

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO EM TEORIA
LITERÁRIA

PATRÍCIA FÁTIMA SOARES FERNANDES

O MOSAICO DE HELDER MACEDO: AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO
EM *VÍCIOS E VIRTUDES*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO EM TEORIA
LITERÁRIA

PATRÍCIA FÁTIMA SOARES FERNANDES

O MOSAICO DE HELDER MACEDO: AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO
EM *VÍCIOS E VIRTUDES*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura.

Professor Orientador: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

Coorientador: Profa. Dra. Camila da Silva Alavarce

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F363m Fernandes, Patrícia Fátima Soares, 1991-
2016 O mosaico de Helder Macedo : as relações entre história e ficção em
Vícios e virtudes / Patrícia Fátima Soares Fernandes. - 2016.
80 f. : il.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Coorientadora: Camila da Silva Alavarce.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Macedo, Helder, 1935- - Crítica e interpretação - Teses. 3. Macedo, Helder, 1935-. Vícios e virtudes - Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura e história - Teses. I. Sylvestre, Fernanda Aquino. II. Alavarce, Camila da Silva. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

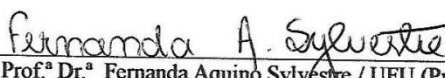
PATRÍCIA FÁTIMA SOARES FERNANDES

**O MOSAICO DE HELDER MACEDO: AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO
EM *VÍCIOS E VIRTUDES***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.


Uberlândia, 02 de março de 2016.

Banca Examinadora:


Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre / UFU (Presidente)


Prof.^a Dr.^a Camila da Silva Alavarce / UFU (Coorientadora)


Prof.^a Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira / UFU


Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef / UNESP - Araraquara

A Laura e o Geraldo, pelo tudo e pelo sempre.

Ao Tiago, simplesmente por ser quem ele é.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Fernanda Aquino Sylvestre, pela acolhida no início, pelas conversas ao longo do mestrado, pela leitura atenta, sobretudo, pelo carinho, pelo respeito, pela compreensão e por sua presença.

À minha coorientadora, professora Camila da Silva Alvarce, por ter apresentado a magia da literatura portuguesa, a doçura nas aulas ainda no curso de graduação, pelo amor a profissão, pelos textos literários apresentados, principalmente, o de Helder Macedo, por ser quem ela é, pela presença, pelas palavras de ânimo.

À minha família, pelo amor, pelo tudo e pelo sempre.

*“Também já sabia perfeitamente que um autor tem de
deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem
fictícia que partilha de suas próprias ficções” (MACEDO,
2004, p.146).*

RESUMO

Busca-se entender a recorrência do resgate do passado e a revisitação da história pátria, na obra literária *Vícios e Virtudes* (2002), de Helder Macedo, aspecto que nos permite o estudo, análise e questionamento entre o que é de fato história e o que é ficção, bem como o modo que um discurso interfere no outro, provocando, assim, interpretações distintas sobre fatos históricos que formam a identidade do povo português. A partir disso, podemos questionar como a identidade é vista no contexto pós-moderno literário, sobretudo quando ela é sustentada por um mito, nesse caso o sebastianismo. Encontramos no texto literário de Macedo aspectos que buscam discutir verdades ocultas e questões culturais enraizadas no imaginário literário. Para mediar o estudo das fronteiras entre história e literatura utilizaremos a noção de metaficção historiográfica apresentada pela teórica Linda Hutcheon (1991).

Palavras-chave: Helder Macedo, Sebastianismo, Romance Histórico, Metaficção Historiográfica, Pós-moderno.

ABSTRACT

This research seeks to understand the recurrence of past redemption and the revisiting of national history, in the literary work *Vícios e Virtudes* (2002), by Helder Macedo. We intend to analyze and question what is actually history and what is fiction, as well as observe how a speech interfere each other, causing different interpretations of historical facts that form the identity of the Portuguese people. From this, we can question how identity is seen in the postmodern literary context, especially when it is supported by a myth like sebastianism. We found in the literary text by Macedo aspects that allow us to discuss hidden truths and cultural issues rooted in the literary imaginary. To mediate the study of the borders between history and literature we will use the notion of historiographical metafiction proposed by Linda Hutcheon (1991).

Keywords: Helder Macedo, Sebastianism, Historical Novel, Historiographical Metafiction, Post-modern.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.OS OPERADORES DE LEITURA	18
1.2. O enredo	18
1.3. O envolvente narrador	21
1.4. O leitor	24
1.5. A (re)leitura de um mito	27
2. LITERATURA E HISTÓRIA: NO LIMAR DAS FRONTEIRAS	35
2.1. Os caminhos sugeridos pela nova História	42
2.2. Literatura e História: um novo olhar diante da perspectiva atual	45
3. O MOSAICO DE MACEDO, DOS VÍCIOS ÀS VIRTUDES	55
3.1. Os rastros permanecem	59
3.2. Ao mito retornaremos	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

INTRODUÇÃO

A literatura pode ser vista, em muitos casos, como um fio “que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade”¹ em busca dos rastros deixados à margem, proporcionando, assim, outro olhar sobre os elementos culturais e a tradição que, em diversos momentos, se tornam o eixo que sustenta o imaginário literário.

Desse modo, ao ter contato com textos literários, sobretudo os pós-modernos, encontramos espaços literários que remetem o leitor a outras “verdades”, principalmente quando este está preocupado com a fruição do texto literário e com a compreensão do mundo em que vive. O texto pós-moderno conduz o leitor a questionar o que é exposto como verdade. Nesse sentido é que se faz importante estudar as lacunas da história, no caso deste trabalho, as lacunas da história da nação portuguesa, apresentadas de modo artístico por Helder Macedo no romance *Vícios e Virtudes*.

Mais especificamente, o presente trabalho contempla o estudo da literatura em diálogo com a história, uma vez que a crítica e a teoria literária atual procuram novos espaços para a literatura, possibilitando, desse modo, o diálogo, quase que constante, com outras áreas do saber.

Contudo, essa interdisciplinaridade nem sempre foi permitida e estudada. No século XIX, o ato de relacionar discursos de épocas distintas e áreas linguísticas surgiu como resultado do pensamento cosmopolita desse século, com isso o uso da comparação ganhou destaque nos estudos acadêmicos.

A literatura comparada ganhou *status* de disciplina no século XIX no contexto europeu. Seu principal objetivo, enquanto disciplina, é estabelecer a influência entre os autores e reafirmar a força literária de uma nação sobre a outra. Desse modo, a história da literatura comparada relaciona-se à história da literatura de um país, bem como a ideia de nação e de identidade nacional. Sendo assim, o conceito de “influência” passa a ocupar lugar de destaque na literatura comparada, já que é vista como instrumento e direção para os estudos comparatistas na primeira metade do século XX.

Nos anos 50 do século XX, surgiu escola americana de literatura comparada que abre o leque para os estudos comparativos, ao afirmar que a disciplina se destina à comparação de

¹ Expressão utilizada por Carlo Ginzburg na obra *O fio e os rastros: verdadeiro falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7.

uma literatura com outras áreas permite, assim, o estudo contrastivo entre os textos literários e diversas esferas de expressão humana.

Diante desse contexto, a literatura comparada torna-se importante para o desenvolvimento dos estudos literários ao permitir a discussão sobre o conceito de cânone e da própria literatura e proporcionar aos estudiosos de teoria literária a possibilidade de trocas entre outras áreas de saberes e até mesmo entre outros textos literários.

Cabe ao estudioso de teoria literária ter consciência da importância dos estudos comparados para o desenvolvimento da crítica literária, sobretudo, quando o diálogo com outras áreas do saber entra em cena. Sendo assim, o que nos interessa diante dos estudos comparados é a relação entre a literatura e a história e como o entrecruzamento desses dois campos de saberes proporciona uma (re)leitura não passiva de determinados fatos históricos, pois o imaginário abre espaço para o questionamento e para a não aceitação de tudo que é dito como “verdade”.

Assim sendo, este trabalho tem como objetivo evidenciar o emaranhado entre esses dois campos dos saberes que, em alguns casos, proporciona ao leitor, sobretudo de textos literários, outro olhar para a história que é exposta pelas frestas do texto narrativo.

Sabe-se que o entrelaçamento entre história e ficção se tornou objeto de estudo recorrente e de ampla discussão tanto para historiadores quanto para estudiosos da teoria literária. Sendo uma problemática antiga, cuja relação se mantém por oposição ou por aproximação, ambos são formas de conhecimento e de representação da pluralidade do homem. Assim, muitas vezes é complicado estabelecer os elementos que distanciam ou aproximam a história e a literatura, uma vez que esses campos do saber advêm da epopéia clássica e dividem um espaço comum, o da narrativa.

Diante disso, a distinção entre história e ficção não é relacionada com a forma, mas, por um viés mais tradicional, segundo Aristóteles, pela liberdade que o poeta possui para representar aquilo que possa ter ocorrido, enquanto caberia à História narrar só o que de fato ocorreu. A poesia se tornaria mais universal que a História. Vale ressaltar que este é um dos modos que historiadores e críticos literários adotaram para caracterizar a diferença entre a ficção e história. De acordo com Macedo,

Dir-se-ia, no entanto, que há uma diferencia irreduzível entre História e Literatura, mesmo quando o ato da escrita ambiguamente as aproxima: a narrativa histórica assenta sobre aquilo que se pode provar que aconteceu, enquanto que a narrativa

literária pode lidar com o que aconteceu, ou não aconteceu, ou poderia ou não acontecer. Assim será (MACEDO, 1999, p. 39).

Sendo assim, por meio do resgate da história política, econômica e cultural portuguesa, buscamos desvendar qual é a reflexão realizada pelo escritor português Helder Macedo sobre os elementos da tradição que forçam a criação de Portugal como “nação exemplo” e sustentam o poder de reconstrução da pátria. Para tal fim, o *corpus* da pesquisa será o romance *Vícios e Virtudes*, obra que pertence à literatura portuguesa contemporânea, publicada em Portugal, no ano 2000, pela editora Presença; e em 2002 pela editora Record no Brasil. Segundo Angelini (2008, p. 86), “a biografia de Helder Macedo não se faz importante para o entendimento das sutilezas de sua obra”, no entanto, percebemos a necessidade de apresentar brevemente os dados biográficos do autor.

Helder Macedo, autor que propomos estudar, nasceu na África do Sul (1935), passou a infância em Moçambique e ainda na adolescência foi para Portugal. Teve passagens por Guiné, São Tomé e Inglaterra, local que se radicou em 1960. Em Londres, lecionou Literatura Portuguesa e História além de trabalhar na rede BBC. Após a revolução dos Cravos, regressou a Portugal para desempenhar funções políticas, assumindo o cargo de Ministro da Cultura no governo de Maria de Lourdes Pintasilgo. Em 1981, tornou-se professor efetivo de Estudos Portugueses e Brasileiros no King’s College até se aposentar em 2004.

É conhecido no mundo das letras, sobretudo portuguesas, como poeta (publicou nos anos 50 o livro de poesia *Vesperal*) e crítico literário dedicado a estudos sobre Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, Machado de Assis, Almeida Garret e Cesário Verde. Na década 90, estreia na prosa com o romance *Partes de África*. Em 1995, publicou o livro de poesia, *Viagem de Inverno e outros poemas*, em 1998 lança o seu segundo romance, *Pedro e Paula*. Nos anos 2000, Helder Macedo publica outros romances, entre eles *Vícios e Virtudes* (2001); *Sem Nome* (2005); *Natália* (2009) e, por fim, seu último romance *Tão longe amor, tão curta a vida* publicado em 2013.

O *corpus* dessa pesquisa tem como foco o terceiro romance do autor, *Vícios e Virtudes* (2002), obra que se constitui pelo processo de reflexão ficcional em torno do mito de Dom Sebastião a partir de uma construção narrativa metaficcional que dialoga com o resgate do passado e a revisitação da história pátria. Partindo disso, pretendemos analisar a relação entre história e ficção na obra mencionada.

A proposta de análise da relação existente entre história e ficção fundamenta-se quando, de fato, podemos perceber que muitos romances pós-modernos, como *Vícios e Virtudes*, insistem em (re)utilizar dados do passado de diversas maneiras: ora por meio da retratação de personagens históricos, ora como recuperando um verdadeiro mosaico de fatos que retrata a história. De tal modo, o passado, assumido e questionado, surge com uma forma de reflexão.

Na obra literária *Vícios e Virtudes*, a relação entre história e ficção é resgatada a partir de momentos históricos retratados, como o Sebastianismo. Podemos afirmar que, no contexto pós-moderno, a história volta a ser uma questão bastante problemática, já que há um desejo de (re)pensá-la historicamente. E esse (re)pensar historicamente surge dentro de uma obra literária por meio de uma crítica. Sobre essa questão, Hutcheon afirma:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. [...] Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

O que encontramos em obras literárias pós-modernas é uma mistura da história e da ficção, e como resultado dessa mistura, temos uma ressignificação dos “fatos”, como forma de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do referente histórico, (re)pensando sobre o passado e problematizando o presente.

É importante ressaltar, ainda, que o pós-moderno incorpora o passado literário, sem necessariamente repeti-lo, pois “a narrativa histórica assenta sobre aquilo que se pode provar que aconteceu. Enquanto que a narrativa literária pode se lidar como o que aconteceu, o que não aconteceu, ou poderia ou não acontecer”. (MACEDO, 1999, p.39)

Ao considerar o contexto pós-moderno, a revisão do discurso histórico diante da literatura vem à tona pela metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon (1991). A representação do romance histórico como revisão revela o teor narrativo que a história possui, além de negar as divisões estanques entre os dois campos do saber. Nessa circunstância, a história passa a ser plural e o romance assume diretamente o papel de representação de diversas histórias.

A metaficção historiográfica abre espaço para a consciência do leitor e a importância do mesmo para a construção comunicativa de uma obra literária, de modo que evidencia o

questionamento e a reflexão sobre o fato de que tanto a história quanto a ficção são discursos, o que possibilita a (re)escrita do passado frente à ficção e da ficção como fruto do passado.

De acordo com Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica teve sua origem nos anos de 1960, sendo um caminho de estudo e reflexão da história na contemporaneidade. Sua principal característica é o deslocamento da história e suas implicações ideológicas, além do questionamento da forma como o passado é exposto. Sendo assim,

a metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Diante do pós-modernismo e dos estudos comparados, a história volta a ser uma questão bastante problemática, já que há o desejo de (re)pensá-la historicamente de modo crítico. Desse modo, cabe à narrativa pós-moderna a realização de dois movimentos simultâneos: a reinserção dos contextos históricos como significantes e a problematização histórica.

Com isso, podemos afirmar que não há um conceito único que abrange de certo modo a “historicidade autêntica” e que o historicismo que encontramos no pós-moderno está voluntariamente livre do sentimento de nostalgia. Sobre essa questão, temos a seguinte afirmação:

no pós-modernismo há um resgate da experiência histórica que, muitas vezes, está presente na literatura. Há uma necessidade de expressão na escrita, uma reflexão sobre a sociedade, sobre o contexto social. O escritor pós-moderno retoma a história como maneira de problematizar os paradoxos do seu tempo, já que não se encontram referentes sólidos num mundo dominado por imagens (SYLVESTRE, 2003, p. 48).

É importante ressaltar, ainda, que a metaficção incorpora o passado diante da literatura sem necessariamente repeti-lo, “percebendo que o passado não pode ser destruído, o reconhecem com ironia e de maneira não ingênua.” (GAMA-KHALIL, 2000, p. 7). O texto metaficcional propõe uma leitura diferente daquela que apresenta apenas um lado da história, oferecendo ao leitor uma crítica a esse passado.

De tal modo, o passado é retomado com uma forma de reflexão, assumido e questionado, uma vez que

chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros de documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu, mas aquilo que permite significar o que aconteceu (MACEDO, 1999, p. 38).

Ao considerarmos que a metaficção historiográfica se apropria do discurso histórico com a finalidade de questioná-lo, temos o confronto entre os “fatos” do texto como o principal caminho para fazer o leitor se conscientizar sobre a natureza específica do referente histórico. As obras que se enquadram no que Hutcheon denomina como metaficção historiográfica colocam em evidência que as fronteiras entre esses dois discursos são tênues.

Outro elemento que vem à tona com a metaficção historiográfica na obra de Macedo é processo de criação da identidade nacional, pautada em traços culturais e na tradição, como é a mitologia Sebastiana, a qual é vista como eixo que sustenta o imaginário português.

Como um dos objetivos desse trabalho é a reflexão sobre o processo de construção identitária de Portugal, faz-se necessário explicitar inicialmente como pensamos o conceito de identidade. Para tanto, utilizaremos como fonte teórica os estudos de Stuart Hall (2000), presentes na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Nessa obra, Hall aponta o percurso sobre a questão da identidade, partindo de antigas concepções até a atualidade. Desse modo, estabelece um diálogo entre o passado e os últimos acontecimentos culturais, políticos e econômicos, bem como o impacto que ocasionaram no conceito de identidade cultural e de nação na contemporaneidade.

Para o autor, mudanças estruturais, como o processo de globalização, vêm transformando as sociedades modernas a partir do século XX. Tais alterações acabam por fragmentar os espaços culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e, por fim, a nacionalidade, que, antes, representavam os alicerces do sujeito.

Sendo assim, “estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de ‘um sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento, de descentração do sujeito”. (HALL, 2000, p. 9).

Para Stuart Hall, há três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, que cede lugar ao sujeito sociológico e, por fim, ao sujeito pós-moderno. Para o desenvolvimento desse trabalho, o que nos interessa é o conceito de identidade do sujeito pós-moderno.

No final do século XX, algumas mudanças estruturais foram fundamentais para o processo de transformação das sociedades modernas. Tais mudanças foram responsáveis pela fragmentação dos espaços sociais que antes eram sólidos e vistos como pilares do sujeito

enquanto ser social. A partir delas, “nasce” o sujeito pós-moderno que se mostra bastante fragmentado, sem um centro articulador, deslocado de si.

Não se pode falar mais em uma identidade fixa, pois há uma necessidade do sujeito de assumir uma nova identidade a cada momento, uma vez que as sociedades estão em constante mudança e as práticas sociais são reformadas na tentativa de acompanhar essas transformações. Vale evidenciar que o sujeito pós-moderno se assume como produto dos discursos sociais, das teorias sobre o homem, dos meios de comunicação e não como um ser autônomo capaz de desvendar os mistérios do universo.

Esse novo conceito de identidade é fruto das mudanças econômicas e políticas ocorridas no mundo ao longo do tempo, bem como dos avanços nas teorias sociais e nas ciências humanas oriundas do período conhecido como modernidade tardia.

Em relação ao tema proposto, o que chama atenção, diante dessa fragmentação do sujeito pós-moderno, é como esse indivíduo se comporta e lida com a “produção” de identidade nacional, a qual é fruto de um discurso e apresentada como algo que o define e o caracteriza como membro de determinada nação/Estado.

Cabe a nós questionar e investigar como esse sujeito perpassa por esse emaranhado da identidade na sociedade pós-moderna, assim um dos caminhos utilizados pelo homem para evidenciar seus questionamentos é a literatura. Sabe-se que para algumas nações, como o Brasil, diversas produções literárias contribuíram para “proclamação” de uma identidade nacional.

Tendo em vista tais considerações, resta-nos analisar o modo como Helder Macedo articula ficcionalmente fatos históricos ao resgatar o mito de Dom Sebastião para a (re)leitura da história diante dos rastros expostos pela obra literária selecionada, além de mostrar como a identidade nacional é apresentada na obra em questão.

Para tanto, no primeiro capítulo, ressaltamos os operadores de leitura e a importância do leitor para a crítica literária atual, pois este atribui sentidos para obra literária, participando, de certo modo, da construção do enredo das obras. Outro elemento apresentado nesse capítulo é o mito de D. Sebastião, desde a sua “constituição” até a sua apropriação em produções literárias.

No segundo capítulo, diante dos principais avanços teóricos ocorridos no campo da teoria literária e da historiografia, discutiremos as relações entre a literatura e a história, evidenciando como a tessitura da obra recria artisticamente os fatos históricos ao mesclá-los

aos ficcionais. Mergulharemos na metaficção historiográfica, observando como esse emaranhado entre a arte e a ficção se torna fundamental no mosaico criado por Helder Macedo em *Vícios e Virtudes*.

No terceiro capítulo, demonstraremos os efeitos de sentidos provocados pela apropriação do discurso histórico pela literaturana obra *Vícios e Virtudes*, resultando nos questionamentos acerca da identidade nacional.

Com isso, temos como objetivo demonstrar como a escrita de Macedo se apropria do discurso histórico como significante e o diálogo que a obra de Macedo trava com esse discurso histórico, apresentando assim outro olhar sobre a história e sobre a ficção, bem como sobre o mito do sebastianismo tão arraigado no imaginário do povo português.

1.OS OPERADORES DE LEITURA

Nesse item apresentaremos de modo breve os elementos que são essenciais para a leitura do romance *Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo, bem como para a análise que pretendemos apresentar no decorrer desse trabalho. Desse modo, escolhemos alguns itens dentro dos conceitos que são caracterizados como operadores de leitura do texto narrativo, ou seja, conceitos-chave para a composição de uma análise do texto narrativo.

O intuito não é definir conceitos para tais elementos, e sim expor o modo como esses itens são fundamentais para a leitura e a problematização da obra em questão.

1.2 O ENREDO

A autora Samira Nahid de Mesquita, em sua obra *O enredo*, confirma que o conceito enredo pode manifestar diversos sentidos, porém nunca deixa de lado o sentido de arranjo de uma história, “apresentação/representação de situações, de personagens nela envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-senovas situações. Até chegar à final” (MESQUITA, 1897, p. 7).

Mesquita (1897, p. 9), ainda ressalta que o ato de contar e ouvir histórias é vista como a atividade mais antigas do homem, “pessoas de todas as condições sócio-culturais têm o prazer de ouvir e de contar histórias”. Em analogia aos contos árabes, *As mil e uma noites*, a autora compara os leitores ao sultão ao concluir que esses têm um interesse imenso pelo desenrolar de uma história bem contada.

Se o que motiva a leitura de um texto literário é o desfecho de uma história bem contada não há dúvida que isso ocorre no texto de Helder Macedo, o autor utiliza artifícios que prendem a atenção, compõe jogos entre elementos distintos e convida o leitor a participar do processo de criação de significados, uma vez que “todas as atividades que o inventar/narrar, ouvir/ler histórias envolvem podem ser associadas também à natureza lúdica do homem. O jogo é uma atividade muito presente em todas as situações do homem em sociedade” (MESQUITA, 1897. p. 8).

O enredo é ambientado na cidade de Lisboa atual, pós ditadura e mais moderna, a qual se faz notada a partir da personagem que conduz a narrativa, Joana, personagem que dialoga a todo o momento com o narrador-personagem, o mesmo que, em alguns momentos, se faz passar por Helder Macedo, estudioso tanto de literatura quanto de história.

A obra se inicia e finaliza-se com o encontro do narrador-personagem com o colega de infância, o famoso escritor Francisco de Sá. O assunto central da conversa dos dois colegas é a personagem Joana, mulher descrita de modo envolvente, musa inspiradora, a qual seduz ambos por meio da linguagem, entre o dito e o não dito. O narrador-personagem revela nas entrelinhas indícios autobiográficos, pois assina, no final do capítulo 9, como H., residente em Londres e professor do King's College, assim como o escritor Macedo. Esse narrador apresenta ao leitor uma diversidade de olhares e alteridades em torno de todos os personagens, bem em relação aos dois romances que figuram na narrativa – o do escritor Francisco de Sá, “AlterIdades”, e o seu romance, “Vícios e Virtudes”.

Tudo se inicia em Lisboa no momento em que o narrador-personagem, vindo de Londres e hospedado no hotel Tivoli, reencontra com um antigo colega da época do liceu Francisco de Sá, que se tornou escritor. Nesse encontro, entre um copo de bebida e outro, perplexo com o que acabara de ocorrer, Francisco relata ao seu colega que Joana, seu caso amoroso e colega de universidade, durante a relação sexual, teria revelado que o filho morreria no dia anterior, filho este que Francisco de Sá nunca soube da existência. Esse breve relato desperta a curiosidade do narrador-personagem e exacerba ainda mais o interesse que Francisco de Sá já tinha de publicar um romance sobre essa mulher envolvente.

Os desdobramentos ocorrem a partir das primeiras informações recorrentes da fala de Francisco de Sá. Enquanto este relata o que sabe sobre a vida de Joana, baseado em fatos contados por ela mesma, o narrador-personagem infere diversas coincidências que se pode estabelecer com dados históricos de Joana de Áustria, a mãe de D. Sebastião, personagem mitológico da história portuguesa, casada com Dom João, último filho de D. João III e de D. Catarina.

As referências e as coincidências entre as Joanas são expostas em diversos momentos e de formas distintas, tais como a fala de Francisco de Sá ao descrever os mistérios de sua namorada, na descrição feita pelo próprio Francisco no livro publicado por ele “AlterIdades”, que nomeia o capítulo 3 da obra de Macedo, além da reconstrução da história criada pelo narrador-personagem com ajuda da própria Joana, conforme notamos no trecho a seguir:

Até que a ópera me faz começar a perceber que se calhar essa tua história é só dele mesmo no que tenha acontecido. É que a tua é a de quando te tornaste para adulta das infâncias que não tiveste enquanto ficamos a olhar o rio e a noite e silêncio. Dá-me portanto agora essas outras memórias que se tornem tuas e não as lúbrico lacrau em seus labores lavrado. Pois é, minha amiga, é um jogo muito perigoso, mas

também já sabias, foste tu que me avisaste logo. E portanto não me poupes, foi para isso que se fizeram as infâncias partilhadas (VV, 2002, p. 142).²

Macedo explora a vida de Joana desde a infância, passando pelo casamento com o primo aos quinze anos, a morte do marido pouco após o casamento, o nascimento do filho, o abandono do mesmo e sua ida para Lisboa. O autor aborda os atos da personagem como justificativa das ações do filho, que fora abandonado, bem como joga com o narrador, “a entrar nisso como se fosse um jogo para que me tivesse desafiado, como se este livro fosse um jogo em que jogássemos com toda a seriedade devida aos jogos” (VV, 2002, p. 121), blefa e, por fim, Joana passa a ser dona de sua história, a escrevê-la e a criar a sua identidade, “encerrada por motivo de obras” (VV, 2002, p. 215)

Ao relatar os acontecimentos vividos, a personagem Joana se torna fruto da história, ao passo que não há como definir o que é fato ou ficção, verdade ou mentira, “o vício e a virtude em simultâneo” (VV, 2002, p. 112). Assim, Macedo coloca o leitor no papel de construtor da obra, pois cabe a ele questionar e repensar sobre o que é dito pelo narrador e sobre o ato ficcional, além de refletir sobre o modo como a ficção tece a história, sobretudo o registro histórico.

Diante disso, a vida de Joana do presente sobrepõe à história da Joana do passado. Para fundamentar o enredo mencionado, o narrador utiliza fatos e personagens históricas, além de citar o ensaio sobre a Joana de Áustria do historiador francês Marcel Bataillon, estudioso da família real portuguesa, artigo este que o narrador-personagem recomenda aos seus alunos da Universidade.

Assim, o fio condutor desta obra é o artigo de Marcel Bataillon, embora as referências diretas sejam apresentadas somente no capítulo 8, quando o narrador-personagem confessa modo ensaístico, quais eram os seus objetivos ao associar a Joana “revolucionário e capitalista” com a outra “quinhentista” e mãe de D. Sebastião, conforme segue:

A minha ideia inicial girava à volta da personalidade e de circunstâncias da Joana de Áustria, inscientemente trazida à mesa do Pábe com anacrônicos temperos alentejanos pelo Francisco de Sá naquela noite de copos há meses. A intenção teria sido portanto contar a outra história da História, a que tivesse tão pouco a ver com filho como essa Joana pouco teve, trazê-la para um ambíguo tempo nosso em que a vida tivesse continuado a despeito do filho, como continuou. E quanto ao nunca assaz defunto Dom Sebastião de fantasmática memória, que ficasse a ser identidade nacional onde pertence(...) (VV, 2002, p. 124)

² Ao citar trechos do romance traremos a referência desta forma: VV – para indicar a obra Vícios e Virtudes, o ano e número da página a seguir.

Desse modo, são ressaltadas as estratégias de composição criadas pelo autor, tais como os jogos temporais, as adequações históricas, deslocamentos espaciais, os efeitos de real, além das diversas faces dos personagens. Assim, Mesquista (1987, p. 8) conclui que

sob as mais diversas formas, o fenômeno lúdico mantém um significado essencial. É um recorte na vida cotidiana, tem função compensatória, substituiu os *objetos de conflito* por *objetos de prazer*, obedecem as regras, tem sentido simbólico, de representação. Como realização, supõe agenciamentos, manipulações, mecanismos, movimentos, estratégias (grifos da autora).

Se o ato que criar um enredo é iniciar um jogo, o narrador é um jogador por excelência. A seguir abrimos espaço para apresentarmos a construção desse elemento na obra de Macedo.

1.3 O ENVOLVENTE NARRADOR

O leitor que me perdoe o meu súbito vezo metafísico, aceite-o pelo adiantado da hora mesmo se, como está no seu direito, é dos que prefere telenovelas a Plotino” (VV, 2002, p. 199)

A figura do narrador pós-moderno está relacionada com o propósito que os autores contemporâneos apresentam em seus textos, os quais negam reflexões filosóficas amparadas em verdades indiscutíveis. Desse modo, não há ao desejo de reafirmar tais verdades, mas sim apresentar um mundo caótico onde há o emaranhado de percepções, como cenas geradas pelo inconsciente, vontades humanas mescladas com os acontecimentos e cenas de origem midiáticas.

Assim, é impossível ter uma visão completa, objetiva e imparcial do mundo, pois qualquer passagem ordenada racionalmente seria artificial. Com isso, a função do narrador é conduzir o leitor por meio do caos, proporcionando caminhos múltiplos.

Encontramos no decorrer do enredo de *Vícios e Virtudes*, um narrador que ora guia o leitor pelo caos ora o coloca no meio do “redemoinho” de informações, de modo que não há certezas, mas possibilidades retratadas pela voz que narra, levando o leitor a perceber os possíveis caminhos de leitura.

Segundo Silviano Santiago (1989, p. 39), o narrador pós-moderno se assemelha a um repórter ou a um espectador, uma vez que ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste da platéia, da arquibancada ou da poltrona da sala de estar, e não narra como atuante.

Santiago, no decorrer do seu artigo, contesta o narrador clássico exposto por Walter Benjamin, aquele que narra a partir da experiência. Assim, o autor questiona o autêntico, só é

legítimo o que se narra a partir do que se experimenta ou pode ser autêntico o que narra por meio da observação?

A obra de Macedo responde tal questão ao apresentar a autenticidade do texto pela construção da linguagem por meio dos efeitos de real. Sabe-se que as narrativas pós-modernas não se emolduram na crença do real em sua existência e no sujeito como agente reproduzidor.

O pós-modernismo é um tempo em que não se pode narrar, pois há o bombardeio de informações e tecnologia que rodeia o mundo pós-moderno. Sendo assim, a forma não é mais expressão de um conteúdo e nem a eliminação dele, mas um estimulante para a obtenção do conteúdo.

Há o excesso de informações no mundo pós-moderno, muitas vezes, tais informações são rápidas, superficiais e quantitativas. O narrador desse mundo capta essa velocidade e variedade de fatos transmitidos e os cola em uma tela, como peças de um mosaico.

O leitor é posicionado diante de um texto com uma diversidade de ocorrências que as tornam hiper-real. No romance de Macedo, o narrador joga informações que se assemelham com fatos históricos que tornam o texto hiper-real, fazendo com que o leitor desconfie da veracidade dos fatos ficcionais e questione o teor histórico que é exposto pelo autor.

A condição pós-moderna deixa clara a dificuldade do ser humano, em meio a tantas informações e tecnologias, de sentir e representar o mundo onde vive. A sensação de vazio, confusão, irrealidade. Há uma falta de referência em relação ao real, uma estetização da arte. Nasce o mundo do simulacro, das misturas de estilo. A pós-modernidade não exclui. Pode-se dizer que ela é sempre isto e aquilo. Uma soma de possibilidades (SYLVESTRE, 2003, p. 125).

O narrador de *Vícios e Virtudes* utiliza os elementos da condição pós-moderna, como peças de um jogo, ao realizar uma ficção que abusa das possibilidades e das diversidades. É um narrador que mergulha na sabedoria decorrente da observação do outro, sendo um “puro ficcionista” que conduz o leitor a uma série de falsos inícios, já que no decorrer do romance o leitor encontra várias vozes que conduzem esse jogo, uma dessas vozes é do próprio Macedo no decorrer do texto:

há escritores que funcionam exatamente ao contrário, bem sei, talvez a maioria. Têm uma ideia, decidem quais vão ser as personagens e as situações mais adequadas, ou então partem das situações para as personagens, sabendo em todo caso qual vai ser a história, o como e onde e por que do que vai se passar. Depois se calhar escrevem logo o título na primeira folha ou no écran se já estão motorizados, e o resto vai de enfiada até o fim. Mas eu obviamente não consigo. Suspeito mesmo que se soubesse antes o que um livro meu vai ser não conseguiria escrevê-lo até o fim, não teria o interesse necessário que é precisamente não saber (VV, 2002, p. 123).

Essas vozes são responsáveis pelo acesso do leitor às várias e nebulosas informações. O leitor tem contato com as diversas versões da história, a qual é (re)contada pela voz do narrador e das personagens, que se misturam e se unem.

Esse narrador- porque assim já podemos chamá-lo já que desde então se tornara mais que um escritor de ofício e ouvinte de histórias de alcova- narrador, repito, leu Nietzsche, e não é evidente ingênuo, embora jogue com a quimera da repetição, estabelecendo relações viáveis e estrategicamente plausíveis entre a Joana do passado e essa outra Joana do presente, de quem primeiro apenas ouve falar, impressioando-se, a tal modo, pelas coincidências referencias das duas possíveis histórias, que isto lhe sugere a possibilidade de escrever, embora de forma desviante sobre ela (CERDEIRA, 2004, p. 166).

Macedo cria um narrador crítico e irônico que induz o leitor a questionar fatos do passado, a identidade nacional e traços da tradição portuguesa, bem como manipula as informações, pois visa “a confusão/manipulação do leitor, tornando o narrador de Macedo um exemplo, também, de não-confiabilidade e desestabilização”, (ANGELINI, 2008, p. 111), apresentando caminhos e possibilidades de uma realidade, a qual é fruto da linguagem, já que “encontramos, em meio à narrativa principal, brechas que convidam o leitor a refletir sobre a ficção (...) a narrativa principal é a própria brecha” (ALAVARCE, 2014, p. 7).

De início Macedo apresenta ao seu leitor a voz principal que tece o enredo, a de um professor de história, que narra em primeira pessoa e tem um amigo – Francisco de Sá, escritor que tem como objetivo escrever um livro sobre uma mulher que conheceu, e chamada Joana. Francisco se torna a segunda voz que narra os fatos no decorrer da apresentação de seu livro já publicado. Sabe-se que o romance em questão tem como centro a figura de Joana, que ganha voz ao relatar sua história por meio de diário e em conversas com Francisco, assim “o leitor é conduzido claramente aos bastidores da(s) narrativa(s) – ou àquilo que se pretende representação desses bastidores” (ALAVARCE, 2014, p. 10).

Ao dissolver a voz do narrador em outros personagens, Macedo deixa espaço para a “ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado” (SANTIAGO, 1989, p. 44). Com isso, o narrador não estabelece interpretações autoritárias, mas narra fatos que apresentam suscetíveis interpretações, pois “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 2003, p.60).

O autor utiliza a ironia, o exagero, a duplicação dos fatos para quebrar as estruturas da narrativa tradicional ao criar uma narrativa que indetermina a autoridade de seu narrador, que exclui a possibilidade de um final acabado e de uma interpretação definitiva. Os narradores de

Macedo são narradores pós-modernos, aqueles que reproduzem “as coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão. Eu estou olhando, olhe você também para este programa e não outro. Vale a pena” (SANTIAGO, 1989, p. 52).

1.4 O LEITOR

“Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita” (CARVALHO, 2004, p. 216).

Para a crítica literária mais recente, o agente que ganha evidência é o leitor, pois a literatura se torna elemento de interação, a qual é marcada pelas relações que sugerem e provocam nas comunidades literárias e no mundo. Sendo assim, o leitor assume o papel de “mestre” nesse “jogo” de interações diante de uma obra literária, pois ao atribuir sentidos à obra, participa, de certo modo, da construção da trama literária. Conforme aponta Compagnon, “depois da literatura, do autor e do mundo, o elemento literário a ser examinado com maior urgência é o leitor” (COMPAGNON, 2001, p. 139).

É notório que os estudos literários dedicam um lugar variável ao leitor, pois, ao longo dos anos, teorias diferentes se opõem sobre a importância desse elemento, alternando-se entre uma desvalorização ou uma valorização exageradas de sua figura e de sua participação na construção do sentido, o que já salienta a importância de se dedicar com atenção ao estudo dessa instância narrativa.

Para entender melhor essa relação de “ódio e amor” que os estudos narrativos nos oferecem, retomaremos brevemente as visões distintas sobre o leitor ao longo da história. Por anos, os teóricos do historicismo, do formalismo e do *New Criticism* ignoravam o leitor, uma vez que a obra literária era vista como uma unidade auto-suficiente, já que o poema existe por si só, como um momento verbal, desligado de seu leitor e de seu autor. Tal posição tinha como alicerces as considerações feitas sobre a dificuldade interpretativa e restrita do leitor, além da possibilidade de má compreensão e de falha de leitura, mesmo que essas não fossem atribuídas ao leitor.

Assim, o leitor ideal para tais teóricos seria aquele que se curvasse à expectativa do texto, de modo passivo e interpretando fielmente o que está escrito, aplicando, desse modo, “uma leitura fechada, objetiva, descompromissada do leitor” (COMPAGNON, 2001, p. 142.)

Alguns estudiosos e teorias excluem o leitor, outros o colocam como centro dos estudos literários, como o faz o escritor Marcel Proust que conferiu ao leitor um lugar de

evidência, pois, segundo esse estudioso, não cabe a essa instância narrativa compreender o livro, mas compreender a si mesmo por meio da obra. Isso porque o leitor aplica o que lê na sua vida, pois “ele não pode compreender o livro se não compreende ele próprio graças a esse livro” (COMPAGNON, 2001 p. 144,).

Desse modo, ao tecer uma narrativa, a performance do autor se torna parcial no registro de suas impressões e experiências, cabendo ao leitor encontrar nessa experiência e vivência lidas no texto algo aplicável a sua vida, pois “a escritura é descrita como a tradução de um livro interior, e a leitura como uma nova tradução num outro livro interior” (PROUST *apud* COMPAGNON, 2001, p.145).

Consideramos que a obra foge do alcance do autor e cai nas mãos do leitor, assim o texto literário e o leitor aos poucos vão se misturando e tornando um só, respeitando a incessante liberdade cedida ao leitor pelo enredo narrativo, construindo, desse modo, o conhecimento por meio das experiências adquiridas, além de criar significados para as lacunas e entrelinhas expostas em cada trama. O ato da leitura dá movimento à literatura, o leitor aceita o desafio proposto pelo autor, desvendando os mistérios de cada texto, pois “percebe-se (...), na literatura contemporânea portuguesa, esse diálogo constante dos narradores com seus leitores” (ANGELINI, 2008, p. 112).

Assim, é claro a intensa relação entre o leitor e a obra literária, bem como a cumplicidade resultante da entrega e da busca pelos silêncios impostos pela tradição. Diante disso, o leitor navega pela trama na tentativa de desvendar as verdades que são expostas nas entrelinhas de uma obra literária.

Uma vez que o leitor tentar romper com as lacunas e os silêncios deixados no tecido ficcional, o texto literário se torna atrativo para ele, fazendo-o jogar com as palavras e as “intenções” do autor. Sendo assim, a literatura seduz e conduz o leitor pela linguagem, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 13),

a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, filtrosamatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor.

Se a linguagem é o elo que conduz a relação leitor/obra, podemos assegurar que o sentido primeiro das palavras é o que as tornam sedutoras, já que este é “uma simulação da linguagem”(PERRONE-MOISÉS, 1990, p.13). Para tal fim, nada é mais sedutor, ao considerarmos o sentido primeiro das palavras, do que a ironia quando procura um leitor não

passivo, mas atento e participativo, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e um texto literário pode possuir armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.

Como ressalta Leila Parreira Duarte (2006, p.19) “a ironia é, portanto, uma estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”.

De tal modo, a participação do leitor frente a textos que possuem a aresta irônica é de extrema importância, pois é função do leitor participar do processo de criação de sentido, bem como, identificar as ambiguidades provenientes do uso da ironia, pois tal recurso “propõem a releitura do mundo, marcada por uma visão muito mais crítica. Vale a pena reiterar, entretanto: tal leitura depende do sujeito” (ALAVARCE, 2008. p.16).

A ironia, a seu modo, leva o leitor a suspeitar das palavras do autor e refletir sobre a sua realidade, permitindo, assim, um espaço de leitura que resulta em um olhar mais apurado, o qual é “alcançado devido ao fato de que tal categoria permite apreendermos a realidade não a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados, mas sim, através do choque, da tensão entre esses esquemas”(ALAVARCE, 2008. p.16-17).

Com isso, podemos afirmar que a ironia só ocorre quando o leitor a percebe no texto, caso contrário a intenção do autor não é percebida e não atinge o questionamento que o uso desse recurso proporciona.

Outro elo que permite ao sujeito a reflexão sobre a realidade e ressalta o papel do leitor é a metaficção historiográfica, conceito difundido por Linda Hutcheon (1991), que possui como característica primária a apropriação de personagens e/ou fatos históricos sob a ordem da problematização da história concebida como verdadeira, aliás “é necessário ir criando espaço para o passado que mais convém ao nosso futuro” (VV, 2002, p.12).

Nesse contexto, cabe ao leitor, “de início sem entender, uma coisa assim sutil” (VV, 2002, p.12), identificar no discurso do autor os rastros da metaficção historiográfica e distinguir que a história incorporada pela ficção não é fruto da nostalgia do que foi, mas sim uma forma irônica de reconhecer esse passado que não pode ser apagado. Assim, o resgate

histórico permite ao leitor descobrir fatos até então não revelados “devido às relações de interesse e poder de “grupos” conservadores”.³

Em textos literários que utilizam a ironia e a metaficção historiográfica como elementos que unem o quebra-cabeça composto pelo autor, constatamos que o leitor ganha um espaço para (re)avaliar o mundo a sua volta.

Sendo assim, a percepção dos discursos que apresentam arestas da metaficção historiográfica e da ironia se faz necessária por parte de um receptor/leitor, pois cabe a ele decodificar ou não o que é apresentado pelo autor, já que são “só histórias (...) umas verdadeiras outras falsas, falsas e verdadeiras ao mesmo tempo sem se poder distinguir o que era o quê” (VV, 2002, p.216).

Desse modo, decidimos ressaltar a problemática em torno do leitor e a sua importância para a crítica literária, uma vez que “o olho do leitor reconfigura o texto escrito, dando-lhe uma vida capaz de transgredir as fronteiras da autoria individual” (GUIMARÃES *apud* ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 19), sobretudo no que diz respeito à reconstrução dos sentidos e no preenchimento dos “espaços vazios ou os ‘não-ditos’, dando-lhe, enfim, a forma final por meio de suas projeções interpretativas” (ALAVARCE, 2008. p.20).

Dessa forma, ao longo desse trabalho voltaremos a nossa análise para os efeitos de sentidos provocados pela mescla entre história e ficção, sem deixar de “tocar” em pontos importantes, como mito, a ironia e a metaficção na obra *Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo, bem como a participação do leitor diante do jogo proposto por tais itens, uma vez que “depois as cores começam a emergir de dentro da tela. Vale a pena acordar de madrugada para ver uma pintura acontecer assim, de dentro para fora” (VV, 2002, p.11).

1.5 A (RE)LEITURA DE UM MITO

“(...) o mito (...) não é anti-história, mas tempo que confere à vida a
pouca ou inesgotável eternidade que comporta”
Eduardo Lourenço, 1999

Se o objetivo desse trabalho é analisar a correlação entre a história e a ficção, na obra *Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo, precisamos *a priori* ressaltar um elemento primordial no

³ JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 740-748.

romance, que estabelece as relações entre os objetos de estudos da dissertação, além de provocar o leitor ao apresentar outras possíveis versões para o mito que guia o imaginário lusíada.

Estamos a falar do mito de D. Sebastião, “aquele que há de voltar” e resgatar tudo que foi perdido, “uma crença messiânica que recebeu o nome de sebastianismo e que baseou na expectativa gerada pela volta de um rei para libertar Portugal do jugo castelhano e retomar o passado de vitórias e grandes realizações portuguesas” (HERMANN, 2000, p.14).

O mito do sebastianismo é apresentado aos cidadãos de Portugal em um dos momentos de sofrimento e dor desse povo, principalmente, com a perda da autonomia política dessa nação, pois no ano de 1580 a Coroa portuguesa, sem um sucessor direto para o reinado, teve todas as suas colônias submetidas ao rei Espanha, “o fim do século português foi antecipado pela trágica aventura do rei d. Sebastião no Marrocos: derrotados na batalha de Alcácer Quibir, em 1578, os portugueses perderam o rei e a soberania para os castelhanos” (HERMANN, 2000, p.14).

O desastre de Alcácer-Quibir, a 4 de Agosto de 1578, teve repercussões profundas em Portugal. No terreno da batalha, ficavam, entre mortos e cativos, membros de quase todas as famílias nobres do reino, para além de cerca de dez mil soldados portugueses, recrutados por todo o país. Não surpreende, por isso, que os primeiros rumores sobre a derrota, em meados do mês, e, a 21, a sua notícia certa, tenham suscitado em Portugal um movimento de “pânico colectivo” (ALEXANDRE, 2006, p. 2).

A escrita de Macedo (re)coloca ao centro um dos elementos primordiais da história cultural de Portugal, resgatando, assim, dados do passado que perpassam o imaginário do povo português, relacionando-os ao presente e questionando-os ao negar que há uma verdade universal que permeia tais dados, pois a mitologia sebastianista pode ser considerada como “um andaime fundamental do imaginário lusíada” (GOBBI, 2007, p. 132).

No romance em questão, a relação de vários elementos, como a tradição, a literatura, a arte, as crenças e os mitos, fomentam o diálogo entre história e ficção – elemento que será analisado no capítulo 2. Com isso, notamos que os fatos mencionados ou aludidos necessitam da participação do leitor no processo de (re)leitura que ocorre no decorrer do enredo, uma vez que cabe ao leitor desvendar o que está exposto nas entrelinhas da obra literária.

O povo português sustenta, desde os primórdios de sua existência, uma vocação para o messianismo, confiando ser um povo escolhido por Deus. Todavia, essa predisposição apresenta como base o processo de formação da nação portuguesa. A fundação do reino de

Portugal pode ser associada à Guerra Santa iniciada por cristãos, que objetivavam a expulsão dos árabes da Península Ibérica.

Para alcançar o objetivo, vários nobres lutaram com o intuito de ajudar D. Afonso VI, rei de Leão e Castela. Entre eles D. Henrique, destacou-se o conde de Borgonha, que se casou com D. Tareja, filha do rei. Como dote pelo casamento com a filha do rei, D. Henrique recebe o Condado Portucalense, ao qual foi aos poucos tendo novos territórios anexados, uma vez que D. Henrique continuou lutando contra os árabes e conquistando outros espaços.

A conquista por novos territórios foi continuada pelo filho de D. Henrique e D. Tareja, D. Afonso Henriques, que em 1140 passa a usar o título de rei, um ano após a Batalha de Ourique.

Em 25 de julho de 1139, cristãos portugueses liderados por Afonso Henriques haviam logrado vencer um enorme exército de mouros, apesar da grande inferioridade numérica. A inesperada vitória teria sido explicada pelo aparecimento de Cristo, antes da batalha, ao futuro rei de Portugal, sinalizando a intervenção sagrada no destino de glória reservado aos portugueses no coração da África infiel era também fazer a “guerra justa” e retomar território cristão, injustamente dominado, segundo os portugueses, pelos filhos de Maomé, seguidores da religião islâmica (HERMANN, 2000, p.17-8).

Diante desse fato, a conquista sobre os mouros foi considerada por muitos com um milagre, já que sem a ajuda divina nunca teriam alcançado a vitória, pois se encontravam em inferioridade numérica. Após tal episódio é fundada a nação portuguesa, que em 1143 foi reconhecida como independente.

Assim, é perceptível o quanto o povo português sofreu ao perder a autonomia política no momento em que D. Sebastião morre sem deixar sucessor para o trono.

A cidade de Lisboa, como todas as restantes, estava em grande alvoroço, por se saber que tinha chegado correio com novas que tinham perturbado os Governadores, sem se saber contudo do que se tratava: ver juntar todos os dias o Conselho, reter as cartas [...] deixava todo o reino suspenso de algum mau sucesso. Não havia ninguém em Lisboa que não tivesse interesse nessa guerra: os que não tinham lá o filho tinham o pai, ou o marido, ou o irmão; os negociantes e os artesãos que lá não tinham parentes, e muitos deles tinham-nos efectivamente, tinham lá pelo menos o seu dinheiro, que, em parte para ganhar, em parte por não ter podido evitá-lo, haviam emprestado aos nobres e soldados. Razão por que a tristeza era de facto geral; todos pareciam adivinhar terem perdido as pessoas e os bens que tinham em África; e, ainda que não estivessem já seguros disso, ouviam-se no entanto queixas súbitas. [...] Esta última dor universal, que, agravada pela incerteza da notícia, não fazia senão crescer, explodiu em choros e queixas. Não é possível dizer até que ponto tudo estava triste, tudo cheio de gemidos, como todos estavam carregados de luto. Era coisa lamentável ouvir as mulheres, que, as mais nobres em suas casas, de onde provinha o ruído, e as outras nas ruas, erguiam até aos céus choros e gritos, redobrando neles de cada vez que a notícia, por qualquer novo aviso, era confirmada (CONNESTAGIO *apud* ALEXANDRE, 2006, p. 2).

Após tal fato, Portugal cai sob domínio espanhol e resta apenas uma alternativa: acreditar na providência divina. Podemos afirmar que o sofrimento do povo português é um dos elementos fundadores do mito em torno da figura de D. Sebastião, pois os mitos são “sonhos arquetípicos” da humanidade, que afloram com o intuito de sustentar a vida humana, são capazes de construir civilizações, dar forma às religiões, apresentando-nos, como devemos reagir diante das crises, decepções, fracassos e maravilhamento, ou seja, são manifestações da alma humana e por isso identificáveis em quase todas as culturas (CAMPBELL *apud* SILVA, 2004. s.p) .

Desse modo, se é nos momentos difíceis que o homem busca caminhos para encontrar a salvação, Portugal vê nas trovas de Bandarra a crença para o recomeço com o surgimento de um novo reino com a vinda do Encoberto, o rei D. Sebastião. O mito em torno da figura do menino-rei é fruto do emaranhado de três “linhas” distintas, as novelas de cavalaria que propagam o mito celta do “encoberto Artur”, o messianismo judaico-cristão e o joaquimismo. Esses eixos mesclam elementos da cultura popular e os da nobreza antes mesmo do nascimento de D. Sebastião, assim podemos afirmar que o mito não é criado a partir de D. Sebastião, o qual se torna protagonista e lhe atribui um nome.

Sendo assim, “o sebastianismo é um mito universal nos seus elementos e que encontrou no reino de Portugal e no seu jovem rei o espaço que necessitava para eclodir após um longo período de “incubação” no imaginário de seu povo”(SILVA, 2004, s.p). Contudo, quando nasce o Desejado “já havia uma forte predisposição para sua identificação com o “Messias do reino” , era como já disse um raro momento em que o mito se torna realidade e se realiza um sonho arquetípico da humanidade” (SILVA, 2004, s.p).

A formação do mito do sebastianismo parte de diversas profecias atribuídas à figura do D. Sebastião, entre as quais muitas já estavam presentes no imaginário português, pois com o seu nascimento o “reino louvou e agradeceu a Deus pelo envio de um herdeiro, que recebeu o codinome de Desejado, e se tornou o responsável pela potencial retomada da força e da grandeza lusitana” (HERMANN, 2000, p.16).

O principal elo que sustenta o mito em torno da figura do décimo sexto rei de Portugal, filho do príncipe D. João e de D. Joana de Áustria, são as trovas de Gonçalo Anes Bandarra, sapateiro de Trancoso, já que se constroem na história das glórias, das dificuldades e do destino do reino de Portugal, porém, ao que tudo indica, sem a finalidade de profetizar o sebastianismo.

De acordo com José Hermano Saraiva (1999), Bandarra teria escrito as trovas como forma de protesto à doação da vila Trancoso, em 1530, pelo rei D. João III ao seu irmão mais novo, D. Fernando, o infame. Ainda de acordo com autor supra citado, Gonçalo Anes Bandarra era um homem simples e que passara a ler a Bíblia em português e, ao manter contato com os cristãos, recorria aos mesmos na busca de entender as passagens que não havia compreendido.

Assim, suas trovas misturavam “confusas citações da Bíblia, reminiscências da poesia tradicional, mitos espanhóis, profecias que andavam de boca em boca, vestígios de lendas do ciclo arturiano, críticas sociais à corrupção e à prepotência dos grandes” (SARAIVA, 1999, p. 174).

Ao combinar os termos que lhe pareciam bem soantes, os quais não conheciam ao certo seus significados, possibilitou que suas trovas fossem interpretadas de diversas formas. As diferentes interpretações passaram a circular entre a população e quando começou a perseguição aos cristãos-novos pela Inquisição “estes julgaram ler o anúncio da vinda de um Messias salvador nos versos que, de fato, eram um apelo a D. João III para que defendesse Trancoso da ambição do infante” (SARAIVA, 1999, p. 174).

Diante o contexto da batalha de Alcácer Quibir, sobretudo quanto ao destino do menino-rei, são atribuídas às trovas de Bandarra novas significações: D. Sebastião passa a ser o Messias, cujo regresso é anunciado. Diante disso, as trovas passaram a ser lidas de modo saudosistas por nobres e novas versões adaptaram “a redacção ao seu novo sentido, de tal modo que a restauração de 1640 pareceu trazer a confirmação das trovas” (SARAIVA, 1999, p. 175).

Assim, foi em meio a esse clima de espera e desassossego que se teceu o sebastianismo, impressionante fenômeno que atravessou séculos e oceanos e fez da esperança da volta de um messias, em pleno fim do século XVI, uma forma de luta e de resistência às dificuldades impostas pela parda da soberania portuguesa. Messianismo do fim do século, predisps a sociedade portuguesa para a espera redentora de um salvador que trouxesse conforto às famílias e dignidade ao reino. Nessa conjuntura de luto e expectativas, foram muitas as formas assumidas pela crença sebástica em Portugal, para o que concorreram, imensamente, as profundas raízes judaicas presentes na história da península Ibérica, solo fecundo para uma fermentação messiânica que seria alargada e redimensionada pelo sebastianismo (HERMANN, 2000, p. 25).

Com o decorrer dos anos e até o século XVIII, o sebastianismo manteve-se como espécie de nacionalização do messianismo judaico, pois tratava de alguém que viria para livrar todos do sofrimento. Somente anos depois o mito se torna tema nas produções literárias,

sendo utilizado como elemento fundamental nas produções de Padre Antonio Vieira, Almeida Garrett, Fernando Pessoa e entre outros autores portugueses. Já em uma época pós-moderna, mais do que um simples elemento da literatura, o mito perdura “como estado instintivo e permanente” (SARAIVA, 1999, p. 177).

A produção de Helder Macedo, principalmente, em *Vícios e Virtudes* apropria-se do mito para dissolver seu estado instintivo e permanente, uma vez que o “rei que há de voltar numa manhã de nevoeiro” persiste em assumir um lugar comum na linguagem e no imaginário português, sendo esse, ao se tratar de literatura portuguesa pós-moderna, um tema recorrente.

Há nesse romance, em especial, outro olhar sobre a história, sobre a ficção e, principalmente, sobre o mito, pois “as relações entre literatura e mitologia, enquanto fenômenos de linguagem ligados ao mistério da representação, conduzem-nos a observar pontos de conexão desses dois universos, já que eles mantêm, entre si, aproximações bastante estreitas” (BASTAZIN, 2006, p.81).

Com isso, o leitor é levado por meio do jogo criado pelo narrador a por em dúvida o processo de criação da identidade nacional portuguesa, uma vez que “a literatura, em seu processo de evolução, utilizou os mitos tradicionais com fins artísticos durante muitos séculos” (BASTAZIN, 2006, p. 83). Procuramos desvendar ao longo desse trabalho esse novo olhar, já que “o mito é o nada que é tudo/O mesmo sol que abre os céus/ É um mito brilhante e mudo -/ O corpo morto de Deus,/ Vivo e desnudo” (PESSOA, 2010, p. 23).

É importante destacar que, em alguns casos, cabe à literatura “recompor esta identidade, a seu modo” (GOBBI, 2007, p. 132). Entretanto, a produção literária “não tem função de atuar como terapia coletiva, apontar os caminhos do reconhecimento, da purgação e do reencontro do ser português consigo mesmo” (GOBBI, 2007, p. 132).

Nesse sentido, as produções que buscam justificar determinadas ações se apóiam em questões referentes ao mito e levam ao esvaziamento pela saturação. De acordo com Vera Bastazin, cabe ressaltar que tanto a literatura como o mito fundam-se sob a construção metafórica, bem como que a representação do mito é, como na literatura, por meio de um signo.

Assim, ao mesmo tempo em que esses dois discursos constroem uma experiência que é lingüística, eles constroem estratégias de articulação sónica que, além de representar, tornam-se o próprio objeto, constituindo, portanto, estruturas de similaridades ou equivalências (BASTAZIN, 2006, p. 82).

Segundo, Barthes (1987, p. 131), “o mito é fala”. Diante da linguagem, ele pode ser entendido “como um sistema de comunicação”, sendo um modo de significação - para referir ao autor acima citado, um “sistema semiológico”. Desse modo, “tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (idem). Portanto, o mito não surge de uma fala qualquer, e sim de um sistema de comunicação, um modo de significação, uma forma.

O homem, para sustentar seus anseios, passa a questionar o universo no qual está inserido, criando respostas que garantem a solidez do mundo. O mito, como narrativa, “funda-se (...) muito mais na construção de um discurso verossímil que na colocação de valores como falso ou verdadeiro” (GOBBI, 2007, p. 31). Com isso, o mito não é aquilo que sua mensagem quer passar, mas como essa mensagem é dita. Para tal finalidade temos a seguinte afirmação:

O mito, portanto, assemelha-se a um enigma instigante que completa o homem e como tal deve ser apreendido, sem perder sua amplitude e seu registro imaginário de alicerces flutuantes. Sua possibilidade de interpretação é certamente um jogo, jamais uma certeza, o que projeta para a dimensão estética do homem a ultrapassar os horizontes e, assim, alcançar esferas de percepção em permanente crescimento (BASTAZIN, 2006, p. 97).

Ainda, segundo Barthes, o mito é fruto da metalinguagem, pois há “uma segunda língua *na qual* se fala da primeira” (1987, p. 137, grifos do autor). Dessa forma, a constituição do mito pela linguagem ocorre da seguinte maneira,

a linguagem (...) toma posse “de si mesma” e reduplica o seu próprio mecanismo de construção de sentidos, caracterizando, assim, o processo de metalinguagem que define a fala mítica e imprimindo a esse procedimento uma perigosa “naturalidade” que apaga o seu traço fundamental: o de ser uma fala escolhida pela história (GOBBI, 2007, p. 31).

É justamente por ser uma fala escolhida pela história que o mito de D. Sebastião ganha destaque nesse trabalho, pois o nosso intuito é apresentar como a seleção de determinados fatos históricos são evidenciados e apropriados pela tradição, impossibilitando, assim, que outras “verdades” sejam apresentadas para a sociedade.

Já que a história faz uma seleção sobre os seus objetos de estudo, a literatura vem para negar a separação entre o que é real e o ficcional, pois mescla esses dois elementos, levando o leitor a duvidar do que é apresentado e afirmado ao longo dos anos, uma vez que “a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, 1987, p. 162).

Desse modo, podemos afirmar que a literatura pós-moderna está interessada pelo mito para mostrar “o absurdo de uma sociedade que continua a precisar insaciavelmente deles para apoiar tal cegueira ou sua paralisia diante das novas imposições históricas que exigem reavaliações e reposicionamentos constantes” (GOBBI, 2007, p. 201).

Dessa forma, apresentaremos no próximo capítulo como o romance *Vícios e Virtudes* retoma o discurso histórico como significante, dialogando com as transformações oriundas da Nova História e da teoria literária e, por fim, dessacraliza o mito do sebastianismo.

2 . LITERATURA E HISTÓRIA: NO LIMIAR DAS FRONTEIRAS

“Deixa lá, manias minhas. Coisa lá das aulas” (VV, 2002 p. 28).

É notório desde as primeiras manifestações literárias no ocidente o entrecruzamento entre a literatura e a história, consideradas em diversos contextos como reflexo da humanidade, pois são formas de conhecimento que representam a diversidade do homem. Desse modo, é complicado estabelecer quais aspectos aproximam ou distanciam tais áreas do conhecimento. Tal distinção torna-se ainda mais complicada se considerarmos que ambas possuem origem na epopeia clássica e partilham a narrativa como meio de reprodução. Assim, podemos afirmar que desses elementos advêm tanto a aproximação quanto o início do distanciamento entre a história e a literatura.

Ao estudar a “arqueologia” da relação entre a literatura e a ficção chegamos à conclusão de que o mito predomina e se edifica nos fatos históricos, como nos textos de Homero, considerados como o início da narrativa no Ocidente. A escrita de Homero representa a junção dos mitos sacros com a realidade e as narrativas do mundo profano, ressaltando sempre o universo ficcional onde as ações se aproximam da experiência humana.

Todavia, com o avanço do progresso cultural na Grécia há o início da diferenciação entre o ficcional e o factual no texto épico. Assim, o mito é repudiado pela razão e visto de modo incoerente diante do racional e ficcional ao ser relacionado com o real. Com isso, a diferenciação entre a história e a literatura é associada a outras categorias racionais, éticas e empíricas que passam a ocorrer na escrita grega pós-homérica.

Heródoto, considerado o pai da história, é o primeiro a fugir e ironizar a mítica e poética de Homero, pois sua escrita se inicia com a menção ao seu nome e método de escrita, além de negar a invocação de musas, demonstrando assim que seu discurso está preocupado com a veracidade dos fatos relatados, pois é evidente a insatisfação sobre a explicação do real diante do pensamento mítico, uma vez que “Heródoto, o viajante, contava a um público de gregos como eram os outros – a partir do que vira e ouvira, valendo-se do testemunho de terceiros, além do seu próprio” (PESAVENTO, 2000, p.34). Desse modo, há outro olhar para os dados vagos e incertos apresentados nos textos épicos.

No mesmo caminho de Heródoto estão outros pensadores da Antiguidade Clássica, como Tucídides, Platão e Sócrates. Assim, nesse contexto, há o início da distinção entre história e ficção. Diante dos estudos desses pensadores clássicos, Tucídides rompe e questiona

os métodos de Heródoto, pois julga a memória como seletiva e traiçoeira, pois “os homens esquecem, mentem, suprimem ou acrescentam detalhes e dados ao que viram e ouviram” (PESAVENTO, 2000, p.36).

A postura de Tucídides de resgatar aquilo que aconteceu com o intuito de evidenciar a verdade deste acontecimento culmina no primado do documento no trabalho do historiador postulado, pois “reivindica a escrita como meio de fixação dos acontecimentos, fazendo da imutabilidade do escrito uma garantia de fidelidade” (GAGNEBIN *apud* PESAVENTO, 2000, p. 36).

Diante dos estudos desses pensadores clássicos, encontramos o postulado de Platão, que afirma que não há lugar para a poesia na República, organização social concebida por tal filósofo, pois era vista como imitação da imitação. Desse modo, as criações artísticas eram encaradas como algo sem seriedade e sem qualquer conhecimento válido, como vemos na seguinte citação,

O artista, criador de imagens distanciadas da verdade do objeto, por serem mediatizadas, nada entende da realidade e, pernicioso, arruína o espírito de seus ouvintes por apresentar, dela, apenas um simulacro, dificultando o acesso ao mundo das Ideias – o único verdadeiro (GOBBI, 2004, p. 39).

Ao ponderar que o poeta jamais seria capaz de atingir a verdade, bem como conhecer a realidade, a relação entre literatura e história é anulada diante do posicionamento de Platão. Sendo assim, só após as considerações de Aristóteles, o maior discípulo de Platão, é que tal relação começa a ser definida. É na obra *Póetica*, de Aristóteles, que encontramos o auge da discussão sobre o que distingue a história da ficção.

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos versos nas obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, que fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e o universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1993, p. 54-55).

Para tal filósofo, a história assume compromisso com a verdade e se relaciona com o que de fato ocorreu. Já a ficção está próxima daquilo que poderia ter acontecido, além de possuir afinidade com a verossimilhança.

Portanto, o poeta é, para Aristóteles, aquele que é capaz de **organizar uma história** plausível que, eventualmente, pode até conter o real. Assim, o mito (a ficção) constituiria um conjunto elaborado de elementos escolhidos e agenciados segundo uma ordem necessária. À história, por outro lado, caberia narrar os acontecimentos que realmente sucederam, regidos por uma diversidade aleatória que não se submete ao necessário e ao verossímil (GOBBI, 2004, p. 40, grifos da autora).

Diante disso, acreditamos que distinção entre história e ficção não é relacionada com a forma, mas com a liberdade que o poeta possui para representar aquilo que possa ter ocorrido, assim, a poesia se tornaria mais universal que a História, pois caberia a esta narrar só o que de fato ocorreu. Vale ressaltar que este é um dos modos que historiadores e críticos literários adotaram para caracterizar a diferença entre a ficção e história, como afirma Márcia Gobbi na seguinte afirmação:

Ao conceber a ficção como forma de conhecimento válido (...); ao postular que a ficção é capaz de revelar mais de nós mesmos (...) e, ainda, por **autorizar** o poeta a incluir os “sucessos reais” em suas fábulas, Aristóteles acaba por determinar as linhas gerias que farão reger as relações entre história e ficção (GOBBI, 2004, p. 41, grifos da autora).

Apesar dessa oposição já delineada por Aristóteles, os estudos sobre a fronteira entre história e ficção se fazem mais evidentes a partir do século XIX com o surgimento de outras formas de narrativas e a consolidação científica da história. Para alguns estudiosos dessa problemática, o modo como historiadores e ficcionistas selecionam e organizam seus respectivos trabalhos resulta na separação entre esses dois campos dos saberes.

Define-se que o papel do historiador é buscar vestígios e documentos que comprovam suas histórias, além de selecionar os elementos que constituíram o evento a ser contado; já o ficcionista “elabora” as suas histórias, sendo um inventor dos elementos que serão expostos em suas obras. Desse modo, temos na história a representação do “real”; e na literatura, do “imaginável”.

Assim, o historiador do século XIX nega em seu estudo o traço fictício e se detém apenas nos dados factuais e observáveis. Ao longo desse século, a história toma forma de disciplina distinta no Ocidente e se opõe às demais formas de mito. Desse modo, marcar o distanciamento entre ficção e história torna-se fundamental para os historiadores desse século, mesmo com o surgimento do romance enquanto gênero e a utilização da história na construção de alguns romances.

Entretanto, para alguns teóricos e para o presente trabalho, os limites entre história e ficção são tênues, como afirma a estudiosa Maria Tereza de Freitas (1989, p. 19):

(...) Paul Veyne afirma que a história é um “romance verdadeiro”. Num artigo que escreveu sobre o mesmo tema, “Le discours de l’Histoire” (retomado em *Poétique*, 49, 1982), Roland Barthes mostra que o discurso histórico possui as mesmas características formais da narrativa literária (...). Reunidos em mesa redonda, alguns anos atrás, historiadores franceses de renome como E. Le Roy Ladurie, J. Le Goff, M. de Certeau, P. Veyne, G. Duby e outros, colocavam a questão da proximidade da História com o domínio das Letras e das Artes.

O entrecruzamento da história com a ficção é tão antigo como o mundo, de modo que não é novidade afirmar que há correspondência entre a evolução histórica e a literária. Assim, podemos afirmar que mudanças de grande proporção na história provocaram, de certo modo, extraordinárias inovações na literatura, como o surgimento do gênero romance, pois

(...) o próprio nascimento do gênero romanesco, na Idade Média foi um nítido reflexo da ascensão de uma classe nova, a da pequena e média nobreza dos ‘cavaleiros’: a necessidade de coroar sua ascensão social com uma conquista cultural, levou-os a tentar se realizar contando suas aventuras e proezas nos chamados ‘romance de cavalaria’ (FREITAS, 1989, p.109).

Desde seu “nascimento”, no fim da Idade Média, o romance traça o seu caminho, enquanto gênero, com apropriação da matéria histórica, já que o homem não está certo da legitimidade da ficção, como afirma Mikhail Bakhtin: “(...) o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História” (BAKHTIN, 2010, p. 397).

Sendo assim, não há como afirmar onde termina o teor histórico e onde começa de fato a ficção nos primeiros “romances” dos quais há registro no Ocidente. Assim, como *Romance de Tebas*, datado no ano de 1150, e *Romance de Tróia*, escrito entre os anos de 1165 a 1170 por Benoit de Sainte-Maure, o apego à história é perceptível, como mostram as palavras da teórica Freitas, (1989, p. 111): “a insegurança material e intelectual, que dominava os homens da Idade Média, levava-os a se apoiar em fontes seguras para suas criações, e, ao lado da verdade religiosa, já dominante, emergia poderosa a verdade histórica”.

A evolução do gênero romance nos apresenta aspectos relevantes sobre uma classe social que busca na trajetória dos heróis de cavalaria o encontro com o seu próprio destino, não esquecendo que o apoio desses textos eram sempre os feitos históricos. Após esse momento, surgem histórias que retratam os personagens vivendo as suas próprias aventuras e, por fim, dialogando com o absurdo e com a morte. Cabe enfatizar que o responsável pelas inovações romanescas por resgatar os romances de cavalaria e aventuras, além de incorporar em sua escrita o perfil do homem na Idade Média, foi o autor espanhol Miguel de Cervantes como o romance *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha*, publicado no ano de 1605, na cidade de Madrid.

Desse momento em diante, os textos se caracterizam pela força imaginativa e a palavra romance é considerada sinônimo de ficção, e o romance passa a ser visto como um gênero sem teor de verdade. Assim, ao final da Idade da Média e nos dois séculos seguintes, XVII e o XVIII, distintos gêneros passam a dialogar com a história, como a crônica, o drama, a tragédia e a biografia.

No século XIX, o romance histórico eclode, pois mescla a épica cavaleiresca com a busca das origens do povo, e é considerado como um gênero à parte na história do gênero romance, já que este é o século da história, no qual transformações significativas e acontecimentos grandiosos ocorreram e será também o século do romance histórico, como destaca Freitas (1989, p. 111):

Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente nessa nova forma romanesca: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e de horizontes novos, de outro lado, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e de personagens. Nessa recíproca interação, os dois campos de conhecimento humano se confundem, e a especificidade de cada um deles se vê cada vez mais ameaçada.

O termo romance histórico aparece pela primeira vez na obra crítica *O romance histórico*, de György Lukács, em 1936. Para o autor, esse tipo de romance tem origem no século XIX, o que não impossibilita pensá-lo nos séculos XVII e XVIII, por meio de obras que abordavam o teor histórico em seus enredos. Para alguns, as adaptações de história e mitos na Idade Média são os “precursores” do romance histórico.

De acordo com Lukács (2011), o romance histórico objetiva retirar de cena a singularidade histórica da época, além de extrair o caráter de cada personagem dentro de uma obra literária. Para o autor, dois fatores contribuíram para o surgimento do romance histórico no cenário francês, a queda de Napoleão Bonaparte e o início da Revolução Francesa com os ideais de igualdade, fraternidade e liberdade, já que tais fatos colocam em evidência a sensibilidade histórica.

Como elementos base para os primeiros romances históricos estão o Iluminismo, que oferece o conhecimento ideológico; o romance social inglês, ao projetar nos meios literários diversas formas de expressão e, por fim, a Revolução Francesa que transforma a história em experiência de todos, assim cada indivíduo se vê e se sente parte da história.

O “pai” do romance histórico, conforme Lukács (2011), é o romancista escocês Walter Scott com as obras *Waverley*, publicada em 1814, e *Ivanhoé*, de 1820. Tais romances

apresentam a fidelidade histórica em seus enredos ao recriar fatos históricos em contextos amplamente verossímeis e ao inserir como personagem central o “herói mediano”, que adquire o poder de representatividade pelas suas características tipicamente nacionalistas.

Entretanto, esse gênero não foi bem aceito pelos historiadores da época, pois alegavam que alguns autores de romances históricos não conheciam as épocas que tentavam reconstruir nos textos ficcionais. Tal situação ganha destaque se considerarmos que boa parte dos escritores românticos “deixavam prevalecer a verdade ficcional em detrimento à verdade histórica e de que a História, nesse época, reivindicava um estatuto científico rigoroso, semelhante ao das ciências exatas e naturais” (GRIGOLETTO, 2005, p. 21).

Diante desse contexto, podemos afirmar que o século XIX marca o distanciamento entre a história e a ficção, pois a primeira começa a dialogar com as teorias positivistas que invadem a Ciência, buscando em documentos e na própria ciência sua soberania. A história pretende, desse modo, conquistar sua especificidade e autonomia em relação à literatura, além de se contrapor aos princípios da representação literária.

A literatura, também “banhada” pelas ideias positivistas, mantém relação com a escola realista/naturalista, o que torna o romance um meio de comprovar as teorias científicas apresentadas pelos documentos autênticos. Desse modo, o romancista compartilha com o historiador o desejo de elaborar um relato da experiência humana, pois a busca e o interesse pela exatidão e pelo real é uma preocupação comum entre essas áreas do conhecimento que continuam a se relacionar.

Com a virada do século XIX para o século XX, grandes transformações ocorrem no campo da história, pois

A história nacional, dominante no século dezenove, atualmente tem de competir com a história mundial e a história regional (antes deixada a cargo de “antiquários”amadores), para conseguir atenção. Há muitos campos novos, frequentemente patrocinados por publicações especializadas. A história social, por exemplo, tornou-se independente da história econômica apenas para se fragmentar, como alguma nova nação, em demografia histórica, história do trabalho, história urbana, história rural e assim por diante (BURKE, 1992, p. 7-8).

Assim, a evolução diante da escrita da história ocorreu pelos padrões intelectuais e institucionais. De um lado temos os historiadores tradicionais que seguiam o padrão dominante e definiam, cada vez mais, as fronteiras disciplinares. De outro estão os historiadores que buscavam novos métodos de abordar o passado, utilizando como arcabouço teórico outras áreas do conhecimento para ampliar seus estudos e redefinir a historiografia.

A Nova História (re)estabelece laços com a literatura, que, por sua vez, procura na história inspiração para as suas manifestações, já que a primeira metade desse século oferece aos escritores relevantes fatos históricos que se transformam em assunto para as narrações romanescas, pois “objetos e sujeitos se desnaturalizam, deixam de ser metafísicos e passam, pois, a ser pensados como fabricação histórica, como fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-se, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 21).

A partir desse momento, a história deixa de lado seu isolamento em relação aos outros campos do saber. Historiadores, como Hayden White, defendem a aproximação da história com a literatura, já que acreditam que a linguagem admite um papel decisivo nas descrições da realidade histórica.

A história é antes de mais nada um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem. E isso sugere que, se o discurso histórico deve ser compreendido como produtor de um tipo distinto de conhecimento, ele deve antes ser analisado como uma estrutura de linguagem (WHITE, 1994, p. 26).

Ainda segundo White (1994, p. 98), os escritos históricos são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quando descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências”. Desse modo, os indicativos históricos não constituem sozinhos a história, esses são apenas elementos que foram/serão selecionados e (re)ordenados pelo historiador, o qual utiliza estratégias similares as da literatura.

Tal proposta de estudo da história advém das inovações apresentadas pela Nova História que rompe com os paradigmas da história positivista, propondo novos caminhos que levam ao diálogo de outras disciplinas com esse campo do saber, além disso “não há evento histórico que não seja produto de dadas relações sociais, de tensões, conflitos e alianças em torno do exercício do poder, de dada forma de organização da sociedade, produto de práticas e atitudes humanas, individuais e coletivas (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 27).

Sendo assim, de acordo com Hutcheon (1991), o importante é perceber que tanto a história quanto a literatura devem ser compreendidas como representações, como registros da subjetividade e, por serem processos instáveis na formação de sentido, não são produtos finais de sentido fixo e acabado.

2.1. OS CAMINHOS SUGERIDOS PELA NOVA HISTÓRIA

A história se passa nesta terceira margem onde o que impera é o devir, o fluxo, que desmancha as formas estabelecidas de objetos e sujeitos, que mistura aspectos que aparecem separados, classificados e ordenados após as práticas de análise levadas a cabo das ciências (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 28).

No decorrer do século XX, grandes transformações ocorreram na historiografia, as quais possibilitaram que os historiadores colocassem em xeque o estatuto do seu saber e as fronteiras que deveriam ter os discursos por eles apresentados, uma vez que “todo evento histórico é cultural e simbólico e precisa de alguma forma de linguagem ou de simbologia para acontecer, para estabelecer os laços de comunicação entre os homens” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 27).

De acordo com Peter Burke (1992), toda essa expansão da historiografia gera certa crise de identidade. Desse modo, é perceptível que a evolução diante da escrita da história ocorreu pelos padrões intelectuais e institucionais. De um lado temos os historiadores tradicionais que seguiam o padrão dominante e definiam, cada vez mais, as fronteiras disciplinares. De outro estão os historiadores que buscavam novos métodos de abordar o passado, utilizando como arcabouço teórico outras áreas do conhecimento para ampliar seus estudos e redefinir a historiografia. Tal fato contribuiu para,

a redescoberta dos indivíduos como personagens da história, como forma de se contrapor àquela historiografia centrada nas categorias coletivas, em conceitos macro-estruturais e abstratos, também contribuiu para a colocação da dimensão inventiva das práticas humanas como uma preocupação dos historiadores (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 21).

Tais mudanças metodológicas orientam a Nova História, campo de estudo que teve início em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929. De acordo com os pressupostos de Peter Burke em seu artigo *A nova história, seu passado e seu futuro*, é complicado determinar de modo preciso o que seria esse modelo novo de estudar e se de fazer história, pois “definir a nova história em termos do que ela não é, daquilo a que se opõem seus estudiosos” (1992, p. 10). Sendo assim, tal teórico ressalta seis pontos que diferenciam a antiga da Nova História.

O primeiro pressuposto de Burke (1992) fundamenta-se no fato de que há na Nova História um interesse pelas atividades humanas, pois tudo apresenta um passado que pode ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Por exemplo, na primeira metade do século XX ocorre a ascensão da história das ideias, o que revela que a realidade social é fruto da

cultura, criando, assim, um relativismo cultural que é responsável pela distinção entre o que é periférico e central.

A Nova História apresenta certa preocupação com a análise das estruturas, pois o que interessa são as mudanças ocorridas no cenário econômico, social e geo-histórico, diferentemente do que era apresentado pelos historiadores tradicionais, os quais viam a história como uma mera narrativa de acontecimentos. Assim, temos uma nova abordagem narrativa, segundo pressuposto apresentado por Burke.

Já o terceiro pressuposto deixa claro como os novos historiadores dão destaque para a “história vista de baixo”, principalmente, na opinião das pessoas simples com relação aos grandes acontecimentos e aos grandes homens.

O quarto pressuposto envolve a utilização de outras fontes, assim, os historiadores não ficavam limitados apenas aos documentos oficiais. Nesse sentido, os novos historiadores teriam que considerar um maior número de evidências, baseando-se em dados visuais, orais, comerciais, populacionais e entre outros.

Ao ponderar a existência de outros indícios e fontes, o método utilizado pelos historiadores, pautado no explicativo tradicional, torna-se falho, pois delimita os questionamentos que poderiam ser feitos. Desse modo, o quinto ponto detalhado por Burke parte da oposição dos novos historiadores ao método explicativo tradicional e é nesse sentido que o estilo próximo ao romanesco permite mostrar ao leitor que não há um único olhar sobre os fatos históricos.

Por fim, o último ponto apresentado por Burke contrapõe a objetividade do paradigma tradicional à subjetividade, de modo que para muitos historiadores ligados à tradição estabelecida no século XVIII, “a tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos, ou, como apontou Ranke em uma frase muito citada, dizer “como eles realmente aconteceram”” (BURKE, 1992, 15).

Porém, a Nova História deixa claro o quanto é impossível evitar a retratação do passado a partir de um modo particular de encarar qualquer fato histórico, assim afirma Peter Burke (1992, 15),

por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra. Nessa situação, nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma

apresentação de pontos de vista opostos do que por uma tentativa (...) de articular um consenso.

Nesse sentido, a subjetividade de qualquer historiador se inicia com a escolha de suas fontes, pois cada um efetua uma escolha sobre os vestígios e, por conseguinte, exclui outros. Sobre os rastros escolhidos exuma detalhe por detalhe, nos quais a maioria não prestava atenção. Assim, o olhar que o historiador lança sobre o seu objeto se faz subjetivo.

Ao considerar o sexto pressuposto apresentado por Peter Burke em *A nova história, seu passado e seu futuro* (1992), notamos que o caráter da subjetividade, que remete a arbitrariedade sobre o conhecimento histórico, é problematizada na escrita macediana, uma vez que o romance em questão, *Vícios e Virtudes* (2002), nos mostra que as escolhas efetuadas sobre a história de Portugal e inseridas no romance são selecionadas “a dedo” pelos personagens, embora tenhamos a certeza que é justamente Macedo que seleciona o que da história portuguesa será incorporado em sua narrativa.

Tal detalhe é feito de modo proposital, já que o intuito desse efeito de sentido é proporcionar ao leitor mais de um ponto de vista, bem como estampar por meio do tecido o ficcional a existência do relativismo do discurso histórico, além das estratégias utilizadas pelo autor no momento de composição da obra.

Diante do novo contexto apresentado pela Nova História, há a preocupação dos historiadores com a narrativa, como afirma o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior (2007, p. 20):

O sujeito do conhecimento, em História, deixa de ser pensado como uma presença ausente, uma consciência plena que fala e vê sem a interferência de dimensões irracionais, afetivas, morais, ideológicas ou inconscientes. O retorno da preocupação dos historiadores com a questão da narrativa, da escrita da História, de como esta participa da própria elaboração do fato, tanto quanto a recepção do texto, vai levando a esta ênfase na dimensão ficcional, poética, ou seja, inventiva do discurso do historiador. A história passa a se questionar como discurso, sobre o que se dá a produção de sentido neste campo.

Diante do que foi apresentado, podemos afirmar que a Nova História tem interesse sobre qualquer atividade humana, pois, de acordo com Burke,

o movimento de mudança surgiu a partir de uma percepção difundida da inadequação do paradigma tradicional. Esta percepção da inadequação só pode ser compreendida, se olharmos além do âmbito do historiador, para as mudanças no mundo mais amplo” (1992, p.19).

Desse modo, o que era visto como imutável “é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço.” (ibem, p.11).

Com isso, Macedo, em seu romance, abala o que é considerado imutável pela história da nação portuguesa, mostrando ao seu leitor alterações possíveis dessa construção cultural que oriunda de fatos históricos.

Antes da análise do romance, cujo objetivo é apresentar como as novas perspectivas históricas são colocadas no mosaico ficcional criado por Macedo, gostaríamos de apresentar o modo como a teoria literária e a história se relacionam diante do mundo caótico da pós-modernidade.

2.2. LITERATURA E HISTÓRIA: UM NOVO OLHAR DIANTE DA PERSPECTIVA ATUAL

Tudo o que não for vida, é literatura, A história também. A história sobretudo, sem querer ofender” (SARAMAGO, 1896, p. 15).

Para Evelyne Patlagean (2001), a Nova História coloca em destaque o imaginário como objeto de investigação do historiador, possibilitando, assim, o processo de reflexão sobre o seu trabalho. Dessa forma, a literatura favorece uma “evasão interior” no sentido do que é desejado. Já a crítica literária está, cada vez mais, propensa a “abrir as portas” para o diálogo interdisciplinar, colocando em evidência a constante troca com outras disciplinas.

É evidente que as transformações oriundas da Nova História e da Literatura Comparada possibilitaram um novo olhar sobre os fatos que ocorreram e que são considerados como verdade absoluta, além de possibilitar a apresentação de um novo discurso sobre os mesmo fatos, já que tanto o discurso histórico quanto o literário são frutos de uma seleção feita pelo autor, por isso fruto da subjetividade.

História e Romance seriam tão-somente expressões da mesma inquietação dos homens, os quais, como múltiplo Janos bifronte, voltados a uma e outra parte, e do mesmo modo que tentam desvendar o oculto rosto do futuro, teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, quereriam integrar no presente que ainda são (Saramago apud Ferreira, 2000, p. 137).

Assim, podemos afirmar que a história e a narrativa ficcional são gêneros permeáveis em suas formas narrativas, “para apresentar um relato daquilo que ‘realmente ocorreu’, a própria História depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Em seu artigo *A tela da memória* (1999), Helder Macedo reforça que a literatura e a história possuem esquemas narrativos semelhantes ao afirmar que:

Literatura e História são as duas disciplinas da minha formação universitária e, se como universitário estivesse a falar, certamente procuraria acentuar as diferenças que as separam: métodos, provas, propósitos. Mas falo do outro lado do espelho, como escritor, onde aprendi a ver também as semelhanças, por que a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. **Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está acontecer, tal como aquilo se imagina. E só passam a acontecer no ato criativo - palavras, imagens, escrita - que os transforma em significação.** (MACEDO, 1999, p. 37, grifos nossos)

Para Cosson e Schwantes (2005), a delimitação sobre o que é história e o que é literatura nunca foi rígida e cabe ao leitor a identificação das diversas metodologias adotadas pelas narrativas ficcionais e históricas para percorrer as fronteiras que separam e unem os dois discursos. A função do leitor não é apenas selecionar o que deseja ler por meio de uma classificação banal entre gêneros, pois

na verdade, cada vez mais o leitor é instado a identificar os diferentes procedimentos narrativos dos textos em circulação entre história e a literatura, necessitando em cada caso percorrer as linhas que separam e ao mesmo tempo unem os dois discursos. E isso não apenas para selecionar adequadamente aquilo que deseja ler através de uma classificação genérica, mas também e principalmente porque é através desses procedimentos que a história e a literatura referendam as suas verdades e os seus valores (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 31).

De acordo com Freitas (1989), pode-se afirmar que há dois modos fundamentais de analisar as relações entre a história e a literatura, primeiro seria a possibilidade de equiparar a produção literária ao contexto histórico no qual foi produzida e a assimilação da literatura pela temática da história.

O segundo modo apresentado pela autora consiste no inter-relacionamento do discurso histórico com o discurso literário, dando um caráter inovador para as narrativas que buscavam em dados históricos formas de compor o enredo romanesco, bem como de historiadores que viam na literatura um meio de preencher as lacunas abertas pela história.

Como o objetivo desse trabalho é um estudo sobre o entrecruzamento da ficção e da história, partindo da assimilação do histórico pelo ficcional, retornaremos à noção do romance histórico, delimitada por Cosson e Schwantes (2005), que cruza o campo histórico com a literatura e, conseqüentemente, questiona os valores dessa relação no romance pós-moderno.

De acordo com os autores supra citados, a criação de um romance histórico exige do autor um trabalho árduo, pois requer dedicação à pesquisa em fontes e documentos históricos para fundamentar o seu discurso. O mesmo trabalho é cobrado do leitor, já que a obra deve sempre ser vista como um fruto da ficção. Por mais que apresente relação com o “real”, o leitor jamais deve se esquecer de que está diante de um texto literário.

Para um romance ser considerado como histórico não basta que o mesmo apresente referências a fatos passados, mas sim o entrecruzamento do episódio histórico com a ficção, ou seja, a presença histórica na constituição do enredo literário, de modo que a ausência dos personagens e dos eventos citados como históricos no cerne do romance dê origem a outra obra totalmente diferente.

A proposta de pensar o romance histórico como processo de (re)visão da história ganha destaque no decorrer do século XX. A discussão sobre o romance histórico estava presente no contexto da sociologia da arte e da teoria literária, conforme se nota nas palavras de Macedo:

A história deixou de ser apenas a História do poder político, ou da força militar, ou do controle econômico, como fundamentalmente havia sido. Passou a ser também a História das mentalidades, a História de como tudo isso estava a ser vivido e também de como se vivia a despeito de tudo isso (MACEDO, 1999, p. 42).

No pós-modernismo, a revisão do discurso histórico diante da literatura vem à tona pela metaficção historiográfica, termo cunhado pela estudiosa Linda Hutcheon (1991). A representação de fatos históricos em um romance revela o teor narrativo que a história possui, além de negar as divisões entre os dois campos do saber.

Nesse contexto, a história passa a ser plural e a obra literária assume diretamente o papel de representação de diversas histórias, uma vez que as “articulações possíveis entre literatura e história tornaram-se, assim, infinitamente mais sutis e mais complexas” (MACEDO, 1999, p. 44).

Com o intuito de captar as características fundamentais de um segmento da literatura contemporânea marcada por grandes autores, como Umberto Eco, Robert Coover, Salman Rushdie e entre outros; Linda Hutcheon em sua obra *A poética da pós-modernidade* (1991), cria o termo metaficção historiográfica.

Ao longo de seu texto, Hutcheon não se refere à ficção conhecida como histórica, mas aos romances pós-modernos, nos quais a presença e a elaboração do tema histórico é o centro da narrativa, pois, segundo a autora, a evocação da história constitui a marca do romance contemporâneo.

Segundo a definição sobre as produções definidas como pós-modernas, a autora ressalta a tentativa de tais obras de explicar a relação entre passado e presente na cultura, na arte e na história. Como resultado, o romance pós-moderno não deseja destruir a história e nem ao menos negá-la, como fazia o Modernismo, pois “jamais pode-se conhecer o passado a

não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p.39), e sim busca revisitar esse dado histórico de maneira consciente e, por vezes, irônico.

O termo metaficção historiográfica surge com o constante referir-se à situação discursiva e caráter reflexivo da temática histórica, como afirma Linda Hutcheon (1991, p. 22):

Com este termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (...). Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem construído o principal foco da atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

A autoconsciência teórica proporcionada pela metaficção historiográfica sobre a literatura e a história como fruto das criações humanas passa a ser a base para repensá-lo e para a reelaboração dos conteúdos do passado. Todavia, para que o diálogo seja instaurado é necessário que exista uma relação intertextual e, como ressalta a autora, tais relações são paródicas, pois há

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

Cabe ressaltar que a teoria de Hutcheon tem como base a problematização da história diante do contexto pós-moderno, pois com a metaficção historiográfica há a possibilidade de repensar e (re)contextualizar dados históricos, principalmente, ao enfatizar o caráter ficcional que a própria história possui.

A escrita metaficcional é fruto da combinação de dois processos antagônicos, o primeiro é a preocupação do ato de narrar, bem como os “procedimentos de construção do texto ficcional aliada a uma preocupação com fatos históricos, pertencentes ao contexto, sejam fatos do passado ou do presente” (SYLVESTRE, 2003, p.78).

Desse modo, as obras que adotam a metaficção historiográfica como o intuito de provocar a relação de causa/consequência, assumem o valor estético e crítico. A utilização de dados históricos é feita de forma consciente, pois o objetivo é criticar, proporcionando, desse

modo, outra maneira de pensar sobre o feitos narrados, pois segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1999, p. 110),

O discurso da História deixa assim de ser um templo de eternização do passado, para se instituir como dimensão criadora do futuro. O passado, mais propriamente, não se recupera, não se resgata, mas se “representa” – naquele sentido mesmo teatral -, isto é, torna-se “outra vez presente” pelo gozo da “re-presentation”, e não pela vida, pelas artimanhas criadoras da linguagem, e não pelo poder de permanência do feito ou por sua capacidade- certamente contestável – de uma “representação” que vislumbresse uma repetição fora da diferença.

Assim, o que é considerado como verdade absoluta pela historiografia é questionado e, conseqüentemente, outras possibilidades são apresentadas para o que era dito como “verdade”. Dessa forma, surgem outras interpretações para o mesmo dado histórico.

Há nos romances pós-modernos o confronto, de acordo com Hutcheon, “da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado” (1991, p.142). Entretanto, é necessário certo cuidado ao referir a metaficção como indicador da apropriação de fatos históricos pela ficção contemporânea.

Tal estratégia de construção há tempos é utilizada na literatura em seu tecido ficcional, desde a épica tradicional *Odisséia* ao romance *Guerra e Paz*, “até seria possível argumentar que as maiores obra da nossa cultura cabem na definição de literatura histórica” (MACEDO, 1999, p. 42).

Na literatura portuguesa, o florescimento desse gênero ocorreu no século XIX, com as produções de Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, bem como Eça de Queirós. Tais escritores produziram obras literárias baseadas em acontecimentos e personalidades históricas.

Essa tradição ainda se mantém nos escritos contemporâneos, porém modificadas. Nesse contexto, dito pós-moderno, as fronteiras dos fatos históricos se diluem na significação proposta pela literatura.

Há escritores que sentem a necessidade de o fazerem e cada vez mais para essa tendência da literatura nossa contemporânea. Para alguns desses escritores é como se não já não fosse possível ou necessário inventar ficções, bastando transpor para a Literatura as ocorrências da História, fundindo uma na outra. A essa transposição de fatos históricos numa ficção que simultaneamente os não oculta e visa a significá-los literamente, chamaram os ingleses e americanos de *faction- fact/fiction-*, termo que não dá para traduzir em português porque “ficção” é outra coisa, que tem a ver com “facciosismos” raramente desejáveis em História ou em Literatura. Mas talvez nem seja necessário traduzir, porque a novidade é mais aparente do que real. Sempre houve *faction* na Literatura, e não foi necessário inventar o termo para que Fernão Mendes Pinto a praticasse. (MACEDO, 1999, p. 43, grifos do autor.)

Todavia a problematização do discurso histórico é mais evidente no pós-modernismo. Sabe-se que história e literatura são discursos, os quais são utilizados para dar sentido aos acontecimentos, muitas vezes, por meio da representação destes em fatos históricos.

Após quase um século de auto-afirmação científica segundo modelos das ciências naturais e, posteriormente das sociais, a historiografia parece deslocar-se progressivamente para o campo literário, embora não sem ressentimentos em suas bases, a julgar pelas constantes críticas ao chamado linguistic turn. O paralelo disso nos estudos literários e na metaficção historiográfica - o romance pós-moderno -, seria uma reorientação para a história, depois do predomínio, durante muitas décadas, seja do formalismo seja do esteticismo anistóricos. Não será o caso, nesta exposição, de sondar a natureza desse novo historicismo literário, mas tão somente apontá-lo como correspondente da nova historiografia (FERREIRA, 2000, p. 138).

Dessa maneira, a metaficção historiográfica tem a percepção que os signos podem mudar de significação com o passar dos anos, com isso “a escrita da história e da arte são ideologias. Só se tem acesso ao real discursivamente. Ficção e história se equivalem enquanto construções narrativas” (SYLVESTRE, 2003, p.79).

A retomada dos fatos históricos pela metaficção historiográfica não ocorre pelo viés nostálgico, como algo que deve ser lembrado, mas de modo crítico, visando a transformação, pois abre “o passado para o presente, prevenindo-o de ser conclusivo ou teológico” (HUTCHEON, 1991, p.110).

De acordo com Hutcheon, “o mundo se tornou literatura”. Assim, não há fronteiras entre o que é história ou o que é literatura, ambas são permeáveis, além de serem representações. Os escritos pós-modernos, de acordo com a autora, não são não-históricos, de modo que a retomada do teor histórico não é saudosista e, por consequência, problematiza as relações de fronteira entre a história e a ficção.

Em virtude disso, não é mais possível distinguir o que é ficção do que é história se ambas são construções discursivas. Assim,

ocorre com a retomada do passado de maneira a subvertê-lo, problematizá-lo e afirma que a função de sua paradoxal combinação entre a auto-reflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da auto-reflexibilidade metaficcional com o tema histórico (SYLVESTRE, 2003, p.80).

A perspectiva questionadora que a ficção historiográfica apresenta do discurso histórico modifica a literatura, a qual passa a perceber os processos de significação em torno dos próprios significantes literários, pois “é inevitável que as relações entre História assim

praticada e Literatura se modificassem, redimensionando o que havia sido a função tradicional do romance histórico como uma reconstrução imaginativa capaz de suprir os silêncios da História” (MACEDO, 1999, p. 42).

Percebemos essas modificações presentes em *Vícios e Virtudes*, pois, ao mesmo tempo, o enredo se apropria da ficção e da história como significantes, pois questiona os processos de construção e de significação, assim delimita e depois subverte as fronteiras entre esses dois campos do saber.

A obra *Vícios e Virtudes* propõe uma reflexão sobre os percursos e os descaminhos da nação portuguesa em busca da reafirmação em um tempo de incertezas. A narrativa articula crítica à realidade de Portugal, bem como um parecer sobre o fazer literário.

Macedo “joga” com as verdades expostas pela história e com os personagens considerados exemplos a serem seguidos pela nação portuguesa; tal jogo pode ser justificado como “coisa pós-moderna, de escritor do nosso tempo” (VV, 2002, p. 15), segundo as palavras do próprio autor.

Com isso, o autor usa e abusa dos personagens históricos nesse romance, idealizando a escrita da ficção que apresente ao leitor que nada parece ser realmente aquilo que é exposto como verdade histórica, colocando esse leitor em contato com situações diferentes daquelas que são ditas como o único lado da história da nação portuguesa.

Desse modo, a narrativa histórica pós-moderna surge como uma necessidade de resgatar elementos que foram deixados de lado durante o processo de criação da identidade nacional, além de questionar os que são considerados como formadores dessa identidade, os quais são mediados pela tradição, economia, política, religião e a própria História, possibilitando outro olhar sobre a verdade exposta.

Esse novo modo de reparar a história se concretiza por meio de outros olhares em torno do mesmo fato, tanto dos autores quanto dos leitores, o que resulta uma multiplicidade de “verdades”.

Nesse sentido, os novos romances de revisão histórica são capazes de romper as fronteiras entre o real e o ficcional, dificultando uma classificação estanque quanto aos gêneros literários. Entendemos que esse processo ocorre na escrita macediana, principalmente, em *Vícios e Virtudes*.

No tecido ficcional apresentando pelo autor, tudo se torna híbrido e nem mesmo o narrador-personagem consegue classificá-lo, “isto afinal é um romance histórico, uma história

de fantasma, uma ópera, ou uma novela policial?” (VV, 2002, p. 147). Todavia, tal articulação entre essas categorias não passa de uma estratégia do autor, uma vez que o leitor não pode interpretá-las isoladamente, pois o enredo se constituiu dessa mistura, bem como do caráter ensaístico de Macedo.

O jogo proposto pelo autor se torna evidente quando literatura e história se fundem em diversos momentos durante a narrativa, criando, desse modo, uma linha tênue entre ficção e realidade, pois “o que temos são histórias contadas por uma personagem, licenciada em História (...) ela também, a jogar entre mentiras e verdades”. (CERDEIRA, 2002, p. 193). Diante disso, em alguns momentos o leitor se depara com a impressão, a qual é fruto do poder de sedução que o autor utiliza para envolver aqueles que o lêem entre os espaços narrados, que a obra tem sua origem de fatos vivenciados pelo próprio autor.

No decorrer do enredo, a metaficção traça o seu objetivo enquanto elemento narrativo que “arrasta” o passado para o presente, possibilitando ao leitor questionar a história e problematizando a identidade nacional, configurando-se como o caminho encontrado pelo autor para desmitificar e subverter concepções cristalizadas que perduram tanto no imaginário do povo português quanto na história da nação portuguesa.

O entrecruzamento entre o real e ficção ocorre pela metaficção historiográfica, que cruza diversas histórias ambientadas em espaços e tempos distintos: Joana quinhentista e a Joana pós-moderna; Francisco de Sá e São Francisco de Borja, o Duque de Gândia e o Padre; a escrita de *Vícios e Virtudes* e o seu criador. Assim, a coexistência de personagens e os fatos históricos são evidenciados pelos acontecimentos e espaços criados na tessitura ficcional, como afirma Cerdeira:

Vícios e Virtudes (...) um romance romances: lá estão os ingredientes do romance histórico e também os de sua posterior montagem estrutural: lá estão as referências autobiográficas do que eu que escreve, embora (...) as mais evidentes possam constituir tanto somente uma cortina de fumaça, (...) mas sobretudo lá estão também os sinais de um romance que propõe ele próprio, a sua arte poética que olha para si e para a sua construção (CERDEIRA, 2002, p. 192).

A metaficção traz para “palco” o mito de D. Sebastião e busca caminhos para encontrar a “verdadeira” identidade nacional, se é que realmente existe essa identidade, pois não há identidade fixa, já que o sujeito é capaz de assumir uma nova identidade a cada momento diferente, pois as sociedades modernas estão em constante mudança e as práticas sociais são reformadas na tentativa de acompanhar essas transformações.

O uso da metaficção nesse romance surge como um ponto de contato entre ficção e história, “ela permite não só reforçar os laços de vizinhança entre história e literatura, da maneira como tentei expor até aqui, como também sondar as características e razões de tal reaproximação” (FERREIRA, 2000, p. 137). Assim, coloca em evidência o fato de que a fronteira entre esses discursos é tênue nesse contexto.

Com apropriação do discurso histórico, a obra em questão insinua em seu mosaico ficcional as mudanças sofridas, nem sempre ditas pela história, além de proporcionar ao leitor a problematização do que é apresentado como verdade.

Sendo assim, tudo se transforma em incertezas, “a verdade é uma coisa muito relativa. Que é só a percepção ou a memória do que pode ou não ter acontecido” (VV, 2002, p. 102).

Ao analisar esse romance, especificamente quanto ao uso da metaficção, podemos assegurar que a relação entre história e ficção se faz presente na pós-modernidade e não há como delimitar a fronteira entre os dois, já que este produz sentido para o entrecruzamento entre esses elementos.

Por fim, vale afirmar que o romance histórico ainda é possível no século XXI, vestindo a roupagem da metaficção historiográfica, a separação entre o que é história e ficção cai por terra, o emaranhado entre esses dois discursos se faz valer. Questionar a história e colocar em evidência fatos passados é um mero exercício do homem pós-moderno, bem como do “escritor pós-moderno (...) que problematiza o contexto em que vive” (SYLVESTRE, 2003, p.52).

Portanto, a fronteira entre ficção e história é questionável diante da literatura. Delimitar e marcar o que é pertencente à ficção e o que é história já não se faz necessário, uma vez que ambos são frutos do discurso e utilizados com uma finalidade específica, pois “a auto-referencialidade é uma estratégia literária de demarcação e de distanciamento que, em si própria, nada tem de ‘modernista’ e menos ainda de ‘pós’, e que só é metaliterária’ porque a Literatura sempre a foi” (MACEDO, 1999, p. 44).

O objetivo do estudo é apresentar que há caminhos diversos para a exposição das verdades existentes, bem como que o sujeito é produto do passado. Diante de tal questão temos a seguinte afirmação:

estudar as relações entre Literatura e História não significa pois buscar apenas o reflexo de uma na outra. Mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Isso significa que, se a Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por uma relação mecânica de causa efeito. Não é a História encarada como uma fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela

que interessa examinar, mas sim a História que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, se elabora através dela. Presença da História no romance – e não a influência da História sobre ele- é o que deve guiar o estudo fecundo das relações entre Literatura e História. (FREITAS, 1989, p. 115)

O uso da metaficção historiográfica conduz ao questionamento e dá um “piparote” no leitor, avisando-o que ele deve sempre desconfiar do que é dito e colocado como verdade.

Este é certamente um romance de muitos romances ou romance com muitas saídas, como múltiplas versões, sempre também a recomençar. (...) Porque este é o romance que propõe a coordenação dos opostos, cujo sintagma de base – o título já indicaria- opta pelo “e” da convivência e não pelo “ou” da exclusão do termo indesejado (CERDEIRA, 2002, p. 204).

Assim, a história e ficção se entrelaçam no romance em questão com o intuito de preencher os espaços deixados no decorrer do tempo, passado que se faz mais recente do que o próprio presente, “de modo que agora o resto é isto. Perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado em não. Tempo condicional” (VV, 2002, p. 236).

3. O MOSAICO DE MACEDO, DOS VÍCIOS ÀS VIRTUDES

“quando tinha razão é porque a não tinha, que a virtude era o mais torpe dos vícios e que ao menos os vícios não eram virtude” (MACEDO, 1999, p.100).

Segundo Maria Lúcia dal Farra(2002), “o “romance-plural” parece ser já agora apanágio singular da escrita de Helder Macedo”, assim definimos a escrita de Macedo em *Vícios e Virtudes*, “texto que exercita suas estratégias de fuga aos modelos de criação de personagens, aos padrões de construção da narrativa, às leis da autoridade narrativa, à ética da prevalência da verdade”. (CERDEIRA, 2002, p. 187).

Enredo, personagens, presença de um narrador, tempo e espaço são os elementos que compõem uma narrativa, porém na obra em questão tais subsídios são apresentados no plural, assim o leitor fica inquieto, buscando responder as lacunas espalhadas pelo tecido ficcional, ou melhor, preenchendo os espaços entre os elementos que configuram o mosaico proposto pelo autor, assim

no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto um elemento eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. (LUKÁCS, 2000, p.72).

Desse modo, a escrita ficcional de Helder Macedo pertence aos grandes textos literários, pois seduz com maestria ao tecer romances a partir de referências intertextuais, reflexões históricas e digressões metaficcionais, assim “texto que exercita suas estratégias de fuga aos modelos de criação de personagens, aos padrões de construção da narrativa, às leis da autoridade narrativa, à ética da prevalência da verdade” (CERDEIRA, 2002, p.187).

Os textos de Macedo fogem a interpretações unívocas, promovendo, assim, mais indagações do que respostas, pois o autor oferece ao seu leitor pistas de interpretações para em seguida negá-las, com isso manipula os elementos da narrativa com a finalidade de ludibriar aquele que o lê, de tal modo que

a redação, tumultuada, envolve jogos de duplos e espelhos, a ficcionalização do escritor Helder Macedo (...), relações amorosas atribuladas (em que os jogos sexuais e suas máscaras supõem jogos de poder) e o continuo questionamento do passado do país (...). Reformulados, os elementos mais importantes da ficção de Helder Macedo – os duplos, a teoria ficcional, a relação entre ficção e história, os jogos de contrários e antíteses narrativas – adquirem novos sentidos (DANTAS, 2011, p.7).

Ao ter contato tanto com a produção literária, quanto acadêmica de Macedo notamos que seus romances têm como base duas preocupações temáticas, “como dois fios entrelaçados

unindo as contas de um colar, a saber: a investigação metaficcional e o diálogo entre ficção e história” (DANTAS, 2011, p. 2). Sendo assim, os romances macedianos, de certo modo, são a materialização de seus estudos acadêmicos, situando-os diante da literatura portuguesa.

A escrita de Macedo, sobretudo em *Vícios e Virtudes*, trata de um romance que busca evidenciar o passado diante de um contexto pós-moderno, no qual há possibilidades de questionamentos e de (re)ver os equívocos cometidos na seleção dos eventos narrados pela história como oficiais, assim

como literatura, porém, o romance se submete à prova da verdade. Ainda assim, não deixa de colocar a questão dos limites do discurso histórico: como possível escrever sobre a História do país, senão como ficção? Seria possível que a ficção o fizesse? Seria esta, sequer, a função da prosa de ficção contemporânea? A ficção macediana responde, em parte, a essas indagações. Sem dúvida, a literatura não é para Helder Macedo, mero veículo de entretenimento, como também não se submete aos imperativos do ensaísmo ou da militância política. Sua literatura é engajada no sentido não panfletário, o de promover questões éticas e morais, tematizando a posição política do sujeito frente ao mundo (DANTAS, 2011, p.9).

Assim, Macedo busca em seus enredos recriar outra história para Portugal, essa que é oriunda de uma ficção, a partir dos momentos mais marcantes para os portugueses. Diante disso, vemos que a composição de *Vícios e Virtudes*, a qual é escrita a várias mãos, não passa de uma encenação, de um jogo intrincado entre aquele que escreve e o(s)narrador(es) para aquele que o lê.

Encontramos enredos contraditórios, o primeiro que afirma, o segundo que contrapõe, um terceiro que deseja adequar a fala a partir de uma escrita. Esses múltiplos enredos vão aos poucos criando espaços e completando lacunas. Além disso, temos um enredo sobre o próprio fazer literário, este que surge como um jogo de cartas, a partir do qual há sempre a possibilidade de subverter a ordem ou encontrar a carta que é capaz de mudar tudo.

Há também em *Vícios e Virtudes* um romance de amores, semelhante à tradição romanesca, amores inteiros e desiludidos, que se concretizam apenas na possibilidade, “traídos e não realizados, em que objeto de desejo ora se desloca em fantasias perversas, ora escapa antes mesmo de se cumprir” (CERDEIRA, 2002, p. 189). Afinal, a única personagem feminina é capaz despertar paixões e desejos por onde passa, tornando-se a musa inspiradora para o nosso narrador principal e para o seu amigo, Francisco de Sá.

Precisamos ressaltar que a primeira leitura da obra vai além da mera história de Joana, amiga de Francisco de Sá, embora a inclua, pois a obra salta a partir dessa personagem e se transforma no romance da escrita de outro romance, pois como afirma o narrador-principal

“isso o que eu acho dos romances, são só para quando é necessário pôr em ordem o que ainda não está”(VV, 2002, p.124).

A história apresentada de início dá a entender que pode ficar sem fim, pois é tecida vagarosamente com o auxílio do leitor, que, aos poucos, reúne os pedaços expostos e começa a jogar com os blefes da escrita, unindo assim as peças que integram o mosaico.

Em relação ao tempo e espaços da obra podemos afirmar que incluem no presente da enunciação, o qual retoma a escrita de outro romance. Sendo este uma narrativa histórica, que recupera os eventos do século XVI– eventos que constituem o cenário narrativo, como a história de Joana, filha de Isabel de Portugal, irmã de Felipe e mãe de D. Sebastião. Tais episódios são narrados propositalmente – ou seja, não são casuais, têm uma finalidade na narrativa – e transpostos para um paralelo, o qual se faz presente nos últimos anos do século XX.

A escrita que Macedo apresenta dois planos narrativos, o da narrativa maior é metaliterário, pois oferece uma demonstração do que é a escrita ficcional juntamente com a exposição dos elementos estruturais que compõem um texto literário. Já o segundo plano é apresentado nas entrelinhas do texto, pois ao retomar fatos do passado tenta (re)apresentar um romance com base histórica.

Ao longo do texto, esses dois planos se cruzam, provocando a atenção do seu leitor em distinguir o que faz parte de uma reflexão sobre o fazer da arte literária ou a apresentação de um romance histórico em pleno no século XXI. Com isso, notamos a perspicácia do autor, que se revela, sobretudo na maneira como conduz a escrita de um texto: sem apresentar respostas prontas e acabadas do início ao fim da narrativa.

É certo afirmar que ao final das 236 páginas que dão origem ao texto de Macedo, o leitor finaliza o livro cheio de incertezas e com o intuito de buscar mais sobre as informações descritas. Em alguns momentos, o autor utiliza a voz de seus narradores para fazer críticas a determinados contextos sociais, “zomba” da literatura de massa, cita grandes clássicos da literatura brasileira e portuguesa, sobretudo a grande admiração por Machado e Assis, faz referências a seus estudos acadêmicos, além, é claro, de alfinetar a construção da história de Portugal.

Por meio de suas estratégias narrativas, Helder Macedo (re)cria uma imagem para Portugal, nega histórias prontas e mitos que são passados de geração a geração, faz questão de afirmar os erros dessa nação, procura evidenciar a necessidade de se abrir para o novo, pois

estamos em pleno processo de globalização “ou, então, sei lá, o nevoeiro sebastiânico é agora o mesmismo universal da globalização” (VV, 2002, p. 136).

É quase impossível não mencionar o trabalho com a linguagem apresentado em diversos momentos de *Vícios e Virtudes*; não há uma preocupação formal, mas sim, uma necessidade de se refletir sobre como a linguagem e seus efeitos de sentidos são vistos na literatura, pois há nessa obra uma preocupação sobre a escrita romanesca. O autor em certos momentos traça um diálogo com o seu leitor, além de abusar das metáforas para a construção da trama, afinal “pois é, é mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada e outra coisa” (VV, 2002, 135).

Em determinados trechos, a utilização desse recurso vem como uma crítica sobre o empobrecimento da sociedade na interpretação das informações que são repassadas, pois estão sempre preocupadas em absorver rapidamente o que é dito e não preocupam com o não-dito, no trecho abaixo percebemos uma “alfinetada” ao homem que não se preocupa com os acontecimentos frutos de problemas político-sociais, vejamos

e certamente terão notado a enorme bronca de ele ter declarado no lançamento, para pôr a metáfora a funcionar, que Dom Sebastião tinha tido uma mãe que lhe sobreviveu. Péssimo em História, a Joana disse logo. E na altura ninguém deu por nada, que nem os orgasmos reciclados do prostático. Pois é, é o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar nada, a não notar que nunca nada é outra coisa: Inquisição Pide Cia KGB, alumbrados, feministas fundamentalistas de véu imposto, autos-de-fé Auschwitz gulags, África Bósnia Timor, reforma agrária alentejana Brasil dos Sem-Terra. Tufo parecido e tudo outra coisa, sempre pela primeira vez para quem lá esteja (VV, 2002, p. 135-6).

Diante disso, as metáforas em *Vícios e Virtudes* constituem um mundo paralelo, assim o leitor deve desvendar as entrelinhas do texto, sabendo utilizar as informações que são apresentadas para ler de modo crítico o enredo, pois, nesse tipo de narrativa literária, o mais importante são as palavras que não são expostas. Assim, o que está nas entrelinhas do texto vem à tona pela leitura minuciosa, já que

se eu disse não, se foi isso que ouviste, devias saber perfeitamente que não é sempre um sim a outra coisa que não foi dita. E que essa é que precisa de resposta. Eu não sou escrita, pelo menos da maneira como tu és, tu é que devias saber que nos verbos o único tempo verdadeiro é o condicional (VV, 2002, 205).

Assim, o romance apresentado por Macedo constitui em um “romance de romances” ao apresentar várias histórias ambientadas em espaços e tempos distintos que multiplicam personagens e possibilidades de ações praticadas. Além disso, a relação entre o discurso

histórico e o discurso literário se faz presente por todas as estratégias que o autor utiliza, seja por metáforas, retomada de personagens históricos ou citações.

Estamos diante de diversas “peças coloridas” que o autor selecionou, organizou e as “colou” no tecido ficcional, formando outro meio de ver e encarar os registros históricos. Assim, a seguir apresentaremos um pouco mais dessa arte, bem como o resultado alcançado por ela.

3.1 OS RASTROS PERMANECEM

Cá estou nesta minha rotina de loucura mansa. O novo livro, de que leste o falso início verdadeiro, isto é. Depois verás o resto. (VV, 2002, p.118)

Na obra em questão, a correlação de vários elementos da identidade portuguesa, como arte, literatura, crenças e mitos, (re)aparece por meio do diálogo entre história e ficção. Podemos afirmar que dois discursos auxiliam a compor a obra literária, bem como fazem a ponte entre a história e ficção. O primeiro tem origem no discurso histórico de Portugal, sobretudo no mito de D. Sebastião, o qual guia a identidade cultural do país. Já o segundo aparece como citação e menção ao longo da obra literária do texto *Jeanne d’Autriche, Princesse de Portugal*, publicado em 1974 pelo historiador francês Marcel Bataillon, como vemos a seguir:

Vem tudo no tal excelente artigo do Marcel Bataillon que estive a reler há dias, texto de uma conferência que fez na Faculdade de Letras de Lisboa em 17 de abril de 1939 e que foi publicado em 1974 pela Gulbenkian em Paris, no volume *Études sur Le Portugal au temps de l’Humanisme*, com o título “Jeanne d’Autriche, Princesse de Portugal”. A referência bibliográfica vai toda porque é daqui que vou traduzir e citar profusamente para vos dar conta do que modificamente teria sido este livro que já não podia ser e agora ainda menos, todas as aspas que seguem são –lhe devidas salva indicações em contrário. (MACEDO, 2002, p. 125- 6)

No trecho acima, fica clara a utilização do discurso de Bataillon na composição do tecido ficcional criado por Macedo, desse modo o fio condutor dessa obra é o artigo de Marcel Bataillon, uma vez que o próprio autor, por meio de seu narrador, cita trechos do artigo que ajudaram no processo de criação da personagem Joana e ao mesmo tempo para contrapor a Joana do presente, personagem fictícia da obra *Vícios e Virtudes*, com o seu duplo Joana de Áustria, mãe de Dom Sebastião.

Os fragmentos a seguir explicitam a afirmação anterior, de modo que a Joana do “presente” se entrelaça com a Joana da “história”, a segunda Joana dialoga com a mãe, a rainha D. Isabel, e com o Duque de Gândia, Francisco, futuro São Francisco de Borja:

“Viste as duas face de Jans” disse ele. “Agora precisas de saber qual é a verdadeira.”
“Não são sempre as duas”, riu Isabel, “dia sim, dia não?” E ficou a sorrir para além das palavras.

Mas Joana tinha uma imaginação mais literal do que a mãe:

“Quais? Também temos?”

Teria então notado que o amigo da mãe, o amigo também dela de quem a mãe dizia sempre que era preciso que ela também gostasse muito porque tudo o que ele fazia era por bem (...)

“Por vez é necessário saber escolher”, disse finalmente Francisco como se em resposta à pergunta de Isabel, que não era pergunta, e à pergunta de Joana, para qual não era resposta. (VV, 2002, p. 38-9)

Diante do diálogo acima, o leitor não diferencia a “verdade” da “mentira”, nem ao menos o que faz parte da ficção de Macedo, nem o que pertence à “voz” do narrador-personagem enquanto romancista, o que torna o romance característico do contexto pós-moderno, já que o mesmo “(...) atua na fronteira entre o que pode e o que não pode ser representado, mostrando que a linguagem é construída através de vários discursos que se entrelaçam em um texto” (SYLVESTRE, 2003, p.45).

Durante a narrativa, a tradição, a literatura e os mitos, ganham destaque pelo diálogo entre história e literatura, mediados pela metaficção. Um dos contextos históricos a que o romance nos remete é a figura do Rei D. Sebastião e, consequentemente, a do mito do sebastianismo que entra em cena em um dos momentos de sofrimento e dor do povo português pela perda da autonomia política e, por fim, de sua identidade, pois “dele tudo, é claro: Louco sim louco porque quis grandeza, o Desejado, o Encoberto... Tudo. É a identidade nacional” (VV, 2002, p. 30).

Desse modo, o jogo literário (re)coloca em destaque a mitologia sebastianista, esta que é “andaime” do imaginário lusíada, fruto do discurso apresentado aos sujeitos desse contexto e assumido por eles como fonte de salvação, como “aquele que há de voltar” e recuperar o que foi perdido.

Ao presentificar o passado e retomar a tradição, a escrita macediana dessacraliza o mito do sebastianismo, tal processo ocorre ao utilizar a personagem Joana como um novo “centro” para o tão sonhado regresso de D. Sebastião pelo povo português:

Agora era de novo o início da História. Não tinha portanto escrito: “Era uma vez...” Tinha escrito: “E se?” E se não fosse Dom Sebastião que regressasse? E se fosse a mãe de Dom Sebastião que sempre aqui tivesse estado? Queria ser a dona soberana das suas terras para restaurar o passado no presente (VV, 2002, p. 81).

Esse recurso ganha destaque na obra ao ser utilizado como metáfora da sociedade moderna, pois com auxílio da história e do mito o autor traça um paralelo com a sociedade portuguesa do século XVI. Esse paralelo ocorre com a associação de uma personagem moderna, Joana e uma personagem histórica, Joana d’Áustria, a mãe de D. Sebastião.

A escrita de Macedo em *Vícios e Virtudes* dissipa fronteiras entre passado e presente, entre o real e o fictício, entre verdade e mentira ao duplicar e entrecruzar personagens, pois estamos “às voltas com as versões da História⁴”, tanto pelos “ecos” quanto pelos “rastros” submersos pelos discursos apresentados, o autor usa e abusa desses elementos históricos, além de subvertê-los de modo irônico.

A relação entre as duas Joanas uma “(...) quinhentista e usa saias” e a outra “pós-moderna e (...) revolucionária capitalista” (VV, 2002, p. 29) é apenas um artifício criado pelo autor para instaurar o discurso histórico em seu enredo, criando, desse modo, um eterno estado de desconfiança em seu leitor sobre o que é real e o que é ficção, diante do jogo de verdades e mentiras, bem como vícios e virtudes.

De tal modo, a intertextualidade torna-se fundamental para o diálogo entre o discurso literário e o histórico, em que a literatura analisa a história possibilitando uma (re)visão e cria espaços para uma (re)construção de Portugal.

Ao resgatar o discurso histórico, Helder Macedo propõe um novo olhar para história vista como verdade absoluta, sobretudo ao tratar do mito de D. Sebastião, visto como história que deve ser contada e recontada a fim de manter a identidade de ser português. Sendo assim, o conceito de intertextualidade “introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa” (NITIRNI, 2010, p. 164), além de possibilitar que as outras verdades sejam vistas e o ato de questionar seja ativado, atitudes fundamentais no processo de leitura.

Outro fato histórico que surge aos poucos para compor o mosaico são as guerras na tentativa de manter a conquista sob os países dominados por Portugal no continente africano, com isso tais episódios levam ao leitor ao período de ditadura salazarista, a qual colocava os

⁴ Expressão utilizada por CERDEIA, Cristina Teresa. Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do Inferno. In: *Helder Macedo: A experiência de fronteiras*. Teresa Cristina Cerdeira (org). Niterói: EdUFF, 2002. p. 201.

portugueses em regime absolutista. A ditadura cai por terra graças a Revolução de 25 de abril de 1974, fato que instaura no país a busca de uma identidade nacional, negando aquela forjada durante o governo de Salazar.

Podemos afirmar que os fatos históricos que são citados, mencionados ou aludidos estão relacionados com momentos de perda e busca da definição da identidade nacional portuguesa, sobretudo no momento atual, uma vez que tais marcos históricos são retomados no presente, instaurando dúvidas e incertezas, principalmente, diante da escrita pós-moderna.

Desse modo, apresentaremos neste capítulo os acontecimentos históricos (re)memorizados no decorrer da escrita macediana, como a formação do mito, ao período da ditadura de Salazar e a Revolução dos Cravos, para, depois, chegarmos a atual condição identitária. Diante disso, demonstraremos como tais fatos são (re) visitados no romance.

3.2 AO MITO RETORNAREMOS

“(…) Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora!”

Fernando Pessoa

De acordo com Sá (2004), é a partir da criação das personagens ao longo do romance que vêm à tona as indagações sobre as suas relevâncias e os lugares de prestígio social que ocupam na sociedade portuguesa e, conseqüentemente, questões relacionadas à identidade portuguesa. Cabe ressaltar que o objetivo da literatura não é resolver as problemáticas do passado ou efetuar uma consciência sobre o real, assim Macedo traça um caminho para questionar a formação dessa identidade, apresentando ao seu público uma problematização do “passado” – ou melhor, daqueles discursos cristalizados no passado e que se estendem até à atualidade – numa narrativa do século XXI.

Por meio da presentificação do passado e do resgate dos elementos que compõem a identidade nacional, na tentativa de apresentar outros caminhos deixados de lado durante a seleção dos fatos históricos que são apresentados para uma nação, o mito de D. Sebastião é retomado e questionado na escrita de Macedo, pois há

a relação correntemente estabelecida entre sebastianismo e “sentimento nacional” — não apenas em consequência das análises anteriores, mas também pela introdução de uma “reflexão comparativa”, a dois níveis: em primeiro lugar, constatando a existência de falsos reis noutras regiões da Europa, o que “conduz a uma relativização da especificidade nacional desse objecto”; em segundo lugar, tomando como «padrão outras séries de práticas e de representações» (as “grandes

concentrações de grupos, tais como as procissões, as paradas e os bandos de famélicos, geralmente em êxodo rural»; e «as séries de práticas políticas e de criação intelectual, em particular nos géneros épico e histórico, que organizam os sistemas de classificação dos actos e das representações através dos quais a nação se identifica”) — o que “permitiria “ultrapassar as leituras que tendem a pensar o quadro dos sentimentos nacionais, sem atender às diferentes modalidades de crença, e, sobretudo, à sua actualização conflitual” (ALEXANDRE, 2006, p. 3).

Sabe-se que em Portugal a concepção de identidade perpassa pelo mito, uma vez que a nação é fundada diante da razão teológica, a qual fundamenta a origem do sebastianismo, pois

constata-se que o imaginário da composição da nação portuguesa aglutina-se ao imaginário de expansão pela fé. No que tange a relação entre o conquistador e o conquistado, quando Portugal investia nas conquistas ultramarinas, verifica-se através dos relatos dos cronistas da época que aqueles que não aceitavam a salvação da alma seriam submetidos a constrangimentos e a coação física do corpo (SÁ, 2004, p. 4).

Com a morte do rei, incompreendida por toda nação, surge a noção de que “vivo ou morto, o rei havia de regressar para cumprir o seu destino providencial” (SARAIVA, 1994). Assim, “a crença no retorno do rei remete à ideia de comunhão de uma nação imaginada em torno da fé” (SÁ, 2004, p.5).

Da fusão de linhas de pensamento do messianismo judaico com os apartes severos de um catolicismo fervoroso, aglutinados num ambiente de incertezas é que surge o mito do sebastianismo, que historicamente faz alusão a morte do rei Dom Sebastião, décimo sétimo rei de Portugal, morto na batalha de Alcácer Quibir no norte da África. Em torno do príncipe, devido a morte prematura do pai D.João, é criada a expectativa de grandes conquistas portuguesas que tiveram o seu auge no período régio de Dom Manuel. Assim, o novo rei recebe a alcunha de O DESEJADO, conferindo-se a sua figura a construção de um reino de fundação divina superior ao direito humano (SÁ, 2004, p. 4).

Desse modo, afirmamos que esse mito é popular e é personificado pela literatura, pois se materializou por meio das trovas populares, “tornou-se um mito literário porque é um tema, um argumento, um conjunto de imagens criativas que passou a expressar a constelação mental em que se reconhece uma coletividade” (GRIGOLETTO, 2005, p. 82).

Diante disso, tornou-se uma invariante pela qual pode reconhecer a força de uma tradição, pois literatura passa a nutrir esse mito, pois a partir dele surgem diversos textos que reafirmam essa temática, “sonhos do autor que anunciavam a chegada do Encoberto que traria paz e justiça a todos” (MACEDO *apud* SÁ, 2004, p. 5), assim

a disseminação do mito do sebastianismo em Portugal vem a representar uma solução simbólica, messiânica, para a aceitação de um período de crise nacional em que a anexação à Espanha ofusca o ideal de desenvolvimento empreendido no período das conquistas ultramarinas (SÁ, 2004, p.5).

No entanto, a retomada de temas míticos pelas narrativas atuais não busca apresentar um efeito saudosista, e sim o modo como a construção literária pode proporcionar outras verdades, já que “toda literatura repercutiu esta vivência dolorosa, pessimista, do nosso presente sem futuro ou se investiu na invenção de mitos compensadores da (...) frustração de antigo povo glorioso” (LOURENÇO, 1989, p.21).

Diante disso, a (re)escrita do mito de D. Sebastião na composição metaliterária de *Vícios e Virtudes* tem como intuito a desmistificação do sebastianismo e o desnudamento da “verdade”, revelando desse modo “o princípio imutável e eterno que transparece por entre fluxo do cotidiano empírico e das transformações históricas do povo português: o lançar sempre o seu destino à providência divina” (GRIGOLETTO, 2005, p. 82), sendo este o princípio imutável e eterno que faz com que Portugal se sinta na obrigação de cumprir o seu destino mítico.

Durante os séculos XV e XVII, de acordo com Mielietinski *apud* Grigoletto (2005, p.82), as imagens da mitologia bíblica se tornam objetos de metaforicidade poética, sendo fonte de temas e apresentando uma singular “linguagem” capaz de formalizar a arte. Todavia, retomar a mitologia como fonte de temas se faz presente na escrita pós-moderna.

Tal procedimento vem à tona em *Vícios e Virtudes*, o autor utiliza-se da voz de seus narradores para traçar um paralelo entre a sociedade portuguesa do século XVI e a Lisboa atual. Sabemos que há duas visões sobre os fatos históricos mencionados na obra, como a associação que remete ao mito de D. Sebastião, às guerras nos continentes africanos e ao processo de libertação da ditadura militar.

Dessas alusões históricas e do entrecruzamento entre a história e ficção “nascem” dois enredos expostos por narradores distintos, *AlterIdades* e *Vícios e Virtudes*, porém essas escritas são sobre fatos e personagens semelhantes, constituindo-se, portanto, como um jogo estético importante entre concepções distintas que moldam a “face” identitária, como os caminhos e os descaminhos que nação portuguesa enfrenta para definir o que é ser português.

Tais alusões eclodem em um romance, o que faz a literatura se tornar um meio propício para questionar tais descaminhos, pois ao retomar os estudos de Hall (2000), o sujeito pós-moderno vive em eterna metamorfose, assim não há uma verdade universal nem uma identidade nacional pré definida.

Diante disso, a escrita de Macedo cria um processo que “dessacraliza” os mitos da nação portuguesa, uma espécie de desmitologização, possibilitando que o leitor/ sujeito pós-

moderno possa perpassar por esse emaranhado em busca de estabelecer relações com outros meios que auxiliam no processo de criação da identidade.

De acordo com os estudos de Eduardo Lourenço, seja para um indivíduo ou para uma nação, a identidade é um pressuposto, o que faz surgir problemas em torno disso é como cada realidade assume esse dilema. Além disso, ter indagações sobre o que é determina a identidade sempre estará presente na vida de qualquer sujeito e, às vezes, se mistura com a própria existência.

povo com larga memória espontânea é cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos, Portugal não apreço ser exemplo particularmente interessante do fenómeno, hoje tão angustioso para outros povos, comunidade ou continentes inteiros, de crise de identidade. Nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consistência da realidade nacional que constituímos (LORENÇO, 1994, p.10)

Assim, para tal autor, não há um problema de identidade, mas sim de hiperidentidade ao considerar que a identidade não é algo dado, mas uma construção e invenção de si, memória do que foi, pois

que nós somos por ter sido, não nos parece poder ser dissolvido ou realmente ameaçado por perigo algum vindo do exterior, improvável federação hispânica ou provável, no futuro, confederação europeia. Em qualquer entidade transnacional que nos pensamos, figuraremos sempre com uma identidade que é menos a da nossa vida e capacidade colectiva própria, do que essa de actor histórico privilegiado da aventura europeia (LOURENÇO, 1994, p. 11)

A relação subjetiva que o povo português mantém presente na cultura é privilegiada, pois o passado se faz presente diante da literatura,

enquanto puro passado, ou memória ainda viva dela nos vestígios artísticos ou literários(...), não só não nos garante um presente digno dela, como exerce sobre esse presente uma função ambígua. Por um lado, subtrai os portugueses à consciência deprimida que teriam de si sem esse passado; por outro, impede-os de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres comparadas com as do século de esplendor, ou, pelo menos, de dinamismo excepcional (LOURENÇO, 1994, p.11/12)

A obra de Macedo casa muito bem com as afirmativas expostas acima, pois o romance, enquanto “espaço” literário, expõe rastros nostálgicos que permanecem no imaginário português, mas clama para o questionamento desse passado dito como glorioso. Há o desejo de que a realidade seja vista como tal, deixando de lado a definição segundo a qual Portugal permaneça à margem da própria história.

Para Lourenço (1994, p.17), “homens e povos acordam tarde sobre si mesmos. É por isso que o essencial das suas actividades se passa a construir esse passado original sem o qual

não teriam futuro, ou apenas um presente sem espessura. É a este processo, ao mesmo tempo real e imaginário, que chamamos preocupação e busca de identidade.” Diante disso, há a necessidade de que Portugal se reconheça diante do outro para que assim possa se reconhecer diante de si mesmo.

Sendo assim, a “volta” do mito na obra problematiza a inabalável crença de um caminho supremo para a Nação Portuguesa, principalmente, ao recorrer às forças divinas para solucionar seus problemas. Macedo clama para os portugueses deixarem de viver sob um mito e que voltem a olhar para a realidade, como afirma o narrador-principal

saudade não existe só em português não senhor, sebastianismos também há muitos outros como os chapéus do Vasco Santana em falso médico fadista que já serviu de guia noutro livro em que digo algumas coisas não inteiramente diferente destas, e essa identidade, se a dita é suposta nacional, também é gado que muda muito, como ouvi um reacionário otimista dizer dos ministros e secretários dos governos do PREC, quando a identidade se estava a mudar para diferente do que é diferentemente se veio a mudar para ser isto agora. (VV, 2002, p. 125)

O emaranhado entre história e literatura possibilita o contato com as diferentes visões e caminhos que Portugal tem passado na tentativa de definir sua identidade. No trecho a seguir, diálogo entre o narrador-principal e seu colega Francisco de Sá, podemos perceber nitidamente duas visões adversas sobre a identidade nacional:

“Uma ova. Uma ova a identidade nacional, não há tal coisa. Há pessoas e circunstâncias, Mudam umas, mudam outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há. Desnecessário repetir citações!

“Então, pá, até há livros sobre isso! Tens cada uma!

“Pois há, mas a dizer tudo ao contrário. O sim pelo não e não pelo sim. Por exemplo que somos uma nação meiga e contemplativa quando temos uma História feita só de violências. Como é que tu julgas se constroem os impérios? Com punhetas saudosistas? Olha que não foi sonhar com o regresso do Dom Sebastião.

E já agora uma ova também para essa de que o pobre pateta fosse louco por querer grandeza, o que as pessoas queriam e ele foi levado a querer era as terra do Norte da África, o que era loucura nenhuma, era até opção mais sensata.”

“Dom Sebastião sensato?! Porra, pá, isso toa a gente sabe que não.” (VV, 2002, p. 30).

O fragmento acima apresenta a desconstrução do conceito de identidade nacional diante do mito sebastiânico, além disso há a dessacralização do mesmo e, por consequência, a tradição na visão do narrador-personagem, uma vez que os sujeitos mudam e, desse modo, a identidade nacional tem que acompanhar tais alterações. Assim, há a necessidade de abrir-se para o múltiplo, pois a identidade está fragmentada.

Pelo trecho, percebemos que Francisco de Sá apropria-se do mito como algo eternamente vivo, em que a espera sempre se repete, já o narrador-personagem contrapõe-se a tal situação, sugerindo – quase sempre pelo viés ambíguo da ironia – a necessidade da desmitologização. Assim, abre caminhos para a possibilidade de reconhecimento da identidade, esta que estaria calcada na revisão da história, buscando verdades que foram esquecidas ao compor a história “oficial”, apresentada para o povo português nos livros de histórias – uma vez que os discursos históricos são fruto de uma seleção que prega o que deve ser exposto ou esquecido, o que é mais bonito e apresenta uma boa imagem a ser lida e recontada por diversas gerações.

“sentimento nacional” (...) chamando a atenção para o anacronismo das interpretações do sebastianismo como expressão da “alma nacional” ou “feição inseparável da alma portuguesa”, dominantes em todo o século XX. Na perspectiva (...) o sebastianismo é relevante, não como a emanção de uma suposta essência de Portugal, ou sequer como uma característica específica e marcante, mas como um discurso trabalhado, ao longo dos tempos, pelas elites intelectuais e políticas que foram elaborando as narrativas sobre a identidade nacional (ALEXANDRE, 2006, p. 4).

Ao escolher colocar em cena o mito do sebastianismo, o autor apresenta ao leitor como Portugal vive no momento, seguindo o mesmo caos do século XVI quando perde sua autonomia política com a morte do Rei D. Sebastião que não havia deixado sucessor para o trono. Diante desse caos, Portugal busca se recompor, restaurar a ordem e manter sua cultura viva por meio da mitologia, pois o próprio Rei que colocou o país nessa situação se torna o protagonista da esperança e da salvação.

Contudo, no presente é impossível utilizar o mito e (re)colocar a imagem de D. Sebastião como meio de restauração e manutenção da identidade portuguesa sem questioná-lo, pois vivemos no meio aos caos de um mundo pós-moderno, o qual é permeado por discursos ideológicos que “adulteram” a “verdade” que é exposta para uma nação.

Nesse sentido, ao longo de todo o enredo a identidade é estilhaçada, pois deixa vir à tona, pelos “vícios” e “virtudes” da nação portuguesa, os sentidos intercambiáveis e não definidos desse sistema identitário, os quais são ressaltados pelo fazer ficcional e as ambiguidades dessa construção. *Vícios e virtudes* apresenta uma nova proposta identitária para a nação portuguesa, pois não aceita o que é apresentado pela história e pela tradição, mostrando ao leitor que, hoje, as identidades se constituem pela representação e diferença, pois não são puras.

Desse modo, diante do contexto pós-moderno, é impossível aceitar passividade do povo português, sempre a espera de algo que voltará para recuperar toda a “glória” e as conquistas alcançadas nos anos de supremacia de Portugal. Afirmamos que a identidade é uma construção discursiva, pois o sujeito é fragmentado, (re)cria uma nova identidade de acordo com o contexto em que está inserido e as ideologias em que crê, pois viver ligado ao passado e à espera de uma salvação não faz parte do indivíduo pós-moderno.

A escrita macediana vai ao encontro dessa “realidade” ao questionar a construção ideológica da identidade e ao rearticular as bases históricas da identidade nacional quando lança um olhar desconfiado, sarcástico e irônico para tal questão, afinal segundo o narrador, como toda sua capacidade de sedução,

a ironia é que neste romance até comecei por pensar que ia ser um profissional a sério que esses outros camaradas são. Alguns muito delas e deles que sinceramente estimo apesar de não serem da minha família literária, um ou dois que até admiro, aos outros é perfeitamente possível estimar sem admirar, e já não é nada mau. A admiração tem outras causas, vem só quando as descobertas emergem do que não está a ser contado mas dos interstícios de como se conta, os detalhes de como um Ricardo Reis que nunca existiu veio a morrer numa Lisboa que ficou a existir de novo como para ele, isso assim dá gozo, grande malandro. (MACEDO, 2002. p. 100).

Assim, ao longo da obra literária encontramos traços de ironia, proporcionado, assim, meios para aquele que a lê duvide e, inclusive, participe da construção do enredo. Em menções diretas ao leitor, o autor “zomba” da seleção que é feita, deixando evidente que “já sabem que o mais importante vai ficar de fora, mas está bem” ele fará “esforço, vocês merecem, vamos fingir que assim que ela me contou” (VV, 2002, p.166)

Sendo assim, a ironia é um dos elementos primordiais da obra, pois sustenta o mosaico de imagens e fatos apresentados pelo autor, a ambiguidade dos discursos que compõem o enredo, bem como (re)cria o processo de formação da identidade nacional.

A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido, uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e aprofunda certeza, exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente. Eis por que a ironia é a objetividade do romance (LUKÁCS, 2000, p.92-3).

Notamos que a todo o momento, graças à utilização da ironia, o autor convida o leitor para uma valsa, pois

para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus

(...). Eis por que ela não é meramente a única condição a priori possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade (...) o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo. (LUKÁCS, 2000, p.95-6).

Assim, o leitor entra em contato com exposições feitas por outra personagem, a qual está ali a observar cada passo dado diante dessa dança. Essa personagem é fundamental para esse jogo, a qual coloca à mesa as cartas que serão jogadas, criando um espaço que mescla o vício e a virtude.

Como já relatado, a personagem Joana, a “pós-moderna” descrita por Francisco de Sá, torna-se peça chave do enredo apresentado por Macedo. Sua presença implica diretamente na (re)leitura do mito de D. Sebastião e (re) criação da identidade nacional. Joana utiliza de seu poder de sedução para conduzir o enredo a sua maneira.

Percebemos o desejo de Macedo em questionar a identidade nacional, pois coloca Joana em contextos distintos, ora histórica ora contemporânea. Assim, o autor se apropria dos fatos históricos com certa ironia, reconstitui Joana como heroína capaz de (re)escrever a história de uma nação e o seu próprio destino, pois “não ignora que a história só se repete como farsa, tenta construir a espiral para além do círculo fechado, ao utilizar as referências do passado de moda a tornar verossímeis as ações e descrições do presente” (CERDEIRA, 2004, p. 165).

A composição de *Vícios e Virtudes* se sobrepõe à apresentação de um livro que tem como base a restauração do mito sebastianista. O romance narrado – cujo narrador apresenta traços biográficos semelhantes aos de Macedo – tem como objetivo redigir a história dessa mulher enigmática que representa a própria história, ou seja, que personifica a história de Portugal.

Para tal finalidade, segundo Dantas (2011), temos uma narrativa em que a vida dessa personagem é descrita em termos atemporais, ao passo que tais relatos poderiam muito bem ser associados com a vida da Joana pós-moderna e,consequentemente, afirmamos que história e ficção são enredadas de modo insolúvel. Assim, há versões possíveis, pois não há como distinguir entre verdade e ficção, para tal personagem que vive encoberta de mistério e ao mesmo tempo dá origem a outro encoberto – D. Sebastião.

A figura feminina apresentada por Macedo nesse romance é livre, absolutamente emancipada, pois comanda o seu destino, as versões possíveis sobre si e torna-se ficcionista de si mesma. Desse modo, “reconstituir a verdade histórica do país e de sua família termina

por ser um percurso de autoconhecimento em que lidar com a impossibilidade de se alcançar a verdade é um insólito, mas necessário exercício de liberdade” (DANTAS, 2011, p. 7).

Após descrita por meio da escrita do narrador-principal, Joana nega-se a ser apresentada por discursos autoritários e machistas, os quais modelam a sua imagem, no capítulo 3 – *AlterIdades* – trecho que encena ao livro escrito por Francisco de Sá, Joana é descrita como capitalista revolucionária, já o narrador principal a representa como uma reescrita do passado. Diante disso, ganha voz e passa a nortear a narrativa ao se utilizar da ambiguidade para compor o jogo ficcional a seu modo, bem como se torna fruto desse discurso.

A construção dessa personagem carrega consigo incertezas, assim não há como definir quem realmente é Joana, pois entra e sai do texto como uma mulher enigmática e autônoma. São tantas atitudes ambíguas que impedem a definição sobre a sua personalidade. Sabemos a partir de Joana que Macedo espelha o passado diante o presente, para alguns especialistas essa personagem é a representação de uma nova construção da nação portuguesa. Assim, reafirmamos que Joana é, no contexto pós-moderno, outro olhar para a identidade nacional.

Ao enviar a seu amigo – o narrador-principal – um diário com anotações de Francisco, Joana releva que não quer ser narrada por um terceiro que seleciona os fatos para serem apresentados, mas busca por sim só apresentar a sua verdade, pois

à primeira vista não parecia ser propriamente um diário, mais um registro confessional, uma espécie de testemunho para tu a que se dirige (...). Espaços em branco a separar as entradas, sem indicação de datas. Pode portanto ter havido entre cada uma um intervalo de horas, dias, meses, até anos. O resto logo se veria (VV, 2002, p. 101).

Em diálogo com leitor, o autor joga com escritos ao afirmar que “já vamos ver. Vai transcrito aqui como transcrito por ela” (VV, 2002, p. 101). Esse trecho deixa clara a posição do narrador em relação aos escritos apresentados por Joana, o leitor pode até acreditar, mas não pode esquecer que tudo foi registrado por ela, alguém que reescreve o diário de outrem. Com isso, a (des)confiança fica abalada, o leitor entra novamente em um jogo entre o dito e o não dito, uma vez que os registros aparecem rasurados.

Hoje foste para sempre. Não era preciso evitares a despedida que já estava prevista. Que não desejei mas que propicie. Tenho de pensar por quê. Se também isso foi obra minha. Escrevo agora. Penso depois. O tenho filho ainda não ~~tem alma~~ sente a tua falta. Qualquer corpo lhe serve. Virá com o tempo. Caso ainda tenhas dúvidas, também não conheceste a tua mãe. Mas era preciso tivesses sido amada pela mãe que não tiveste. Sobretudo depois do que aconteceu. Foi um direto que eu adquirir. Se me retirasse agora o meu direito será pelo menos necessário que venhas a entender que a verdade é uma coisa muito relativa. Que é só a percepção ou a

memória do que pode ou não pode ter acontecido. Mas já não me compete ser o guardião da tua verdade. Escolheste assim. Estás no teu direito. ~~Se a verdade que construímos juntos te levou de mim.~~ Ficas também com o direito aos fatos. Para o bem e para o mal. Para poderes saber o que escolheste (VV, 2002, p.102, rasuras do autor).

No trecho acima, o que dá início ao caderno-diário de Francisco, é evidente todo o processo ambíguo em torno de Joana, o teor de verdade é contraditório, as rasuras expressam incertezas sobre o que foi relatado. Ao longo de dez páginas, há vários pontos que causam estranheza para o leitor, afinal estamos a ler confissões de homem apaixonado, “mesmo se algum dia vais ler isto que estou a escrever para ti. Não era tua imaginada mãe que eu amava. Era a ti. Só a ti” (VV, 202, 118), relatos de uma personagem que tece um enredo que favorece a sua imagem ou o projeto ficcional de um narrador obcecado por uma personagem histórica.

Mais uma vez não há como afirmar algo a partir do que é apresentado, pois fazer assertivas na escrita macediana vai contra o fazer literário proposto pelo autor. A interpretação unívoca é negada, porém uma certeza surge a partir desse capítulo – a saber, capítulo 7, intitulado de O duque – estamos diante de uma encenação da encenação, um manuseio de uma narrativa a partir de outra narrativa, pois “a rasura assinala os (des)caminhos daquela escrita, asseverando, sem dúvida, uma proposta narrativa bastante única”(ALAVARCE, 2014, p.15).

Vemos na transcrição apresentada a obsessão de Francisco por Joana, ~~“penso em ti todos os dias. Noite e dia. Mesmo quando não consigo escrever nada. O teu corpo adormecido de menina~~ (VV, 2002, p. 113, riscos do autor), uma paixão que não fora mencionada por nenhum dos outros narradores, como salienta Alavarce (2014).

Entretanto, ainda em contato com os estudos dessa estudiosa, temos que ter sempre em mente a possibilidade de Joana ter adulterado o diário, bem como a probabilidade desses escritos nunca terem existido, uma vez que “as ambigüidades se mantêm” (ALAVARCE, 2014, p. 14), como é ressaltado em um trecho em que Joana, aluna do curso de história,

soube que estás a estudar História. Outra coisa que temos em comum (...). A propósito da História e do mundo às avessas. Também li já não sei onde outra coisa talvez venha a propósito, se aquilo que me disseram das tuas recentes atividades de heroína da reforma agrária é verdade (VV, 2002, p. 109).

Esta que poderia muito bem selecionar os fatos que melhor se adéquam o seu querer, pois “não acham que ilustram demasiadamente bem a tal identidade que não há para poderem ser com as contei? E o caderno que transcrevi? Viste-o? É outro fato?” (VV, 2002, 208),

Joana deixa lacunas sobre o que apresentando, serão verdades ou mentiras? Fatos ou invenções? Assim, cada qual acredita naquilo que convém diante de contexto, assumindo que os relatos expostos por essa voz que está a narrar é vista com uma areia movediça, pode “afundar” o leitor “à busca de algum sentido. De culpas e punições. De vícios e virtudes. Como eu” (VV, 2002, 211).

Outro detalhe apresentado longo do diário é a relação entre Joana e seu filho, sugerindo ao leitor o duplo, diante os relatos *nonsense*, entre Joana “pós-moderno” e o filho que abandonará para viver em Lisboa e a outra Joana “quinhentista e de saias” e o filho D. Sebastião.

Nalgumas das naus da carreira da Índia, quando se ia cruzar o que mais ou menos se calculava ser a linha do Equador, era decretado o mundo às avessas. E então os marinheiros comandavam os mestres, os mestres humilhavam os capitães e ficava toda a gente num grande carvanal até o daí seguinte. E no dia seguinte, depois de algumas punições exemplares, voltava-se à ordem estabelecida. O mais interessante é que parece que ainda assim, mais chicote menos chicote, o consenso nos porões era que tinha valido a pena. Ao menos a possibilidade tinha ficado registrada. Às vezes penso que também é tudo o que esta brava gente vai conseguir. Registrar a possibilidade. Mas não é isso que digo aos camaradas. Digo Abril Sempre. A contribuir para a vitória de Dom Sebastião (VV, 2002, 109-10).

Ao longo das páginas que compõem essa breve narrativa a figura de um filho rebelde vai aparecendo, assim as ações são justificadas pelo comportamento e temperamento:

O teu filho diz que vila têm medo dele. Que o evitam. Disse que uma mulher se benzeu quando ele passou. Expliquei-lhe que são problemas de classe social. Que ele às vezes parece um pouco arrogante. Enfim, que os tempos são outros. A verdade é que deveria controlar melhor o seu temperamento. Por vezes até a mim me assusta. Conte-lhe uma história, um daqueles exemplos que eu inventei para ti. Como coisa que tivesse pensado só então, evidentemente. A reação dele foi me chamar de comunista. Expliquei-lhe que não sou. Há é coisas que sempre me revoltaram. Ele riu. Um temperamento muito diferente do ~~nosso~~ teu. Fizeste-lhe falta, já sabe. Já se sabia. Perguntou quando é que podia ver a mãe de Lisboa. Alguém lhe deve ter dito que a tua cunhada não é mãe dele. (VV, 2002, p. 115, riscos do autor).

Em outro momento há menções aos confrontos causados pelas conquistas de terra, mais uma vez há semelhanças ao período em Portugal saiu à busca de novas terras, causando massacres desnecessários na tentativa se torna um grande império, lemos o trecho seguindo com traços de ironia, bem como que a solução para guerras intermináveis seria a morte desse filho que, de certo modo, seria o próprio D. Sebastião.

O teu filho atingiu a maioridade (...). A grande confrontação foi porque o teu irmão não a quer ceder ao teu filho (...). Mas teu filho foi lá com o seu bando. Má gente. Uma vergonha. Sangue. Cabeças rachadas. Guarda Nacional Republicana. (...) O teu filho é que deve morrer, não sou eu. O teu filho já coxeia muito menos. Atualmente quase não nota. O teu filho (VV, 2002, p. 117-8).

Após receber o envelope com textos por Joana e apresentar ao seu leitor como alguém que justifica suas escolhas por situações que são ofertadas, o narrador principal retoma a narrativa, reafirmando como o leitor ficou inquieto com as confissões que acabará de ler.

Quais são as expressões mais adequadas? Soco no estômago, pontapé nos tomates, pano encharcado nas ventas... Há de haver, outros clichês, estão ali para as ocasiões, deixem de ser clichês e têm de ser inventados de novo, faltam outros que ajudem a descrever o aturdimento zozzo em que fiquei quando revelação me saltou das últimas páginas num arrepião de plausibilidade, quando as coisas clicaram todas e fizeram um nauseado sentido (VV, 2002, p. 121).

Desse modo, lidamos com as exposições feitas com intuito de entender mais sobre as seleções feitas na tentativa de narrar o que de fato aconteceu, vemos também que o intuito dessa obra é levar o leitor a questionar, a investigar melhor os elementos que vão surgindo a cada página, pois alterações podem surgir a cada momento, como salienta uma nova voz que surge na narrativa – Euridice – “mudanças de planos. Já ficas a saber que não sou de confiança, aviso-te de novo, minto antes durante e depois (VV, 2002, p. 142).

Em certo trecho da obra, Francisco de Sá em conversa com narrador-principal reafirma o seu discurso em torno de uma imagem que espelha a identidade nacional, não mais D. Sebastião, e sim Joana “bom, está-se logo a ver. Ela é Pátria. A Identidade Nacional. Tu não gostas da expressão, mas que existe, existe. Já vai ver. Mulher moderna. A nova Nação. (...). Tem é de se lhe dar outro nome para o leitor não perceber logo” (VV, 2002, 233).

Aos poucos Joana estabelece seu lugar diante dos escritos apresentados pelos dois amigos, o narrador principal e o Francisco de Sá, ao negar ser contada com fruto de um discurso histórico tão pouco literário, pois em conversa com o nosso narrador fica evidente que “já te disse, eu minto muito, não saberei escrever romances como os teus mas também estudei história, não foste só tudo. Também sei contar fatos e organizar cronologias. Só queria é que fosse tudo ao mesmo tempo” (VV, 2002, 208).

Assim, nega os discursos apresentados sobre a sua imagem, porém desejou ser reescrita, reinventada ao ceder subsídios para que isso aconteça, como afirma a seguir, “desculpa ter-te estragado o seu livro. Mas acho que também melhorei. Agora, pelo menos, é sobre o que não sabes. Sempre é um progresso” (VV, 2002, p. 206).

Desse modo, utiliza-se de seus mecanismos e jogos de sedução por meio das palavras para estabelecer o duplo, uma vez que busca esclarecer os relatos apresentados pelos autores e, simultaneamente, confundi-los com traços que rememoram a vida de Joana de Áustria,

De repente, tal personagem “deixa o jogo” e sai de cena, não deixa esclarecimentos, pistas ou respostas, “o que eu escrevi que depois nessa grande sala imaginada onde eu não podia ter estado, foi ela a recomendar, foi a mãe a aproximar-se para dizer: “‘Vamos ter de começar tudo outra vez, minha Joana.’ E não havia mágoa nem censura na sua voz, era só que assim tinha de ser” (VV, 2002, p. 236).

Assim sendo, Joana “brinca” com os discursos e não deixa um ponto final para as histórias contadas, jogando novamente com os vícios e virtudes de uma nação, além de provocar aqueles que buscam um rosto único ou uma figura fixa capazes de moldar, de um modo definitivo, a identidade de nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos, nos últimos anos, diversos textos da literatura portuguesa que buscam o diálogo, quase que constante, com a história. Desse emaranhado entre ficção e história surgem obras literárias que questionam as imagens idealizantes (re)produzidas por discursos reforçados pela tradição e pela cultura. Assim, temos a produção literária de Helder Macedo, especialmente, em *Vícios e Virtudes*, uma obra propícia para repensar e retomar tais discursos, procurando questionar e dessacralizar as representações discursivas tomadas como fatos históricos.

Desse modo, no contexto pós-moderno, é indispensável a verificação do que aconteceu com o objetivo de inserir outras “verdades” para os fatos narrados e rememorados. Tal fato possibilita entender melhor o mundo em que vivemos. A escrita macediana não trata o passado de maneira saudosista, nem nega tais fatos, mas assume que os discursos apresentados pela narrativa histórica podem ser questionados.

A tradição é retomada por alusão ao mito do sebastianismo na composição do romance, assim notamos que o mito é apresentado às avessas, pois o foco está na figura materna de Joana de Áustria, mãe de D. Sebastião. Em alguns trechos da obra a existência desse filho é questionada, o que contribui para negar o mito antes que o mesmo fosse reforçado pela tradição.

A escolha de compor a narrativa ficcional a partir de um mito reforça a necessidade do povo português de buscar novos meios de rever a composição de uma identidade nacional. Sabemos que o mito surge em um dos momentos mais penosos para Portugal, construindo uma imagem ideal de pátria, além de marcar a formação identitária desse país, pois “a narrativa sobre a identidade de Portugal começava a tomar a sua forma bipolar, fundada na tensão entre a queda nos abismos e a salvação mirífica” (ALEXANDRE, 2006, p. 4).

Notamos ao longo do romance que o autor clama ao povo português que abandone os mitos que perpassam a história de Portugal e os discursos prontos, os quais são reproduzidos por diversas gerações. Há a necessidade de olhar para si em um mundo caótico, assim o sujeito pós-moderno não pode ficar preso aos discursos totalizantes e nem moldar uma identidade unívoca.

Ao recorrer aos dados da história para compor a narrativa, Macedo quebra com a ideia de identidade unificada, pois esta é marcada pelas diferenças e contradições internas do

próprio indivíduo. Desse modo, o enredo apresenta uma identidade nacional múltipla e híbrida, mas que não deixa de voltar para os elementos que marcam a tradição de Portugal.

Cabe ressaltar que a história oficial marca e distingue cada nação, e o autor não nega os fatos históricos, apenas busca (re)visitar, (re)visar e (re)interpretar de modo crítico no presente. Sendo assim, ao utilizar o discurso histórico como significante diante da literatura, *Vícios e Virtudes* abre caminho para discutir sobre as mudanças ocorridas no campo da história, apresentado-nos o modo como os fatos do presente incidem sobre os acontecimentos do presente, os quais só podem ser analisados por meio de seus rastros (re)contextualizados.

Com isso, a obra de Macedo reconstrói o passado na tentativa de preencher as lacunas expostas, bem como visando uma maneira de “corrigir” a História. Para cumprir com tal finalidade, o uso da metaficção historiográfica possibilita essa nova interpretação dos fatos de maneira crítica e, na maioria das vezes, irônica do passado.

Assim, a metaficção desafia e contradiz os fatos, possibilitando que os problemas de uma sociedade sejam revistos, os quais são negados pelos escritos oficiais. A literatura propõe ao leitor que desconfie da neutralidade de um discurso histórico ao apresentar a ficcionalização de personalidades sobre o viés irônico e satírico, como ocorre com a figura de D. Sebastião em *Vícios e Virtudes*. O autor cria um “laço” que envolve o seu leitor na história oficial, a qual é (re)escrita, apresentando as várias verdades existentes, com o auxílio da metaficção.

Ao problematizar os acontecimentos do passado, Macedo possibilita uma maneira de compreender o presente graças à releitura desse passado. Assim, o sujeito pós-moderno percebe que há novos caminhos e outras possibilidades para os discursos propagados que tentam definir uma identidade nacional.

Percebemos que o entrelace entre história e literatura é fundamental para compreender o presente, quebrar ideias cristalizadas e buscar novos meios de se repensar um passado que é visto pelos portugueses como glorioso, assim “acaba aqui a história que não podia ter sido a do romance que eu tencionava escrever e menos ainda deste que estou a escrever” (VV, 2002, p. 135).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.55-63.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. Tese apresentada ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutor. Araraquara, 2008.

_____. A representação da representação: lirismo e ironia romântica em Vícios e Virtudes, de Helder Macedo. *Caligrama*. Belo Horizonte, v.19, n.1, p.5-22, 2014.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007. p.11-50.

ALEXANDRE, Valentim. *Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional*. Cadernos de Estudos Africanos. [http:// cea.revues.org/1201](http://cea.revues.org/1201) ; DOI : 10.4000/cea.1201. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileiras, Portuguesa e Luso-africanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2ª ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAKHTIN, Mikail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de leitura e de estética: a teoria do romance*. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397- 428.

BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1987.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historiada cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. (Org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 07-37.

CAMPBELL, Joseph. O mito e o mundo moderno. In: _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARVALHAL. Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Uma Joana mi gaie ni triste ou Orfeu e Eurídice nas traseiras do Inferno. In: _____. (Org.). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Niterói: EDUFF, 2002. P. 187-204.

_____. *Vícios e Virtudes: mediações culturais no romance contemporâneo*. Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v.3, nº2, 2004, p. 164-170.

COSSON, R; SCHWANTES, C. Romance histórico: as ficções da história. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n.23, p.29-37, 2005.

COMPAGNON, A. O leitor. In: _____. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DANTAS. Gregório. *Restaurações e impasses na ficção de Helder Macedo*. Anais do SILEL. v.2, nº2. Uberlândia: EDUFU, 2011. p.1-10.

FARRA, Maria Lúcia dal. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. In: _____. (Org.). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Niterói: EDUFF, 2002. p. 127-137.

FERREIRA, A. C. A narrativa histórica na prosa do mundo. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n.15/16, p. 133-140, 2000.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *Uniletras*. Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, 1989.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O arquivo pós-moderno. In: *Por uma arqueologia do leitor: Perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária*. 2000. 277 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7.

GOBBI, M. V. Z. *A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. Tese apresentada ao Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Livre-Docente. Araraquara, 2007.

_____. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: *Itinerários – Revista de Literatura*. Araraquara, 1990. p.37 – 57

GRIGOLETTO, Cassiana. *Os “Vícios e Virtudes” da identidade portuguesa*. Dissertação (Mestre em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2001. p.9-20.

_____. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trd. Jacyntho Lins Brandão. Editora UFMG, 1999. p. 15-39.

HERMANN, Jacqueline. *1580-1600: o sonho da salvação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.13-34.

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

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. *Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica*. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 740-748.

LUKÁCS. György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas a grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000. p. 55-96.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 2ªed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. p.85-127.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. p. 9-37.

MACEDO, Helder. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN Jane (Orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/URGS, 1999. p. 37-45

_____. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima. Inventar o passado (o romance histórico da pós-modernidade). In: *Derivas. Conferências do Departamento de Língua e Cultura*. Universidade de Aveiro, 2006. P. 9-30.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O jovem rei encantado: expectativa do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 109-141.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1987.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2010

OLIVEIRA, Silvana Amaral de. *Desdobramentos da figura intelectual no romance Vícios e Virtudes, de Helder Macedo*. Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM, v.5, nº1. 2012. P.100-107.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Alexandre Herculano, narrador. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi, OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

PATLAGEAN, E. A história do imaginário. In: _____ LEGOFF, J. (dir.). *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 291-318

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amávios. In:_____. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-20.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura*. Revista de História das Ideias, v.21, 2000, p. 33-57.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010.

PIRES, Antônio Machado. *D. Sebastião e o encoberto: estudo e antologia*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1982.

SÁ, Janaina da Silva. *A construção da história de Portugal através da perspectiva da personagem feminina na obra vícios e virtudes de Helder Macedo*. Anais do Enletrarte: Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação. Campos dos Goytacazes: Essentia Editora IFF, 2004. p.1-6.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra; ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 20ªed. Portugal: Europa-América, 1999.

SENNA, Marta de. Vícios e Virtudes : “entre o que seja e o que fosse”. In: CEDEIRA, Teresa Cristina (Org.). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Niterói: EDUFF. 2002. p. 215-211.

SILVA, Rodrigo. *As raízes do sebastianismo*. Disponível no endereço de WEB: <http://www.klepsidra.net/klepsidra2/sebastianismo.html>. Acesso em 31 maio. 2015.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na crise do histórico, a aura da história; In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN Jane (Orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/URGS, 1999. p. 109-118.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. *Originalidade e transformação: a magia da criação na metaficção de Robert Coover*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade De Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2003.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correria de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.