebro que as rejeita. A baleia. A orca. O monstro. (FIGUEIREDO, 2018, p.32)

O corpo gordo é mais uma vez marcado como o estrangeiro e levanta o muro entre a normalidade e a anormalidade. Há ainda o processo de despersonalização do corpo gordo, ao ser comparada com uma orca, ele é “evitável” e pode receber castigos. Recorrendo a Breton (2012, p.50), o sociólogo explica que nas sociedades ocidentais “um desconforto emerge a cada ruptura das convenções de apagamento”. Deseja-se que o corpo passe despercebido e, aqueles que, por algum motivo, não o conseguem fazer, são rejeitados, uma vez que “o corpo deve ser apagado, diluído na familiaridade dos sinais funcionais” (BRETON, 2012, p.50).

Ao sair do colégio, a protagonista do romance vai, após dez anos, morar com os pais. Para além dos conflitos gerados pela divergência de opiniões acerca da descolonização, que abordaremos no próximo tópico, é possível observar nos contrastes entre Maria Luísa e a “mamã”, a diferença entre duas gerações de mulheres e seus comportamentos diante do mundo. A mamã casa-se em 1958, sem amor e sem conhecer o homem com o qual iria se unir. Apesar de não ser um casamento imposto pela família, ele é, de certo modo, imposto pelo meio que habita, uma vez que “[...] a pressão social exercida no meio rural sobre uma mulher com mais de trinta anos, ainda solteira, deve tê-la sufocado”. (FIGUEIREDO, 2018, p.). É através do casamento que ocorre a sua integração à sociedade, saindo do campo e indo explorar as terras do Novo Mundo.

A mamã não era uma louca qualquer, mas uma senhora católica da província, prendada, trabalhadora e dedicada. Sem caprichos nem veleidades. Com os pés bem assentes na terra. Sentia-se feliz por ter conseguido encontrar um parceiro que parecia poder oferecer-lhe uma vida melhor. Não teria de continuar a aperfeiçoar peças de louça na fábrica do Raul da Bernarda, ao mesmo tempo que ajudava os pais na quinta. Iria trabalhar na sua casa, para o seu marido e filhos, numa outra terra que não conhecia, mas onde sabia que se vivia bem. (FIGUEIREDO, 2018, p.)

As mulheres da geração de “mamã” ficam ao encargo do lar e, conseqüentemente, de servirem ao marido e aos filhos. Segundo Beauvoir (2016, p. 187), estes encargos impostos pela sociedade à mulher são considerados “como um serviço prestado ao esposo”, estando voltados à “perpetuação da espécie e à manutenção do lar” (BEAUVOIR, 2016, p. 189). O “papá”, ao falar sobre “mamã” deixa clara esta posição reservada a ela, além de ressaltar as qualidades que fazem dela uma mulher preparada para o matrimônio: “A tua mãe é que é uma senhora, a tua mãe é que sabe falar e resolver. A tua mãe é que embala bem. Sabe tudo, por isso é que me casei com ela” E a mamã sabe. Cozinha. Costura. Limpa. Lava. Atura-nos. (FIGUEIREDO, 2018, p). A mãe de Maria Luísa relaciona-se ao lar, à terra, fertilidade, envolta na imagem de sacralidade.

As suas experiências de transplante e proliferação vegetal tiveram sucesso. A mamã era prendada e tinha sorte não apenas com as plantas como com qualquer trabalho que lhe nascesse das mãos. Menos comigo. A mamã tinha qualidades divinas, as da criação, reprodução e manutenção. Nenhuma planta lhe morria. Corriam-lhe tão bem as decorativas como as agrícolas. Tudo crescia viçoso e saboroso. Era sagrada e sacralizava. (FIGUEIREDO, 2018, p. 55)

O contraste entre o pai e a mãe são colocados entre negativas e assertivas: enquanto o pai vive, a mãe é a terra e o lar, base sólida para a qual o marido e a filha recorrem. Maria Luísa, por outro lado, pertence a outra geração e também parte deste porto seguro e não aprende a sê-lo: “Eu nunca fui como a mamã. Não aprendi a contentar-me em ser nada”. (FIGUEIREDO, 2018, p). Assim, a personagem identifica-se com o pai que possui a liberdade garantida por seu gênero, o que a faz se afastar do ideal de feminilidade.

Lanço uma cintilante aurora boreal de fogo de artifício à variedade e riqueza de vida que o papá levou. Com ele experimentei o atordoamento dos sentidos. Com a mamã aprendi que devemos controlar todos os excessos, de preferência evitando-os, resistindo-lhes árdua e vitoriosamente. Se sabe bem é vício. Extermine-se. Entre o papá e a mamã era o “faz, não faz, come, não come, vai, não vai”. O papá vivia, a mamã mantinha o barco à tona, por isso venha uma segunda aurora boreal do mais belo fogo só para a mamã. Humilde, modesta, discreta e sossegada base a partir da qual nós os dois partíamos para os nossos idealismos e extravagâncias. (FIGUEIREDO, 2018, p. 88)

Maria Luísa também conhece David “nos primeiros meses de 1985” através de trocas de cartas. Separam-lhes três anos de diferença, tendo, no início do namoro, David, dezoito e Luísa, vinte e dois. Candidatam-se juntos para a faculdade de filosofia, pois “nos interessava estudar o pensamento que tinha formado a nossa civilização, para vir um dia a compreender as camisas de forças culturais que nos moldam sem que tenhamos noção do seu enleio” (FIGUEIREDO, 2018, p. 37). O início do namoro era “um feliz encontro de sexos e almas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 37). Entretanto, estar ciente das amarras sociais não será o suficiente para que o namoro prevaleça: David, apesar de seus ideais revolucionários, ainda assim, seguirá a predestinação social designada a ele enquanto homem, pois, em nossas sociedades, explica Breton (2012, p. 67), “tanto a menina como o menino podem ser educados conforme uma predestinação social que, de antemão, lhes impõe um sistema de atitudes que corresponde aos estereótipos sociais”.

O nosso namoro foi piorando desde que me proibiu de o visitar. O grupo. Os colegas. Ser aceite. Escolhera-os a eles. Só namoradas que os amigos aprovassem e lhe garantissem um lugar no Olimpo da fama de macho. A sua vergonha de mim impunha-se como uma ferida impossível de sarar, constantemente esmagada pela confessada rejeição, que era a dos outros, mais que sua, e encerrava um preconceito que o amor teria de transpor ou não existiria, segundo as minhas convicções. Naquele tempo não estava ainda nas minhas mãos esquecer nem perdoar-lhe. Era cedo demais. O David não sabia que a sua vergonha não implicava apenas a sua rejeição, mas a de toda a cultura que nos envolvia através dele. As palavras dos amigos, que representavam todos os homens, valiam mais para si que a nossa união, o nosso riso. Eu não sabia como reagir a não ser negando-me, afastando e atacando quando pudesse, debatendo-me como um bicho acochado. Ambos éramos bodes expiatórios e executores. Ele validava o preconceito com a sua inocente vergonha e eu validava-o ao valorizá-la. Olhar o David evocava a realidade. Todo esse discurso confirmava a minha impossibilidade de inclusão no mundo feminino. Eu não era uma mulher, mas uma massa disforme de carne sem valor. (FIGUEIREDO, 2018, p. 161)

David, também guiado pelo medo do ostracismo e do exílio do grupo, rejeita a namorada, o corpo feminino, neste caso, é colocado tal como um prêmio que garante ao homem “um lugar no Olímpio da fama de macho”, mas o corpo que garante esta posição de poder é, novamente, o magro, enquanto o corpo gordo é hostilizado novamente, e além, é também despersonalizado, apenas uma “massa disforme” e não uma mulher, demonstrando que o valor da mulher é depositado em seu corpo e em sua aparência que se torna, como explica Orbach (1978, p.22), o aspecto principal da existência da mulher, tornando-a autocrítica. Esta valorização, continua Orbach (*ibidem*), exige que “ela se ocupe com uma imagem de si mesma que os outros achem agradável e atraente — imagem que transmita imediatamente que tipo de mulher ela é. Ela tem de se observar e avaliar, examinando cada detalhe de si mesma como se estivesse sendo julgada de fora.”

Mesmo após o término, David busca pelo corpo de Maria Luísa, que, desta vez, lhe é recusado. É importante notar que esta recusa é feita no capítulo “Casa de banho”, local da casa em que a intimidade não é mais bela e confortavelmente iluminada pelos raios matutinos, portanto visível e compartilhada, mas é o local de uma intimidade não compartilhada e de vulnerabilidade. O corpo, no banheiro, não é compartilhado: quando ainda está no colégio interno, Maria Luísa levanta-se mais cedo para não compartilhar o horário do banho com as outras internas e, assim como a mãe, “também nunca gostou de mostrar o corpo.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 158). O corpo existente no banheiro só é compartilhado com o outro através da violência:

[...] Rendo-me fisicamente, deixando-me ficar estendida e sem reação, imóvel, inerte no chão da casa de banho, tolerando que coma a minha carne com a fome que o assola. Desembainha o pênis, mete-o dentro de mim e fornicava sozinho. [...]

Ejacula, permanece sobre mim, exausto, gorgolejando ar. Abre os olhos, fita-me e percebe o que aconteceu. Foi em vão. Não me teve. Retira o pênis murcho, ainda sacolejante de dentro de mim. Liberta-se, levanta-se, encaixa o membro nas cuecas e fecha a braguilha. Eu levanto-me. Digo-lhe, “vai-te embora”. Encaminho-o para a saída. Não resiste, calado. Olha-me triste. Sai. Chama o elevador. Digo-lhe, “não volte cá”. Fecho a porta. Regresso à casa de banho. Tiro as cuecas húmidas de sémen e lavo-me. Dói-me a vagina. De seguida lavo as cuecas, deito-me e choro. (FIGUEIREDO, 2018, p. 169)

Algum tempo depois do término, Luísa conhece Leonel com quem irá, a pedido deste, tentar ter um filho, para que o amigo e o esposo possam realizar o sonho da paternidade. Após quatro tentativas, o teste de gravidez é feito e o resultado é positivo:

Comprei o teste de gravidez na farmácia, à primeira falta menstrual. Fi-lo na casa de banho, depois de regressar do trabalho, e sorri cheia de felicidade. Era positivo. Telefonei ao Leonel. Ficou feliz, desenhando planos para o nosso herdeiro. Guardei o segredo durante uns dias, cantando e rindo, fantasiando o futuro, e depois contei também à mamã. Disse-me, “então vamos lá ver se ainda conheço o meu neto antes de morrer”. Queria tanto dar-lhe a alegria de um neto, a sua continuação a partir de mim. A sua pegada na vida, para sempre, porque um dia eu também morrerei. A mamã, o meu lugar! (FIGUEIREDO, 2018, p.180)

Observa-se nesta cena que, mais uma vez, o útero materno é relacionado ao lar e à proteção, mas também revela o lugar feminino de gerador de vida. Entretanto, este lugar parece ser questionado quando, ao imaginar-se cuidando do filho, Luísa questiona-se: “Vale a pena viver à força, sem outra saída, abdicar da vida para oferecer vida. Mas há porventura alguma coisa na vida que suplante o amor de um filho, este milagre?! (FIGUEIREDO, 2018, p.179). Assim, a mulher, ao ser colocada na condição de deusa, que realiza o milagre da vida, é, ao mesmo tempo, condenada a este espaço. Após três meses, a personagem perde o bebê, assim,

mais explicitamente, o valor feminino se faz através da maternidade e, mais uma vez, Maria Luísa vê-se diferente das outras mulheres por conta de seu corpo por não conseguir chegar ao fim de uma gravidez.

Pensava, “nunca mais me meto nisto. Não aguento, paciência. Acabou-se, acabou-se”. E o outro lado do meu cérebro ripostava, “como podes desistir?! Como podes esquecer o naco de amor que tanto desejas?! És então das que desistem, das que não aguentam?! És uma fraca?! Se não o fosses, o teu corpo resistiria. Um corpo que não vale nada, que nem um filho segura na barriga. **O que vales tu, Luísa, raio de mulher?!**”. Mas talvez ainda fosse possível tornar-me numa mulher como as outras, ter uma vida, como as outras. Lutava comigo e só. (FIGUEIREDO, 2018, p.181 Grifos nossos.)

O corpo de Maria Luísa, rejeitado desde a infância, primeiramente pelos outros, depois por si mesma em um processo de aprendizagem, assim como a personagem coloca: “Não suportava o meu corpo porque, tal como as pessoas com as quais me cruzo, também aprendi a rejeitar o invulgar, o excessivo” (FIGUEIREDO, 2018, p.122), parece ser também rejeitado pelos filhos que tenta ter, fazendo seu corpo, mais uma vez, afastar-se da mãe e aproximar-se do pai, ou seja, mais uma barreira é erguida entre a personagem e o mundo feminino.

A partir de 2011, em uma promessa de não acabar como o “papá”, a personagem começa seu processo de emagrecimento e em 2014 realiza a cirurgia de gastrectomia.

O meu corpo não esperava que eu tivesse a coragem. Foi surpreendido logo de manhã. Levaram-me para o bloco de operações e zás. Quando acordei levei a mão direita ao lugar onde costumava estar o “feijão” e o que dele restava doía. Sentia o buraco aberto do que faltava. O vazio. Agora via-o. O vazio. **Já não poderia escondê-lo mais, de mim nem dos outros.** Um enorme buraco fundo no meio do meu corpo, de mim. Durante horas fui sufocando em saliva e sangue. Pedia ar. Queria respirar. “O que me fiz desta vez?” Estava só eu e o meu corpo, como se tivesse acabado de nascer, mas consciente. Só nós os dois, na nossa luta. (FIGUEIREDO, 2018, p. 124. Grifos nossos.)

Quanto mais visível a diferença, maior será também a rejeição. Foucault já havia apontado que a nossa sociedade cria espaços nos quais a diferença é isolada, tal o são os hospitais, as prisões e os hospícios. A diferença de Maria Luísa é “curada” no hospital ao ser operada: ali ela se aproxima da normalidade, entretanto, afirma que “Não me tornei invencível. Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave. (FIGUEIREDO, 2018, p.17)

O corpo modificado de Maria Luísa possui como objetivo uma maior integração ao grupo social. Breton (2012, p. 59) explica que as marcas corporais são “instrumentos de sedução, elas são ainda com maior frequência um modo de afiliação ou de separação. Elas

integram simbolicamente o homem no interior da comunidade.” Importante é ressaltar ainda que a supervalorização da técnica e do desempenho comuns na Pós-modernidade atingem também o corpo: o corpo gordo que recebe demarcações como “lentidão”, “degradação”, “preguiça”, “glutão” é rejeitado na sociedade que preza pela agilidade. Assim, a cirurgia de Maria Luísa, poderíamos considerar também, se trata de uma ação do biopoder sobre a microfísica do corpo, ao subjuga-lo às técnicas para atingir uma “adequação”.

Observa-se, ainda, que o início do seu processo de emagrecimento, 2011, é também o início da escrita de suas memórias. Maria Luísa, ao iniciar a narrativa de sua vida, coloca-se no presente e rememora seu passado. O esvaziamento de seu corpo corresponde ao esvaziamento de suas memórias: não se trata de esquecer, mas de, ao relatar as suas experiências de forma escrita, há aí um processo de elaboração de dores e traumas. Santo Agostinho em suas *Confissões* faz uma interessante metáfora da memória ao relacioná-la com o estômago. Ele diz:

Sem dúvida a memória é como o estômago da alma, e a alegria e a tristeza, como um manjar, doce ou amargo; quando esses sentimentos são confiados à memória, depois de passarem de algum modo por esse estômago, podem ali ser guardados, mas já perderam o sabor. (AGOSTINHO, 2021, p. 68)

Assim como a memória, a imagem elaborada por Agostinho, estômago como memória, tem em destaque o caráter de passagem: assim como memória e esquecimento andam lado a lado, os alimentos também não permanecem no estômago. Revela-se, então, que ao se lembrar de um acontecimento, as emoções uma vez vividas não podem ser retomadas com exatidão, pois “Talvez a lembrança tire da memória essas emoções como o ato de ruminar tira do estômago os alimentos” (AGOSTINHO, 2021, p. 69). Logo, residirá aí o processo de distanciamento e a reelaboração do passado de Maria Luísa que se propõe a colocar sua vida em retrospecto.

Vê-se, desta forma, o corpo como marca de um exílio, fazendo da personagem, duas vezes estrangeira, uma por seu local de nascimento e outro pela sua “desadequação” corporal, demonstrando que, discursos sociais que levarão a personagem à cirurgia para eliminar os seus “excessos”. Edward Said diz que ser rejeitado pelo grupo é a maior ameaça ao homem moderno. “Muitos contemporâneos nossos”, diz Said (2011), “sofrem uma castração voluntária, renunciando à própria originalidade, ao próprio poder, à própria independência por medo da exclusão. Eles adotam a impotência e o conformismo sob a ameaça eficaz do ostracismo”.

Isabela Figueiredo, através de Maria Luísa coloca o seu próprio corpo como palco para demonstrar as condições das mulheres e suas batalhas diárias. Assim, as suas memórias ligadas

ao corpo, apesar de subjetivas, acabam por não serem individuais, mas da coletividade feminina.

3.3.2. A “sala de estar” e o “quarto dos papás” – o passado colonial

*A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer tem que destruir um mundo*²³.

A casa, enquanto reduto de memória demonstra sua importância na obra ao ser, através da reconstrução de um ambiente que retome a casa habitada em Moçambique, um local que irá resguardar essas imagens subjetivas, mas também novas, acerca da colonização portuguesa em África. As recordações acerca de Moçambique e do retorno se concentram nos capítulos “Sala de estar” e “Quarto dos papás”: no primeiro ambiente, o quarto, habita a intimidade do casal e sua história, no segundo cômodo, a sala de estar, há uma tentativa de reconstrução do ambiente moçambicano, um desejo de guardar nos objetos, a memória.

Os pais de Maria Luísa, assim como os de Figueiredo, são portugueses que vão para Moçambique em busca de uma vida melhor, desse modo, o exílio, para eles, parte de uma opção. Entretanto, para a filha, que nasce em Lourenço Marques – atual Maputo – não há uma escolha, portanto, nasce no exílio. Esta posição de observação deste período histórico – a colonização – permite a construção de novas formas narrativas, pois como explica Said (2011, p.151) “O exílio, a imigração e o cruzamento de fronteiras são experiências que podem, portanto, nos proporcionar novas formas narrativas ou, na expressão de John Berger, *outras* maneiras de contar.”

A emigração, diferente do exílio, possui a possibilidade da escolha. E assim o foi com os pais de Maria Luísa. O pai fazia parte de “(...) um contingente de brancos enviado para as colônias, a fim de executar trabalhos técnicos conducentes ao desenvolvimento da província de Moçambique (...)” (FIGUEIREDO, 2018, p.77), enquanto a mãe é para lá enviada após acertado o casamento com este homem que não conhecia pessoalmente, mas que é escolhido, pois “a pressão social exercida no meio rural sobre uma mulher com mais de trinta anos, ainda solteira, deve tê-la sufocado.” (FIGUEIREDO, 2018, p.77)

O papá migrou para Moçambique em 1952, em busca de uma vida digna. Uns anos depois pediu a mamã em casamento, por carta, e casaram por procuração, como era uso nestas situações. A mamã juntou-se-lhe após arranjar vaga para a longa viagem no navio Império. O papá tinha feito a viagem no Pátria. (FIGUEIREDO, 2018, p. 22)

²³ HESSE, Hermann. Demian. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016. p. 90

Tendo o casal construído a vida e fixado raízes em Moçambique, o retorno para Portugal é como se “Expulsos do paraíso por pecados originais não assumidos, vivem agora assombrados na fixidez da memória.” (DACOSTA, sd, sp), portanto, fazem das casas que habitam seu lugar de memória, reconstruindo o paraíso perdido. Os primeiros passos dados na direção de uma tentativa de reconstrução do ambiente familiar criado em Moçambique, já se inicia pela busca de uma casa que remonte às características da Lourenço Marques de seu tempo: descontraída e multicultural, diferente da fechada Portugal. Assim vão em busca de uma casa na Outra Banda:

Quando regressaram, os papás não conceberam a ideia de voltar às terras onde tinham nascido, porque haviam conhecido demasiado mundo para conseguir estabelecer-se na província. Isso nunca se disse, mas estava implícito. Tinham-me mandado para Portugal em 1975, imediatamente após a independência, e, como eu fora acabar a minha solitária excursão na Cova da Piedade, em casa da tia Maria da Luz, não foram mais longe. A Outra Banda era o braço direito da capital, descontraída e multicultural como a Lourenço Marques dos remediados, donde vieram. Por isso compraram aqui a casa onde acabaram os seus dias, e na qual vivo. Foi o Destino, ao qual ninguém foge, nem os próprios deuses. (FIGUEIREDO, 2018, p. 21)

Destaca-se desta descrição a referência a Portugal como “província”, ou seja, a Metrópole, fechada em seu ultranacionalismo no discurso “Nada contra a nação, tudo pela Nação” diferia-se do multiculturalismo encontrado nas colônias africanas. Entretanto, não se deve, a partir desta imagem, insistir na pacífica imagem do Império Colonial português que buscava uma colonização pacífica e que abraçava a cultura local, ao contrário, como explica Marques (2016, p. 220) “Toda a legislação respeitante a indígenas visava trazê-los para a civilização europeia e para a Nação portuguesa, mediante uma transformação gradual nos seus costumes e nos seus valores morais e sociais.” Observa-se também que há uma certa separação entre portugueses e nativos, uma vez que a narradora se refere a “Lourenço Marques dos remediados”, ou seja, a Lourenço Marques dominada pelos brancos. E esta separação continua ainda em Portugal.

Escrever bem não só me garantira trabalho na Rádio Aventura, como se tornara uma contínua fonte de admiradores, uma torneira sempre a jorrar gente e oportunidades, exatamente o contrário da que abastecia de água, e só de água, pesada, **os pretos dos prédios das traseiras, território onde ninguém se aventurava, onde falavam as suas línguas, faziam as suas comidas, como se estivessem em África ou aproximado, mas nós não.** (FIGUEIREDO, 2018, p. 58. Grifos nossos)

Os prédios de trás são reservados aos negros e ali buscam preservar a sua cultura através da língua e da culinária. Entretanto, apesar de também buscarem preservar a vida vivida em África, não o fazem com o contato com o negro, pois esta não é a Lourenço Marques da qual

sentem falta. A memória a que buscam preservar a “mamã” e o “papá” é a de Moçambique colonizada, visto que “A mamã nunca viveu no mato. Nunca fomos propriamente para a selva. A Lourenço Marques branca era ordenada e limpa, tropical, é certo, mas domesticada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 55). Assim, a mãe tenta reconstruir as suas memórias na sala de casa:

O jarrão pintado à mão tinha uma fantasia de lírios amarelos e verdes sobrevoados por abelhas, e provinha do *boom* de produção de cerâmica no início dos anos 80. Ladeando o jarrão, duas pacaças em pau-preto, uma delas com um chifre partido, e atrás, encostado à parede, um elefante da mesma madeira, uma girafa manca e uma zebra, ambas em pau rosa, compradas no Tete ou no Maláui com o fito de trazer para a ex-Metrópole os despojos da África perdida. O esplendor da fauna na savana, com os ruídos da erva que estala sob o calor que tudo queima. Não sei se a mamã viu ao vivo algum dos animais que tinha em madeira, na sala. Em Lourenço Marques não existiam na nossa casa tantos artefactos africanos. O que aconteceu à mamã entre Lourenço Marques e Tete? Quantos anos esteve a mamã em África? **A mamã deve ser por dentro o entre-lugar que a sua sala mostra, julgo.** (FIGUEIREDO, 2018, p. 68. Grifos nossos.)

Esta nova casa não resguarda apenas as memórias particulares desta família, mas ao tentar remontar o continente através dos “despojos da África perdida”, há também o sentimento de perder algo que lhe pertencia: trata-se também do fim do império português. “Se nos caixotes os colonos procuravam embalar os bens (poucos ou muitos) amealhados em África”, explica Macêdo (2020, p. 118) “neles estava também, simbolicamente, o Império que ruíra. A sua saída da África ratificava o reconhecimento de que a sua pátria era Portugal, ainda que o território com o qual a maioria se identificasse fossem as terras angolanas, moçambicanas, guineenses, santomenses ou caboverdianas”. Desse modo aparece a identidade partida da mamã, o “entre-lugar”: era uma mulher de costumes portugueses, mas, ao sair da casa materna, cria raízes em Moçambique, ou seja, sua individualidade é formada no continente africano, mas é criada em Portugal.

A selva de mamã transcendia a minha escassa tolerância estética. Considerava-a uma pessoa de prolixo mau gosto, antiquada e assaloiada. Tinha vergonha do tropicalismo e desdenhava a casa, destilando a minha raiva em sugestões desagradáveis sobre seu aspeto, com *secura* e amargor. Não se podia negar que eu tinha nascido em Moçambique, que estava impregnada desses coloridos ares do sul, mas todos os meus amigos eram portugueses, e entre nós não se falava de África, que tinha ficado para trás. Odiava os papás acabados de chegar de Moçambique. Desejava que morressem num acidente de automóvel espalhafatoso, com o Renault 9 cor de café com leite clarinho, a caminho de qualquer localidade onde fossem visitar os outros retornados, com os quais auguravam o pior para a África negra. Parecia-me tudo gente congelada no tempo e na ideologia, incapaz de se adaptar, esquecer, permanecer e avançar. (FIGUEIREDO, 2018, p. 57)

Fica claro, neste excerto, a diferença ideológica que separa mãe e filha. Para os pais remontar em Portugal o ambiente moçambicano é uma forma de perdurar na memória os domínios perdidos, como também a construção de uma vida, com o pai diz ao relatar um sonho “Estava prestes a partir e a deixar para sempre tudo o que lá construí” (FIGUEIREDO, 2018, p.136). Também é através dos sonhos e dos objetos que os pais sentem que ainda lá estão e “Nesses momentos, aquilo ainda está a ser nosso.” (FIGUEIREDO, 2018, p.136). Entretanto, para as novas gerações, “Aquilo nunca foi realmente nosso, pai. Sonha com outras coisas. O passado está arrumado” (FIGUEIREDO, 2018, p.136), ou seja, há uma nova atitude diante deste passado, consciente dos problemas coloniais. Tal posicionamento fica ainda mais claro quando, tentando realocar os móveis trazidos de Moçambique na casa portuguesa, os objetos não cabem todos.

Nesse dia percebemos que a nossa casa da Matola jamais caberia na de Almada. Aquela não poderia repetir-se. Não era possível reconstruir o cenário do crime. Já não se tratava apenas de uma ideia e de um discurso sobre a perda do Império na terra e no céu, mas de sua materialização. (FIGUEIREDO, 2018, p. 53)

A casa moçambicana não era apenas o lar de uma família, mas uma das marcas de uma colonização que já durava mais de trezentos anos, portanto “aquela não poderia repetir-se”. O fim do império, portanto, não está mais apenas na substituição da palavra nos documentos oficiais, mas materializado no fim de séculos de subjugação e silenciamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo, buscamos, através do romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo, aprofundar-nos no conceito de autoficção, demonstrando como, na Pós-modernidade o gênero romance sofre mudanças e passa a habitar o entre-lugar da ficção e da realidade. Propusemos também que a autoficção seria um terreno fértil para a escrita de si daqueles que Hutcheon (1991) chama de ex-centricos, uma vez que, através dele, seria possível resgatar vozes até o momento silenciadas.

A protagonista do romance, Maria Luísa apresenta muitas características em comum com a autora Isabela Figueiredo: ambas são filhas de pais colonos portugueses e vivem o retorno para Portugal, além disso, partilham ainda características físicas, sendo, ambas, mulheres gordas. Esta característica é central no romance, mediando todas as relações interpessoais da protagonista com as demais personagens como a mãe, o pai, o namorado David e a amiga Tony.

Neste nosso trabalho, foi essencial entendermos as condições pós-moderna e a arte produzida nele. Através de nosso percurso foi possível entendermos que a arte pós-moderna não força uma ruptura com a arte feita durante a modernidade, mas, antes, busca o hibridismo. Na literatura vimos a preferência pela hibridização dos gêneros, o uso da ironia, da paródia e o estabelecimento de uma relação não saudosista com a história. A produção destas obras seria feita, então, pelo artista contemporâneo: aquele que consegue enxergar as luzes no meio da escuridão.

A literatura portuguesa, através do romance *O Delfim* (1968), irá aderir a características que, mais tarde, serão aquelas que dominarão as práticas literárias contemporâneas: a linguagem jornalística, o uso de gêneros literários da cultura de massa – nesta obra, o romance de detetive – para, como vimos ser uma tendência pós-moderna, criticar o próprio suporte que utiliza. As obras portuguesas deixam o regionalismo e passam a produzir um romance mais global, voltado para o homem habitante do mundo pós-moderno.

Em seguida buscamos traçar as possibilidades do narrador. Iniciando pelos gêneros biográficos da antiguidade, estes não possibilitavam a narração do indivíduo, pois o homem era ainda concebido como externo, condição que se modifica com o surgimento do romance que possibilita a narrativa do homem individual e sua vida privada. Com a narrativa em primeira pessoa, questões acerca da compatibilidade entre o autor e o narrador são levantadas.

Demarcando os limites entre o narrador do romance e o narrador da biografia e da autobiografia, Philippe Lejeune propõe o “pacto autobiográfico”, o “pacto romanesco” e o

“pacto zero” baseando-se no nome da personagem e no nome do autor que podem ser diferentes, iguais ou nenhum. No “pacto romanesco” o nome do autor e o nome da personagem devem ser diferentes, enquanto que no “pacto autobiográfico” o nome do autor e o nome da personagem devem coincidir.

Ao deparar-se com a tabela feita por Lejeune, entretanto, o professor Doubrovsky irá desafiar as regras colocadas e propor um romance em que o nome da personagem e o nome do autor coincidam, fazendo com que o real e o ficcional se mesquem, fundando a autoficção com o seu pacto ambíguo. Após Doubrovsky, outros pesquisadores se debruçaram sobre o termo e fizeram diferentes e importantes contribuições como é o caso de Phillippe Villain, Phillippe Gasparini e Vincent Colonna. Através da interseção dos estudos destes autores, foi possível perceber que a autoficção, é um gênero essencialmente pós-moderno, principalmente, por saber-se arte e brincar, conscientemente, com as margens da ficção e da realidade.

Entendendo a impossibilidade de uma total correspondência entre o narrador e o autor, enquanto pessoa física, propusemos que a autoficção fosse lida através da equação $A.I=N=P$, sendo A.I o autor implícito que é, como explica Wayne Booth em sua obra *The Rethoric of Fiction*, a imagem criada pelo autor através de sua escrita dada a impossibilidade de um discurso totalmente neutro e impessoal. Este autor implícito seria, então, o responsável pelo o que chamamos de “eixo paradigmático romanesco”, ou seja, fora da ação, o autor implícito será responsável pela manipulação da ótica, do tempo, das personagens.

A autoficção, possibilitando que histórias de anônimos adquiram interesse literário, possibilitará também a revisitação histórica. A arte pós-moderna, mantendo uma relação não saudosista com a história, poderá recuperar narrativas silenciadas, como no caso de *A gorda*, em que além de uma revisitação ao passado recente português, desmascarando o racismo presente na colonização portuguesa na África, o romance coloca também em questão o feminino, dando protagonismo a uma mulher comum e com dores partilhadas por outras muitas mulheres, fazendo, portanto, que a subjetividade trazida pela autoficção não seja individual, mas coletiva.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73.

AGOSTINHO. *Confissões, vol. 2*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Petra, 2020.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, Sp: Editora UNICAMP, 2011.

BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 182-355.

_____. *La tierra y las ensoñas del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Tradução de Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 19-62.

_____. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Editora Liberdade, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e autobiografia antiga”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 71-91.

BAUDRILLARD, Jean. “A precessão dos simulacros”. In: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p. 7-57.

BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. “A mulher casada”. In: BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 185-378.

BENJAMIN, Walter. “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

_____. “Sobre o conceito da história”. IN BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BENVENISTE, Émile. “A linguagem e a experiência humana”. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989. p. 68-80.

BOOTH, Wayne. General Rules, II: “All the authors should be objective”. In: BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BUTLER, Judith P. “Inscrições corporais, subversões performativas”. In: BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 222-232.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura.” In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Com a colaboração de: André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Percurso teórico” In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática, 1978. p. 17-53.

ECO, Humberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014. p. 180-183.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland [et.al]. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 265-300.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária – o escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUXLEY, Aldous. *O gênio e a deusa*. Tradução de Fábio Bonillo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

LECARME, Jacques. “Autoficção: um mal gênero?” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LE GOFF, Jacques. “A história hoje”. IN LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, Sp: Editora UNICAMP, 2013. p. 123-158.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo – ou A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEJEUNE, NORONHA. Phillipe, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe, VILAINE, Philippe. Dois eus em confronto. [Entrevista concedida a] Annie Pibarot. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 223-242.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, A.H de Oliveira. *Brevíssima história de Portugal*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

NIETZSCHE, Frederich Wilhelm. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

ORBACH, Susie. *Gordura é uma questão feminista*. Tradução de Cinthia Barki. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Alfragide: Editorial Caminha, 2012.

REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?” In: RIBEIRO, António de Sousa (org.); RIBEIRO, Maria Calafate (org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento e Autores, 2016. p. 15-42.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

_____. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

ROSSI, Paolo. “Lembrar e esquecer”. IN ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 15-38.

SAID, Edward W. “Reflexões sobre o exílio” IN SAID, Edwar W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras. p. 48-64.

_____. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2013.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

PERIÓDICOS CONSULTADOS:

ARNAUT, Ana Paula. “Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. *Via Atlântica*, n. 17, 129-140, Jun/ 2010. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>

_____. “A insólita construção da personagem post-modernista”. *Abusões*, Rio de Janeiro, n.3, v.2, p. 7-29, Out/ 2016. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26284/19325>

_____. “Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem”. *Revista de Estudos Literários*, v.8, p.19-44, Jan/ 2019. Disponível em https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_1

BRAUDEL, Fernand. “Lição inaugural da cadeira de história da civilização moderna do Colégio de França, pronunciada no dia 1º de dezembro de 1950”. *Revista de história*, vol. XXI, nº 63, p.3-22, julho-setembro, 1965.

CHARTIER, Roger. “Literatura e História”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 197-216, janeiro-dezembro, 2000.

DANTAS, Gregório F. “A segunda história: considerações sobre o romance português contemporâneo”. *Revista Investigações*, Pernambuco, v. 25, n. 1, p. 138-159, Jan/ 2012. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1533>.

MACÊDO, Tania. “O “romance português dos retornados” – A viagem de retorno ao império colonial português”. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro. v.12, n.22, p. 115-126, junho-julho, 2020. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/39819/21653>. Acesso em 3 de fev. de 2022.

TÁVOLA, Artur da. “A cultura do hiper-real: expressionismo e pós-modernidade na mídia.” *Logos: comunicação e universidade*. Rio de Janeiro, v.3, n.1, 1996. Não paginado. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/13164>. Acesso em 10 de nov. de 2021.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2004, p. 15-45.

SITES CONSULTADOS:

A beleza das pequenas coisas: Isabela Figueiredo: “Sempre me vi como imprópria. Anormal”. Entrevistada: Isabela Figueiredo. Entrevistador: Bernardo Mendonça. [S. l.]: Expresso, 5 mar. 2021. Podcast. Disponível em: <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2021-03-05-Isabela-Figueiredo-Sempre-me-vi-como-impropria.-Anormal.-Desadequada>. Acesso em: 23 ago. 2021.

DACOSTA, Fernando. *Os retomados mudaram Portugal*. Associação 25 de abril. Descolonizar. [sl], [sp]. Disponível em: <https://a25abril.pt/wp-content/uploads/2019/01/FernandoDacosta.pdf>

FIGUEIREDO, Isabela. “*Precisava assumir o privilégio*” afirma a autora moçambicana Isabela Figueiredo. [Entrevista concedida a] Fernanda Costa. *Jornal da Universidade*. [S.l.], 2020. Disponível em <https://www.ufrgs.br/jornal/precisava-assumir-o-privilegio-afirma-a-escritora-mocambicana-isabela-figueiredo/>. Acesso em 23 de ago. 2021.

FIGUEIREDO, Isabela. *A literatura como instrumento de crítica e sensibilidade*. Parte da conferência “O humano e o não humano”. Resumo produzido por Luciana Thomé. Disponível em <https://www.fronteiras.com/resumos/o-humano-e-o-nao-humano>.