



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Renata Martuchelli Tavela


**Um discurso amoroso em *Retrato dum amigo enquanto falo*,  
de Eduarda Dionísio**

Rio de Janeiro

2012

Renata Martuchelli Tavela

**Um discurso amoroso em *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

D592 Tavela, Renata Martuchelli.  
Um discurso amoroso em *Retrato dum amigo enquanto falo*, de  
Eduarda Dionísio / Renata Martuchelli Tavela . – 2012.  
90f.

Orientador: Claudia Maria de Souza Amorim.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Dionísio, Eduarda, 1946- - Personagens – Mulheres - Teses. 2.  
Análise do discurso narrativo - Teses. 3. Subjetividade na literatura -  
Teses. 4. Portugal – História – Revolução, 1974 – Narrativas pessoais  
- Teses. I. Amorim, Claudia Maria de Souza II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Renata Martuchelli Tavela

**Um discurso amoroso em *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 03 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)

Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Batalha

Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Gumercinda Nascimento Gonda

Faculdade de Educação da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus que me permitiu acordar a cada dia que me guiou até aqui, proporcionando-me o dom do saber.

À Professora Doutora Cláudia Amorim, a orientadora desta dissertação, por ter acreditado em mim, incondicionalmente, desde quando eu ainda era aluna da Graduação. Suas aulas, sejam as de Cultura Portuguesa ou as de Literatura Portuguesa (na Graduação) sejam as de Literatura Contemporânea, no Mestrado, foram responsáveis pela descoberta dessa “encantadora” Literatura, que sempre estará presente em minha vida.

Aos meus familiares e às pessoas amigas que souberam entender todo esse esforço e as minhas ausências e que, mesmo assim, sempre me apoiaram.

E, por último, mas não menos importante, aos demais mestres de Literatura Portuguesa, e a dois dos meus escritores favoritos: Camilo Castelo Branco e Eduarda Dionísio. Obrigada por este “Amor de Perdição” e obrigada por este “Retrato”, que me acompanharão eternamente.

Oh musa do meu fado/ oh minha mãe gentil,/ te deixo consternado/ no primeiro abril/ mas  
não sê tão ingrata/ não esquece quem te amou/ e em tua densa mata/ se perdeu e se encontrou/  
ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ ainda vai tornar-se um imenso Portugal/.

*Rui Guerra & Chico Buarque*

## RESUMO

MARTUCHELLI, Renata Tavela. *Um discurso amoroso em Retrato dum amigo enquanto falo, de Eduarda Dionísio*. 2012. 90f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação busca estudar a inscrição do sujeito feminino desde o Portugal salazarista até o período pós-Revolução de Abril. Buscarei investigar a identidade feminina e o espaço, bem como a escrita como função social e estética, que aparecem articulados em *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, uma vez que nessa narrativa há uma personagem escreve para alguém (amigo) um discurso pessoal sobre o seu ser e seu tempo. Por esta análise, observamos que Eduarda Dionísio faz de sua narrativa uma confissão particularizada, dando voz a uma personagem que vivenciou os períodos pré-revolucionário, revolucionário e pós-revolucionário, e que, ao tentar esboçar o retrato de seu amigo (namorado), acaba por retratar o seu país e sua nova cartografia que se desenha após a Revolução de Abril.

Palavras-chave: Discurso amoroso. Sujeito feminino. Literatura Portuguesa Contemporânea. Eduarda Dionísio.

## Resumen

Este trabajo se dispone a estudiar la inscripción del sujeto femenino, desde Portugal salazarista hasta el pos–Revolução de Abril. Así, el espacio y la identidad, igualmente la escrita como función social y estética, aparecen articulados en *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, una vez que el personaje escribe para alguien (amigo) un discurso personal sobre su ser y su tiempo. Por este análisis, observamos que Eduarda Dionísio hace de su narrativa, una confesión particularizada, dando voz a una personaje que vivenció el período pré-revolucionario, revolucionario e pos-revolucionario, y que, al intentar esbozar el retrato de su amigo (novio), retrata su país y su nueva cartografía.

Palabras clave: Discurso amoroso. Sujeto femenino. Literatura Portuguesa Contemporánea. Eduarda Dionísio.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
1	<b>PORTUGAL CONTEMPORÂNEO: O CHOQUE ENTRE O PASSADO E O PRESENTE</b> .....	10
1.1	<b>O silêncio da ditadura</b> .....	10
1.2	<b>A originalidade da revolução</b> .....	18
1.3	<b>A literatura sob os cravos de Abril</b> .....	24
2	<b>UM PERCURSO PELA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA</b> .....	31
2.1	<b>A contemporaneidade e o enaltecimento da voz dos “ex-cêntricos”</b> .....	31
2.2	<b>A literatura feminina e o sujeito feminino</b> .....	37
3	<b>POR DENTRO DO <i>RETRATO</i>: RETRATO FEMININO / RETRATO DE UMA GERAÇÃO</b> .....	49
3.1	<b>O <i>Retrato</i> por um discurso amoroso: o sujeito feminino</b> .....	50
3.2	<b>Novo Portugal: espaço e identidade</b> .....	64
3.3	<b>A escrita e a alteridade</b> .....	69
3.4	<b>A liquidez e a saída do <i>Retrato</i></b> .....	78
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	83
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	87

## INTRODUÇÃO

O Pós-Modernismo começa a instaurar-se em uma época de crise na contemporaneidade, de transição, em que conceitos fundamentais como Verdade, Razão, Legitimidade, Universalidade, Sujeito, Identidade, Progresso, entre outros, começam a ser debatidos e redimensionados. E se, com a corrente anterior, apresenta diferenças significativas a ponto de instituir uma nova corrente, o Pós-Modernismo dá também certa continuidade a temas antes tipicamente modernistas, como, por exemplo, o gosto das vanguardas pela desconstrução.

A episteme pós-moderna se legitima pelo heterogêneo, pelo inesperado, pela diferença, logo, a sua literatura proporcionará uma narrativa com uma eterna busca por si mesma, provocando uma diluição do sujeito, este já há muito fragmentado. A alegoria<sup>1</sup> é um elemento peculiar dessa narrativa que dá ao leitor a liberdade de fazer a leitura como queira, visto que a obra é aberta, com a possibilidade de múltiplas interpretações, como afirmou Umberto Eco.

Pensando nessa temática, a presente dissertação propõe-se a analisar o romance *Retrato dum amigo enquanto falo* (1988), de Eduarda Dionísio, que pertence à geração de escritores que integram a literatura portuguesa contemporânea. Esse segundo romance da escritora portuguesa apresenta em seu enredo uma leitura dos acontecimentos até então recentes em Portugal, passando pelos últimos anos da ditadura salazarista até o período pós-Revolução dos Cravos. Essa leitura é feita por uma voz feminina que tece, paralelamente a esse passeio pela história, um discurso amoroso. O discurso da narradora, em um tom confessional, expressa tanto o seu eu (interior) quanto o coletivo (o exterior), pois tenta pela escrita constituir um retrato de seu amigo/namorado e/ou do seu país.

Essa maneira peculiar de contar um acontecimento histórico, em que identidade e sociedade se conectam, fazendo com que sujeito e espaço se redefinam, e a discussão sobre o processo da escrita que se propõe a fazer um retrato, estão presentes nesse romance e serão objeto dessa análise. Investigaremos ainda como o romance problematiza a nova cartografia

---

<sup>1</sup> Entendemos o vocábulo alegoria, de acordo com Walter Benjamin, em *Origens do Drama Trágico Alemão*, de 1928, que traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo (do grego *allegoría*: “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”), Benjamin considerou a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”. Por isso Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia: “Quando o objecto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objecto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda.” (BENJAMIN, Walter. *Origens do Drama Barroco Alemão*, Tradução: edição e tradução João. Barrento. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.204).

identitária de um país redesenhado pela perda das colônias africanas e por uma revolução na qual as massas foram protagonistas.

Para validar esta investigação, recorreremos a algumas fontes teóricas como os estudos de Eduardo Lourenço, Álvaro Cunhal, José Antônio Saraiva, José Mattoso e José Paulo Netto, a fim de contextualizar desde o Portugal de Salazar até o período pós-revolucionário em que os personagens do romance se inserem.

Para a compreensão do ideário contemporâneo, recorreremos a Bauman, Stuart Hall e as suas considerações sobre a pós-modernidade e o sujeito e a sociedade pós-modernas. Quanto à literatura produzida neste período, utilizaremos as considerações de Umberto Eco sobre a obra aberta e o protagonismo do leitor. Também valer-nos-emos dos estudos de Simone de Beauvoir, Michelle Perrot e Georges Duby sobre a história do sujeito feminino ao longo dos séculos. Josênia Antunes e Luísa Lobo serão fonte de consulta nos assuntos relativos à relação entre o sujeito feminino e a literatura, uma vez que o romance de Eduarda Dionísio, caracterizado por uma escrita de cunho emocional, articula a condição feminina a uma luta social, pondo em cena a participação da mulher na esfera pública. E sobre o discurso amoroso e o amor, utilizaremos, uma vez mais, os estudos de Bauman sobre o “amor líquido” e ainda os clássicos estudos de Roland Barthes e Georges Bataille.

Esta dissertação divide-se em cinco partes, elencadas a seguir. A *Introdução*, na qual expomos o nosso objeto de investigação, aspectos estudados e objetivos da nossa abordagem. A segunda parte, intitulada *Portugal Contemporâneo, o choque entre o passado e o presente*, versa sobre o contexto político-social da época retratada pelo romance. Na terceira, *Um percurso pela literatura contemporânea*, buscamos mostrar a nova ficção da pós-modernidade, em especial, a metaficção historiográfica, a que o romance *Retrato dum amigo enquanto falo* se filia. A quarta parte, *O Retrato feminino/o retrato de uma geração*, consiste na análise do discurso fragmentário do romance *Retrato dum amigo enquanto falo*. Por compreender diversos argumentos, dividimos essa análise em quatro temas: o Retrato por um discurso amoroso: o sujeito feminino; Novo Portugal: espaço e identidade; a escrita e a alteridade; e a liquidez e a saída do *Retrato*.

E, a *Conclusão*, em que se retomam os argumentos defendidos ao longo do texto para mostrar como o romance de Eduarda Dionísio se articula com os parâmetros da literatura contemporânea, e apresenta alguns traços do pós-modernismo, apesar de não ser o seu cerne principal, visto apresentar soluções que divergem da estética pós-moderna.

# 1 PORTUGAL CONTEMPORÂNEO: O CHOQUE ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

## 1.1 O silêncio da ditadura

Os primeiros anos do século XX foram muito difíceis para Portugal que vivia as consequências dos últimos momentos do século anterior: o *Ultimatum*<sup>2</sup> e a crise econômica de 1891 que provocaram o desprestígio da Monarquia. Seguindo o exemplo brasileiro e a vitória do radicalismo francês, em 1910, o Partido Republicano assumiu o poder proclamando a República, que não conseguiu o apoio da hegemonia dominante nem das classes populares. O clero e os grandes proprietários rurais perderam os seus privilégios e a classe operária não teve suas reivindicações atendidas. Paralelamente a essa crise, o país efetivamente iniciou a ocupação nas colônias africanas, haja vista a iminência da perda dos privilégios nos territórios além-mar em razão da política das grandes potências. Ao país só restava ocupar militarmente as suas últimas colônias.<sup>3</sup> Somado a tudo isso, ocorreu a entrada do país na Primeira Guerra Mundial (1914-1919), ação que originou a inflação e a carestia, desestabilizando a democracia portuguesa.

Deste modo, em 28 de maio de 1926, sobreveio o golpe militar comandado por Gomes da Costa, e a implantação de uma política de modelo fascista, com a dissolução do Parlamento, a censura em todos os campos, político, social e cultural; entre outras medidas ditatoriais.

Segundo José Paulo Netto<sup>4</sup>, a ditadura foi a solução encontrada pelo grande capital e pelos grandes proprietários agrários para o combate das organizações populares e a reorganização da economia em benefício próprio. Entretanto, ela se transformou, ao longo dos anos, em um verdadeiro caos econômico e financeiro, provocando a Revolução de Abril, 48 anos depois.

Antônio de Oliveira Salazar, com o epíteto de “O Salvador da Pátria”, foi o responsável pela implementação mais radical desse projeto econômico-social de repressão antipopular e antidemocrática. Salazar assumiu a presidência em 1928 e iniciou uma série de

---

<sup>2</sup> O Ultimato Britânico de 1890 obrigava a retirada de forças militares portuguesas nas colônias de Moçambique e Angola, a pretexto de um incidente entre portugueses e nativos. E a concessão dessas áreas às exigências britânicas foi vista pelos republicanos portugueses como uma humilhação, pois esses territórios vinham sendo reclamados por Portugal desde a Conferência de Berlim. A partir desse acontecimento a Monarquia enfraquecida caiu, dando origem à República, em 1910. TEIXEIRA, Nuno Severiano. Política externa e política interna no Portugal de 1890: o *Ultimatum* Inglês. In: *Análise Social*, v. XXIII (98), 1987, 4º 687-719.

<sup>3</sup> SARAIVA, Antonio ; LOPES, Óscar. *História de Literatura Portuguesa*. 3ª edição. Porto: Porto Editora, 1985, p. 915.

<sup>4</sup> PAULO NETTO, José. *Portugal: do fascismo à Revolução*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986, p. 18.

ações repressoras dando sequência ao projeto da ditadura. Em 1930, decretou o Ato colonial que consistia no trabalho forçado dos nativos das colônias ultramarinas; anos depois, criou a Polícia Política (PIDE) que reprimia qualquer tipo de oposição, perseguindo, prendendo e torturando os opositores do regime; paralelamente a isso, estimulou a União Nacional, como único partido político, e a Mocidade Portuguesa, cujo lema era ensinar os jovens a obedecer e a respeitar o líder. Todas essas medidas designavam o chamado “Estado Forte”, que somente por um curto período conseguiu equilibrar o orçamento das contas portuguesas. E na década de 1960, com o início da Guerra na África, a crise só se agravaria.

Cabe ressaltar que esse projeto fascista foi adequado à realidade portuguesa, e por tal motivo adotou uma retórica civilizatória e cristã, como a manutenção do ritual eleitoral, apesar das práticas fraudulentas; e a amenização da figura de “ditador” ao comparar Salazar à figura de um pai, na maioria das vezes chamado de o “salvador da Pátria”, o “ungido de Deus” ou o “redentor da Nação”, familiarizando-o, popularizando-o, sem as poses exageradas e militaristas dos demais ditadores que na Europa se afirmavam pela repressão, como Mussolini, Hitler, e Francisco Franco.

Nesses anos, o afastamento do país do restante da Europa era uma opção ideológica e política, uma opção do próprio Salazar, baseada na convicção de que ela só conspirava contra Portugal, e na singularidade da identidade portuguesa: uma pátria única, exemplar e feliz e com a missão de continuar preservando os valores cristãos ocidentais e o regime colonialista, na África, seu último “grito” imperialista, que toda a evolução do mundo negava. (CALAFATE, Margarida Ribeiro, p. 22). Essa opção só agravaria a visão dessa “opulenta e moderna” Europa a respeito da nação portuguesa como a de um país, pequeno, pobre, atrasado, e quase incapaz de se defender, com um império espalhado pelo mundo.

O regime salazarista controlou o sistema educacional, que se centrava na exaltação de valores nacionais (o passado histórico, o grande Império Português, o apego às tradições, à terra etc.), assim como interferiu nas publicações periódicas, emissões de rádio, televisão, manifestando sua força através da fiscalização de publicações periódicas nacionais e internacionais, protegendo a doutrina e ideologia do Estado Novo, em defesa do que eles chamavam de “a moral e os bons costumes”. O salazarismo foi até certo ponto bem sucedido em sua tentativa de silenciar a população, levando-a à desinformação do que acontecia dentro do país durante quase todo o tempo em que vigorou, escondendo o quanto pôde a crise do regime ditatorial e a luta pela independência das colônias africanas.

O “silêncio” da ditadura, ou seja, a atmosfera do medo foi construída pela censura que intimidava a sociedade e os intelectuais, que receavam ser capturados pela PIDE e sofrer

qualquer tipo de retaliação. As ameaças do regime, porém, não intimidavam todos que viviam sob seus tacões, pois muitos artistas e intelectuais, apesar de terem o seu ato criativo limitado (as obras eram revisadas pelo censor que determinaria se elas eram aptas ou não para a publicação), continuavam a produzir, e entre esses autores destacam-se: Aquilino Ribeiro, José Régio, Agustina Bessa-Luís, Maria Teresa Horta, José Cardoso Pires, Miguel Torga, entre outros.

O Neorrealismo foi de grande importância como fonte de resistência a esse silêncio. Esse movimento estético teve início em Portugal com a publicação do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, em dezembro de 1939. O Neorrealismo apresentou uma crítica social tanto na poesia quanto na prosa, em que teve como representantes autores como o próprio Alves Redol, Manuel Fonseca, Mário Braga, Virgílio Ferreira. E diferentemente do que acontecia com os escritores do Realismo do século XIX, em que as mazelas da sociedade eram expostas com certo pessimismo, e que o narrador se colocava como um mero observador pregando a impessoalidade; os neorrealistas eram ativistas políticos, leitores de Marx e defensores do marxismo. Eles tomaram para si a posição da chamada luta de classes, denunciando as desigualdades sociais e os desmandos das elites. Optaram pela ficção em vez de produzir ensaios, devido ao regime ditatorial, como forma de se protegerem da censura e continuarem defendendo a sua causa, esta marcada pela ideologia de esquerda marxista.

De acordo com José Cardoso Pires (1997), que não teve o seu processo criativo afetado por essa “atmosfera do medo”, visto ter esse autor uma significativa produção de narrativas; o censor acabava por produzir outra versão da obra censurada, a seu gosto pessoal. Além disso, o regime desmerecia os artistas que eram mais ativistas, e valorizava os que estariam, de certa forma, a favor do regime. Produzia-se assim um “falseamento” da literatura produzida na época:

Entrava no detalhe individual, no pormenor privado e na provocação psicológica, de modo a condicionar o escritor e a impor-lhe o isolamento. A publicação de uma fotografia, a simples referência do seu nome em qualquer noticiário era cuidadosamente meditada. À crítica desfavorável à obra do escritor maldito, o Gabinete da Censura dava-lhe curso livre. À que o elogiasse, punha-lhe o carimbo da proibição. Inversamente, ao literato de confiança deixava passar o elogio e cortava o pormenor negativo – e assim, dicotomizando, distorcendo, a censura impunha uma imagem oficial do escritor e redigia, ela também, uma versão apócrifa da Literatura Portuguesa. (PIRES, *apud* Azevedo, *op.cit*, p. 22)

Ainda sobre a obra desse escritor, destacam-se dois romances que dialogam com dois momentos históricos da contemporaneidade importantes para o país: *Dinossauro excelentíssimo* (1972), ambientado na ditadura; e *Alexandra Alpha* (1983), ambientado no período em que ocorre a Revolução dos Cravos. *Dinossauro excelentíssimo* mostra a ditadura

salazarista e a vida do seu líder, um imperador, “Dinossauro, Pai da Pátria”, que veio do nada, inspirando-se na história de vida de Salazar, e focalizando assim o Portugal do Estado Novo, por meio de um discurso satírico. De acordo com Roberto Nunes Bittencourt (Acesso em 20/01/2012, p.6):

O texto alegoriza a ascensão de um ditador e o início de um longo e, para alguns, interminável período de censura e de tortura. Uma época de horror em que “pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis”. A Censura é representada como a Câmara de Torturar Palavras, capaz de fazer o Mexilhão, metáfora do povo português, calar-se, ou, ainda, de forçá-lo a dizer, acarretando um processo de ser censurado, censurar o outro e, por fim, de censurar-se. A censura manipula as palavras. A ordem, subversiva, torna-se medo, morde e morte. Uma nova significação, fazendo com que se cale o Mexilhão, ou, em uma segunda instância, com que não seja ouvido.

Um dado relevante é que esse romance, apesar de sua temática, segundo nota do próprio José Cardoso Pires, não sofreu com a censura porque após a sua publicação foi usado como exemplo em um debate na Assembleia, em que um dos deputados o citou para comprovar a “incontestável” liberdade do regime:

Quando o Dinossauro saiu; regressei de Londres para estar presente ao lado do editor e do ilustrador no que viesse a acontecer, mas, para assombro de todos nós, em vez da excomunhão que era de esperar, o livro ultrapassou a Censura e teve um acolhimento indescritível. Digo «ultrapassou» porque aconteceu aquele escândalo monumental na Assembleia Nacional, quando o professor Miller Guerra teve a coragem de afirmar que não havia liberdade em Portugal. Foi uma sessão histórica, um berro de heresia! O deputado ultrafascista Casal Ribeiro correu para Miller Guerra a espumar de raiva e para o desmentir citou como prova o infame Dinossauro Excelentíssimo que acabava de ser posto à venda em toda a parte. E, pronto, a partir daí a Censura ficou de mãos atadas. Já não podia apreender o livro que o deputado salazarista tinha citado estupidamente como demonstração da liberdade do regime, e, menos ainda, promover a prisão do autor. Simplesmente, e isso foi realmente um carnaval repugnante, uma vez que a censura oficial se viu impedida de actuar, apareceram as censuras voluntárias de alguns particulares. (PORTELA, 1991, p, 124)

Manuel Alegre também sofreu e lutou nesse período ditatorial, partindo para o exílio em 1964 e regressando somente 10 anos depois em 1974, mas nem por isso abandonou a militância, usando a escrita para denunciar os abusos do salazarismo e provocar o retorno à democracia. Os livros *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967), apesar de apreendidos pela censura, tiveram suas cópias, manuscritas ou datilografadas, circuladas clandestinamente; e poemas de sua autoria eram cantados, como hinos de liberdade, por Amália Rodrigues, Zeca Afonso, entre outros.

A produção literária nos anos da ditadura denunciou, através de um discurso velado, metaforizado ou pelo uso de ironias, a separação entre a sociedade portuguesa e o ideal social estabelecido pelo regime ditatorial. Buscava-se à época uma literatura engajada que abordasse esse fato histórico com o intuito de denunciar, de chamar atenção para o que realmente estava

acontecendo no país. Este, dilacerado pelo regime, mergulhava, através da dominação ideológica, no passado ideal que não condizia mais com a realidade do país.

A luta se estendeu nas universidades, com estudantes, e também no campo, em que os trabalhadores exigiam melhores condições de vida. No que diz respeito ao primeiro grupo, a década de 1960 foi marcada por reivindicações estudantis, pelo crescimento de ideais como a liberdade e a defesa da autonomia universitária (pois o regime também controlava a educação) e a oposição à guerra colonial. Houve três grandes momentos dessa luta: a primeira em 1962, com a proibição da comemoração do Dia dos Estudantes e a expulsão de centenas destes no Porto e em Coimbra; a segunda em 1965 em uma agitação estudantil, com 50 detidos pela PIDE por suspeita de pertencerem ao PCP, e a exclusão de mais um contingente de alunos de todas as universidades do país, e a suspensão de mais de 100 deles; a terceira deu-se com a crise de 1969, inspirada nos movimentos desencadeados em Paris em Maio de 1968, que resultaram, em Portugal, na demissão do ministro da educação e no envio de estudantes “mal comportados” à guerra na África. Como reação a isso, em Coimbra, muitos estudantes saíram às ruas proclamando um luto acadêmico em solidariedade aos colegas detidos.

A sociedade civil resistia também a esse silêncio, não somente na cidade, mas no campo, visto a luta dos camponeses por reformas nessa área. Os sindicatos, por exemplo, também sofreriam com a ditadura, pois dependiam da autorização do Ministério das Corporações e Previdência Social, e os líderes sindicais que resistiam à fascização eram presos e até mortos pela PIDE. Havia, portanto, resistência de alguns, que, de início, optavam por golpes desorganizados, aumentando a repressão. No entanto, mesmo com tantas tentativas frustradas, os trabalhadores sindicalizados acabaram se organizando, levando a cabo uma política que engrossava as fileiras de um movimento de massas esclarecido.

Surgem sindicatos clandestinos, ainda sem muita credibilidade, devido à falta de conquistas dos seus ideais, até o ano de 1944, em que o fascismo decaiu em escala internacional e o país, sem outra alternativa, engendra uma política de aparente abertura democrática. Assim, ocorrem eleições livres sindicais, surgindo mais dessas organizações em que os trabalhadores, pouco a pouco vão “destronando” toda a estrutura fascista, apesar desta seguir resistindo, e novamente exercendo o seu poder, ao afastar os líderes sindicais mais ativos.

Contudo, nos anos de 1941 e 1949 houve uma considerável luta antifascista, apesar de seu afastamento do plano político-partidário, visto que no plano unitário conseguiu a criação do Movimento de Unidade Democrática, como o MUD Juvenil. Essa luta reuniu de estudantes a trabalhadores que, a partir de 1945, se opuseram ao regime ditatorial, e por tal



motivo, entraram na ilegalidade em 1948, mas sem abandonar sua militância. Como resultado dessa crescente mobilização política antifascista, na década de 1950 foi possível a realização de um Congresso de trabalhadores antifascistas durante a campanha do líder sindical Humberto Delgado, devido tanto ao crescimento do operariado quanto à organização dos sindicatos.

Como se observa, todos de alguma maneira tentaram fazer-se ouvir e protestavam contra os desmandos da ditadura na medida do possível. Desse contexto, a mulher não ficaria de fora. A mulher portuguesa, que durante a Primeira República havia conseguido algumas conquistas na esfera pública, pois o movimento feminino foi concomitante com o movimento republicano, obteve mais algumas conquistas nesta esfera: o voto para uma pequena parcela de mulheres, a manutenção de movimentos feministas, como o CNMP (Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas), entidade fundada em 1914 por Adelaide Cobete, e a criação da MPF (Mocidade Portuguesa Feminina), entre outros.

O CNMP, porém, era constituído por mulheres da classe média e alta, participantes do movimento republicano, e tinha como meta a orientação, a educação e a instrução da mulher portuguesa em prol da democracia, além de apresentar uma lei a favor do divórcio. A MPF já intervinha somente na juventude escolar, com uma forte matriz católica, pois tinha o intuito de formar mulheres cristãs, ou seja, ideologicamente voltava-se para o lugar comum que a mulher sempre ocupara. A MPF funcionava como a MP (Mocidade Portuguesa), que preparava os jovens sob uma educação política e social, para serem ativos na sociedade, porém, de acordo com os ideais governistas. Ou seja, tanto a MPF como a MP eram organizações de direita, logo, não reivindicavam a ascensão da mulher na esfera pública, pareciam querer minimizar as lutas feministas e disfarçar o preconceito existente em relação a elas.

A hostilidade aos direitos sociais e civis ainda era recorrente, visto que a ditadura trouxe a defesa do lar tradicional e de um determinado modelo de família. Isso ocorreu porque o salazarismo permaneceu enraizado à ideia de que as mulheres se situam na natureza e os homens na cultura. Segundo esses ideólogos da família, o lugar das mulheres era em casa, realizando suas tarefas domésticas e assegurando o bom funcionamento da família e da pátria. Nesse espaço, as tarefas que cabiam a elas eram enaltecidas pela ideia de que tais práticas seriam uma espécie de missão feminina. Na prática, porém, esse discurso não se sustentava, uma vez que por necessidade ou por convicção muitas mulheres trabalhavam fora de casa.

Esse foi um dos motivos pelos quais a publicação das *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, conhecidas como “As

Três Marias”, causou tanta polêmica. Sua primeira edição, de 1972, foi recolhida pela censura que instaurou um processo judicial contra as autoras. Apesar de condenadas, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa não tiveram a sua sentença efetuada, pela eclosão iminente da Revolução dos Cravos. Essas *Cartas* foram desafiadoras, pois abordavam tudo o que era proibido nesse Portugal silenciado pela repressão, por meio da crítica ou da ironia, ao resgatar a história da freira Mariana Alcoforado e de seu discurso em defesa do amor e da escrita.

Essa mulher, que começava a ganhar espaço na esfera pública, aceitava-se como sujeito, mas tinha dificuldade de se impor como tal, visto que esse sujeito feminino ainda estava em processo de descoberta. Tal descoberta levaria, anos mais tarde, à emergência de uma mulher consciente de sua importância social, sem medo de lutar pelos seus direitos e promovendo definitivamente sua entrada na vida pública. Como o afirma Josênia Antunes Vieira em seu artigo “A identidade da mulher na modernidade” (2004, p.12) :

Esse novo contexto criado pela pós-modernidade coloca o sujeito diante de uma multiplicidade nunca vista de escolhas e de oportunidades, traz também à cena a possibilidade de análise, de autoconhecimento da mulher, do seu corpo, da sua vida e do que fazer dela.

Tal constatação pode ser confirmada na escrita da Primeira Carta, de *As novas cartas portuguesas*, em que a narradora expõe a inquietude feminina de ainda não saber o que fazer com a descoberta do lugar da mulher como sujeito. “As Três Marias”, portanto, podem ser consideradas como importantes precursoras da defesa de uma condição feminina na literatura portuguesa que, assim como nos demais países, associa-se ainda a uma defesa da luta social:

Pois que cada literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas o pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas o pretexto, mas antes o seu exercício.  
[...] Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Sórora Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos? (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 09)

Diante do que foi exposto a respeito dessa literatura produzida no contexto da ditadura, observa-se que havia cortes, afinal era o risco que os escritores corriam diante da censura, mas nem por isso eles deixavam de expressar a sua opinião. Para esses escritores, talvez fosse melhor dizer algo ainda que “mutiladamente” do que não dizer nada, deixando o país, a sociedade, a caminho do abismo. Esse abismo se deve aos anos de obscurantismo instado pela Igreja e pela força ideológica da mitificação da realidade. Esses fatores tornaram-se extremamente prejudiciais ao desenvolvimento de Portugal, em todas as esferas: política,

econômica, social e cultural; alimentando a ideia de que Portugal era um idílico “Jardim da Europa” à beira-mar plantado, no dizer de Salazar.

No início dos anos 1960, a Guerra colonial na África, essa luta intensa e também insana para não perder as colônias africanas, representou o último intento imperialista português, vocacionado desde as grandes navegações ao domínio “além-mar”. A perda dessas colônias, que encarnavam o passado glorioso de grandes feitos, narrados desde Camões até os livros recentes de História, representaria um choque à superidentidade portuguesa, nas palavras de Eduardo Lourenço<sup>5</sup>.

A superidentidade, ou excesso mítico de interpretação do fenômeno da identidade nacional, pode ser considerado como um mecanismo de compensação do déficit da realidade, resultante da distância entre os produtores dessa interpretação - as elites culturais -, da efetiva realidade social. Ao mitificar a realidade, por não ser capaz de analisar objetivamente a realidade social, a sociedade portuguesa evitava qualquer tipo de movimento social significativo, levando os homens de seu tempo à crença de que o país possuía uma unidade e uma coerência culturais que não mais existiam. Engendrava-se, assim, um país enraizado na tradição e mergulhado no imaginário, forjado desde o passado, de Grande Império colonial.

Essa sobreposição da História e do mito agravou tanto o sentimento de decadência nacional, quanto os sentimentos patrióticos e a consciência de uma identidade nacional. Por isso, muitos teóricos, como o historiador José Mattoso e o filósofo Eduardo Lourenço, utilizam-se de uma imagem paradoxal: a de um Portugal dividido entre o grandioso passado e uma suposta mesquinhez do presente. Conforme José Mattoso (1998, p. 23), essa decadência se originou no século XIX, com a Geração de 70, cujo escopo foi compreender a nação através de uma averiguação exata da sua história:

Com efeito, a idéia de decadência que viria a tornar-se uma verdadeira obsessão da história nacional, pelo menos desde meados do mesmo século, resulta em grande parte de se ter interiorizada a idéia de que o passado nacional havia alcançado dimensões de tal modo sobre-humanas que qualquer confrontação com a realidade presente teria de ser necessariamente desoladora. (1998, p. 23).

Deste modo, o imaginário português de Grande Império ainda predominava em uma grande parcela da sociedade e tal imaginário faria com que a elite buscasse uma justificativa desde o século passado para os “possíveis” culpados externos pelo ofuscamento da nação,

---

<sup>5</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa, Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1988, Coleção Temas Portugueses, 4ª edição. Aumentada Lisboa, 1994.

como a corrupção da aristocracia portuguesa, a ganância da Igreja e o obscurantismo da Inquisição, a sujeição da corte à política da Inglaterra desde o século XVIII, a perda do Brasil, entre outros acontecimentos marcantes para o país.

Se no final do século XIX já existia esse sentimento de decadência, colocando o país em crise, no decorrer do período ditatorial, esse sentimento só aumentaria. A ditadura salazarista, de certa maneira, representou todo esse paradoxo, pois cultuava essa superidentidade através da reforma na educação e da guerra na África, esta última, por um alto preço, enlutando famílias, e ocasionando muitos gastos aos cofres públicos; fatores que só incitavam a ação das massas, descrentes da possibilidade de sustentação desse imaginário imperialista. E a recusa em conceder a independência às colônias africanas ainda estimulou movimentos guerrilheiros de libertação em Moçambique, Guiné-Bissau e Angola. Desse modo, era iminente a perda dessas colônias, visto a insatisfação crescente do povo português com as consequências da guerra: morte, carestia, pobreza. Além disso, surgia no cenário do país mais um personagem que não condizia com a imagem do herói nacional: “o retornado”, ou seja, o sujeito que voltava da guerra na África e não se encaixava mais ao seu país de origem, mergulhado em uma grave crise.

## **1.2 A originalidade da revolução**

O salazarismo, com a promessa de reviver o passado grandioso do Grande Império Português, substituindo a perda das antigas colônias, como o Brasil, pela África, lutando insistentemente para não perdê-la, estava com os seus dias contados. Apesar de tudo, havia ainda uma parcela da sociedade que acreditava na manutenção do regime e o apoiava. Com isso, o regime seguia sua orientação, tendo já no seu ocaso, em 1968, o ex-ministro Marcelo Caetano no controle do governo, após o afastamento de Salazar por motivos de saúde. Assumindo o posto com o objetivo de “amenizar” o caos provocado pelos movimentos de descontentamento em relação à política do regime, o novo Chefe do Estado oscilava politicamente entre a busca de uma liberalização e a adoção de formas e métodos ainda fascistas, buscando um impossível equilíbrio entre ambas, já que a crise só aumentava. A decadência econômica e o desgaste com a guerra colonial provocaram descontentamento na população e nas forças armadas, favorecendo a aparição de um movimento militar contra a ditadura.

No dia 25 de abril de 1974 eclodiu o levante militar que ganhou depois o nome de Revolução dos Cravos. A revolução, “pacífica e não sangrenta”, teve um número reduzido de

mortos (4 vítimas de disparos da PIDE que se encontravam em frente a sua sede) e foi um movimento liderado inicialmente pelos militares (capitães e majores) do Movimento das Forças Armadas (MFA), que recebeu imediato apoio de toda a população lisboeta. A senha para o início do movimento foi dada à meia-noite através de uma emissora de rádio: uma música proibida pela censura, “Grândola Vila Morena”, de Zeca Afonso. Os militares fizeram com que Marcelo Caetano fosse deposto, o que resultou na sua fuga para o Brasil. A presidência de Portugal foi assumida pelo general António de Spínola. A população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura e distribuiu cravos, a flor nacional, aos soldados rebeldes em forma de agradecimento.

Para Álvaro Cunhal<sup>6</sup>, político pertencente ao PCP (Partido Comunista Português) e escritor, a originalidade da Revolução Democrática portuguesa consiste em que as grandes conquistas não partiram da iniciativa do poder político, mas da ação revolucionária das massas, uma prova de que esse setor, por muito tempo deixado à margem da sociedade, pode realizar profundas mudanças no sistema socioeconômico, e no regime político. Foram necessárias a redemocratização da sociedade portuguesa e a perda das colônias para que o passado deixasse de ser visto como um tempo glorioso, possibilitando que a história pudesse narrar um passado real, de ganhos e perdas, um passado comum, de experiência vivida em conjunto.

A revolução trouxe muitas conquistas, um novo país, afastando as classes detentoras do poder político, liquidando o seu poder econômico e realizando a reforma agrária que transformou a agricultura e a situação da população rural, assim como a introdução de novas culturas de plantio. De um modo geral, após o 25 de Abril, os trabalhadores do campo e da cidade puderam ter melhores condições de trabalho e a vida da sociedade portuguesa se transformou com as novas conquistas e especialmente com a liberdade de expressão.

O 25 de abril além de ter trazido o fim da ditadura também possibilitou o regresso de Portugal ao seu espaço europeu. Esse retorno – que se observa, por exemplo, no romance *As naus*, de António Lobo Antunes –, depois de tantos séculos alimentados pela imagem imperialista, redimensionou a relação de Portugal com os países com os quais historicamente criou vínculos, sendo deles sempre o centro. O fim da guerra na África deslocou a imagem do centro para a periferia. Portugal volta a ocupar na Europa o lugar de margem, e talvez nunca tenha deixado de sê-lo.

---

<sup>6</sup> CUNHAL, Álvaro: “A revolução de abril 20 anos depois”. In: *Revista Vértice* nº 59, de março – abril de 1994, p. 08.

E se no século XIX se substituiu a perda de um império por outro, o Brasil pela África, esse novo acontecimento já não faria o mesmo. As colônias africanas eram suas últimas colônias, e com a sua perda já não poderiam mais seguir com aquele ideal imperialista.

Entretanto esse processo revolucionário sofreu uma mudança, em meados de 1976, depois da entrada de uma política de direita que veio se desenvolvendo, irregular, mas continuamente, até os dias atuais. Desde essa época assistiu-se à implementação de uma política antidemocrática que tenta reescrever a história, atenuando o passado fascista e denegrindo o essencial da revolução democrática, com o intuito de esconder a formação e domínio do capitalismo monopolista. Deste modo, na vertente econômica, a restauração de um capitalismo monopolista; na vertente social houve a liquidação de postos de trabalho; na vertente cultural, a retomada e a difusão de valores retrógrados e reacionários, elementos típicos da ideologia fascista; e na vertente política, o desrespeito à Constituição:

Na vertente econômica [...] protegendo e promovendo uma vaga gigantesca nas mais altas esferas sociais e do Estado, furtando-se às obrigações sociais do Estado com a privatização de tudo quanto é rentável [...]

Na vertente social, impondo liquidação de postos de trabalho, despedimentos em massa, o desemprego, a baixa dos salários, os salários em atraso, a precarização do trabalho, as pensões e reformas de miséria, a liquidação dos direitos e benefícios sociais, a privatização, degradação e alto preço dos serviços de saúde e do ensino, a habitação inacessível, o elitismo na preparação e opção profissional, as discriminações das mulheres, o trabalho infantil e o desprezo efectivo pela solução dos problemas e pelo futuro da juventude.

Na vertente cultural, ressuscitando e difundindo valores retrógrados e reaccionários incluindo elementos típicos da ideologia fascista, realizando uma política de partidarização, clientelismo e capela no ensino e na atitude do Estado em relação às artes, à ciência e à vida cultural em geral.

Na vertente política, desrespeitando a Constituição e a legalidade, absolutizando o poder político através da sua governamentalização, e da negação do exercício das competências pelos outros órgãos de soberania. (CUNHAL, 1994, p.14).

A retomada de valores retrógrados, apesar das mudanças ocasionadas pela revolução, resulta de uma obsessão pela decadência, por meio de um “complexo” de inferioridade frente à “opulenta” Europa, que, conseqüentemente, provocou a valorização da saudade, e por que não mencionar, do sebastianismo. O eterno país em viagem continua a ser uma tônica, visto que apesar de sua entrada na União Europeia, sua integração à Europa tão sonhada, Portugal não conseguiu alcançar uma posição de destaque no cenário político-econômico mundial.

Como já afirmou o teórico Eduardo Lourenço<sup>7</sup>, a relação de Portugal com a Europa é um misto de ressentimento e fascínio. Ressentimento, pelo fato de a Europa ter se enriquecido à custa da empreitada portuguesa ao oceano Atlântico, com as grandes navegações; e fascínio por uma Europa utópica, e que sempre o desprezou, deixando-o à margem, ao longo dos

<sup>7</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa, Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1988, Coleção Temas Portugueses, 4ª edição. Aumentada Lisboa, 1994.

séculos. Esse “olhar” austero da outra Europa para com os países ibéricos, destacando-se Portugal, nasce da distância territorial e cultural, ou seja, da diversidade da península e isso se dá com mais intensidade durante o século XIX, momento crucial para a intelectualidade portuguesa da consciência do declínio.

A diferença entre a Europa ibérica e outra Europa deve-se ao fato de que, nos séculos XVII, XVIII e XIX, Portugal e Espanha foram incapazes de fazer acompanhar a aventura de um saber teórico e prático, fundado na razão, em oposição a um misticismo, enraizado nos dogmas da Igreja e na tradição. Portugal e Espanha perdem o seu lugar de honra e se sentem desprestigiados, passando a acreditar que só podem retomar um lugar de destaque europeizando-se. Para os defensores dessa ideia, a europeização não significa copiar, mas transformar todas essas novidades importadas consideradas exemplares, e de um saber universal, em algo nacional, ou seja, unindo ambas as “Europas” com o intuito de criar algo novo.<sup>8</sup>

A nação portuguesa, porém, ao longo dos séculos foi depositando a esperança em um futuro distante, em um espaço e em um tempo imaginários. Os que ficavam sonhavam com as aventuras contadas nos relatos fabulosos, e os que partiam em “busca de mares nunca dantes navegados” guardavam a saudade da terra e da família, da tradição. Havia sempre um sentimento de nostalgia, seja por acontecimentos vivenciados ou não, e assim, o imaginário cultural português se forjava fora do presente, sempre atemporal. (MATTOSO, 1998, p. 62).

A literatura contemporânea portuguesa não ficou indiferente a todo esse processo de revisão do ideário imperialista. Já não apresenta mais aquele viés da escola realista, muito bem representada por Eça de Queirós, fundamentada na descrição de uma raça doente, de um Portugal esvaziado pela perda do Brasil, a incerteza da Europa e o projeto africano.

Balizada ainda pelas inovações da estética modernista, a literatura contemporânea portuguesa aventurava-se por novos mares estéticos. Essa inovação devia algum tributo às estéticas finiseculares e ao Modernismo que, no início do século XX, foi responsável por uma tradição de ruptura, em que se buscou sair do lugar comum em todas as esferas da arte. Segundo Octavio Paz (Apud Moisés, 1994) não se trata somente de uma celebração do novo e do surpreendente, mas de uma crítica ao passado imediato.

---

<sup>8</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa, Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1988, Coleção Temas Portugueses, 4ª edição. Aumentada Lisboa, 1994.

O Modernismo, efetivado pelas “Vanguardas”, objetivava tanto a ruptura quanto a abertura, constituído pelos “ismos”, como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, entre outros. E o Modernismo em Portugal acontecia junto com os acontecimentos bélicos que caracterizariam a Primeira Grande Guerra, da qual o país participa pelo interesse em proteger as suas colônias africanas (ameaçadas pelo *Ultimatum*) da Inglaterra e da Alemanha.

De acordo com Massaud Moisés (1971), a data mais precisa para o início desse movimento teria sido o ano de 1915, após a Primeira Guerra e a proclamação da República que trouxe à primeira vista esperança para a sociedade portuguesa, mas que, no seu percurso, pelos sucessivos golpes, começou a expor outra realidade. Uma realidade que mostrava o quanto a República portuguesa era frágil. E foi justamente pela confusa atuação dos governos provisórios que Antônio Oliveira Salazar assumiu a pasta das Finanças, em 1928, seguidamente o Ministério, até se tornar um ditador, 1932, consolidando o Estado Novo (vigente desde 1926).

E o Modernismo em Portugal apresenta marcas distintivas, pela presença de uma corrente mais revolucionária e de uma corrente mais conservadora, porém, ambas refletiam as contradições históricas pelas quais o país passava. Na mais revolucionária, encontra-se um grupo de intelectuais que em 1915 fundou a revista *Orpheu*, entre eles, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, entre outros, com o intuito de “agitar consciências através de atitudes desabusadas que em concomitância com as derradeiras manifestações simbolistas iniciavam um estilo novo, moderno ou modernista”. (MOISES, 1971, p. 14)

Posteriormente a Revista *Orpheu* que só teve dois números, e uma terceira edição em provas que não chegou a sair por conta do suicídio de Mário de Sá-Carneiro; no ano de 1927 alguns intelectuais como José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca criam a revista *Presença*. Uma revista que apesar de ainda se preocupar com a essência da literatura, como a revista anterior, ia mais além, pois buscava uma consciência crítica que só foi vista antes em Fernando Pessoa. Segundo Massaud Moisés, (1971, p. 14) os intelectuais de 1927 se basearam no ensaio “Literatura Livresca e Literatura Viva”, de José Régio, em que se valorizava a segunda e se desprezava a primeira. A literatura feita simplesmente para obter lucros (agradar o maior número de leitores) não era valorizada, pois nem sempre seria de boa qualidade, e era preferível uma literatura que não agradasse a tantos, mas que possibilitasse uma reflexão crítica aos seus leitores.

Por apresentarem certo ceticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso, os representantes da revista *Presença* aspiram a uma literatura e arte livres de qualquer doutrina dominante, uma literatura viva, norteadas pela imaginação psicológica, até



então ignorada pela literatura portuguesa<sup>9</sup>. E após 14 anos de existência a Revista cederia lugar ao Neorrealismo, uma nova geração que queria ser ouvida.

Se a cisão entre o homem e o mundo surge pela primeira vez no culto exagerado do “eu” dos românticos, somente com o advento do Modernismo tal ocorrido ganharia uma consciência crítica do processo de ruptura, discutindo a essência da modernidade. Deste modo registrava-se a presença de uma nova poesia, uma nova prosa, e de uma nova crítica ao País. Este, desde o Estado Novo em 1926, tentou mostrar uma fachada de equilíbrio, ordem, trabalho (pois no início apresentou certo crescimento), que escondia o medo, e a passividade da população diante da repressão e censura da ditadura salazarista. Contudo, à medida que ingressava na modernidade o Estado começava a apresentar fissuras, que se refletiriam na literatura da época e se evolucionariam com a entrada do Neorrealismo. E posteriormente, com a Revolução dos Cravos, um acontecimento político importante para os portugueses, estava aberto o espaço para a consolidação de uma nova ficção que já se esboçava, mas era cerceada pela censura ditatorial.

A literatura romanesca que começa a ser produzida nesse tempo de grandes transformações traz uma vertente mais crítica, com personagens em trânsito temporal e espacial, com a diluição do narrador, com a adoção da polifonia etc. As narrativas abordam tanto as personagens mais complexas em seu mundo interior, quanto a própria identidade portuguesa pós-colonial, esta em negociação entre as ruínas do Império e a Europa que abria seus caminhos para o país. Manuel Alegre, político e escritor português, ressalva:

A integração de Portugal na Europa foi ditada por razões que são conhecidas, políticas, históricas, econômicas, não temos outra saída, hoje, senão essa, o problema está em nós e na nossa maneira de estar na Europa. Nós temos também algo a levar à Europa e uma das coisas que temos a levar à Europa é a nossa própria experiência histórica e principal riqueza que temos – que é a nossa cultura e o nosso especialíssimo relacionamento com outros povos e com outros continentes – e vamos levar à Europa uma concepção que não seja eurocentrista, mas uma concepção aberta ao mundo, uma concepção aberta ao respeito pelos outros, à capacidade de compreender a diferença dos outros. É essa, enfim, a singularidade especial da nossa identidade e da nossa cultura, é esse o contributo próprio que nós devemos levar à construção da Europa (ALEGRE, 1991, p.16)

Não há mais espaço para o culto de um passado grandioso, mas para a redescoberta desse novo Portugal, com sua nova cartografia, e conseqüentemente a reconstrução da sua identidade, não mais pautada na superidentidade e muito menos na imagem de decadência. Portugal é um país como qualquer outro, que apresenta suas especificidades culturais, que não

---

<sup>9</sup> SARAIVA, Antonio ; LOPES, Óscar. *História de Literatura Portuguesa*. 3ª edição. Porto: Porto Editora, 1985, p. 954.

devem limitar o seu desenvolvimento político-social, mas facilitar o seu progresso, e enriquecer ainda mais a sua cultura.

### **1.3 A literatura sob os cravos de Abril**

Para compreender a literatura contemporânea portuguesa, também cabe um breve estudo sobre o Neorrealismo, que foi de extrema relevância para a ficção da primeira metade do século XX. Esse movimento literário trouxe um novo tipo de escritor e uma nova consciência de homem, devido às intensas circunstâncias históricas, como a Primeira República e a ditadura. A literatura neorrealista caracterizava-se por apresentar uma narrativa forjada em uma consciência social, como forma de resistência, como um documento de uma realidade injusta e opressiva, que buscava aproximar-se do mundo objetivo.

Essa literatura também apresenta a ideia marxista de luta de classes, entre os grandes proprietários e os trabalhadores, e assim como o Realismo, sem uma preocupação com experimentações formais. Em meados do século XX, ganhava força o direito à experimentação formal na literatura. Essas experimentações eram realizadas pela necessidade de defesa de um jogo literário e também para driblar a censura salazarista, através de um discurso velado que denunciava os mecanismos opressores do poder. Era por meio desse discurso que se buscou enxergar “pedaços” da verdade, ou seja, um pouco da atual situação pelo qual o país vinha enfrentando, destacando-se autores como Miguel Torga, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, entre outros.

Anos depois no cenário mundial, o que alguns teóricos denominam de Pós-Modernismo, chegava para valorizar a experimentação já implementada pelo Modernismo, em uma época de crise, de transição, em que conceitos fundamentais como Verdade, Razão, Sujeito, Identidade, entre outros, começam a ser debatidos e redimensionados. E se na época da ditadura já havia experimentações em que figurava a fantasia, a literatura pós-Revolução, ultrapassa fronteiras, inovando continuamente.

A episteme pós-moderna se legitima pelo heterogêneo, pelo inesperado, pela diferença, logo, a sua literatura proporciona uma narrativa de uma eterna busca por si mesma, provocando uma diluição do sujeito, este já bastante fragmentado. Um dado relevante é que a primeira aparição desse sujeito fragmentado não ocorreu no Pós-Modernismo, mas no Romantismo que apresentava um sujeito em descompasso com a questão social. Nesse

período, porém, esse sujeito buscava o amor como refúgio, fato não mais recorrente ao sujeito pós-moderno<sup>10</sup>.

Nesses novos tempos, o romance contemporâneo assume-se completamente como mundo inventado, em que o pano de fundo não é mais o real, mas o próprio texto. Texto lido, absorvido e transformado por outro texto, dinamizando o processo de inserção da história no texto e do texto na História, com escritores que se apropriam do contexto pelo texto literário, por meio de uma transgressão do discurso.

Em relação à ficção em Portugal, com o advento da Revolução dos Cravos, matéria de muitos romances, também houve uma revolução nessa literatura, que captou o novo tempo, a necessidade de se repensar os caminhos da expressão literária portuguesa, que havia vivenciado forte censura limitadora da livre expressão artística. Ou seja, forjou-se uma renovação literária e um novo país, que vivia uma espécie de embriaguez, pelas expectativas e esperanças depositadas nesse processo libertário.<sup>11</sup>

Buscava-se com isso uma adaptação ao novo contexto sociopolítico do país, visto que História e Literatura não se excluem, mas se complementam, em que muitas vezes essa última vai além do que de fato aconteceu, dando voz aos negros, às mulheres, dentre outros grupos socialmente marginalizados.

Segundo Walter Benjamin (1994, p. 231), a literatura movimenta os fatos históricos, utiliza a historicidade em detrimento da historiografia oficial, o historicismo. Essa historicidade faz com que os fatos não sejam contados linearmente, mas simultaneamente, pois a história é um objeto em construção, com um tempo saturado de agoras. É um tempo em aberto, com possibilidade de transformação.

Assim se encontram narrativas revolucionárias, tanto em sua temática quanto na linguagem usada, que exploram principalmente o campo da escritura feminina em Portugal, com autoras como Maria Gabriela Llansol, Lídia Jorge, Maria Ondina Braga, Eduarda Dionísio, entre tantas outras. Escritoras motivadas em refazer a História pela ficção, repensando assim obrigatoriamente a condição feminina nesse novo tempo.

---

<sup>10</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

<sup>11</sup> ROANI, Gerson Luis. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. Revista Letras, Curitiba, nº 64, p.15-32 set/dez,2004. Editora UFPR.

Para Maria Lúcia Lepecki<sup>12</sup>, por trás desse pacto com a veracidade ou da incorporação da história, está o desejo de preencher falhas, vazios e silêncios, tornando a narrativa uma expressão de séculos de convulsões e modificações radicais na sociedade portuguesa.

Cabe citar o romance *Lusitânia* de Almeida Faria, de 1982, que apresenta como pano de fundo a Revolução dos Cravos, e é em grande parte composto por capítulos que são cartas trocadas entre os seus personagens, entre os anos de 1972 a 1974. Deste modo, esta narrativa pode ser comparada à narrativa *Retrato dum amigo enquanto falo* (1988), de Eduarda Dionísio, que também retoma uma velha estrutura, o romance epistolar, mas de maneira mais sutil e indireta.

O texto em *Lusitânia*, de Almeida Faria, é fragmentado, encarnando esse sujeito descentrado pós-moderno, em que se cruzam vozes diversas, dando um aspecto de permanente diálogo<sup>13</sup>. Nesse sentido, difere bastante da narrativa *Retrato dum amigo enquanto falo*, no qual se encontra uma única personagem, sem nome, que pretende retratar um suposto amigo, amado, ao mesmo tempo em que vai retratando esse novo Portugal, redescobrimo o seu país, a sua nação, e redescobrimo a si mesma, como mulher-sujeito.

*Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, publicado em 1983, cabe ser citado pela maneira pelo qual aborda o período pré e o pós-Revolução dos Cravos. Nesse romance, encontramos um discurso que usa de uma forte intertextualidade, em que se misturam a ficção, a poesia, o filme, a política, a religião, a cidade. E ainda traz uma figura feminina ativa, que vive acima e à margem dos preconceitos morais e sociais. Tudo isso é marcado por uma profunda ironia, com o intuito de criticar a sociedade portuguesa contemporânea.<sup>14</sup>

A pós-modernidade traz o surgimento da metaficção historiográfica que apresenta como características: o caráter de autorrefletividade intensa e, paradoxalmente, referências explícitas a personagens e eventos históricos; a união de reflexões literárias, históricas e teóricas que são subvertidas; a defesa de que, apesar de não negar a existência da história, o passado só é acessível por meio da textualidade. Somado a tudo isso, encontramos essa característica de escrever sobre a própria arte, polemizando o “fazer” poético, refletindo sobre a própria escrita.

---

<sup>12</sup> LEPECKI, Maria Lúcia. O romance português na busca da história e da historicidade. In: *Le Roman portugais contemporain*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Cultural Portugais, 1984. p. 13-21.

<sup>13</sup> GOBBI ZAMBONI, V. Mária. “O que faço no meio dessa Revolução”. In: *O Romance Português Contemporâneo e a desconstrução das realidades*. Itinerários, Araçuaia, nº 10, 1996.

<sup>14</sup> DÉCIO, João, "Uma nova faceta da ficção de José Cardoso Pires" In: *Jornal Letras e Letras*, Lisboa, n.º 45, 17 de Abr., 1991, p.14

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 168), história e ficção são investidas de tramas interrelacionadas que parecem interagir independentes das intenções humanas. Assim, a metaficção historiográfica é duplicada em sua inserção de intertextos históricos e literários que atuam no sentido de familiarizar o que não é familiar por meio de estruturas narrativas, mas sua autorreflexividade metaficcional atua no sentido de tornar problemática qualquer dessas familiarizações.

Eduarda Dionísio, no *Retrato dum amigo enquanto falo*, romance que é objeto de nossa investigação, parece fazer referência à imagem da esposa de Ulisses, Penélope, que nunca terminava de tecer a colcha. Ao referir-se ao episódio de Penélope e a seu fazer interminável, a escritora o adapta a um novo contexto, quando no romance a personagem se volta para a própria escrita, sem finalizar definitivamente o retrato. Assim, também se encontra uma reflexão sobre a própria arte, comum nos romances pós-modernos pertencentes à metaficção historiográfica. Essa valorização e questionamento da escrita, assim como indícios do gênero epistolar que dialoga com a narrativa, podem ser considerados uma constante na obra dessa escritora. Tal afirmação se deve porque três de suas obras apresentam essa característica, como *Comente o seguinte texto*, de 1972, *Retrato dum amigo enquanto falo*, de 1979, e *Pouco tempo depois, as tentações*, de 1984.

A escritora também dialoga intertextualmente com outros nomes da literatura e da ensaística, como um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro Campos e até Marx e Engels; mostrando ainda mais essa presença de intertextos dentro de um texto. Nesse caso, fragmentos de obras desses autores comparecem como referências importantes, assim como a referência à tecitura de Penélope, possibilitando-nos uma nova leitura nesse novo contexto.

*Comente o seguinte texto* apresenta um grupo de jovens que tentam interpretar um texto, sendo que ao mesmo tempo em que eles o tentam, acabam por interpretar também o mundo a sua volta, motivando também o leitor a fazê-lo. Entretanto, nota-se que ambos os “textos” são indecifráveis. Eduarda Dionísio se mostra assim atenta à necessidade que todos têm de compreender o dia a dia, em reflexionar sobre a própria vida, e perceber que ambos os “textos” são incompreensíveis, assim como a vida. No que diz respeito ao gênero epistolar, ele aparece diluído, pois apresenta dentro desse “comente o seguinte texto”, uma história de amor a partir de fragmentos nos quais se encontram indícios do texto epistolar, visto apresentarem um interlocutor, um discurso subjetivo, mas não possuírem a estrutura completa de uma carta, como data, assinatura, entre outros elementos.

Em *Pouco tempo depois as tentações*, a narradora logo de início adverte os leitores de que tal escrita é a reunião de gestos e fragmentos de cinco pessoas, vivendo num dia qualquer,

nos anos de 1980, continuando nessa obra com a temática do Portugal pós-Revolução. Trata-se de um momento em que está evidenciado o resultado de tudo o que se passou: o que ficou, o que restou desse fato histórico, em meio às experiências pessoais, às inquietações desse sujeito português contemporâneo, sobre o seu dia a dia, sobre o seu país, sobre o mundo:

E do 25 de abril não te falo. É talvez por pudor e por não saber falar sem que a chaga dos cravos se abra, a cada palavra, ferida às vezes cicatrizada, sempre com cascarrão a descolar, nem do amor te falo, desaparecido de casa e espalhado nas noites sem regresso que se multiplicaram, o entusiasmo, as muitas idéias abafando os sentimentos que tinham chegado ao fim da validade como as certidões de registro criminal, expirado o prazo. (DIONÍSIO, 1998, p.70).

O tom confessional continua, assim como a presença das possíveis cartas, das mães de um dos casais envolvidos, com conselhos a esse novo casal, sendo quase uma história à parte, mas inserida dentro da narrativa principal.

Ainda, cabe mencionar *Histórias, imagens e mitos duma geração curiosa*, de 1981, romance que retrata a sociedade portuguesa contemporânea, pós-Abril, por meio de uma mistura de histórias e registros, desde contos, cartas, poemas, monólogos, ladainhas, fábulas, canções; todo o tipo de narrativa, sem uma ordem entre esses discursos e tempos.

Nota-se a predileção da autora por experimentações, desde um possível entrecruzamento de gêneros (pois sempre apresenta indícios, ainda que incompletos, do gênero epistolar), até um testemunho subjetivo, justamente para demonstrar a existência de não só uma verdade, uma única interpretação, mas múltiplas, pela liquidez da própria identidade do sujeito e do mundo: um sujeito e um mundo instável, que vai mudando de acordo com as circunstâncias.

Contudo, ressalta-se que pela data de publicação de muitas destas obras que tematizam a Revolução dos Cravos, como o romance de Eduarda Dionísio, houve certa defasagem de anos (foram publicadas muitos anos depois do 25 de abril). Tal fato pode ser explicado porque tanto a literatura quanto a sociedade procuravam primeiro entender esse novo tempo e espaço para depois se expressarem com uma maior reflexão. Com isso, pode-se afirmar que até houve algumas obras que tematizaram a história recente, porém marcadas pela emoção do momento, e que objetivavam somente fazer uma representação factual, frequentemente despreocupadas com a qualidade estética:

Entre a realidade sócio-histórica e os seus reflexos artísticos há uma indispensável relação, mas o itinerário desta relação nunca é linear. O caminho artístico não acerta maquinalmente o passo pelo processo social; às vezes precede-o, outras afasta-se dele, e raramente coincide em pontos essenciais. (EMINESCU, 1983, p. 12-13).

Esse silêncio pode ser explicado pelo desafio não somente sociopolítico e econômico, mas também cultural, deixando como legado uma nova literatura. Não há uma linearidade entre as produções literárias filiadas ao Neorrealismo e as obras que começaram a surgir na década de 1960, mas o diálogo entre todos os movimentos literários, que se entrelaçam e dão origem a algo novo, que teve influências tanto do presente quanto do passado, segundo Roxana Eminescu (1997):

[...] nexo, pois o novo nasce do belho, o que tomou hoje a forma dum núcleo, ontem, ou ante-ontem ainda não passava duma sombra. Os escritores de hoje não nasceram do ex-nihilo, vêm de longe, dos anos passados, do tempo remoto de toda a literatura. Assim, referidas ou aludidas, obras anteriores a esse ano constituem o pano de fundo obrigatório do discurso sobre o romance português atual [...] reatar o fio a partir de 1974 significa, de facto, que vai tratar-se dos elementos estruturais da narrativa portuguesa que tomaram relevo, que se tornaram privilegiados, nos últimos anos, aproximadamente. (EMINESCU, 1983,p.10-11)

Eduarda Dionísio, em entrevista concedida à Revista *A Página da Educação*, comenta sobre a demora em se produzir uma literatura no período pós-revolucionário, visto que muitos intelectuais e seus possíveis leitores estavam envolvidos, engajados em algum tipo de militância, inclusive ela própria:

Também porque escrever na crista da onda era perder tempo. Escrevi sim, milhares de comunicados, não parei a pena, mas o que escrevia era apenas dirigido aos meus colegas, aos moradores do mesmo sítio, ou aos militantes dum sindicato ou dum partido. A literatura seria para quem? Naquele momento para ninguém, só para as pessoas que não andavam metidas em nada. E as pessoas interessantes estavam metidas em coisas. (EDUARDA , 2002).

A escritora, na mesma entrevista, ressalta que seus livros não apresentam um testemunho histórico-social, mas a sua visão sobre os recentes acontecimentos no país. Assim os romancistas contemporâneos, grupo que ela integra, ao contrário da produção do Neorrealismo, corrente anterior que apresenta um ideal marxista da sociedade, baseado na luta de classes, investem nas experimentações, visto as mudanças operadas no mundo e na própria concepção de arte literária, o que vai ao encontro da pós-modernidade.

E se a literatura é como um “retrato” do contexto sociopolítico e cultural do mundo, de um país, de uma sociedade, logo, a literatura pós-moderna também estará enraizada na fragmentação do sujeito, e nos redimensionamentos do espaço e do tempo. Por isso, a escolha da nova ficção por uma narrativa fragmentada, não linear, com o entrecruzamento de tempos e espaços, gêneros e, nesse romance, a presença de uma única voz que abre mão das verdades absolutas, refletindo a crise da modernidade líquida.

Entretanto, não se pode afirmar que a literatura pós-moderna em Portugal tenha grande enraizamento pela particularidade mesma da nação portuguesa que carece de uma efetiva

modernidade. Outro ponto é que todas essas questões de fragmentação do sujeito, entre outras, não eram o cerne central do romance que ora nos propusemos a analisar, mas a questão de pertença, de conhecer realmente o seu país, que por tanto tempo foi forjado por uma superidentidade que há muito já não condizia com a sua realidade.

Deste modo o que podemos considerar é que *Retrato dum amigo enquanto falo*, apesar de apresentar um “retrato” inacabado de seu amigo/amante ensaiando rasgos pós-modernistas, é um romance que produz um questionamento e a conscientização de que a saída para este “novo” Portugal é pensá-lo, é entendê-lo verdadeiramente.



## 2 UM PERCURSO PELA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

### 2.1 A contemporaneidade e o enaltecimento da voz dos “ex-cêntricos”

Para um melhor entendimento da literatura pós-moderna, visto que o romance em análise, apesar de sua publicação em 1979, antecipa as questões dessa literatura, cabe a retomada da corrente anterior, o Modernismo, que abriu as portas para a realização de novas formulações artísticas. O Modernismo, que teve início na primeira metade do século XX, postulou o abandono das formas tradicionais consideradas como ultrapassadas a favor da criação de algo novo: choque, vanguarda, experimentação, tudo isso estava na ordem do dia. Desta maneira, tudo o que fosse novo era considerado e representava o melhor.

Tal ideário se deve pelas novas realidades do século que se iniciava, como as grandes invenções que substituíram o modo de ver a realidade: o automóvel, o cinema, as máquinas, entre outros, inaugurando a época da velocidade, marcada por um grande progresso material e a disputa das potências mundiais, que desencadeariam na Primeira Guerra Mundial. E neste ambiente, surgem as vanguardas que são consideradas o expoente máximo na arte modernista, pois representam “um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das suas ordens” (BAUMAN, 1998, p. 121). O primeiro grupo de vanguardistas servirá como modelo para os próximos que virão. Esta concepção é possível porque a modernidade ainda apresenta um tempo e um espaço ordenado, uma ordem pré-estabelecida, que consegue delimitar o que é avançado e o que é retrógrado, por considerarem que tudo o que vem depois é também melhor, tudo o que de alguma maneira se comunica com o passado é pior, travando uma guerra em nome da aceleração.

Diferentemente da estética modernista, o Pós-modernismo contempla uma realidade múltipla e, para essa corrente, a existência de uma vanguarda não é cabível porque o mundo não apresenta mais uma base sólida, uma ordem estabelecida. Tudo está em movimento, é aleatório, disperso, logo, não se pode julgar o que é avançado do que é retrógrado:

Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha de frente que outrora nos permitia decidir qual o movimento para frente e qual o de retirada. [...] Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida. (BAUMAN, 1998, p.122)

A busca pela ordem, ou pela pureza, uma base sólida para apoiar-se, explica-se porque todos nós somos dotados de memória e de uma capacidade para aprender, assim uma boa

organização do mundo (uma ordem fixa) nos facilita. Todavia, em um mundo instável, líquido como esse marcado pela pós-modernidade, dominado pelo mercado consumidor (que veste e despe identidades) e regido não mais pelo Estado (sólido), mas pelo mercado financeiro (oscilante) nos confunde, pois não há mais um modelo a ser seguido. Desta forma, usando a metáfora de Bauman, a pureza (visão das coisas colocadas em seu devido lugar), a ordem, muda de acordo com o contexto e com o seu ângulo de visão. O que pode parecer puro(em ordem), para um, pode parecer sujo (em desordem), para outro, e vice versa:

A pureza é um ideal, uma visão da condição que ainda precisa ser criada, ou da que precisa ser diligentemente protegida contra as disparidades genuínas ou imaginadas. Sem essa visão, tampouco o conceito de pureza faz sentido, nem a distinção entre pureza e impureza pode ser sensivelmente delimitada. [...]

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, “os agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão somente sua localização e, mais precisamente, sua localização na ordem de coisas idealizada pelas que procuram a pureza. As coisas que são “sujas” num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar – e vice-versa. (BAUMAN, 1998, p.14).

A instabilidade, a insegurança, a crise do mundo e do sujeito pós-moderno se originaram ainda na modernidade, pois apesar do esforço em coletivizar o destino humano num plano mais alto e novo, havia o “fora do lugar” (algo ou alguém sem um lugar definido), que “debochava” dos esforços modernistas em conseguir limpar a “sujeira”, sinônimo de desordem, ou seja, o que não fosse condizente com os ideais modernistas; revelando a fragilidade e a instabilidade da pureza, da ordem.

Assim a modernidade tardia<sup>15</sup> ou a pós-modernidade, abandona o ideário coletivo, a favor do individual, para desregular o que já está desordenado e mostrar que não existe uma ordem única, mas várias, em um novo começo permanente, assim como as identidades. O cenário de confiança cede lugar a um cenário de incerteza, da heterogeneidade, à fragmentação, à indeterminação, ao relativismo, à desconfiança diante de um discurso universal e do abandono das utopias. E a incerteza já não é mais vista como algo temporário, mas permanente:

Os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as conseqüências do “desencaixe”, deter o eu flutuante e à deriva. [...] O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de

<sup>15</sup> Hall (2006) traz esta nomenclatura para a pós-modernidade, pois segundo o autor, baseando-se nos estudos de David Harvey (op.cit, 1989, p.12), já havia na modernidade “um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior. E as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença, e que produzem uma variedade de diferentes identidades, ou seja, características estas da pós-modernidade (Hall, 2006, p. 17).

uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreversível. (BAUMAN, 1998, p. 32)

O Pós-Modernismo também é originário de uma crise, e Nietzsche foi um dos pensadores que radiou essa crise, pois para ele a modernidade era o ápice da decadência, por destruir valores e ilusões em nome de uma suposta verdade. Ela é incapaz de criar novos valores e reconhecer a “verdade absoluta” como uma ilusão a mais, algo que será um dos pilares da contemporaneidade.

A episteme pós-moderna, heterogênea, inesperada, refletir-se-á na arte, na literatura. Como já mencionado, não haverá mais um grupo “vanguardista” que delimitará um modelo a ser seguido, porque não há uma verdade absoluta, mas várias e cada uma delas sendo reinterpretada de acordo com a perspectiva de quem as observa. Este que observa, o sujeito pós-moderno, é fragmentado, adota ao longo da vida várias identidades de acordo com o contexto inserido.

Ainda de acordo com Bauman (1998), a crise ocorreu porque chegou um momento em que a complexidade do mundo mostrou que uma arte em permanente revolução, regulamentada no novo e no melhor, não era possível, não se tinha mais para onde ir. Deste modo, na arte pós-moderna nota-se a “multiplicidade de estilos e gêneros”, sejam esses novos ou antigos, que seguem a instabilidade do mundo, marcado pela liberdade excessiva, pelo consumismo, regido pelo oscilante mercado financeiro. Desse modo, sobra pouco espaço para “normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente programados” (Bauman, 1998, p.128), logo, isso se refletiria na literatura, na representação do real, mostrando a multiplicidade de gêneros e estilos.

Inaugura-se, então, uma arte que parece desafiar o que foi tido como base, por meio de aprendizado e formação coletiva, e que constrói uma obra de arte sem regras, e que não busca representar a realidade, mas compor um mosaico de múltiplas realidades:

A obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de dar voz ao inefável, e uma conformação tangível ao invisível, mas é também (obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimizados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou forma e, desse modo, um constante convite a se unir no incessante processo de interpretação que também é o processo de criação do significado. (BAUMAN, 1998, p.134)

A arte cria não só imagens, mas significados, ela não pode representar nada, pois vivemos num mundo de simulacro, sem referência alguma do que é certo e do que é errado,

do que é em um mundo em que tudo é relativo. Assim ela, a arte, “dá um significado ou sentido de identidade a algo que não é significativo, que não tem nenhuma identidade”. (BAUMAN, 1998, p.135). A liberdade é acentuada para manter a imaginação sempre com novas possibilidades, alternativas. E se utilizamos a palavra vanguarda para o Pós-Modernismo, ela só pode ser aplicada se for considerada como a declaração de que é impossível qualquer acordo futuro, universal, pela heterogeneidade do mundo contemporâneo.

De acordo com os estudos de Stuart Hall (2006) referentes à fragmentação do sujeito da modernidade tardia (nomenclatura algumas vezes adotada pelo autor para a pós-modernidade), ele se fragmentou porque o sujeito do Iluminismo, com uma identidade fixa e estável, foi descentrado por meio de cinco processos que ocasionaram a presença de identidades abertas, inacabadas, diversas. O primeiro deles, o pensamento marxista, rompeu com a noção abstrata de homem no centro, colocando as relações sociais em primeiro plano; o segundo, a descoberta freudiana do inconsciente, mostra que as nossas características são formadas por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, com uma lógica totalmente diferente da razão, tirando-a do centro da ação humana.

O terceiro descentramento ocorreu a partir da influência dos estudos de Saussure que afirmou que a língua é um sistema social e não individual, “as palavras são multimoduladas. Elas carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado” (HALL, 2006, p. 41). O quarto descentramento, resultante das descobertas de Foucault e a sua “genealogia do sujeito moderno”, mostra a individualização maior do sujeito por meio do novo tipo de poder que ele chama de “poder disciplinar”, que apesar de ser produto de coletividades, diz respeito a uma técnica que individualiza ainda mais o sujeito:

Num regime disciplinar, a individualização é descendente. Através da vigilância, da observação constante, todas aquelas pessoas sujeitas ao controle são individualizadas... O poder não apenas traz a individualidade para o campo da observação, mas também fixa aquela individualidade objetiva no campo da escrita. Um imenso e meticuloso aparato documentário tornar-se um componente essencial do crescimento do poder [nas sociedades modernas]. Essa acumulação de documentação individual num ordenamento sistemático torna “possível a mediação de fenômenos globais, a descrição de grupos, a caracterização de fatos coletivos, o cálculo de distâncias entre os indivíduos, sua distribuição numa dada população” (DREYEFUS ; RABINOW, 1982, p.159)

O último descentramento e o mais relevante para esta investigação é o impacto do feminismo na crítica teórica e no movimento social. Este movimento social apresenta tanto dimensões subjetivas quanto dimensões objetivas da política, por isso, a literatura em defesa do feminino se sustenta no emocional ao mesmo tempo em que trava uma luta social, em

busca de afirmar a mulher como sujeito, de lutar pelos direitos femininos no que diz respeito à sua participação também na esfera pública. A partir do momento em que se questiona a noção de igualdade de identidade entre homens e mulheres, essa concepção mostra a fragilidade de algo que por tanto tempo foi tido como sólido, pronto e acabado: a identidade. E sabe-se que cada movimento destaca a identidade social de seus participantes, e o feminismo assim o fez, apelando às mulheres.

Assim sucessivamente cada um desses movimentos, inaugurou “a política de identidade – uma identidade para cada movimento” (HALL, 2006, p. 45), logo, provocou o descentramento, a fragmentação do sujeito. Contudo, o sujeito fragmentado não surgiu no Pós-Modernismo, mas no Romantismo que apresentava um sujeito em descompasso com a questão social. Entretanto, nesse período, o sujeito buscava o amor como refúgio, fato não mais possível ao sujeito pós-moderno.

Por essas considerações de Stuart Hall, pode-se afirmar que a voz dos “ex-cêntricos” (pertencentes aos novos movimentos sociais, a luta pelos direitos civis, a luta contra o preconceito racial, sexual, entre outros) chega à literatura pós-moderna, marcada pela pluralidade e reconhecimento da diferença. Deste modo a presença de personagens-tipos, comum a outros romances de correntes anteriores, teriam poucas funções, exceto se fossem ironizados, pois uma personagem não pode representar um grupo social ou um só ser, uma vez que todos apresentam identidades móveis<sup>16</sup>. Por isso a preferência pelos “ex-cêntricos”, e no caso do *Retrato dum amigo enquanto falo*, a mulher (ex-cêntrica), por tanto tempo renegada à esfera privada, vai ganhando cada vez mais espaço na esfera pública.

No que concerne à heterogeneidade também na ficção, o estudo *Obra aberta* de Umberto Eco (2005) contribui para um novo olhar sobre essa nova literatura, pois analisa a ambiguidade da mensagem estética e a sua abertura quanto à iniciativa do leitor, que passa a complementar o sentido da obra.

A obra aberta é a poética da arte contemporânea, apontando a tensão entre a fidelidade e a liberdade interpretativa. Suas características são a ambiguidade e a autorreflexibilidade, ao mesmo tempo em que a obra de arte toma uma forma fechada como um organismo equilibrado é também aberta, suscetível a muitas interpretações diferentes, sem que isso redunde alteração em sua incontestável ambiguidade. (ECO, 2005, p. 40). O leitor ocupa um lugar de destaque nesse tipo de obra, pois a cada fruição o intérprete produz uma interpretação e uma execução:

---

<sup>16</sup> HUTCHEON. Linda. *A Poética do Pós – Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R.Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Assim uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2005, p. 42)

A instabilidade presente também na obra não é temporária e nem vista como vilã, já que o artista não se coloca como vítima da possibilidade de interpretações múltiplas, mas passa a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística, com obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição.

A abertura pode ser considerada uma metáfora de Eco, pois ela reflete as mudanças na percepção do conhecimento, originárias da descoberta das lógicas de valores múltiplos, da relatividade, da física quântica, entre outros campos em que a indeterminação e a incompletude tornam-se aceitáveis e mesmo naturais. A lógica monocultural ou positivista da era moderna, em que a realidade existe independente das representações humanas e da linguagem; em que a verdade é uma questão de precisão de representação e o conhecimento é objetivo, ou pelo menos se o supõe; cede lugar para uma nova lógica, a multicultural inaugurando a pós-modernidade. Nesta lógica, a realidade é uma construção, as interpretações são subjetivas, os valores são relativos com muitas possibilidades de verdades, construídas pelos próprios sujeitos, e elas não são únicas, mas regimes que vão mudando de acordo com as circunstâncias.

E como a literatura e a história estão interligadas, a literatura pós-moderna, portanto, apresenta alguns elementos como: a) a multiplicidade de enunciadores - e quando há uma única voz, ela não é absoluta mas insegura, pela instabilidade e tensão enunciativa; como a voz da personagem de o *Retrato dum amigo enquanto falo* - b) a insolubilidade e a ausência do desfecho – no romance observamos isso na não constituição do retrato iniciado pela narradora–protagonista ; c) a desmaterialização da trama narrativa com ausência de sequência linear, e presença de digressões; d) entrelaçamento de gêneros – na narrativa em questão, há indícios do gênero epistolar, pois ainda que não apresente a estrutura completa de uma carta observamos um discurso que visa interpelar o seu enunciador, e em um tom quase confessional; e ainda a referência a outras obras, pertencentes a outros gêneros, como o ensaio, a tragédia, que dialogam com essa narrativa; e) a revelação dos bastidores da escrita, pela intensificação da metalinguagem, a problematização direta do processo criativo – no romance que ora analisamos, a narradora-personagem também problematiza e enfatiza a escrita; f) e a retomada de fatos históricos para também questioná-los, - no caso do romance em análise, do Portugal salazarista, a Revolução dos Cravos até o pós-25 de abril.

Todas essas características permitem que um romance se enquadre na metaficção historiográfica, uma das características mais comuns dessa nova ficção, e o *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, faz parte dela; apesar de ter muito mais uma preocupação com a questão de pertença, de descobrir quem é o seu país e a sua nação.

Por isso a obra é aberta, pois ela se coloca entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade, como um esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo. Ela encarna a possibilidade de intervir também na ficção, em levar o seu conhecimento de mundo (o leitor) e inferi-lo na obra. (ECO, 2005, p.158). Ao ressaltar a figura do leitor, principalmente em seu estudo posterior, no *Lector in Fabula* (2004), Eco quer mostrar que o texto possui espaços em branco que devem ser preenchidos pelo leitor, este deve fazer conjecturas e propor hipóteses para preencher o seu sentido. Assim, segundo esta perspectiva que encara o texto como um “mecanismo preguiçoso”, que precisa de alguém, neste caso o leitor para funcionar, podemos entender um romance como o *Retrato dum amigo enquanto falo*, e a tentativa de o leitor seguir vários caminhos na constituição ou não do suposto retrato do amigo da narradora, ou de seu país, visto que o texto abre para essas duas interpretações.

Se seguirmos os estudos de Eco (2004) sobre o autor e o leitor modelo, também podemos imaginar que Eduarda Dionísio supôs um determinado leitor para a sua escrita, já que ela traz uma narradora que fala de si mesma, mas que também fala do contexto político-social e da história do seu país, Portugal. Desta maneira, o leitor para interpretar o romance deveria possuir esse conhecimento de mundo, pois somente a competência linguística não daria conta dessa leitura, pois levaria a uma interpretação superficial, não prevista/autorizada pelo autor e pelo próprio texto. Uma interpretação dessa natureza empobreceria um texto complexo que apresenta características da literatura pós-moderna, como a insolubilidade e a ausência de desfecho, a instabilidade, a recuperação e readaptação de outras vozes, além da revelação dos bastidores da escrita. Desse modo, podemos enquadrá-lo na metaficção historiográfica.

## **2.2 A literatura feminina e o sujeito feminino**

Antes de abordar a literatura feminina, cabe uma reflexão, ainda que ligeira, sobre o papel da mulher ao longo dos séculos, com o intuito de compreender a construção do sujeito feminino, e conseqüentemente a literatura de temática feminina.

A mulher desde a Antiguidade foi destinada ao lar, sendo vedada a sua participação na esfera pública. Tal atitude explica-se pelo fato de ela ser vista como um ser inferior, destituído da condição de cidadão da pólis. Após a hegemonia do pensamento cristão, a mulher passa a ser vista como a Eva eterna, seja na filosofia, teologia ou biologia, vista como incapaz de criar e governar, destinada à família e aos afazeres domésticos.

Segundo a teórica Luísa Lobo (1997), a origem desse preconceito iniciou-se a partir do momento em que a sociedade passou de nômade a não nômade, e a divisão do trabalho deixou a mulher ligada ao trabalho doméstico. Posteriormente sua função doméstica foi igualada ao trabalho do servo, e somente a partir da industrialização, é que a mulher começaria a ser integrada em todas as esferas do mundo do trabalho, em especial, no mundo operário.

Poucas foram as mulheres que conseguiam superar a luta pela sobrevivência e escrever ou apreciar a literatura, a exemplo do próprio romance em análise, ambientado em meados do século XX, décadas de 1960/1970, em Portugal; país este, considerado ainda conservador, por apresentar uma sociedade presa ao passado grandioso (Império Português), não condizente com a sua realidade, desde o século XIX, como também patriarcal e machista.

No romance em análise, Eduarda Dionísio dedica algumas páginas a esses dois tipos de mulher: a mulher “assujeitada”, submissa ao homem, e a mulher-sujeito, ativa na sociedade, mas discriminada por tentar ascender à esfera pública, até então, em sua maioria, lugar comum dos homens.

A esfera pública, segundo o pensamento dominante à época, é inadequada para a mulher, porque a fêmea é o outro, o “inessencial”, inferiorizada, perante o essencial (o homem). Ela só teria conquistado o que os homens concordaram em lhe conceder, não se enxergando como sujeito; e não apresentando uma unidade entre suas iguais, as outras mulheres, pela heterogeneidade do gênero feminino. E como o presente envolve o passado, e este é predominantemente marcado por feitos masculinos, considera-se recorrente certa resistência à emancipação da mulher, sendo mal vista em uma sociedade patriarcal<sup>17</sup>.

Todavia, durante os séculos XVIII e XIX, na intimidade de seu quarto, a jovem bem nascida podia escrever um livro, ler um jornal, ações que a introduziam aos poucos no espaço público. Por tal motivo, a escrita, suscetível de uma prática domiciliar como a pintura, foi uma

---

<sup>17</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Fatos e mitos. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1970.



das primeiras conquistas femininas, e contra a qual se desenvolveu mais resistência. Assim, o aprimoramento dos meios de comunicação foi subvertendo as fronteiras, favorecendo incursões nesse meio que lhe dedicavam no rodapé dos jornais, romances – folhetins, cada vez mais voltados para esse público, com suas intrigas, heroínas etc.

O prazer da leitura, favorecido por essa evolução, ainda que escondido algumas vezes, só aumentava, principalmente pelo aumento de mulheres alfabetizadas, e pelo barateamento dos jornais. Assim, mais mulheres ainda que timidamente, visto o contexto social da época, começavam a entrar nessa esfera até então tipicamente masculina: a esfera pública.

Vale mencionar que a palavra da mulher iniciou-se nas conversações dos salões do século XVII, como os da marquesa de Rambouillet. Essas conversas ganharam no século seguinte um caráter mais político, mas ainda sem a igualdade perante os homens, os únicos com o direito de serem escritores e filósofos. Nesses salões, o que de fato acontecia eram conversas descomprometidas entre homens e mulheres, porém, engendrava-se uma possibilidade de a mulher, que por tanto foi tempo reprimida e deixada à margem, ganhar voz e começar a se ver como sujeito-participante, não somente dos assuntos familiares, mas da sociedade em que se inseria.

A partir do século XIX, o diário íntimo e as cartas ganharam um papel de destaque por mostrarem a mulher em uma postura semipública, visto que muitas dessas correspondências, favorecidas pelo desenvolvimento dos correios e das estradas de ferro, tinham como tema a política. Georges Sand, republicana e socialista, que esteve ao centro da Revolução de 1848, apesar de não ter saído do papel de auxiliar atribuído a seu sexo, publicou 24 volumes de correspondência. Nessas cartas politizadas discutia de “igual para igual” com os políticos da França.<sup>18</sup>

Cabe destacar a importância da Revolução Industrial e das Guerras na aceleração das mudanças que inseriam gradual mas efetivamente a fala das mulheres. A primeira, no século XVIII, colocava as reivindicações feministas na ordem do dia, inseridas por necessidade do capitalismo na máquina industrial, as lutas das mulheres saíram da teoria para a prática, no dia a dia das fábricas. No que concerne às Guerras, por exemplo, na Grande Guerra (Primeira Guerra Mundial) enquanto os homens estavam presentes na frente de batalha, as mulheres ficavam na retaguarda, exercendo tanto as suas tarefas na esfera privada quanto na esfera pública. Elas eram consideradas como um exército de reserva, porém passado o conflito, voltavam ao seu lugar comum, o lar.

---

<sup>18</sup> PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

Contudo com o ingresso cada vez maior das mulheres no mundo do trabalho, elas ganharam mais autonomia. A partir do momento em que começaram a conquistar a esfera pública, foram se tornando sujeito, com opinião própria, não mais sendo retratadas pelo olhar do outro. Ao longo dos tempos, esse olhar do outro, ao desconsiderar a mulher como sujeito, tornava-se um olhar errôneo construindo um sujeito feminino inadequado. De acordo com os estudos de Josênia Antunes Vieira (2005), a mulher passiva é definida como “assujeitada”. O assujeitado é aquele que repete discursos pré-estabelecidos, sem ideologias próprias, sendo incapaz de produzir o seu discurso particular.

A Primeira Guerra Mundial no que diz respeito à mulher possibilitou a adesão de mulheres, enfermeiras, voluntárias, ou seja, ainda as reduzia a figura de “protetora do lar”. Todavia, algumas jovens aproveitaram essa “permissão” ao ambiente público para assumir a vida de solteira, frequentando bailes, cinema, entre outras atividades; ainda que o matrimônio continuasse sendo ideal de vida. O preconceito ainda era presente, apesar de essa nova mulher começar a se libertar. Ela também começava a exercer o papel de chefe de família, descobrindo que podia se virar sozinha. Atitude esta não por vontade própria, já que as circunstâncias a obrigavam, provisoriamente até que seu marido voltasse da guerra. Segundo Michelle Perrot e Georges Duby (1993, p. 262) “Elas se consideram chefes de família por delegação e modo temporal: pois se consistia em manter o lar, conservar a esperança e preparar o regresso do ausente.”

Na Segunda Guerra Mundial, por exemplo, o Estado que encarnava um papel centralizador de ajudar as famílias, vítimas da guerra, com medo de que os jovens não obedecessem às mães, fez com que as instituições oficiais multiplicassem os conselhos a essas mães, para que se mantivesse a imagem do ausente (o pai) e se preservasse a sua função: a função de chefe da família exercida pelo homem e não pela mulher. Nota-se tanto uma nova mentalidade, mais liberal em relação à mulher, quanto uma atitude e mentalidade de guardiã correspondente à da Primeira Guerra Mundial, pois na mesma proporção em que aumentava a liberalização da condição feminina, com a garantia de certos direitos para ela como o de trabalhar fora de casa e de divorciar-se, aumentavam as leis protetoras do lar.

Deste modo, esse início de liberalização da mulher não trouxe muitos progressos na década de 1940, mas deu origem a um saber doméstico indispensável para as cidadãs do começo dos anos 1960, na hora do “baby boom” e no auge dos eletrodomésticos produzidos para que a mulher fosse a rainha de um lar equipado. Tudo isso provocou um regresso estratégico da mulher ao lar. Desse modo, processa-se um retorno ao lugar comum feminino, à esfera privada, em que a mulher se situava. A imagem da mulher como “mãe protetora do

lar”, com dedicação exclusiva aos filhos e a casa voltaria a figurar paralelamente a certas conquistas femininas.

A obra de Michelle Perrot e Georges Duby (1993) mostra justamente uma historiografia em que as mulheres são as protagonistas: agem e recebem a influência do seu contexto histórico, não mais como expectadoras passivas do “teatro” do mundo ou como uma curiosidade ou tema acessório, em complementação ao homem. E essa espécie de revolução feminina, inacabada, mas profunda, sacudiu as relações entre homens e mulheres nas sociedades ocidentais desde os anos 1970, época da qual a obra *Retrato dum amigo enquanto falo* é herdeira. Esse foi um momento marcado pela revolução feminina que não só denunciou a discriminação política e o trato desigual que as mulheres recebiam na família e na sociedade, como também destacou a parcialidade do conhecimento que tomava o sujeito masculino como sujeito universal.

De acordo com Michelle Perrot e George Duby (1993), a moda e os jornais femininos também reforçavam a imagem dessa nova mulher. Uma mulher que começa a cuidar da sua saúde, praticando uma atividade física, e começando a avançar nos seus estudos. Na França, por exemplo, houve a criação da Ecully, destinada a preparar as jovens que chegavam aos centros de ensino público e privado já existentes. As jovens começavam a ter reconhecimento de sua competência e eficácia, apesar de ser um ensino pautado em métodos masculinos, o que resultaria em movimento contrário a essa educação, e o surgimento de uma Escola Livre.

Pode-se afirmar que houve uma evolução da condição das mulheres, devido a sua presença cada vez maior no seio das universidades, assim como no mundo da Filosofia; mundo este que por muito tempo foi um espaço masculino, começava a partir do século XX a ceder espaço às mulheres, porém, ainda fosse um número reduzido de mulheres pensadoras, filósofas. Antes do movimento feminista, no entanto, houve algumas mulheres filósofas que se destacaram nesse campo, entre as quais destacamos: Hannah Arendt, Rosa de Luxemburgo, Simone de Beauvoir e Jeanne Hersch, formuladora de um pensamento político marcado pela diferença judia, esclarecedor tanto para a sua condição como mulher quanto como judia, num mundo que recentemente tinha sofrido o Holocausto.

O mundo filosófico,<sup>19</sup> ainda predominantemente masculino apesar da entrada das mulheres, seguia aquela diferenciação clássica entre homens e mulheres, em o que sexo masculino era superior, apoiando-se na força dos homens em detrimento da fragilidade das

---

<sup>19</sup> COLLIN, François. “Diferença: a questão das mulheres na Filosofia”. In: *A História das mulheres no Ocidente*. Vol.5. DUBY, George, PERROT, Michelle, 1993.

mulheres. O filósofo espanhol Ortega y Gasset, por exemplo, via a mulher como dotada de uma inferioridade em relação ao homem, assim qualquer igualdade seria ilusória, pois ela aceitava a sua condição, cumprindo com a sua missão específica sempre em relação com o homem: um ser voluptuoso, com aptidão para a vida privada, capacitada para amar e desaparecer no outro; marcado também pela beleza; qualidades estas que a transformavam como complemento do homem. Esse pensamento se instaurou e se perpetuou pela cumplicidade das mulheres, que se definiam como o outro. Por tal motivo, se o homem cedesse lugar a essa mulher perderia o seu lugar de destaque, o seu poder, logo, o preconceito e a reprovação as mulheres que tentavam ascender-se na esfera pública era algo recorrente.

Como se observa em Ortega y Gasset, não se questiona a estrutura do poder que organiza a relação entre sexos e a causa da injustiça que sofre um deles. Esse “essencialismo” da mulher como uma espécie de “enfeite” mantém-se ao longo de diversas obras.

Freud<sup>20</sup> também foi impreciso ao explicar o feminino. O que constitui a masculinidade e a feminilidade trata-se de uma característica desconhecida que a anatomia não pode explicar, é impossível dar um conteúdo novo às noções de masculino e de feminino. Já Karen Horney trouxe à discussão as características socioculturais da formação sexuada, acrescentando que a inveja que a mulher sentia em relação ao homem não era ligada ao biológico, mas a de participar das vantagens e responsabilidades de que dispõem os homens na sociedade, ficando a menina delas afastada, cabendo a ela refugiar-se no sentimento. Aqui ser mulher não é ser um ser frustrado, mas o outro, um ser diferente.

Simone de Beauvoir é um exemplo de escritora, filósofa e feminista francesa, com uma grande produção literária e filosófica na qual em que se destaca o livro *O segundo sexo*, publicado em 1949, por fazer uma análise profunda do papel das mulheres na sociedade. Segundo a autora, a maioria das mulheres não tinha as mesmas escolhas que uma mulher de uma classe social elevada, com oportunidades de seguir com os estudos porque de maneira geral elas são definidas e tratadas como o “segundo sexo”, por uma sociedade patriarcal. Para mudar tal visão errônea frente à mulher, elas mesmas deveriam tomar consciência da dominação e acreditar em sua própria capacidade de mudar essa situação.

Ainda de acordo com Simone de Beauvoir, se a mulher não se reivindica como sujeito é porque não possui meios concretos para tanto, já que ainda se sente presa aos homens, ou porque se satisfaz no seu papel de outro; atitude que a teórica Josênia Antunes, anos mais tarde, definiu como sendo o da “mulher assujeitada”. De certa maneira, *O segundo sexo*,

---

<sup>20</sup> COLLIN, François. “Diferença: a questão das mulheres na Filosofia”. In: *A História das mulheres no Ocidente*. Vol.5. DUBY, George, PERROT, Michelle, 1993.

reivindica a mulher como sujeito, ao mostrar a importância da sua independência econômica ao longo dos séculos, a redefinição do seu papel nas famílias e na sociedade, a desconstrução mística da maternidade, e a sua capacidade de decisão para buscar formas e transformar a vida social e política. A evolução da ciência, por exemplo, só contribuiu para independência da mulher, visto que estudos já haviam revelado que no processo de fecundação até então mérito só masculino, a mulher tinha mais participação. Tal postulação foi de encontro ao antigo pensamento fundamentado na ideia de Aristóteles de que os sexos eram diferentes, sendo um ativo (o masculino) e outro passivo (o feminino).

Vale mencionar que a situação das mulheres é resultado de um processo de dominação governado pela exploração que pode e deve ser superada, de modo que a luta de sexos está ligada à luta de classes. E o primeiro enfrentamento desta é o antagonismo entre o homem e a mulher, na luta conjugal, a primeira opressão classicista consiste na repressão sexista, segundo Engels. Também se pode considerar que o comunismo trouxe ganhos para a mulher, visto que tanto ela quanto o homem tinham direitos, sendo ela considerada um ser humano como o homem, com direitos e deveres iguais. Esses ganhos são derivados da mecanização e a coletivização, alterando a família, dando à mulher uma vida social, profissional. Anos mais tarde, essa liberação estender-se-ia à vida sexual, com a defesa do amor livre, em uma época ainda sem contraceptivos

O comunismo, assim como as filosofias de alteridade, pode ser considerado impulsionador desse avanço quanto à entrada da mulher na esfera pública. Essas filosofias de alteridade nascidas no meio do século XX incluem no núcleo de sua reflexão o sujeito não somente em relação com o mundo, mas desde o primeiro momento em relação ao outro, um sujeito compartilhado, uma intersubjetividade. Ainda nesse século marcado pelas descobertas da psicologia, especialmente de Freud e Lacan, e pela imagem, confirma-se que a cultura ocidental desenvolveu poucas maneiras de representar positivamente as mulheres, apesar de algumas conquistas.<sup>21</sup>

O direito ao voto, a maternidade sem perigo, e os anticoncepcionais inventados na década de 1970, somados a mais oportunidades profissionais, já indicavam uma vida diferente para as jovens mulheres. Entretanto, da mesma maneira que havia essa liberalização feminina, havia também a proliferação do modelo de mãe-esposa sem profissão, especialmente nos Estados Unidos da América, que sustentava em prol dessa causa um discurso médico sobre a importância da relação da mãe com as crianças em sociedades mais avançadas, um discurso

---

<sup>21</sup> COLLIN, François. "Diferença: a questão das mulheres na Filosofia. In: *A História das mulheres no Ocidente*. Vol.5. DUBY, George, PERROT, Michelle, 1993.

psicológico sobre as relações entre mães e filhos, reforçando com isso o lugar comum da mulher, que seria o lar. Por tal motivo, ainda havia o preconceito, como se observa nesse trecho de *Retrato dum amigo enquanto falo* (1988, p. 104):

O mal-estar que alguns homens sentem quando bem colocados nos aparelhos é que as próprias mulheres tenham vida própria, uma profissão e, pelo seu prazer ou porque acham escrevem, trabalham, inventem e se apresentem em público como o seu próprio nome. (DIONÍSIO, 1988, p. 104)

O século XX apresenta uma versão moderna para a desejada subserviência feminina: dona de casa profissional, rainha do lar e atenta consumidora dos objetos vendidos pela publicidade, ela própria convertida em objeto sexual. No entanto, é também um século em que cada vez a mulher ganha voz e o controle de suas identidades visuais, tenta quebrar estereótipos e propõe múltiplas mudanças, no medir, compreender e datar essa nova figura da mulher. Muitos trabalhos começam a mostrar que durante muito tempo escreveu-se a história dos homens como a história da humanidade, mas as mulheres também têm uma história e são agentes dela.

Em meados de 1970 em países desenvolvidos e sem ditadura, a sociedade avançava em vários setores. A paz, a prosperidade e os descobrimentos tecnológicos, o avanço da medicina, como a invenção da pílula, o movimento de mulheres eram uma realidade. O movimento feminino denunciava vigorosamente o patriarcado, suas leis e imagens que exploravam a mulher e seu corpo. Tudo isso chegaria aos demais países, inclusive em Portugal, com certo atraso, e promoveria também uma mudança desse novo olhar para o feminino, pelo nascimento de uma nova mulher, que se descobre como sujeito.

Com essas transformações socioculturais e a ocorrência de uma renovação formal na literatura, surgiu a temática do feminino na ficção. As vozes emergentes destas produções revelavam-se assumidamente femininas, traduzindo a revolta e a denúncia contra a globalidade de um sistema, no qual as mulheres figuraram num plano assinalado pela submissão. Algumas das novas narrativas portuguesas que discutem o feminino desmancham o universo masculino, que ao longo de séculos condenou a mulher à dor, à exclusão e à desigualdade.

Por meio da escrita, a mulher procura expressar tudo o que representou esses anos de exclusão, repressores de sua liberdade e do seu salto criador, como voz autônoma e diferente em relação ao discurso sustentado pelo homem; discurso inadequado por não traduzir os anseios, expectativas e uma peculiar visão das coisas, que só pelo feminino podem ser sentidos e, conseqüentemente, verbalizados.

Desde o século XIX, essa visão não sofreu muitas alterações. A figura feminina formava-se sob a ótica masculina, a ótica do outro, enraizado pelos preconceitos existentes. Assistia-se assim a uma confirmação do estereótipo da mulher, como dama do lar, protetora, totalmente desligada ao meio exterior. Essa visão se estenderia pelo século XX, principalmente durante o período da ditadura salazarista.

A instauração de uma literatura tipicamente feminina iniciou-se com Agustina Bessa-Luís, e seu romance *A Sibila* de 1954, ainda de forma muito embrionária como o afirmou Nelly Novaes Coelho<sup>22</sup>, apesar de ter tido como suporte os estudos de Simone de Beauvoir sobre a condição feminina ou o segundo sexo.

A ficção dos anos 1950 chegou para problematizar a condição feminina no mundo, e dentre as novas ficcionistas destacaram-se as escritoras Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho entre outras. A década de 1950 foi um período marcado pela Guerra Fria no contexto mundial, e a ditadura, contexto local, sob a influência do existencialismo sartriano, ou seja, do homem como um ser para a morte. Por tal motivo, Nelly Novaes Coelho considera que o romance *A Sibila* ainda não condizia com a nova realidade feminina, e teria sido o primeiro intento português de uma literatura escrita por mulheres e sobre mulheres.

Segundo José Antônio Saraiva e Óscar Lopes (1985, p. 980) “a nova consciência realista da vida portuguesa é constituído pelo desenvolvimento da literatura da autoria feminina e sobre questões que se prendem com a posição social da mulher”. Ela terá maior destaque nos anos 1950, principalmente na prosa, sendo que escritoras como Florbela Espanca, em que já apresentava a livre intimidade da mulher assim como Irene Lisboa, também devem ser recordadas:

Tudo o que produziu reage a uma desolada situação de mulher culta e livre num atrasado meio pequeno – burguês; e consegue vencer a solidão graças a uma convivência aberta a gente simples de rua, escada de serviço, oficina, construção civil, etc..., cujos problemas, filosofia, afectividade e pitoresco exprimiu fielmente, num estilo transparente em que se integra o próprio linguajar do povo. (SARAIVA ; LOPES, 1985, p. 980)

A incomunicabilidade entre os seres, entre o homem e a mulher, tão frequente nas obras de escritoras como Eduarda Dionísio e Lídia Jorge, teve início nessa década de 1950. A escrita de Maria Judite de Carvalho, por exemplo, é marcada pelo silêncio, devido à incompreensão do cruzamento de vozes, monólogos, em que a personagem fala, escreve pela simples necessidade de se expressar, sem um interlocutor visível. Outra característica de sua obra, principalmente em seus contos, desde os títulos, há uma tendência em nomeá-los com o

---

<sup>22</sup> COELHO, Nelly Novaes. *O discurso em crise na Literatura Feminina Portuguesa*. Via Atlântica, nº2, 1999. Universidade de São Paulo.

nome de suas protagonistas, um recurso adotado com o intuito de familiarizar o leitor diante de personagens concretas e tão diferentes, como: *Rosa, numa pensão à beira-mar*, *Tanta gente*, *Mariana*, entre outros, ou indiretamente, como em *Uma senhora*, e *A mãe e A noiva inconsolável*. Preocupação esta não vista em *O Retrato dum amigo enquanto falo*, de 1979, de Eduarda Dionísio, e sua protagonista e única personagem, sem nome.

Já nos anos 1960 cresce o número de escritoras, como Maria Teresa Horta, com o *Espelho inicial* (1960), e assim uma nova maneira de ver o mundo começava a ser divulgada, em que muitas escritoras já apresentavam uma escrita impetuosa e sensual, sem qualquer tipo de pudor. Desta maneira, indo mais além do texto de Agustina Bessa-Luís, com o propósito de tematizar essa nova figura feminina.

Na década de 1960, portanto, aumenta o número de obras escritas por mulheres, mas a partir dos anos 1970 a voz feminina ganha espaço, inclusive com algumas mulheres equiparadas a escritores consagrados, como Isabel Allende, Laura Esquivel, na América Latina, e em Portugal, Maria Judite de Carvalho, Ana Hatherly, Lídia Jorge, e a própria Eduarda Dionísio, em 1972 com *Comente o seguinte texto*, entre tantas outras. Essa mudança de comportamento feminino possibilitou que a mulher participasse ativamente da História ao rebelar-se contra os padrões impostos, conquistando rosto e poder.

Esse novo universo romanesco constituído pela mulher teve continuidade com as *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972. Desde modo, foi a partir das “Três Marias” que se deu voz a uma nova consciência da mulher, por meio de cartas que se dirigem diretamente a um determinado interlocutor, cartas que encarnam um poder fermentador e transgressor da literatura.

*O Retrato dum amigo enquanto falo*, que trata os anos que antecedem e sucedem a revolução, mostra toda essa problemática feminina, pois retrata em seu início uma personagem possivelmente pertencente à burguesia lisboeta, totalmente passiva, indiferente ao ambiente público, voltada para o lar. Observa-se um exemplo da mulher “assujeitada” que corresponde às expectativas do poder hegemônico, dona de casa, passiva e à margem da história, submissa, sem um discurso próprio, totalmente presa ao ambiente particular.

Eduarda Dionísio também apresenta o contraponto dessa mulher “assujeitada”, a mulher como sujeito ativo e que estabelece uma negociação entre o papel de sujeito “assujeitado” e o do livre, constituindo um meio termo. E por meio dessa negociação da identidade e da diferença que esse sujeito se estabelece. É o caso da narradora-personagem que participa ativamente na sociedade e que, ao retratar esse amigo, retrata o seu país, a



sociedade, as mulheres, e a si mesma. Através do contato com o outro ela se reconhece, e se constitui como sujeito.

A autora dessa obra, Eduarda Dionísio, teve uma intensa atividade cívica, social e política, já que foi dirigente sindical (SPGL, 1977) e é atualmente a grande dinamizadora da Associação Cultural *Abril em Maio*, além de atuar tanto na literatura quanto na imprensa, com artigos que abordam toda essa geração, antes e depois de Abril. Um desses artigos se intitula "Práticas culturais"<sup>23</sup>, no qual traça uma evolução das práticas culturais em Portugal desde a Revolução dos Cravos até 1993.

A escritora seguiu os passos de seu pai, também escritor e professor, Mario Dionísio, pois se licenciou em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi, assim como os seus pais, professora do ensino secundário, e nessa mesma época autora de antologias de textos literários e de livros didáticos voltados para o ensino da língua portuguesa nesse nível. Além de atuar no magistério, ela também pertenceu a grupos de teatro da Faculdade de Letras e do Ateneu Corporativo, chegando a fundar um grupo e a colaborar como o Bando e o Teatro da Cornucópia. Enveredou, ainda, pelo campo das artes visuais, pois participou de exposições coletivas de artes plásticas, e pela imprensa, com grande contribuição em revistas e jornais.

Como se observa, sua vida é intensa e marcada por experimentações, logo, também chegaria ao mundo literário, desde o romance, o teatro, a crítica, a antologia, tradução, e biografia, destacando-se *Tina M. Provas de Contacto*, de 2001, da fotógrafa, modelo, atriz e ativista italiana Tina Modotti.

No que concerne à ficção, ela se mostra como um testemunho subjetivo, apresentando a sua visão a respeito dos acontecimentos que envolveram o seu país, e a mulher, como ativa na História, com autonomia suficiente para se manter na esfera pública. Instaurava-se um marco da literatura feminina e sua constante luta social.

Para tal intento, a mulher utiliza a tática de afirmar as diferenças entre a narrativa masculina e a sua. As marcas mais fortes da narrativa feminina são aquelas consideradas frágeis; logo, a narrativa segue no campo estritamente feminino, enfatizando o emocional, o subjetivo, como se nota em *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, em que os fatos históricos são diluídos, colocados indiretamente por um tom confessional, quase como uma longa carta de amor. Nessa narrativa, estão presentes não somente o amor entre o homem e uma mulher, mas o amor pela sua pátria, pela vida, esta uma eterna fonte de

---

<sup>23</sup> DIONÍSIO, Eduarda. Práticas culturais. In: *Portugal: 20 anos de democracia*, 1993.

conhecimento, em que o sujeito sempre está aprendendo, e se readaptando. Deste modo, as mulheres conquistam seus direitos buscando combater o preconceito, ascendendo ao poder.

Sobre a questão do emocional na literatura feminina, ela não deve ser confundida como o tema central da obra, pois a sua narrativa trava uma luta social. Desta maneira, o próprio texto pode construir a visão de minoria que se tem desse grupo, nesse caso o feminino, mostrando, por exemplo, a mulher “assujeitada” ou através desse mesmo texto (literatura feminina) lutar contra isso, usando-se somente do emocional ou não. Por este motivo, não se pode afirmar que a literatura feminina se baseia somente no emocional mas que o usa como pretexto para abordar a questão da mulher na sociedade.

*Retrato dum amigo enquanto falo*, publicado em 1979, apresenta um tom confessional, com certo lirismo, mas sem deixar de transformar o seu texto em uma luta social, ao mostrar uma mulher que usa da escrita para ganhar voz, para conseguir entrar no ambiente público, que há tantos séculos lhe havia sido renegado. Essa nova mulher não deve deixar a sua feminilidade de lado, por isso há na obra tantas passagens que refletem os anseios femininos perante o amor.

Desse modo, esboçaremos uma aproximação ao retrato: um “retrato” que apresenta como cenário o antes, o durante e o pós Revolução dos Cravos, permeado das inquietudes pós-modernas, como os redimensionamentos do sujeito e do espaço, em uma nação tão marcada por uma superidentidade, de acordo com Lourenço. Um retrato de um amigo, talvez, e certamente um retrato de um sujeito feminino que se apropria dessa quebra das verdades absolutas, dessas múltiplas interpretações para finalmente se estabelecer na esfera pública, que por tanto tempo lhe foi renegada.

### 3. POR DENTRO DO *RETRATO*: RETRATO FEMININO / RETRATO DE UMA GERAÇÃO

Eduarda Dionísio, escritora portuguesa, é uma das representantes da literatura feminina contemporânea em Portugal, e seu romance *Retrato dum amigo enquanto falo*, opta por um discurso amoroso, que escreve a história de Portugal desde a ditadura até o período posterior à Revolução dos Cravos. A narrativa marca-se por um discurso escrito por uma personagem-narradora, sem nome, que fala sobre seus anseios, amores, inquietações, ao mesmo tempo em que busca fazer um possível “retrato”, ou melhor, entender o caráter de “um amigo”.

Por tal motivo, podemos fazer uma referência às cantigas de amigo, pertencentes à lírica trovadoresca galego-portuguesa, em que se apresentava uma voz feminina (apesar de ser escrita por um trovador ele adotava um eu-lírico feminino) que falava sobre este amigo/namorado, sobre o seu relacionamento com ele. Assim, evidenciava-se a ótica feminina da amiga/ namorada, seja em seus momentos felizes, seja em momentos mais tristes. De qualquer modo, era um sofrimento circunstancial, diferente do que se encontrava nas cantigas de amor, marcadas pela “coita” do sujeito masculino que sofria pela amada inacessível. Nas cantigas de amigo, temas como a saudade, o ciúme, o ressentimento, as ansiedades, desconfianças, entre outros eram explorados por este eu-lírico feminino que tomava a palavra.

Um outro aspecto relativo ao feminino diz respeito ao ‘falo’ no título do romance. Esse “falo” pressupõe, a princípio, que narradora-personagem se predispõe a falar, a narrar. No entanto, pode-se ler esse “falo” como um substantivo, o falo, no caso o órgão sexual masculino que encontra lugar nessa tentativa de retrato do masculino que vai se construindo ao longo da narrativa.

Em *O Retrato*, por enquadrar-se na literatura feminina, observamos a voz da mulher que tenta retratar seu suposto amigo, justamente contando sobre o seu relacionamento com ele, deixando transparecer a ansiedade, a desconfiança, a saudade. Nada sabemos desde amigo, pois ele não tem voz, e a narrativa quando se dirige diretamente a ele, concentra-se somente no parecer da narradora:

Havia habitualmente duas perspectivas sobre ti: de longe, corpo inteiro – as proporções eram perfeitas; as cores e o corte das calças, das camisas e dos blusões eram dos manequins dos magazines muito recentes, das lojas de modas masculinas que disfarçavam o preço do desalinho e da não convenção no próprio desalinho e não convenção. (DIONÍSIO, 1988, p. 7)

Não há diálogo entre eles, mas um monólogo, no qual a personagem parece usar a fala a esse amigo como um pretexto para tratar também da situação política do seu país nesses

anos de censura ditatorial, passando pela luta de militantes contra o *status quo* até a liberdade que se instaura com a revolução, chegando, por último, ao desencanto, ao perceber que tudo voltaria a ser igual como antes. Temos, portanto, o retrato de um país mergulhado em uma crise, sem conseguir se sobressair frente à imponente Europa.

O presente romance aborda diversas questões contemporâneas, como a noção do sujeito feminino, a alteridade, e o espaço e a identidade portuguesas desde a ditadura salazarista até os anos posteriores à Revolução dos Cravos e, ainda, tece reflexões sobre a própria escrita. Tais características o enquadram na metaficção historiográfica, conforme já se viu, e para melhor analisarmos o romance em questão, dividiremos esta análise em cada um desses temas acima apontados.

### 3.1 O Retrato por um discurso amoroso: o sujeito feminino

A escolha de um discurso amoroso em uma narrativa contemporânea e que apresenta, como cenário, momentos políticos decisivos para a história de um país, a primeira vista pode parecer inapropriado. Porém, pautando-nos em Barthes (2003) que discorre sobre a etimologia da palavra discurso, consideramos que:

*Dis- cursus* é originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, caminhos, intrigas. O amante não pára, com efeito [...] de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. (BARTHES, 2003, p. 18)

Nessa narrativa, há um eu que fala em si mesmo amorosamente diante do outro, o objeto amado, que apesar de não falar, é aquele que suscita a escrita, é ele que dá o impulso a essa suposta “carta de amor”. Trata-se de uma suposta “carta de amor”, porque não podemos afirmar de que se trata propriamente de uma, visto que não apresenta um remetente, uma data e uma assinatura, características do gênero epistolar, mas somente uma linguagem marcada pela subjetividade e por interpelações ao destinatário, também características de tal gênero.<sup>24</sup>

No que concerne ao discurso da suposta carta de *O Retrato*, que matéria melhor do que o amor, um sentimento totalmente imprevisível para falar de um mundo, uma sociedade também imprevisível:

---

<sup>24</sup> Segundo os estudos de Jane Quintiliano Guimarães Silva, no que concerne a carta pessoal, ela é composta por três momentos: a abertura do evento (cabeçalho; saudação e vocativo; e/ou solicitações e a acusação do recebimento da carta); o corpo da carta (parte mais extensa da carta, e que por meio de perguntas e outros recursos linguísticos o destinatário vai sendo interpelado e envolvido no enunciado, sendo provocado a participar da interação); e o encerramento (pré-encerramento, despedida, assinatura). Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br/posletras/05.pdf>> ,p. 138 -139. Acesso 26/01/2012.

A incerteza do teu passado e do teu dia-a-dia era fundamental para as descobertas que metodicamente ia fazendo e para o acumular e contabilizar interior das horas de silêncio e de conversa. Passava a ser essencial (isso, essencial) ter em meu poder o teu número de telefone, descoberto a partir da reconstituição de palavras e gestos de dias diferentes, nem sequer consecutivos, e nunca te ter telefonado e continuar sempre sem o fazer, mesmo quando sabia que estavas sozinho em casa, à espera que a família chegasse à hora regulamentar. Era mais essencial ainda não saber se tu tinhas ou não o meu número de telefone, se não saber se não telefonava porque não querias, porque não sabias ou não te lembravas. (DIONÍSIO, 1988, p. 08)

Percebe-se nessa passagem, a incerteza sobre o passado e a rotina do seu amigo, assim como a importância que este tinha para a personagem. Ela assume o lugar de amante, que fica supondo situações, formulando teorias sobre o amado, este ser tão diferente dela, mas que, apesar disso, a seduz.

Para Bauman<sup>25</sup>, amar é compartilhar e unir duas biografias diferentes, cada uma com a sua experiência de vida, e cada qual seguindo o seu próprio rumo, e, assim, significa um acordo sobre o futuro, um acordo com o desconhecido, em que aquele que ama pode tornar-se dependente do amado, ou seja, daquele que tem liberdade de escolha e vontade de seguir essa escolha, logo, aquele cuja vida é cheia de surpresas, encarnando o inesperado.

Segundo Barthes, por esse desejo de amar e ser amado se entra no jogo sem se importar com as consequências, disposto a comprometer sua liberdade, para que a liberdade da pessoa amada não seja violada. Estamos diante um paradoxo, pois guiados por uma esperança de solução, de preencher o vazio, o que falta aos amantes (e a falta é inerente à espécie humana) pelas dificuldades do amor, ele próprio continua a se constituir como falta. O amor também possui os seus próprios confrontos, incertezas e inseguranças.

De acordo com Nadiá Ferreira<sup>26</sup>, em seus estudos sobre o amor sob viés da psicanálise, este sentimento implica uma multiplicidade de concepções, logo, alguém pode vivenciá-lo, e há lugares/elementos envolvidos, além dos dois já tradicionais: o sujeito (o qual implica o lugar do amante), o objeto (que implica o lugar do amado) e o “para além do objeto”, que marca o paradoxo do amor.

Para a psicanálise, a posição de amante somente pode ser ocupada por quem passa pela experiência subjetiva da falta, ou seja, sabe que algo lhe falta mesmo não sabendo o que é, colocando-se na posição de sujeito desejante, aquele que lamenta o que lhe falta. Já o lugar

---

<sup>25</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 70.

<sup>26</sup> FERREIRA, Nadiá Paulo. *O amor na Literatura e na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

do amado, enquanto objeto é sempre o lugar do ter. Na verdade, é o ter algo que o faça diferente, que faça alguém amá-lo, sem saber o motivo pelo qual foi escolhido pelo amante.

A única coisa que o amante deseja do amado, este também não tem, assim surge o “Mito da Falicidade”, do sonho de completude pela via do amor. O amante vê o outro como objeto. É o ser como metáfora de riqueza interior (alma, espírito, caráter, ética). Esses elementos motivam o amor enquanto tal. O ser do outro é sempre aquele que surpreende, por isso a incerteza frente ao amado, a instabilidade quanto a este sentimento.

Em relação ao desejo, pode-se dizer que ele é basicamente lamentar o que falta. O amor não faz parte dessa estrutura, isto é, o amor vem em suplência a essa falta, é uma invenção do homem. Quando associado à felicidade pela “falicidade”, existe enquanto promessa. O desejo visa o outro como objeto e o amor está ligado à posse do objeto amado. O amante é capturado, é seduzido pela imagem do amado, fica “fissurado” por essa imagem, como se ela fosse responsável por trazer a sensação de completude a ele, porém, tal fato é impossível, visto que essa falta é algo inerente à subjetividade humana.

Georges Bataille<sup>27</sup>, e seus estudos sobre o erotismo destaca que a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos, pois apesar das promessas de felicidade que a acompanham, a paixão também introduz o devaneio e a perturbação. Inclusive a paixão mais feliz carrega com ela uma desordem equivalente ao sofrimento que ela também traz. Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Entretanto essa continuidade se sente na angústia, na medida em que essa continuidade ou o “desejo de completude”, como já comentado nos parágrafos anteriores, é inacessível. E uma felicidade tranquila, na qual triunfa a segurança, não tem outro sentido que no apaziguamento do longo sofrimento que a precedeu, pois há para os amantes mais possibilidades de não poder se encontrar durante um longo tempo que de gozar em uma contemplação exaltada da continuidade íntima que os une.

E a personagem desse romance, por ser observadora dos mínimos detalhes que se deixam escapar pelos mais desatentos, questiona o seu amor e o amor do outro, ilustrando o sujeito e a sua relação diante o amor. Esse sujeito, instável pela via do amor, vai ao encontro do que se chama sujeito pós-moderno, por conta das incertezas do amor e da vida. Se o amor está na esfera da incerteza, o movimento romântico de alguma forma também o afirmava. No entanto, para os românticos, o amor era o sentimento portador de uma verdade: a verdade do coração. Assim, o sujeito romântico se refugiava na certeza do seu amor, na promessa de

---

<sup>27</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.15.

felicidade, ao contrário do que se observa na pós-modernidade quando todas as certezas ruíram, mesmo as do coração:

Os teus olhos escondem-te. Mas não posso estar enganada nisto: olhas-me com cuidado. A fragilidade da teia de mim para ti e um pouco de ti a mim penosamente urdida é um fato. Se eu quebrar estes momentos, morreremos?

No tempo da minha adolescência os gestos eram tradução do amor talvez do entusiasmo também. Nesta idade – tu com quase quarenta anos – e o quotidiano percorrido pelos gestos das instituições – jantar e aos fins de semana –, o passado das colônias e o desejo vivido no terror, em plena guerra; tu dividiste a tua vida em partes e era possível teres-me beijado na véspera sem que se te viesse no dia seguinte no rosto – ou por hábito ou por excesso de amor? – como se ele tivesses esquecido ou não ligasses importância a nada.

Quando me apetecia ser beijada era por ter esquecido o sabor das coisas proibidas, ou por me sentir de novo acordada, ou por achar que os dois fazíamos um conjunto diferente, belo, superior. (DIONÍSIO, 1998, p. 116).

Não entendia se separavas assim tanto as coisas, que fosses capaz de beijar toda a gente e não percebi por falta de hábito provavelmente de situações confusas – se querias continuar até ao fim ou deixar itinerários duvidosos a meio caminho entre beijos claros.

O não haver razões sólidas para a atração que se adensava... No mesmo momento beijava e não beijava, sorria e não sorria, fugia e ficava, lentamente. (DIONÍSIO, 1998, p. 117).

Em nossa era contemporânea, classificada como pós-moderna, as utopias, as ilusões perderam espaço, o tempo e espaço sofreram redimensionamentos, e o sujeito entrou em crise, logo, as formas básicas de relacionamento social também passam por uma mudança, inclusive as relações amorosas. O amor agora é aceito como instável, líquido, sujeito a diluições contínuas.

De acordo com os estudos de Barthes (2003), a “carta de amor” é um dever amoroso, em que o amante em vez de escrever uma carta importante, nesse caso, uma carta que apresentasse somente um conteúdo político-social, escreve sobre o seu próprio eu e sua relação com o seu amado. Neste romance, a narradora percorre entre esses dois extremos: do político-social ao íntimo, do exterior ao interior, buscando uma relação dialética entre o eu e o outro em sua dimensão social ou pessoal.

Eduarda Dionísio segue a produção romanesca centrada na personagem, pelo fato de optar por uma única voz, que revela em tom quase confessional o seu interior e o exterior, ambos interligados. No *Retrato*, temos uma personagem sem nome, narrando os fatos em primeira pessoa, marcando a subjetividade: voz singular, mas que também poderia ser a voz de qualquer mulher portuguesa daquele período, uma mulher que estava se descobrindo como sujeito.

Apesar de ser um relato em primeira pessoa, de uma narradora que fala de si e do outro, nota-se uma incerteza, como a narradora o confessa, incerteza que forma parte de nossas vidas e do mundo, pela fragilidade de uma possível ordem existente, que representa um meio regular e estável para os nossos atos, com a recorrência de certos acontecimentos

prováveis ou improváveis. E se no mundo contemporâneo não há uma ordem sólida, mas maleável, não sabemos como prosseguir, e nem se os resultados que queremos serão de fato atingidos.

O filósofo Bauman,<sup>28</sup> para explicar tal fragilidade, traz a metáfora da “pureza” e da “sujeira”, em que ambas dependem do olhar do observador e do contexto perante o objeto, pois algo puro para alguém e para algum contexto pode ser sujeira para outra pessoa, e vice-versa; sendo que, nessa ordem preparada pelo homem, há coisas que não têm um lugar certo, logo, deparamo-nos com a instabilidade, a fragilidade, a liquidez.

Esse ímpeto de pureza, de limpar a sujeira do que seria considerado estranho para um determinado grupo social que apresenta um mundo pré-fabricado (uma espécie de receita da vida diária) não serve mais para manter a ordem pré-estabelecida, mas mudá-la, criando uma nova ordem, pois na pós-modernidade os modelos de “pureza” são móveis.

Por tal motivo, encontramos uma personagem sem nome, insegura, que tenta retratar o seu suposto amigo, enquanto fala, e não enquanto escreve, algo que seria mais sólido, mais fixo, pois a escrita tenta concretizar, colocar no papel os pensamentos que divagam em nossa mente. E a única informação que temos é sobre o seu sexo, porque sabemos que se trata de uma voz feminina, como vemos início do primeiro capítulo “Por isso algumas famílias pensavam e outras diziam: não acham aquilo estranho, sempre as duas” (1988, p.10) no qual a narradora-personagem faz referência ao modo como ela e sua amiga se vestiam (sempre de calças), e se portavam, o que causava estranhamento na sociedade, acostumada com a figura tradicional da mulher: sempre feminina e mais contida. Um exemplo da mulher como sujeito, em detrimento da mulher assujeitada, como explanaremos mais adiante.

E a literatura feminina apresenta o intuito de diferenciar-se, evidenciando a subjetividade como uma marca constante, mostrando um sujeito em descompasso com a questão social. Esse sujeito fragmentado, porém, não apareceu primeiramente na pós-modernidade, mas no período em que vigorou a corrente literária do Romantismo<sup>29</sup>. Em todo este período há uma fragmentação em maior ou menor grau do sujeito, devido às frustrações dos ideais, às frustrações amorosas, às desilusões de um século que se iniciou idealista e, no decorrer dos anos, terminou desiludido e confuso, pois tudo seria válido para conseguir ascender socialmente.

---

<sup>28</sup> BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>29</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.



A segunda geração do Romantismo português, denominada ultra-romântica, por exemplo, cultuou a liberdade e idealismo românticos por uma via extremamente sentimental, pela ampliação do “culto do eu”, pela exagerada autopiedade, depressão e masoquismo, pela crise já comentada no parágrafo anterior. E para segundo esse ideário romântico, um sentimento como o amor, seria incompatível, impossível, diante de uma sociedade cada vez mais apegada ao material, esquecendo-se da moral, dos valores, da própria relação humana. O amor funcionava como uma verdade inabalável, uma certeza das boas almas.

O sofrer por amor seria uma constante na segunda geração romântica, denominada por muitos estudiosos de “mal do século”, em que a morte era vista como a redenção ou o lugar de encontro eterno das almas amantes. Essa concepção de amor como sofrimento, de certa maneira retoma “o mito da Falicidade” das cantigas de amigo, em que a mulher apaixonada se entrega ao amado, unindo o amor ao gozo fálico; e a “coita” das cantigas de amor, nas quais a privação do amado traz a inibição do sexual, pois o Romantismo expurga a posse do objeto amado para dar origem às histórias de amores infelizes. A infelicidade que desabrochava no amor cortês cede lugar aos sonhos de completude, desmoronados por obstáculos que interpõem os amantes, transformando sua vida em um pesadelo, somente cessado com a morte<sup>30</sup>.

Entretanto, apesar do discurso amoroso e de um possível culto do “eu” (pela opção pela narrativa em primeira pessoa) no romance *Retrato dum amigo enquanto falo*, não se observa um contato direto com a corrente ultra-romântica, e como a própria personagem o afirma: “De amor não te falo. Percebes que é por pudor e medo de não saber falar como convém, depois destas horas arrastadas”. (DIONÍSIO, 1988, p. 119). Apesar de motivada a escrever por este amado, pois todo o tempo faz referências a ele (ele é a razão da sua escrita), e até relata como era a convivência entre eles, a personagem-narradora acredita na escrita como função social e em sua fala engendra-se igualmente um retrato da sua nação, uma nação que ansiava pela liberdade, pela redemocratização:

Nas prisões desejadas e imaginadas havia uma dose muito forte de romantismo. Poucos conheciam as torturas científicas que se faziam nos calabouços ao longo dos interrogatórios que duravam noites e noites interrompidas por dias porque os que neles tinham vivido pouco falavam ou porque traíam e falavam ou porque se sentiam mal tornando muito claro que tinham sido heróis. (DIONÍSIO, 1988, p. 39).

Havia uma certa dose de romantismo e de aventura que desaparecia na manhã em que te batiam á porta com altos brados e clamavam sem se identificam, te reclamavam com olhares de ódio, não de quem cumpria ordens, mas de quem odiava de facto o mundo. Batiam à porta com pontapés e coronhadas até a aventura se esvaír. (DIONÍSIO, 1988, p. 40).

<sup>30</sup> FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora/ Contra Capa Livraria/ Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005.

Nos trechos apresentados, nota-se a referência ao movimento político misturado a um espírito de aventura romântico que sofria com a PIDE, órgão criado na ditadura salazarista, que reprimia qualquer tipo de oposição, perseguindo, prendendo e torturando os que eram contra o regime. Ainda se pode reconhecer um tom biográfico, pois em uma entrevista, Eduarda Dionísio relata que teve uma atividade cívica intensa, pois desde antes do 25 de abril, assistia a julgamentos e visitava pessoas na prisão<sup>31</sup>. Essa experiência pode ter servido de base para a construção desse romance, pela presença de trechos tão detalhados sobre a militância que havia no período da ditadura.

Cabe mencionar aqui uma relação entre este romance e uma antiga prática feminina: a de escrever diários e posteriormente cartas que mesclam assuntos pessoais com a política, adotando-se, assim, uma esfera semipública. Pode-se afirmar que *As novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa também seriam fonte de inspiração para Eduarda Dionísio, visto que também resgatam essa tradição, sendo que, na escrita das “Três Marias”, há a presença de uma personagem feminina marcante e com nome - Mariana, estabelecendo um intertexto com as cartas de amor ao conde de Chamilly, atribuídas à Mariana Alcoforado, freira de Beja, com quem o conde teria se relacionado. Igualmente apresenta propriamente uma carta, com todos os elementos que a compõe (como o cabeçalho, a saudação, o vocativo, a despedida, e a assinatura) . Nas *Novas cartas*, encontramos uma escrita sensual e irônica, inovadora, já que abordava tudo o que era proibido em uma época ditatorial.

Em o *Retrato*, há indícios do gênero epistolar que aparecem no decorrer da narrativa, desde a invocação ao seu interlocutor, uma linguagem mais subjetiva, e até mesmo quanto a sua estrutura, ainda que incompleta, visto que não apresenta um remetente e data, como já citado anteriormente. Entretanto, observamos no início de cada um dos seus capítulos, uma linguagem mais lírica e com outra grafia, e, ao mesmo tempo em que o diferencia do relato que se segue, dele se aproxima, pois ambos apresentam digressões psicológicas, filosóficas, literárias e até políticas da narradora. No capítulo 2, destacam-se duas afirmações; a primeira em que revela um pouco da sua relação com o seu suposto amigo e a facilidade de retratá-lo:

---

<sup>31</sup> Em Entrevista conduzida por Francisco Frazão e Pedro Barros. Disponível em: <[http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda\\_Dionisio.htm](http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda_Dionisio.htm)> Acesso em 20/12/201.

Estar contigo no local de trabalho era como estar sozinha, não havia fronteiras, nem compromissos, talvez porque me parecia que não eras daquelas pessoas, certamente por seres novo, em que a noite e o dia fosse muito diferente, nem o dormir se distinguisse do estar acordado. [...] E como não és mulher não tens nem pinturas, nem cremes verdes e azuis, nem pestanas coladas, és tu que estás aí e é fácil fazer-te o retrato. (DIONISIO, 1988, p. 29)

Por ser homem, e não se valer da maquiagem, tão presente no ser feminino, que poderia esconder alguma característica de sua personalidade, enganando o outro ser que a observa, seria mais fácil constituir o retrato desse amigo. Constituir um retrato pode parecer fácil, mas esse propósito se desfaz no decorrer da narrativa, uma vez que esse retrato vai ficando cada vez mais impossível, e algo que teria sido o fio motivador da possível carta, desse texto que remete a uma carta, passa a segundo plano, voltando-se para o exterior, para o contexto que ela e o seu amigo estão inseridos.

Já no segundo trecho em destaque, a narradora ao comentar sobre a vida “política” de seu amigo, que teria ido à guerra da África, aproveita para fazer considerações sobre a guerra, que transforma os seres, que os tornam vilões, porque lá parecia não haver outra saída, a não ser matar, seja por obrigação ou até por gosto:

Nas colônias, provavelmente ou foste obrigado a matar ou mataste por gosto. E os momentos de pavor e fogo, no interior da Guiné nas margens dos largos rios, aumentaram com certeza aquele sentido que já tinhas aguçado, mas que depois de salvo começaste a cultivar, que era o do peso das coisas absurdas, que se faziam ou sem finalidade ou com a finalidade contrária à razão, em cada momento e em tudo. (DIONISIO, 1988, p. 30).

E ela chama mais a atenção de seu amigo, pois segue criticando a sua postura, colocando-se no lugar do outro, dos “colonizados” africanos que defendiam a sua independência, enquanto o colonizador, Portugal, defendia suicidamente o seu último intento imperialista:

Tu deverias ter sido um desertor. Ou será que só desertas da justiça? Repetirias as mesmas façanhas? – o calor, o suor, os caminhos minados, os rios pantanosos, as armas pesadas, o camuflado. Repetirias as mesmas façanhas se ainda fosse possível, se fosse preciso de armas na mão salvar agora as conquistas dos povos que se libertaram, de nós próprios, das cidades que habitamos por fora? (DIONÍSIO, 1988, p. 30).

A personagem-narradora não se acomoda com a sua situação de colonizador, pois vê-se como usurpadora frente aos verdadeiros “donos” da terra, e por isso se coloca no lugar deles, que foram explorados por tanto tempo, logo, não pode ser a favor da guerra colonial.

Nos anos de “silêncio” impostos pela ditadura, houve muita militância, originária nas universidades e que se estendeu a toda a sociedade civil, chegando até o campo. Com a entrada de Portugal na repressão aos movimentos independentistas, muitos exigiam o fim da

guerra colonial, e melhores condições de vida, visto que o país no decorrer da ditadura entrou em uma grave crise econômica e social.

Além dos problemas relatados, com a continuidade da guerra, começaram a surgir em no cenário português um grupo de jovens que havia participado da guerra e retornava à nação questionando os valores pelos quais lutaram. Os retornados podem representar o “fora do lugar”, uma vez que não tinham um lugar definido por não ter mais o sentimento de pertença ao país de origem. Nascia uma espécie de imigrante em sua própria terra natal, pois tanto o retronado quanto os seus conterrâneos não o reconhecem mais, já a guerra muda as pessoas, como se observou no fragmento citado acima.

E como literatura e história estão unidas, todos esses questionamentos que a sociedade portuguesa e os próprios militantes no campo de batalha, talvez o fizessem, levou ao 25 de abril, e refletir-se-iam na nova ficção, que buscava outras versões dos fatos históricos, dando voz aos negros, às mulheres, entre outros grupos marginalizados.

Como vimos no capítulo anterior, o sujeito se fragmentou por cinco descentramentos: pela noção de coletivo engendrada pelo pensamento marxista, pela ação do inconsciente, conforme os estudos de Freud, pela linguagem que antecede à formação do ser, segundo os estudos de Saussure, pela genealogia do sujeito moderno elaborada por Foucault e o mais relevante para esta análise, pelas lutas perpetradas pelo movimento feminista. Movimento este que ao reivindicar os direitos das mulheres, mostra que não há uma igualdade entre ambos os sexos, e que algo que era tido como sólido, a identidade, está sempre mudando, adaptando-se de acordo com as situações que o sujeito enfrenta ao longo da sua vida. Josênia Antunes, inclusive, atenta para uma “negociação identitária”, e o sujeito feminino faria parte disso, pois sempre estaria negociando o seu lugar na esfera pública.

Deste modo na nova ficção teremos uma maior produção de escritoras mulheres, assim como de outros grupos sociais, denominados “ex-cêntricos”, principalmente na metaficção historiográfica que assume o ideal da pós-modernidade de pluralidade e reconhecimento da diferença. As personagens-tipos, comuns a outros romances de correntes anteriores, teriam poucas funções, exceto se fossem ironizadas, pois uma personagem não pode representar um grupo social ou um só ser, pois todos apresentam identidades móveis<sup>32</sup>. Por isso a preferência pelos “ex-cêntricos”, e no caso do romance em análise, a mulher, por tanto tempo renegada à esfera privada, ao longo das décadas foi ganhando cada vez mais espaço na esfera pública.

---

<sup>32</sup> HUTCHEON. Linda. *A Poética do Pós – Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R.Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Assim a movimentação social tão marcante no século XX, reflete-se também no movimento feminino, pela liberalização da mulher, a sua participação ainda maior no mundo do trabalho e no mundo acadêmico; a liberalização sexual, com o surgimento dos contraceptivos, entre tantos outros fatores vindos de um só golpe.

Em uma sociedade ainda patriarcal como Portugal, era natural o repúdio a essas “novas mulheres” como se observa no romance em análise, visto que a narradora apresenta dois tipos de identidade feminina: as que se submetem à dominação masculina e são aceitas na sociedade; e as que fogem a esses padrões e provocam certo mal-estar, sendo vistas com desprezo. Aparece no romance uma política ligada ao feminismo por apresentar uma mulher ativa na sociedade, ocupando espaços até então não destinados a ela, inclusive a própria militância, ainda que fosse uma militância “cultural”:

Comecei a encarar cada acto de vida como uma pequena luta pela transformação – o que era ridículo e por isso o silenciava.

E assim muitos de nós escolheram uma militância cultural: os cineclubes, os grupos de teatro, os jornais, as editoras, as páginas literárias, as associações recreativas, o desporto – aí tendo o nome de amadores e contactando diariamente com as pessoas que viviam duma outra maneira, muito diferente de nós e talvez mais seriamente. Alguns viriam a escolher a profissão de assistente social, de advogado (de causas políticas), de médico em vilas longínquas e de professor primário. (DIONISIO, 1988, p. 44).

Época de grande efervescência cultural e política, cada um buscava agir na sociedade, fazer algo por seu país, através de pequenas ações, desde um simples ato de ir a uma associação recreativa, até se tornar um assistente social, e advogado de causas políticas. A nação portuguesa deixava a sua passividade de ficar esperando sempre algo de fora que mudasse o país, para dar lugar a uma nova nação, que agia, que buscava entender-se como cidadão, com o intuito de ajudar o seu país “amordaçado” pelo regime ditatorial. Regime este que tentava manter uma certa estabilidade, por meio de informações desconstruídas sobre o que estava acontecendo tanto na África, quanto no cenário mundial, pleno de acontecimentos como a Primavera de Praga, o Maio de 68 na França etc. Os ecos desses movimentos de mudança chegavam a Portugal, ainda que com atraso, incitando especialmente os jovens a fazer algo para mudar o país, na tentativa de derrubar de vez o “inimigo monstruoso e petrificado”:

Equilíbrio perturbado pelos inesperados e fulgurantes combates de rua em França, iniciados em Maio, e que abalaram definitivamente as universidades e as escolas, e durante alguns dias as fábricas. Combates logo condenados por uns e seguidos com afinco na rádio [...]

Estabilidade abalada, recebendo etiquetas indesejáveis os que excessivamente se entusiasmaram pelo que se passava em Maio – mas distribuindo com gosto informações e renascendo a esperança na possibilidade de efeitos visíveis – as ocupações das fábricas, a autogestão; as graves indeterminadas, as escolas

sem professores, a contestação. Começava também a falar-se em Portugal da China Popular. (DIONISIO, 1988, p. 46)

Todos esses militantes eram vistos como verdadeiros heróis, com eles se poderia falar, ser escutado e finalmente ser amado, e surgia a vontade de derrubar algumas verdades, um início do que viria ser a pós-modernidade que começou a ser uma realidade nos anos 1980. Na contemporaneidade, já não se desejava derrubar algumas verdades em nome de outras, pois não havia mais certeza sobre nada, somente derrubá-las e constatar a liquidez do mundo, logo, o sujeito, as identidades, não eram imóveis, mais modeláveis de acordo com as circunstâncias. E foi por tudo isso, que o movimento feminino se efetivou nessa época, dando início a uma literatura feminina, que alçou voz para contar como era de fato esse sujeito feminino, não mais contado pela visão do outro, mas por sua própria visão.

Essa nova mulher como sujeito estabelece uma negociação entre o papel de “sujeito assujeitado” e o do livre. Por meio dessa negociação da identidade e da diferença que esse sujeito se estabelece. É o caso da personagem-narradora que participa ativamente na sociedade, que ao retratar a esse amigo, retrata o seu país, a sociedade a as mulheres, e a si mesma. Através da alteridade, ela se reconhece, constitui-se como sujeito:

Falávamos todos porque todos éramos habitantes da cidade, odiávamos a ditadura e tínhamos derrubado o terror de uns sobre os outros e dentro de nós.  
Vivia-se ardentemente pela noite fora e os relógios passaram a contar o tempo de outra maneira. (DIONISIO, 1988, p. 67)

Depois tinha havido uma participação maior de algumas mulheres, desconfiando-se ainda muito das que discutiam e sozinhas partiam para certas missões erguendo como modelo as que eram cantadas nos poemas resistentes e nos filmes de guerras, mas rangendo um pouco os dentes quando passavam na sua vida, quando se encontravam com os maridos planeando ações, fazendo contatos mesmo que parecessem de grande importância [...]preferindo nessa época muitas das mulheres reunirem medicamentos e dinheiro que em casa guardavam com cuidados conspirativos extremos [...] Não sei se tu conhecestes gente assim, não sei – preferindo evidentemente sempre os maridos que elas participassem assim no decurso do mundo, em vez de partirem por esse mundo, mudando muito de morada, e de nome de vez em quando encontrando furtivamente, perigosamente e com intensidade.  
O mal-estar que alguns homens sentem quando bem colocados nos aparelhos é que as próprias mulheres tenham vida própria, uma profissão e, pelo seu prazer ou porque acham escrevem, trabalham, inventem e se apresentem em público como o seu próprio nome. (DIONISIO 1988, p. 104)

Dessa forma, essa mulher sem nome não cumpre o papel social esperado dela, vai além do que se espera, negocia a sua identidade, não repetindo o discurso hegemônico sobre o feminino, sendo dona do seu próprio discurso. Ainda que não tenha nome, é uma identidade em construção.

Após essa explanação do cenário exterior a personagem, ela se volta para o seu interior e a sua relação com o amigo, marcado ainda mais pela subjetividade. Continua

tentando retratar, entender esse amigo, a sua postura diante do que acontecia no país e do que acontecia com ele mesmo, no seu dia a dia, principalmente em relação ao amor:

Sobre ti, penso que comecei a ter uma idéia que ninguém tinha: a idéia da competência. Não a competência do trabalho realizado que era visivelmente nula e os resultados sempre diferentes dos esperados e por isso havia um pouco de desprezo de alguns e mesmo críticas ásperas, mas passei a ter certeza que imaginavas de forma muito competente, que as imagens as palavras acertavam e que na produção da fala imaginada, na recriação dos versos e nas conversas que se prolongavam dizias as coisas que nenhuma outra pessoa seria capaz de dizer e pareceu-me aparente a cabotice que desenvolvias à superfície para os outros verem.

Tinha uma imensa curiosidade em saber se amavas de uma forma competente e se tinhas um método: se destruías quem amava, por exemplo, com força dorida do inconformismo ou se te recusavas a amar, limitando-se aos gestos estabelecidos como na matemática ou na fala. Quais seriam os teus sinais? Terias a mesma desordem que se via no trabalho diário? (DIONISIO, 1988, p.50)

A personagem questiona esse amigo, talvez tentando encontrar o motivo pelo qual o amava, pelo qual prestava tanta atenção nele, ao ponto de tentar constituir seu retrato, algo impossível em razão das diversas identidades que o sujeito assume ao longo do tempo e de acordo com o contexto.

Segundo Barthes (2003, p. 31) o ser amado é reconhecido pelo sujeito amoroso (o amante) como inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista, pois ele seria o único, uma imagem singular que vem miraculosamente responder às especificidades de seu desejo. “A figura de minha verdade”, ou seja, da verdade desse sujeito, que não pode ser encaixada em nenhum estereótipo, este vinculado a verdade de outros, e não a do sujeito amoroso, que tem o seu amado como um ser único, sem poder ser colocado em uma categoria.

Esse “destruir o que amavas”, pode ser considerado, o que Barthes (2003, p. 32) afirma como o fato do ser amado não saber o mal que faz ao amante, sendo inocente e resistente a qualquer descrição, pois a linguagem é classificação dos nomes, e esse ser amado ou o “atopos” faz estremecer a linguagem, porque ele é inqualificável. A originalidade não se encontra nele, mas na relação entre eles, e as mágoas vêm do estereótipo, de que o amante deve ser ciumento, carente, frustrado, como todo o mundo, mas quando a relação é original, esse estereótipo é ultrapassado, todos aqueles sentimentos já não têm mais lugar, e daí um possível entendimento entre amado e amante, um entendimento sem palavras ou para além delas, como se observa nessa passagem:

Penso que o mais estranho é a coincidência das nossas imaginações e das nossas palavras que se desencadeavam não só como facilidade como com o ritmo que permite aos acrobatas só de vez em quando falharem nos circos quando baloiçando se passam de trapézio prendendo-se pelos pulsos, pelos tornozelos e dentes. [...] Donde vinha o ajuste das citações e o entendimento dos olhares, sorrisos e gestos? E o próprio bilhete deixado sem assinatura, tê-lo reconhecido de imediato e ter rido, deixando os sentimentos por uma vez de lado, repetindo tu na refeição seguinte: todas as cartas de amor são ridículas, sem que alguma vez mais se

tivesse falado do bilhete, que tinha poucas palavras e eram vulgares. E as palavras, como numa encenação, eram sobretudo um pormenor. (DIONISIO, 1988, p. 51).

Esse inqualificável, e esse não entendimento, também não é algo presente somente nesse romance de Eduarda Dionísio, pois em *Comente o seguinte texto*, a narrativa gira em torno da dificuldade em se comentar algo, o que o próprio título já o demonstra. Depreende-se aqui a constatação da incompreensão do próprio texto, literalmente, nada se compreende nem do texto acessível a todos que é o cotidiano, a vida de cada um, que não é mais pautada em certeza alguma, mas na incerteza, mesmo com o diálogo constante com o outro. Assim, como nessa narrativa, no *Retrato* percebe-se a impossibilidade de finalizá-lo.

No que se refere ao assujeitamento da mulher, pois Dionísio também a traz para a sua narrativa, destacam-se dois fragmentos, nos quais a personagem-narradora descreve o ambiente familiar pós-Revolução dos Cravos, o regresso à normalidade, pelo menos para a burguesia lisboeta:

As mulheres recomeçavam mais cedo a cumprir, conforme os casos penosamente ou com agrado, os gestos de todos os dias e a precisar de tempo – tempo para fazer as sopas, para contar histórias pré-fabricadas às crianças, para as embalar demoradamente [...] (DIONISIO, 1988, p. 101)

Como mártires suspirando e olhando os céus. Como galinhas protegendo os maridos com uma outra asa medonha como a morte.

Eram casais completamente estáveis aos quais se juntavam um ou dois filhos, que se sentavam em mesas e comiam todos durante bastante tempo, ou se fosse possível em esplanadas ou cafés, olhavam simplesmente sem dizer nada ou folheando um livro ou uma revista acabada de comprar na tabacaria. (DIONISIO, 1988, p. 104)

Esse era o lugar comum feminino, o espaço esperado que ela ocupasse, e de acordo com os estudos da teórica Josênia Antunes Vieira (2005), essa mulher se enquadra no que ela classifica como assujeitado, que é aquele que repete os discursos pré-estabelecidos, sem ideologias próprias incapazes de produzir o seu discurso particular. Nesse caso, a mulher assujeitada corresponde às expectativas do poder hegemônico, dona de casa, totalmente passiva e à margem da história, submissa, sem um discurso próprio, totalmente presa ao ambiente particular.

Um dado relevante é que a narrativa situa-se na década de 1970, período em que, entre tantas conquistas, ganhava vulto a liberalização feminina. Além disso, havia a publicação de obras importantes, como a de Michelle Perrot e George Duby que colocam a mulher como sendo também protagonista da história; entre tantas outras conquistas, mas que apesar disso ainda havia mulheres totalmente submissas a seus maridos. Tal atitude constituía-se como um reflexo de uma sociedade patriarcal que acabava de sair de uma longa ditadura que ainda buscava aprisionar a mulher ao ambiente privado.



Ao falar dessa relação entre homem e mulher, a narradora atenta para a sua instabilidade, uma vez que o próprio amor é assim. Além disso, havia as máscaras que grande parte de homens e mulheres assumia, ao cumprir seus papéis sociais: o machismo masculino e o assujeitamento feminino.

E a mulher dele não vida nada, nem a francesa que passou, nem o olhar do marido, porque naquele momento está a fazer o crochet para a toalha da filha, mas tem a certeza que a sombra do qual pairou uns instantes naquela mesa e tu, por exemplo, que estás em frentes, apoias com o olhar o arrojo do marido cometendo assim a infidelidade e com coragem demonstrando que aquele casamento é afinal pouco claro e pouco forte e a tua mulher, se lá estivesse, consolava com a experiência da vida que tinha a esposa que fazia crochet e que nem sequer de cansaço tinha levantado o olhar e na qual nem se instalava o tédio. (DIONISIO, 1988, p. 104-105).

Percebe-se aqui uma possível crítica também à instituição do casamento, pois se nota um casamento mantido muito mais por conveniência do que pelo amor, vivendo de aparências. E essa cultura do parecer era refletida dentro e fora de casa:

Também gostava de ir ao cinema e ver quem se parecia mais com a maneira como nos filmes se vive – não sei se conhecias gente assim. Neste altura havia muita gente assim. Os homens da oposição não gostavam das poesias que aplaudiam e desprezavam-nas tanto como os ministros e os altos funcionários. As mulheres tricotavam (DIONISIO, 1988, p. 26).

Eles somente consumiam, não produziam conhecimento algum, imitavam modelos pré-fabricados, em que ainda existiam mulheres “aprisionadas” no seu lugar comum, principalmente na década de 1960. Apesar do início de um período de liberalização da mulher a partir dos anos 1940, depois da Primeira Guerra Mundial, quando a mulher ingressou no mundo do trabalho ao mesmo tempo em que foi obrigada a ocupar provisoriamente o lugar do chefe de família, nota-se nos anos 1960, pelo “baby boom”, pelo estímulo aos cuidados com a beleza, pelo auge do consumo de aparelhos eletrodomésticos, alguns dos quais recentemente criados, um regresso da mulher ao lar. Tal fato explica de certo modo a existência de mulheres assujeitadas e o preconceito contra as mulheres independentes nesse início da segunda metade do século XX, malgrado a luta e a longa trajetória feminina para ocupar a esfera pública desde a década de 1940.

Do particular ao geral, do interior ao exterior, a personagem-narradora do *Retrato* entende-se como uma nova mulher, que se compreende como sujeito e protagonista dos fatos históricos. Esse posicionamento da mulher não a afasta da emoção. Ao contrário, o tom diferencial que se observa nesse romance é a abordagem da História através do olhar da

mulher, repleto de impressões relevantes tanto para a compreensão dela como sujeito quanto para a compreensão do mundo. Trata-se de uma busca constante e inacabável.

### 3.2 Novo Portugal: espaço e identidade

O Portugal Pós–Revolução dos Cravos teve de rever o imaginário sobre si mesmo por tanto tempo cultuado, o de Grande Império, e que foi enfatizado principalmente pela Ditadura. A narradora, ao mesmo tempo em que tenta retratar o seu amigo, também esboça o retrato de seu país, indicando esse novo Portugal, esse tempo – outro. Portugal, com a perda das colônias africanas, já não é mais o Grande Império com uma enorme faixa territorial, pelo contrário, volta a ser um pequeno país que, ao longo dos últimos séculos, foi ficando à margem da Europa; vista de modo geral pelos povos peninsulares como o centro intelectual e cultural. Enquanto a outra Europa assumia para a península esse lugar central, Portugal e Espanha, na periferia, ficavam presos ao passado, aos dogmas, aos mitos:

*Eras como um terreno largo para onde se olhava, eu pelo menos gostava de olhar...mas eras uma terra larga para a qual muita gente olhava com demora. Dos olhares cresceriam por ventura ervas daninhas, mas do meu olhar, que seria à partida diferente, mais rico, mais inteligente e mais subtil, não nasceriam nem plantas, nem ervas – continuaria o campo largo... (DIONISIO, 1988, p. 7)*

*O que se passava não correspondia nem para mim nem para os outros à imagem, posta de pé durante muitos anos, do fim da ditadura e muito menos da revolução. Havia uma surpresa intensa e um pequeno mal – estar porque os dias tinham características de fantástico e de sonho, faltava a violência das barricadas, do povo em luta, o sangue, os camponeses avançando pelas estradas com instrumentos de trabalho cortantes [...] (DIONISIO, 1988, p. 70)*

Cabe destacar que a personagem-narradora também menciona que para alguns parece não ter havido a revolução, pela sua pacificidade, pela falta de “barricadas”. Havia, portanto, a desconfiança, desde o início que, pela falta de uma luta armada nenhuma mudança ocorreria, mas somente acordos entre ambas as partes (regime ditatorial e os revolucionários), podendo indicar que tudo continuaria o mesmo, só o nome do regime que mudaria.

Entretanto a revolução teve seu mérito, pois promoveu uma discussão, talvez pela primeira vez, do imaginário português de Grande Império. Essa discussão levou os portugueses a repensar tal imaginário, e isso já era um ganho.

Por outro lado, Portugal em meados da década de 1970, como afirmou Álvaro Cunhal (1994), pela entrada de uma política de direita, sofre por um luto não vivido, não assimilado completamente, pelo fato de preferir voltar-se ao passado, com uma certa nostalgia, em vez de

admitir que houve importantes mudanças, e aceitar esse novo país, “tínhamos um certo ar de anunciar a decadência do Império que antes de tudo era moral.” (DIONÍSIO, 1988, p. 59).

A noção da decadência, a existência de um “complexo” de inferioridade frente à “opulenta” Europa, provocou a valorização da saudade, e do sebastianismo. O eterno país em viagem continua a ser uma tônica no imaginário português, visto que, apesar de sua entrada na União Europeia, essa integração não o fez alçar a uma posição de destaque no cenário político-econômico mundial.

A perda das colônias africanas e o 25 de abril ilustraram a fragilidade do que era tido como sólido, fixo, imutável:

Havia o mal-estar da docilidade das rendições e o medo das coisas excessivamente fáceis. Andava procurando onde estaria a luta de classes e era espanto, agrado e pavor o que calava quando nos primeiros momentos se descobriu que todo o país estava afinal de acordo contra a ditadura, que sempre tinha estado e que para todos era o ano zero. (DIONÍSIO, 1988, p.71)

Ao mesmo tempo em que a literatura denuncia isso, esse antigo sentimento de centro e periferia, segundo o relato da personagem, por marcar o “ano zero”, indica uma descoberta e uma tentativa de entender essa nova cartografia e, conseqüentemente, reconstruir a identidade portuguesa:

[...] tens que compreender exatamente o que se passou comigo, porque foi o que se passou com muita gente, muita gente.

Foi sobretudo conhecer a surpresa permanente. A ordem que se supunha inalterável até ao fundo do mundo, de gelo, e que de um segundo para o outro – o tempo do telefonema dum amigo ou desconhecido que tinha conseguido ligar no cruzamento das linhas, imediatamente antes de todas as comunicações serem impossíveis – exatamente do segundo do sono para o primeiro segundo do dia, se tinha quase desmoronado sem muito estrondo e como o espanto de quase todos. (DIONÍSIO, 1988, p. 63).

Foi o espanto a aprofundar-se em cada dia perante o que todos éramos capazes de fazer, ultrapassando cada barreira e tomando o país estranho palmo a palmo. A surpresa dos próprios gestos e do novo país, descoberto, a rapidez do sonho conhecido pelos jornais e também nos locais percorridos. Tornou-se a cidade maior e as noites tornaram-se dias. (DIONÍSIO, 1988, p. 64).

Engendra-se a essa época uma reconstrução identitária, um novo Portugal, com a liberdade “concedida” pela revolução:

Ter o conhecimento das coisas era possuir as coisas percebes? Assim a pouco e pouco fui possuindo a cidade e tinha disso orgulho. E possuir a cidade e saber o que se passava nela, como ela era e como se compunha, como nela se vivia, as coisas que nela havia – era a liberdade que se podia ter. Quanto maior fosse a cidade, maior podia ser a liberdade, desde que se fossem aumentando os conhecimentos. (DIONÍSIO, 1988, p. 18).

Ser somente um assimilador não era a postura adequada, segundo a personagem-narradora, porém, havia pessoas que repetiam as modas importadas de fora, desde uma

aparente militância até o vestuário, sem se preocuparem se isso se aplicava à realidade do seu país:

Havia pessoas roucas de gritarem e não sabiam talvez que as palavras de ordem gritadas vinham de outros países e traziam já pelo menos um milímetro de morte.

[...]

Instalou-se a liberdade no dia a dia e os chefes e autoridades várias deixaram-se assustar pelos jeans que quase toda gente passou a usar, a ausência de gravata, os cabelos que cresciam nos homens.

Respirava-se por todas as maneiras o país novo e ao mesmo tempo havia para alguns o peso de julgarem que aqueles momentos eram históricos, que não se repetiriam com a mesma intensidade nunca. ( DIONÍSIO, 1988, p. 66)

Essas pessoas “passivas”, tanto homens quanto mulheres, podem ser consideradas, seguindo uma vez mais a nomenclatura de Josênia Antunes, de assujeitadas, repetidoras do discurso dominante, que não se impõem, nesse caso, pelo medo da censura e da repressão e ainda pelo antigo imaginário português de eterna “espera”. Essa “espera” liga-se à ideia do “além-mar”, tão enraizada na cultura portuguesa, em que as soluções viriam de fora. Não havia, porém, mais lugar para a empreitada colonizadora nos novos tempos. A nação portuguesa começava a viver a aceitação dos limites de seu país: um pequeno país, em defasagem com a Europa, o seu “Jardim”, que a partir da revolução e com o fracasso da guerra na África, tinha pela primeira vez conseguido quebrar essa passividade e esse ideário de grande nação, fazendo com que um número cada vez maior de pessoas das mais diferentes esferas sociais apoiasse e defendesse a chegada de novos ideais. As consequências dessa tomada de consciência foram, entre outras, o afastamento das classes detentoras do poder político, a reforma agrária, a introdução a novas culturas de plantio, a melhora das condições de trabalho da sociedade portuguesa, e na sequência disso, o retorno da liberdade de expressão.

Esse novo Portugal e esse novo português já começavam a ter consciência da importância dos acontecimentos, desde a luta contra a ditadura, ainda que fosse por uma militância cultural, até a Revolução dos Cravos, que não foi uma luta armada e teve pela primeira vez o apoio das massas. Assim, os seus heróis já não eram mais pessoas distantes e ilustres no meio intelectual ou político, mas gente pertencente ao seu dia a dia, ao seu cotidiano, que lutou pelo fim da ditadura:

Iam surgindo no espaço claro dos dias de Abril e Maio como plantas – e este sentimentalismo penso que toda a gente, em graus diferente, o teve – vindos de avião ou barco dos países onde obscura ou pomposamente tinham habitado nos anos da Ditadura – e eram vitoriosos; discretamente saídos da sombra das cadeias ou das vidas submissas com nomes supostos e tarefas precisas; subitamente transformados de pais de família habituados ao silêncio em líderes fulgurantes nas empresas; iam povoando as lutas e os terrenos conquistador, iam dominando o espaço claro. (DIONÍSIO, 1988, p. 67)

A personagem-narradora tenta explicar o que essa mudança provocou em cada português: antes da revolução não se acreditava que algo poderia ser feito para mudar a situação e fazer com que o país saísse da crise. Ao afirmar isso, valida-se ainda mais o caráter importante dessa revolução e os seus legados não só sociopolíticos e econômicos, mas também culturais:

A nossa única ideia provavelmente comum é que antes do 25 de abril se tinha perdido a esperança de que alguma mudança ocorresse em tempo útil, e, excepto para os que muito liam nos livros, os trabalhadores tomarem, o poder era uma espécie de conto fantástico, uma passagem da bíblia alargada.

Depois, toda a gente veio a perceber que era possível e que coisas que julgávamos milagrosas aconteciam tão facilmente como as que nos tinham oprimido durante décadas e que tínhamos passado a julgar naturais. Mudava subitamente a natureza, mudava-se da era quaternária, era glacial.

E o não ter sido afinal possível engrossar a raiva. Éramos a cada momento mais severos para os amigos do que para os inimigos e no momento que compreendemos que desta vez já não era mesmo possível, o desespero fez muitas disserções, mas os que não desertaram agiam com muito mais certeza porque já tinham visto que não nem sonho nem utopia o que tinham lido em livros e sabiam da história aprendida como lição. Tinham feito uma parte da história e agora era ou dobrar ou largar. (DIONÍSIO, 1988, p. 81).

A Revolução dos Cravos colocou os olhos do mundo sobre Portugal. O país disfarçava assim seu sentimento de inadequação na contemporaneidade e passava a ser referência, ainda que momentânea, para os países que almejavam mudanças econômicas e sociopolíticas radicais. Assim, em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, Portugal ingressava na propalada modernidade, justamente quando esta entrava em crise gerando o que se chamaria posteriormente de pós-modernidade. Nas artes e na literatura as mudanças se faziam visíveis e no romance *Retrato dum amigo enquanto falo*, a personagem-narradora parece apontar para essa mudança que chegava ao país e prometia outras tantas.

Contudo, a narradora ao mesmo tempo em que ressalva o caráter singular da revolução e a possibilidade da criação de um novo país, mostra que, nos anos que a seguiram, houve o retorno daquele sentimento de desencanto frente a essa Europa que “abria as suas portas” para Portugal. Segundo Boaventura de Sousa Santos (1993, p. 51), a entrada de Portugal na Comunidade Europeia, na década de 1980 (atual União Europeia), permitiu aos portugueses se imaginarem como europeus, alimentando a visão de centro (posição privilegiada em relação aos países africanos), de autonomia, mascarando outra realidade, a distância a que o país esteve da Europa. E este Portugal como imaginação do centro esconderia a segunda imagem do país, a de “periferia que se vê como centro”, periferia da Europa e centro das colônias ultramarinas. Ambas as imagens, porém, não correspondem mais com a realidade do país Pós- Revolução dos Cravos a caminho da Comunidade Europeia.

Por tal motivo, Boaventura de Sousa Santos caracteriza Portugal como um país da “semiperiferia”, por apresentar tanto a imagem de império quanto de periferia da Europa. E

Eduardo Lourenço afirma que o país não tem problema de identidade, mas de superidentidade, uma identidade forjada em um passado não mais condizente com a realidade.

Assim, nos anos que procederam à revolução, em grande parte aquela militância foi se perdendo, pois algumas pessoas absorviam tudo que via do exterior sem transformar em algo nacional, sem adaptar a sua realidade, não existindo mais aquele impulso de fazer algo pelo país, e por si mesmas, como cidadãos:

A distância diminuía nalguns momentos – a conciliação entre a vida própria que é a vida dos outros e a vida dentro da família: a vida dos livros, dos jornais, dos conhecimentos e das ideias, dos desejos, da esperança, das coisas justas; a vida das realidades curtas, dos gestos quotidianos [...]

Havia uma conciliação e chegava a pensar-se que certas pessoas poderiam continuar a ser militantes e aos mesmo tempo criar raízes nesta sociedade e vê-los dava um certo conforto nas manhãs frescas ao pequeno almoço. (DIONÍSIO, 1988, p. 107).

È possível que tu também fomentes esta reconstrução de plástico a que todas as noites, em férias, nas praias do país, se dá corda? (DIONÍSIO, 1988, p. 108).

A personagem-narradora, ao trazer a fala de Marx/Engels, como se pode observar no seguinte trecho: “1978 – Ainda: a burguesia invade o mundo inteiro. Tem que se implantar em toda a parte, explorar em toda a parte relações (Marx/Engels)” (DIONÍSIO, 1988, p. 109), mostra mais uma vez a sua opinião frente à redemocratização que, segundo ela, também traria a exploração, o aumento da desigualdade social, em nome da burguesia:

Não te impressiona esta forma de exploração? E esta forma de as coisas tornarem iguais? As lojas subterrâneas e profundas em que os empregados permanecem (como nos escritórios, aliás) com luz fluorescente o dia todo, tornando-se amarelos por entre as conversas obscenas que necessariamente mantém pela tarde e pela noite fora. É um comércio que se aguenta assim, flutuando como azeite. (DIONÍSIO, 1988, p. 109).

A retomada de valores retrógrados, como afirma Álvaro Cunhal (1994), deveria ser impedida, justamente pela lembrança de uma revolução, que foi capaz de trazer as massas para o centro da manifestação, lutando pelos seus direitos. Tudo isso deveria ser reconsiderado, e isso é que seria o motor para a continuidade desse sujeito ativo na sociedade:

A consciência de que muitas coisas tinham mudado para sempre e que fora o 25 de abril que as fizera ou as acelerava fortemente era o motor da cólera e da esperança.

Sabes? Estas pequenas coisas sobretudo em que ninguém repara e que significam a decadência de grupos sociais ou o seu apogeu e ao mesmo tempo uma outra ordenação das relações, dos próprios sentimentos e do que de importante se faz. (DIONÍSIO, 1988, p. 111)

### 3.3 A escrita e a alteridade

Primeiramente, cabem algumas considerações sobre a arte na pós-modernidade, visto que o romance, apesar de ter sido publicado em 1979, possui características de tal estética. Segundo Bauman (1998), a arte pós-moderna apresenta uma multiplicidade de estilos e gêneros, com total liberdade, do mesmo modo que paga um alto preço por ela: o fato de não conseguir indicar as novas trilhas para o mundo, como o fizera anteriormente as vanguardas na modernidade. Assim, nessa nova arte tudo é válido, o artista e o escritor trabalham sem regras, possibilitando-lhes inclusive trazer algo de uma corrente artística ou literária anterior, mas para desconstruí-la, adaptá-la a um novo tempo e espaço.

Eduarda Dionísio faz uma referência a história de Penélope<sup>33</sup>, na clássica epopeia, *A Odisseia*, e a adapta a um novo contexto, no momento em que a personagem se volta para a própria escrita. Assim, também se encontra uma reflexão sobre a arte, comum nos romances pós-modernos pertencentes à metaficção historiográfica.

A personagem-narradora, assim como Penélope que tece sem parar, incessantemente escreve e nunca termina, nunca constitui o retrato desse amigo, talvez porque cada ser humano apresente várias identidades, logo, a impossibilidade de uma conclusão, de uma única verdade, de um único retrato. Além disso, a era pós-moderna parece trazer a questão da impossibilidade, pois há vários retratos em cena, todos esboçados, nenhum completo:

Escrevia muito e consecutivamente, dias e dias a fio, quase sem respiração como se vivesse mais intensamente durante esses dias. [...] (DIONÍSIO, 1988, p. 52)

Tentar a cada momento escrever numa maneira clara e para que o povo todo facilmente lesse era cansativo e triste porque se tornava impossível dizer as coisas queridas.

Provavelmente, continuarei sempre a escrever um pouco como Penélope, fazendo tricot de acordo com uma receita remotamente aprendida na infância e que se podia reproduzir infinitamente. (DIONÍSIO, 1988, p. 53)

Na narrativa inscreve-se a necessidade que a personagem-narradora tem de falar/escrever, sem se preocupar em ser compreendida ou não, somente para expressar o seu eu e relatar os acontecimentos exteriores que a cercam:

Nunca a incapacidade de atingir os grandes me perturbou. Continuei a escrever porque talvez achasse necessário fixar os momentos que nem os jornais nem os manuais de história jamais

<sup>33</sup> 20 anos se passam, e Ulisses não regressa da Guerra de Troia, e muitos pretendentes seguros da morte de Ulisses exigem que Penélope escolha um deles como esposo. Ela resiste e se tranca em seu quarto, aonde tece uma colcha, e diz que só escolherá um deles quando terminá-la. Eles aceitam, porém, toda a noite Penélope desfaz o que tinha tecido durante o dia, e assim ganhando tempo, 3 anos, quando uma criada descobre e a delata. Entretanto, no momento em que os pretendentes voltam a obrigá-la por uma resposta, Ulisses retorna a casa e os expulsa. HOMERO. *A Odisseia*. Tradução e adaptação Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro 20ª edição, 1998.

seriam capazes de guardar e transmitir ou reproduzir com um mínimo de fidelidade. [...] Por isso os pormenores me preocupavam e ao mesmo tempo os adjetivos que por vezes me pareciam estranhos, mas que não riscava por causa do respeito que tinha pelo que ficava escrito e que não pensava que fosse feito exatamente por mim, mas muito mais pela época. E cada vez mais considerava que pelo menos podia ser um médio entre estes tempos tensos e rasgados e aqueles que haviam de vir, muito mais regulares e transparentes. Continuava penosamente a transcrever para os cadernos histórias imaginadas que me pareciam mais reais do que as que vivia. (DIONÍSIO, 1988, p. 53)

Sua escrita busca os acontecimentos omitidos pela historiografia, que privilegia uma única visão, uma única verdade. E com essa atitude, imprime à escrita uma função social, ainda que imersa em um discurso fragmentado, ou utilizando-se de procedimentos característicos da produção romanesca:

Escrevendo não esperava. Pelo contrário, ia contra o tempo, combatendo-o no terreno, o tampo quadrado ou redondo da mesa de mármore, lavado, com grãos de açúcar por vezes.  
A escrita seria também uma maneira de ser diferente dos outros, sem que ninguém soubesse [...]. E de permanecer viva numa aparência morna.  
Pus entre parêntesis a questão da utilidade da escrita e da arte como função social. (DIONÍSIO, 1988, p. 54).

De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 155), a historiografia não pode dar conta de todos os fatos ocorridos, e o romancista que trata da história pode igualmente tentar fazê-lo. Assim, a metaficção historiográfica constrói um discurso duplo da história. Ao mesmo tempo em que resgata um fato histórico, os seus autores questionam a história e o próprio “fazer literário”, “porque reconhecem os limites e poderes do relato ou da escrita do passado – recente ou remoto”.

Eduarda Dionísio é adepta do amadorismo<sup>34</sup>, pois não se deve somente importar e imitar a produção dos países de tradição cultural mais desenvolvida, já que cada país tem as suas particularidades culturais. Para a autora, as pessoas devem tanto ser consumidoras quanto produtoras de cultura, por isso o destaque para esse “fazer literário” que incentiva os novos autores a aventurarem-se pela nova ficção.

E nesta literatura contemporânea as mulheres ganham mais espaço, pelo aumento no número de escritoras que fazem da sua escrita uma luta social. O sujeito feminino através da escrita se sentiria diferente dos outros, mais ativo na sociedade, ainda que ninguém soubesse. A mulher ganharia outra identidade, entre tantas que cada um adquire ao longo da vida. De acordo com Stuart Hall (2006), a identidade não é formada pela razão, e muito menos inata, mas construída ao longo do tempo, através de processos inconscientes, permanecendo sempre incompleta, inacabada, em processo. A identidade passa a ser forjada pela escrita, no caso do

<sup>34</sup> Para esclarecimentos, veja-se a entrevista que a autora concedeu a Francisco Frazão e Pedro Barros. Disponível em: [http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda\\_Dionisio.htm](http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda_Dionisio.htm). Acesso em: 20/11/2011



romance em análise, pela escrita amorosa e ao mesmo tempo em que através da escrita conhece o outro, reconhecendo a si mesma. Por tal motivo, temos nesse romance a presença marcante da alteridade, desse olhar para o outro, seja o país, seja a sociedade.

Cabe ressaltar o que disse Walter Benjamin (1994) ao discutir a iminente extinção da arte de narrar, cita como causa o silêncio da guerra. No romance, o silêncio advinha da terrível experiência da convivência com a guerra e a morte de pessoas que se privavam do convívio com a família, em prol do país, pelo alistamento militar obrigatório ou ainda pela opção pela militância política que obrigava a todos o silêncio, a seriedade, a ausência de tranquilidade:

Com o final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1994).

Essa reflexão é retomada pela personagem-narradora que não entende o silêncio dos militantes, pois eles teriam vivido muitas aventuras, logo, com um grande acervo para escrever um livro:

Nas prisões desejadas e imaginadas havia uma dose muito forte de romantismo. Poucos conheciam as torturas científicas que se faziam nos calabouços ao longo dos interrogatórios que duravam noites e noites interrompidas por dias porque os que neles tinham vivido falavam ou porque traíam e falavam ou porque se sentiam mal tornando muito claro que tinham sido heróis. (DIONÍSIO, 1988, p. 39)

Havia uma certa dose de romantismo e de aventura que desaparecia na manhã em que te batiam à porta com altos brados e clamavam sem se identificarem, te reclamavam com olhares de ódio, não de quem cumpria ordens, mas de quem odiava de facto o mundo. Batiam à porta com pontapés e coronhadas até a aventura se esvaír. (DIONÍSIO, 1988, p. 40)

Nunca entendi porque é vedado aos militantes serem bons escritores ou pelo menos escreverem livros em que contassem o prazer de militar e que só eles conhecem e porque teriam que ser sempre os que ficam em suas casas que têm que inventar o que nunca seriam capazes de viver e fingir que acreditam no que demonstram quotidianamente não lhes interessar. É uma divisão de trabalho tão pobre e tão louca. (DIONÍSIO, 1988, p. 85)

E esse silêncio dos militantes pode ser explicado, assim como o silêncio dos intelectuais, que também aconteceu no período pós-Revolução dos Cravos, inclusive com a própria Eduarda Dionísio, como ela mesma o relata em outra entrevista. A escritora, ao ser indagada sobre a relação entre ficção e realidade que seus textos refletiam desde a euforia ao desencanto pelo 25 de abril, comenta:

Aquilo foi escrito um pouco mais tarde, como é evidente. Naquela época de que falo nem havia tempo nem apetite para escrever. Eu tive completamente mergulhada na escola e no

Sindicato dos Professores e não havia um minuto para escrever literatura, o tempo era passado a viver a toda aquelas mudanças, agarrados á rádio. Só quanto tudo estava já perdido – não no sentido do retorno ao fascismo (isso acho impossível) mas perdida a idéia de uma outra sociedade em que as pessoas participassem todas e em que o trabalho manual e o trabalho intelectual se fundissem e o aprender e o ensina fosse a mesma coisa – lá por 78, 79 ( não foi preciso vir a AD Aliança Democrática) para as pessoas perceberem que aquilo já não ia acontecer em tempo útil ou decorrente daquele processo, a não ser que houvesse um outro. Só aí encontrei um tempo para escrever de outra maneira. Só quando se percebeu que os grupos estavam derrotados, como grupos, e que já não havia nada a fazer naquele momento<sup>35</sup>.

A falta de uma produção literária, logo após a Revolução, explica-se porque todos os intelectuais estavam engajados diante da mudança no país novo que surgia. Concentrados em tarefas jornalísticas, pedagógicas, administrativas ou partidárias, não havia espaço para a escrita ficcional. Também se passava o mesmo com os possíveis leitores que buscavam textos documentais e doutrinários, que revelassem de maneira mais objetiva possível o que estava acontecendo com o seu país.

Vale recordar que, na época da ditadura, aconteceu o contrário, a produção ficcional foi intensa por justamente utilizar uma linguagem velada, burlando a censura, enquanto os jornais tinham que amenizar, “desinformar” sobre os acontecimentos, caso contrário seus jornalistas seriam perseguidos e os responsáveis poderiam ser torturados pela PIDE. Por tal motivo, somente na década de 1980 surgiria uma nova onda de romancistas portugueses, explorando bastante temas como a ditadura, a guerra colonial, a figura dos retornados, a libertação da mulher, entre outros.

O 25 de abril, portanto, trouxe, além da almejada liberdade, visibilidade política e histórica para um país que até então estava apagado e que sofria com a ditadura, preso ao passado, seguindo modelos totalmente fora da sua realidade. A liberdade garantia-se somente como o conhecimento desse novo país, “quanto maior fosse a cidade, maior podia ser a liberdade, desde que se fossem aumentando os conhecimentos”. (DIONÍSIO, 1988, p. 18).

E quando os militantes intelectuais perceberam que tudo continuaria o mesmo, apesar do fim da ditadura, começaram a escrever, a contar a sua versão dos fatos ocorridos. Versão que era múltipla, que não estava preocupada em construir uma verdade, somente questionar, pois esta é a matéria da metaficção historiográfica.

Antes da publicação de o *Retrato dum amigo enquanto falo*, Eduarda Dionísio publicou *Comente o seguinte texto*, uma narrativa, como o próprio título já indica, centrada nesse comentário sobre “os textos”, indecifráveis, tanto o da prova que os personagens

---

<sup>35</sup> Gosto de confrontos – Diz a escritora Eduarda Dionísio. Disponível em: <http://www.apagina.pt> . Acesso em 02/08/2011.

estavam fazendo quanto o da própria vida, que todos tentam compreender e não conseguem, talvez pela não consistência de todas as coisas, pela sua liquidez, usando a metáfora de Bauman (2003). No que concerne ao gênero epistolar, há indícios dele, visto que dentro da narrativa há uma história de amor através de cartas, ainda que elas não se apresentem com suas características principais, como a data, por exemplo. Somente vemos o nome daquele a quem a suposta carta é dirigida, e o emprego de uma linguagem subjetiva e interpelativa. Algo que seria mais explorada no romance em análise, juntamente com uma reflexão sobre o papel da escrita.

Segundo Barthes, em *O grau zero da escrita* (2004), quando o escritor opta por seguir as linguagens realmente faladas, não mais por pitoresco, mas como objetos essenciais, a literatura deixa de ser um orgulho ou refúgio, para se tornar um ato lúcido de informação. E Eduarda Dionísio, assim como a narradora-personagem, de certa maneira defende o “amadorismo” na arte, colocando-se contrariamente às pessoas que são somente consumidoras, quando o contexto, cheio de referências, permite que elas também sejam produtoras de cultura. Por tal motivo, ela questiona, ao longo de *Retrato dum amigo enquanto falo*, o silêncio dos militantes e chama a atenção na narrativa para a necessidade de uma escrita como função social, ainda que seja impregnada pela subjetividade:

Mas dou-te esta história que lerás secretamente, inventando a partir dela tudo o que lá não está, quando chegares á casa vazia, com um remorso antecipado talvez, sem saber se a tua mulher voltará depois das férias que este ano tirou mais cedo e se nesse preciso instante, porque a manhã avança, o teu filho mais velho não se terá definitivamente afundado numa vaga verde. Por mim, tenho duas reuniões marcadas e pensarei um pouco em novas formas de organização e nas ausências prolongadas. (DIONÍSIO, 1988, p.119)

Tece-se, assim, uma subjetividade, tratada coloquialmente, pois desde o título especifica-se que, antes de ser texto escrito, o que se produz é uma fala que tem consciência de que o outro, o seu interlocutor, interpretará o seu relato segundo seu ponto de vista. Como se observa em *Comente o seguinte texto*, é impossível compreender totalmente, seja o texto materialmente escrito, seja o texto como metáfora do cotidiano, da vida, do mundo, que todos tentam entender e interpretam a sua maneira.

E se todo o tempo a narradora se dirige a esse outro, que é heterogêneo, o gênero mais apropriado para que isso aconteça é o romanesco. Segundo Bakhtin (1992, p. 43), o romance caracteriza-se por ser pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O romance resulta de uma combinação de estilos diferentes, por isso lhe cabe mais experimentalizações e é justamente o que se observa nos romances contemporâneos, e em *Retrato dum amigo enquanto falo*, em particular, que apresenta além do próprio gênero romanesco, algumas características do

gênero epistolar, até a presença de intertextos, referentes ao ensaio, ao discurso, e ao gênero lírico. Ensaio, por um trecho de Marx/Engels, discurso, por um trecho da fala de um dos líderes da Revolução de Abril, Otelo Saraiva, e por último, um verso de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

E cabe ainda, destacar a alusão ao primeiro romance de James Joyce, publicado em 1916, *Retrato do artista quando jovem*, que narra as fases da vida (infância, adolescência, adulta, maturidade) do personagem Stephen Dedalus (*alter ego* do autor). Alusão concebida desde o título escolhido por Eduarda Dionísio “Retrato dum amigo enquanto falo” até a tentativa de retratar um personagem, no seu amigo, o seu “amante”, pois de certa maneira narra algumas etapas da sua vida, como a juventude (que seria exposta no final do romance, na “História”, e a maturidade (ao longo de todo o romance). Eduarda Dionísio, porém, acrescenta um item a mais: o Portugal contemporâneo que também é retratado junto desse “amante”, logo, demonstrando o seu apego à discussão sobre o próprio país.

Sobre a utilização das epígrafes ao longo da narrativa, observa-se que elas apresentam um “resumo” do que será encontrado em cada capítulo, preparando o leitor para o que ele irá encontrar nas próximas linhas. Igualmente servem para destacar ainda mais as reflexões da personagem-narradora, visto que ainda se apresentam com outra grafia (outro tipo de fonte e cor).

Em relação à primeira epígrafe, a narradora se apropria de uma fala revolucionária de Otelo Saraiva (um dos líderes da Revolução dos Cravos) para demonstrar a mudança pela qual o país estava passando: de mero espectador, passivo, a protagonista, atuante na sociedade:

1974 e seguintes: “Podemos derrotar os inimigos do povo se tivermos confiança, se soubermos unirmo-nos, se ousarmos lutar, se ousarmos vencer, se contarmos com as nossas forças. O povo pode vencer se contar com as suas próprias forças.” (Otelo). (DIONÍSIO, 1988, p.63).

Assim, verifica-se um intertexto com o discurso político que dialoga com a narrativa, sendo adaptado para um novo contexto, com o objetivo de ilustrar que uma mudança é possível quando todos lutam juntos, e foi o que de fato ocorreu no 25 de abril: “E o desenfrar dos sentimentos a cada passo compreensível da libertação”. (DIONÍSIO, 1988, p. 63).

No que diz respeito ao pensamento de Marx e Engels, talvez tenha sido resgatado com o intuito de demonstrar a sua opinião frente o avanço da burguesia, a aflição que isso causava, pois essa classe explora a massa trabalhadora, pela supervalorização de bens materiais, pelo consumismo. E quem não pertencesse a ela, ficaria de fora, à margem da sociedade:

Nasciam por toda a parte. Isto aflige-me e a ti não? São caixas de vidro ligadas umas às outras e sobrepostas donde estão orgulhosamente ausentes ideias e sentimentos, que servem para explorar melhor o vazio das gentes, que se passeavam à hora do almoço em vez de almoçar, à noite em vez de dormir [...] percorrendo as montras e ambicionando objetos muito caros que viam. (DIONÍSIO, 1988, p. 109)

O tom de desencanto com a burguesia portuguesa também se vê com a alusão ao verso escolhido de um dos heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos<sup>36</sup>, justamente em sua fase mais pessimista, ilustrando o desencanto pelos anos que se seguiram à Revolução:

1978. Regresso à normalidade: “a subtileza das sensações inúteis/as paixões violentas por coisa nenhuma/os amores intensos por o suposto em alguém/essas coisas todas -/essas e o que falta nelas eternamente”. (Álvaro de Campos) (DIONÍSIO, 1988, p. 113)

Este heterônimo pessoano é marcado tanto por uma inadaptação ao mundo, inconformado com o seu tempo, quanto pelo progresso, pela velocidade, haja vista os seus poemas *Ode triunfal* e *Tabacaria*. Todavia, no verso escolhido como epígrafe, encontra-se sua fase mais pessimista, pois a personagem-narradora nesse ponto da narrativa quer demonstrar que já não há mais aquela atmosfera de euforia que a Revolução provocou, mas aquele antigo sentimento de decadência vivenciado pela nação portuguesa desde o fim da ideia do Grande Império. Pelo “regresso à normalidade”, muitos, os menos comprometidos socialmente no passado ou no presente, como o suposto amigo que ela tenta retratar, acabariam se esquecendo daqueles anos de luta, ação esta que a personagem-narradora questiona:

Pela primeira vez compreendia certos poemas, a separação de amar e de querer, o amor infernal – o romantismo tomava raízes e ao mesmo tempo Álvaro de Campos nas situações criadas. Passavas pelas coisas como o vento? Não te lembrarias mais do que dissemos, do que fizemos? Ou tinha a memória povoada dos prazeres ou os prazeres eram poucos e por isso muito cultivados e muito amados?

Escavar a dúvida até encontrar a certeza só podia ser um caminho recusado. (DIONÍSIO, 1988, p. 114)

Cabe ainda mais uma confissão a esse amigo, com quem tanto compartilhava gostos musicais e literários, como a predileção pelos poemas de Álvaro de Campos, por frases com pouco sentido, assim como diferenças de pensamentos, de espaços e de tempos:

No tempo da minha adolescência os gestos eram a tradução do amor talvez e do entusiasmo também. Nesta idade - tu com quase quarenta anos - e o quotidiano percorrido pelos gestos das instituições - a mulher todas as noites

<sup>36</sup> A produção poética de Álvaro de Campos sofre uma mudança, pois se antes o poeta apresentava ânsia de querer abarcar tudo, sendo o sujeito é uno e a realidade múltipla, mas adiante o heterônimo pessoano sofre com a impossibilidade de fundir-se às coisas, o que faz com que os últimos poemas apresentem uma carga pessimista. Álvaro de Campos quer fugir da realidade trivial, pela inutilidade de seus esforços, mas tudo é vão. MOISÉIS. Massaud. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Simbolismo e modernismo v.4. São Paulo, Atlas, 1994, p. 128.

na cama; os filhos de manhã, ao jantar e aos fins de semana -, o passado das colônias e o desejo vivido no terror, em plena guerra; tu dividiste a tua vida em partes e era possível teres-me beijado na véspera sem que se te visse no dia seguinte no rosto – ou por hábito ou por excesso de amor? – como se te tivesses esquecido ou não ligasses importância a nada. (DIONÍSIO, 1988, p. 116)

Tal predileção por esse heterônimo pessoano pode ser explicada porque ele de certa maneira esboça a crise do sujeito pós-moderno, um sujeito fragmentado, e pela liquidez e rapidez do mundo, sente-se “perdido”, sem ter aonde se apoiar, principalmente em situações como esta, em meio de sucessivas crises, acentuadas pela ditadura. Ou seja, não há mais uma ordem inicial, a definição exata do que é “pureza” (ordem) e “sujeira” (desordem), como o salientou Bauman (1998), tudo é indefinido, instável, líquido. E também, de certa maneira traz outras vozes a um tempo, descentralizando um pouco a figura da narradora, a única que tem voz, mas uma voz impregnada por tais intertextos, sendo que eles são readaptados à nova realidade.

A ditadura salazarista derrubada por uma revolução trouxe, pela primeira vez a Portugal, a união e a luta das massas dispostas a acabar efetivamente com um governo autoritário. No entanto, com o passar dos anos, todo o espírito revolucionário foi diminuindo, cedendo lugar para o sentimento de espera, de nostalgia, frente a um passado grandioso que já há muito havia terminado.

Inclusive a própria guerra na África pode ser considerada como o último intento imperialista português, a última defesa do Grande Império que tinha conquistado “mares nunca dantes navegados”, como já o dissera o grande poeta português Luís de Camões em *Os Lusíadas*, mas que desde meados do século XIX enfrentava uma grave crise. A perda do Brasil; a instauração da República que não consegue consolidar o seu papel, mantendo o lento desenvolvimento na indústria e a ocupação ultramarina; o *Ultimatum* inglês, a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial foram fatores que contribuíram para o agravamento da crise e a imposição de um regime ditatorial, uma espécie de válvula de escape, e que provocariam uma onda de pessimismo, saudosismo; sentimentos que somente foram temporariamente abandonados na Revolução e nos primeiros anos a ela subsequentes.

Todas as questões sobre o imaginário português se apresentam no romance, através das digressões da personagem-narradora e do relato de acontecimentos que ela teria observado. O seu amigo esteve na guerra da África, e a personagem-narradora questiona esta guerra “sem sentido”, em que não se enaltece ninguém, mas se bestializa, pois ela fez com que pessoas, que nunca teriam imaginado matar alguém, aceitassem tal ordem sem questionar:

Tu deverias ter sido um desertor. Ou será que só desertas da justiça? Repetirias as mesmas façanhas? – o calor, o suor, os caminhos minados, os rios pantanosos, as armas pesadas, o camuflado. Repetirias as mesmas façanhas se ainda fosse possível, se fosse preciso de armas na mão salvar agora as conquistas dos povos que se libertaram, de nós próprios, das cidades que habitamos por fora? (DIONÍSIO, 1988, p. 30)

A personagem-narradora é incisiva com o seu suposto amigo, este outro, que pode ser visto como todos aqueles que foram a favor e/ou participaram da guerra nas colônias africanas. Ela deixa bem clara a sua opinião contrária à guerra e contrária à ditadura e sua política autoritária. Ainda atenta para a nova geração que ia surgindo, que tinha lido pouco os nomes da literatura portuguesa, como Fernando Pessoa, Sá Carneiro, até clássicos e teóricos como Marx e Lenine, autores que circulavam secretamente por causa da censura. E essa falta de conhecimento seria “por uma grande falta de hábito e uma grande inércia” (DIONÍSIO, 1998, p. 36). Inércia coletiva, em todas as idades, pois atingia até os jovens, e que pode ser substituída pelo vocábulo “espera”, cuja nação espera algo que venha de fora, resolvendo a crise pela qual o país estava passando.

Se há uma nova geração portuguesa, consequentemente haverá novos personagens em sua literatura contemporânea, personagens que passam a transitar pelas ruínas do Império e a outra Europa, que “acolhia” o novo país que surgia pós-25 de abril. Por isso a presença de uma personagem atípica, por não possuir nome próprio, em uma espécie de monólogo, algo comum nessa nova ficção, marcada pela incomunicabilidade dos sujeitos, estes tornados líquidos como o mundo.

E se o mundo e a identidade são líquidas, como fazer um retrato desse outro, se esse outro é inclassificável, é indecifrável? O que se desenha é então um retrato, inacabado, desde o próprio título do romance, uma vez que o advérbio *enquanto* remete à ideia de um tempo não conclusivo. De acordo com Barthes (2004, p. 18), a fala é dinâmica, com uma possibilidade de avançar cada vez mais, um desgaste de palavras, não estática como a escrita. Está enraizada em um mais além da linguagem, por ocultar um segredo nas suas entrelinhas. Assim pode-se considerar que o romance em análise também entrelaça a fala e a escrita, dois procedimentos distintos, e nem um nem o outro são capazes de constituir o retrato desse amigo, ou seja, desse outro a quem narradora se dirige.

O outro também pode ser o seu país, a sua nação, visto que ao final da sua narrativa encontra-se uma história em terceira pessoa, e que um olhar menos atento poderia vê-la como uma incoerência, sem nenhuma relação com que vinha sendo desenvolvido antes. Contudo, essa “História” dialoga com o “Retrato”, visto que traz a questão da importância da escrita em

meio a um período turbulento da história recente de Portugal. O seu personagem principal, um jovem também sem nome, vende a sua arma para comprar uma máquina de escrever:

No dia seguinte, em Lisboa, choveu sem fim. Chovia quando ele entrou na loja onde vendeu a espingarda. Choveu quando entrou na casa de penhores onde comprou a máquina de escrever, portátil, de teclado AZERT. (DIONÍSIO, 1988, p. 123)

Desse jovem, pouco se sabe. No entanto, ele se diferenciava dos seus conterrâneos do campo, por uma nova visão de mundo adquirida pelo hábito da leitura e escrita no tempo que passou em Lisboa:

Trazia agora muitos livros para casa e lia muitas horas, fechado. Tinha deixado crescer a barba e usava roupas que só em Lisboa havia. Em casa, para a mãe, para a irmã, era já um homem estrangeiro. Continuava a caçar, partindo de madrugada, com o perdigueiro novo. (DIONÍSIO, 1988, p. 122)

Eduarda Dionosio apresenta o “enigma” no final do romance, uma história que poderia ser a história do seu suposto amante, levando a uma “falsa” impressão de que o romance é inacabado como o “retrato” deste amigo/amante. Contudo, o romance apresenta uma saída, logo, um final, que seria uma reflexão, a mudança de mentalidade, talvez atrás de uma escrita como função social, por parte da nação portuguesa, que por tantos séculos viveu o o ideário de “Grande Império”.

E a possível longa carta escrita pela personagem, que misturada ao gênero romanesco apresenta desde um prólogo, um desenvolvimento, um epílogo e uma “história”, tudo isso alinhavado por um discurso amoroso, parece evidenciar a descoberta da alteridade e a descoberta de si mesma, do geral para o particular, a descoberta de que Portugal precisa conhecer a si mesmo, pois só assim deixará de ser o “Jardim da Europa”.

### **3.4 A liquidez e a saída do *Retrato***

No próprio decorrer da narrativa, o leitor já se depara com a inconstituição do “retrato do incerto amigo”, pela presença de digressões e retratos de outras pessoas, que afastariam de certa maneira a personagem-narradora do seu objetivo principal: constituir o retrato do seu amigo.

Inclusive, no próprio “Prólogo” há uma pista do caminho que será percorrido pela personagem-narradora, quando comenta sobre pessoas aparentemente banais que prendem a sua atenção. Portanto ela não iria somente tentar retratar o seu amigo, mas tudo o que a



atrasse, e de maneira dinâmica e coloquialmente, pela escolha do verbo falar “enquanto falo” e não pela escrita.

Tal eleição pode explicar o fato de a narradora abordar tantos temas ao mesmo tempo, ir do particular ao geral, sem comprometer a coerência de seu relato, que ela possivelmente dá pistas de que se trata de uma carta, pelo seu conteúdo, subjetivo e pelo fato de se dirigir a um interlocutor, na qual não fala de amor “de amor não te falo” (DIONÍSIO, 1988, p. 119). Sua escrita remete de qualquer modo àquelas cartas, “diários íntimos”, que abordavam questões subjetivas e políticas durante o século XVIII e XIX, de autoria feminina, que levaram a mulher, a partir do século XIX, a uma postura semipública.

A narrativa aborda ainda a questão do próprio feminino que se descobre como sujeito atuante na sociedade e que ainda é visto com maus olhos pelos demais, sejam pelos homens e por outras mulheres “assujeitadas”, resignadas com o seu lugar comum na esfera privada. Nesse contexto, há a presença da nova mulher, independente, e que atua em ambas as esferas, que assume uma dupla-jornada, mas sem deixar a sua feminilidade de lado:

Mina-os um pequeno mal-estar que cresce quando algumas pessoas vêm por exemplo que ela escreve à máquina os próprios trabalhos, que os emenda, que não os mostra a cada passo, que lhe é assim infiel, um dia inteiro de pensamentos por muito frouxos e pouco originais que sejam. [...] Será possível as mulheres concederem entrevistas em que explicam como conciliam a vida familiar e a vida intelectual ou profissional, que é uma vida independente e que felizmente o marido compreende, ajuda, acarinha. (DIONÍSIO, 1988, p. 98)

Este fragmento, retirado do capítulo 5, pode ser considerado um capítulo dedicado ao sujeito feminino, pois a narradora desde suas primeiras linhas traz a presença da mulher, seja a mulher como sujeito, seja a assujeitada, a partir de um questionamento inicial sobre a família do seu amigo “A tua mulher trabalha e tem um ordenado talvez um pouco superior ao teu, mas não muito” (DIONÍSIO, 1988, p. 87).

A narradora vai percorrendo algumas dessas questões contemporâneas aleatoriamente, porém, ela fala sozinha, pois não se vê a presença de um interlocutor que dialoga com ela, mas supõe-se essa presença. Essa característica do *Retrato dum amigo enquanto falo* coaduna-se com as experimentações realizadas no romance contemporâneo. A revolução da forma romanesca vai ao encontro da liquidez da contemporaneidade. Aliás, a liquidez, segundo Bauman caracteriza o nosso tempo, diluindo conceitos, verdades e chegando às identidades e aos sujeitos, provocando, respectivamente identidades múltiplas, sujeitos fragmentados. Logo, a fala da personagem através de um texto que remete a uma carta por meio de um discurso amoroso apesar de propriamente não falar do amor, não se torna incoerente, mas

completamente coerente, pois na literatura pós-moderna estas experimentações são permitidas. Experimentações que demonstram justamente a liquidez do mundo contemporâneo.

O romance pós-moderno e a própria metaficção historiográfica trazem uma complexidade, entre outras coisas, pela polifonia de vozes, pelo entrecruzamento de gêneros e pela desestabilidade do tempo e do espaço. E no *Retrato*, apesar de se remontar à tradição romanesca centrada na personagem, esta não tem nome, e traz ao seu discurso outras vozes, por meio de intertextos literários ou filosóficos, ali inclusos para dialogar com o que se desenvolve na narrativa: a tentativa de constituir o retrato do seu amigo, pretexto para talvez tentar constituir o retrato do novo Portugal, surgido a partir da Revolução dos Cravos.

Na narrativa, a narradora-personagem faz um monólogo, ela sente a necessidade falar, de escrever, de problematizar esse ato. Falar sobre si, sobre a sua vida amorosa ou não, ao mesmo tempo em que fala do seu país, da sociedade em que vive, e do próprio sujeito feminino.

De certa maneira, o gênero epistolar apresenta tais características, de ser coloquial e conter uma mensagem escrita e assinada, expressando desde opiniões sobre um tema, até questões subjetivas, pois será a visão de seu remetente. A literatura recorre muito a este gênero, ora através do prólogo de um autor que introduz e justifica a obra, ora como um recurso ficcional para a história de personagens fictícios através de cartas, trazendo mais veracidade para o relato. Veracidade dos fatos que não é necessária em uma ficção, como a metaficção historiográfica, questionadora de verdades tidas como absolutas, que busca uma nova versão dos fatos históricos ao mesmo tempo em que questiona o “fazer literário”.

No *Retrato*, a suposta carta não é utilizada para impregnar o relato de veracidade, mas somente para expor, de uma maneira coloquial e subjetiva, a visão de seu autor, sobre si, sobre o seu amigo e sobre a nação, ambos que poderiam tê-la incitado a escrever, já que, como seu país, passava por grandes transformações, ampliadas pela Revolução dos Cravos.

O romance ainda apresenta um “Prólogo” que indiretamente introduz e justifica o seu relato a partir do momento em que a personagem afirma ser observadora e se interessar pela vida de algumas pessoas que mais lhe chamam a atenção.

Tinham um interesse que aumentava e não podia deixar de me prender a elas – ter a curiosidade de saber como exatidão o que elas fariam no momento em que eu deixasse de observá-las e livremente agissem, falassem, fossem sem a tutela do olhar. (DIONÍSIO, 1988, p. 06)

Contudo, a fala dirige-se ao amigo/amante, cujo retrato ela posteriormente tentará constituir, sendo que ela não vai somente focalizar o seu olhar para ele, mas para si mesma e para tudo o que estava ao seu redor, e isso inclui a situação política, a história do seu país que vinha passando por profundas transformações.

Assim como um prólogo, como já mencionado anteriormente, o romance apresenta, no início de cada capítulo, uma linguagem mais lírica, com o uso de outra grafia, que poderia ser considerada a carta que a personagem estaria escrevendo para este amigo, embora não se configure como uma carta convencional com datas, endereçamento claro, despedida.

Entretanto, a constituição desse retrato não acontece, sem que haja frustração alguma nisso, pois de acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 162) a nova ficção “não aspira contar a verdade tanto quanto aspira a perguntar de quem é a verdade que se conta [...] ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimização”. E cabe ao autor mostrar o processo de escrita em movimento, apresentando vários caminhos, sendo incompleto e aberto. O leitor, portanto, é convidado a unir a este processo de interpretação, a construir junto do autor o significado da escrita. Por tal motivo, verifica-se essa inconstituição do retrato. A personagem-narradora não pode retratá-lo por completo. Cabe, então, ao leitor terminar este retrato inacabado.

No epílogo, a narradora mais uma vez dá uma dica, só que dessa vez sobre outra interpretação, nesse caso, a que o seu amigo pode ter sobre a sua escrita (suposta carta). É possível também pensar esse amigo como o leitor, que a acompanha durante todo o relato:

Mas dou-te esta história que lerás secretamente, inventando a partir dela tudo o que lá não está, quando chegares à casa vazia, com um remorso antecipado talvez [...] Por mim, tenho duas reuniões marcadas e pensarei um pouco em novas formas de organização e nas ausências prolongadas. (DIONÍSIO, 1988, p.119).

Nota-se que não somente o amigo, mas ela também vai ter outra visão sobre os fatos narrados, pois não temos mais uma identidade fixa, estando ela em constante transformação. E se consideramos o amigo/país/ também como leitor, vamos ao encontro dos estudos de Umberto Eco sobre a obra aberta e sobre a participação do leitor na obra, visto que ele constrói significado junto do autor, não mais sendo passivo, sem a chance de nela intervir. Isso é o que justamente acontece no *Retrato*, visto a falta de desfecho que de certa maneira poderia incitar o leitor a tentar constituir ele mesmo tal retrato, seja do amigo/namorado da personagem-narradora, seja do seu país. Cabe também ao leitor tentar retratá-lo.

E ainda sobre o epílogo, geralmente usado na ficção para mostrar o desfecho dos acontecimentos narrados, o destino final das personagens, da história, no *Retrato*, esta

definição não condiz com o que o leitor encontra nele. Não se vê um arremate da história, mas uma continuidade, uma abertura para possíveis interpretações sobre ela, como já mencionado no parágrafo anterior. Inclusive, o romance não termina com este epílogo, mas com a “História”, que dialoga com a suposta “carta” escrita. História esta que em poucas páginas, um conto, talvez, mostra a diferença do campo e da cidade, do medo da guerra, e da importância da escrita, que nunca deve ser abandonada.

No que concerne ao uso da primeira pessoa que poderia ser interpretado erroneamente como um narrador onipotente, na ficção contemporânea e pós-moderna é adotado para demonstrar que o autor só conta com a sua própria visão, admitindo um risco, pois uma perspectiva não pode dar conta das múltiplas verdades que há no mundo, de situações que podem ser consideradas para uns puras (em ordem), para outros, uma sujeira (em desordem), usando a metáfora de Bauman (1998). E tal perspectiva também não é única, pois a identidade está em constante transformação.

A voz feminina que se constrói, a problematização da própria escrita, a incerteza, a mulher fora do seu lugar comum e a nação alimentada pelo ideário de Grande Império que está em vias de mudar; tudo isso se esboça no *Retrato dum amigo enquanto falo*, por meio de um discurso amoroso, encerra propostas do que se considera a pós-modernidade. Contudo, apesar de o retrato desse amigo/amante ser inacabado, o romance é acabado, apresenta um final para a nação portuguesa: através da escrita como função social, da reflexão sobre o seu próprio país, de uma escrita que acredita em seu projeto.

## 4 CONCLUSÃO

Através dessa dissertação, buscamos estudar como aparecem algumas questões da pós-modernidade no romance *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, como: o sujeito feminino; o espaço e a identidade portuguesa, em um período que engloba desde a ditadura salazarista até o período pós-Revolução dos Cravos; a alteridade; assim como uma reflexão sobre a própria escrita. Características estas que permitem enquadrá-lo na metaficção historiográfica, e por ser uma voz feminina que se usa do emocional e ao mesmo tempo em que trava uma luta dentro do seu texto, discutindo a noção do sujeito feminino, também se enquadra na literatura feminina.

A questão do sujeito feminino aparece a partir do momento que temos uma narrativa centrada em uma única personagem, uma mulher como “sujeito” (se adotamos a nomenclatura da teórica Josênia Antunes) em que ilustra o papel do sujeito feminino naquela sociedade portuguesa, em que ainda haviam mulheres “assujeitadas” apesar de muitas conquistas ao longo dos anos (como uma maior participação feminina na esfera pública, através do seu maior ingresso no trabalho e nas universidades, o direito ao voto, o uso de contraceptivos, entre outros). E a mulher como sujeito, em oposição à mulher assujeitada, busca ter voz, até mesmo nos anos da Ditadura, através de uma militância, ainda que cultural, realizada pela escrita. E segundo o relato da narradora-personagem, essa mulher como sujeito ainda não era aceita em uma sociedade patriarcal como Portugal, porém, não deixava de lutar pelo seu espaço cada vez maior na esfera pública, devido o descentramento do sujeito, e a descoberta de não verdades mas muitas verdades, que possibilitariam uma abertura maior não só a mulher mas aos demais grupos até então “marginalizados”.

Cabe destacar que a prática da escrita feminina não é algo recente, pois ela é originária das cartas e diários, em que a mulher já ensaiava uma postura semipública, no século XIX, em que já se mesclava assuntos do coração com assuntos políticos, a exemplo da republicana e socialista francesa Georges Sand. O que também seria retomado, no caso da literatura portuguesa, pelas “Três Marias” nas *Novas Cartas Portuguesas*, e posteriormente, no *Retrato dum amigo enquanto falo*, por uma personagem, agora sem nome, e que apresenta um texto que encarna o perfil da carta de amor: a presença de um conteúdo político social e de um conteúdo íntimo, do exterior ao interior, e vice-versa.

Uma personagem que pode também apresentar um tom autobiográfico, porque há uma riqueza de detalhes sobre a militância, visto que Eduarda Dionísio teve uma intensa atividade cívica, por sua participação em julgamentos e a visita de pessoas na prisão.

A alteridade e o espaço da identidade portuguesa encontram-se na tentativa de se retratar um suposto amigo/namorado, do qual não conhecemos nem sequer o seu nome, e realmente o que ele seria dela, a pesar de algumas vezes sugerir que eles tinham uma relação afetiva; igualmente em que vai retratando o seu país. A narradora-personagem comenta a situação política de Portugal, a luta em contra da ditadura, a Revolução e o que ela representou, a dissolução de verdades absolutas, no caso de Portugal, o início do abandono do imaginário imperialista; até o disânimo do pós 25 de abril, pelas estagnação do país.

No que concerne à escrita, observa-se a necessidade escrever da personagem, e que por esta ofício dialogava com o outro, com esse amigo/país que ia buscando retratar. Abordando desde acontecimentos cotidianos ou típicos do universo feminino, como a relação amorosa com o seu amigo/namorado, até históricos, e ainda com referência ao mito clássico como a Penélope de Homero, com o intuito de reatualizá-lo ao contexto do romance, levando-o para o processo de escrita, em que a personagem assim como a Penélope tecia a colcha, ela a (personagem) tecia as palavras, brincava com as palavras, arriscava-se. Esse brincar pode indicar que ela ao mesmo tempo em que avançava na narrativa, retrocede; atitude que provoca uma sensação de inconstituição desse retrato. Assim como também pode incitar o leitor para que ele também participe da narrativa, constituindo ele este retrato do amigo/país, uma vez que a personagem tentava, mas não conseguia finalizá-lo. Porém, longe de apresentar uma frustração diante do que não se conclui, o Retrato representa essa nova ficção que não contém mais uma verdade absoluta, uma moral, mas o processo da discussão, seja sobre um fato histórico ou do próprio fazer literário, da escrita.

Deste modo observamos uma liquidez não só no sujeito, mas também na sua escrita, justamente pela inconstituição do retrato que ela tenta constituir, e pela falta de um “aparente” desfecho; porque apesar de empregar um epílogo, ele não apresenta as considerações finais. Inclusive, após o epílogo, há uma “História”, que de certa maneira dialoga com o que vinha sendo abordado ao longo da narrativa: a) a nova cartografia portuguesa, após a perda das colônias africanas e com a revolução do 25 de abril em que se começava questionar o imaginário por tanto tempo cultuado pelos portugueses, o de Grande Império e que não condizia/condiz mas com a realidade do país, a margem da Europa considerada o centro da prática intelectual e cultural relegando a Portugal e a Espanha a periferia, devido a sua ligação com o passado, com os dogmas e mitos; b) a escrita como função social, pois só através do amadorismo, da experimentação, palavra-chave da ficção pós-moderna, poderia haver uma mudança concreta na vida individual de cada um e da sociedade em que está inserido, e o país

no qual pertence. “História” esta que ainda pode ser a história do seu amigo/amante a quem tenta constituir um retrato.

Afirmamos a ausência de um “aparente” desfecho, pois de certa maneira, o romance é bem acabado, porém, apresentando um enigma que não aparece no início mas no final, fato que não indica um inacabamento. Inclusive, há uma saída, e a saída seria uma escrita como função social, e com uma mudança de ideário, de uma nova mentalidade a esta nação portuguesa. Outro ponto, que também já aqui ressaltamos, é que o romance estaria mais envolvido com as questões de pertencimento (assim como o próprio país - Portugal), em descobrir quem é de fato esta nação diante de uma nova cartografia com a perda das colônias africanas e a revolução, do que com as questões pós-modernas de liquidez e fragmentação do sujeito. Por tal motivo, o romance em questão, apesar de apresentar traços da metaficção historiográfica (estilo de narrativa, segundo Linda Hudson, conectado à Pós-Modernidade), não seria pós-moderno, mas somente um romance da literatura contemporânea portuguesa.

Eduarda Dionísio, por meio do *Retrato*, atenta para a importância da Revolução dos Cravos, pois ela apresentou novos ideais, afastando as classes detentoras do poder, pelo menos nos anos iniciais que a seguiu; como a liberdade de imprensa, entre outros; e pela primeira vez a união das massas; assim como a discussão desse novo Portugal.

Por esta análise, observamos que Eduarda Dionísio faz de sua narrativa a confissão de uma personagem que, por meio de uma escrita com indícios de carta, reflete sobre o que vivenciou o período em três momentos da história recente de Portugal (período pré-revolucionário, a revolução em si e o período pós-revolucionário), e que, por viver especialmente o novo contexto – o da Revolução e dos anos que a sucederam - não poderia apenas escrever apenas uma carta de amor, “De amor não te falo”, diz a narradora. No *Retrato*, encontra-se como fio condutor o retrato inacabado de um amigo, usado como pretexto para retratar essa nova nação, esse novo país dilacerado pela perda das colônias africanas e pela ditadura que culminou com a revolução.

Processo este, transformador, pois há uma esperança de reconstruir a identidade portuguesa, e essa esperança consiste na escrita como função social. E pela crise do sujeito - identidade não mais totalitário/a, mas em construção, esse retrato é inacabado, não há certeza, mas uma eterna busca do ser humano, tão diferentes entre si. E qual material melhor que o amor, instável para relatar um mundo, o sujeito também instável, líquido.

A narradora-personagem, sem nome, ressalta durante o ato de contar a sua não preocupação com o fato de ser compreendida ou não. Ela tece a sua fala e na narrativa põe em evidência a importância do verbo “falar” no “enquanto eu falo” ao invés de escrever, com o

intuito de mostrar a sua visão, documentar os fatos ocorridos, embora isso se faça, ou seja, trata-se de fazer uma nova história, um novo retrato, em que a fala (ação de falar) seja alçada à importância da escrita. Ao falar, dirigir-se ao amigo, a narradora-personagem vai conhecendo esse espaço/sujeito/ outro e conhecendo a si mesma. Descobre a não existência de uma identidade sólida, mas uma identidade líquida, em eterna transição, que se adapta de acordo com a sociedade, por meio de um discurso amoroso.

O amor e a revolução não são excludentes, mas complementários, sem o amor a sua pátria não há revolução, que é a tentativa de uma mudança. Mudança esta que Portugal iniciaria a partir do 25 de abril.



## REFERÊNCIAS

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama: revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOUIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origens do Drama Trágico Alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 204.

\_\_\_\_\_. O narrador. In: MAGIA, técnica, arte e política. Tradução: Sérgio Paulo Rouante. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Roberto Nunes. Cravos de abril: antecedentes e ecos – (re)lendo Portugal a partir de “Dinossauro excelentíssimo”, de José Cardoso Pires. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertonunesbittencourt.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

CALAFETE, Margarida Ribeiro. *Um história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Bolonha: Universidade de Bolonha, Centro de Estudos Sociais, 2007. Aula Inaugural da Cátedra Eduardo Lourenço, 05 de Dezembro, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso em crise na Literatura Feminina Portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, 1999.

COLLIN, François. Diferença: a questão das mulheres na Filosofia. In: DUBY, George ; PERROT, Michelle *A história das mulheres no Ocidente*. São Paulo: Afrontamento, 1993. v.5

CUNHAL, Álvaro. A revolução de abril 20 anos depois. *Revista Vértice*, n. 59, mar. – abr. 1994.

DÉCIO, João. Uma nova faceta da ficção de José Cardoso Pires. *Jornal Letras e Letras*, Lisboa, n. 45, 17 de abr.1991.

DIONÍSIO, Eduarda. *Comente o seguinte texto*. Lisboa: Plátano, 1977.

\_\_\_\_\_. *Pouco tempo depois as tentações*. Lisboa: Gradiva Lisboa, 1984.

\_\_\_\_\_. *Retrato dum amigo enquanto falo*. Lisboa: Quimera, 1988.

\_\_\_\_\_. *Histórias, imagens e mitos duma geração curiosa*. Porto: Porto Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. Entrevista. Disponível em: <<http://www.apagina.pt>> . Acesso em: 02 ago.2011.

\_\_\_\_\_. Práticas culturais. REIS, António (Ed.). *Portugal: 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Autores ,1993.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lector in Fábula*. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romances português*. Lisboa: ICALP, 1983. p. 12-13.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O que faço no meio dessa Revolução. In: *O Romance Português Contemporâneo e a desconstrução das realidades*. Araraquara, SP: Itinerários, 1996.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *O amor na Literatura e na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Ed.; Contra Capa; Corpo Freudiano, 2005.

FRAZÃO, Francisco; BARROS, Pedro. *Entrevista a Eduarda Dionísio*. Disponível em: <[http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda\\_Dionisio.htm](http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Eduarda_Dionisio.htm)>. Acesso em: 20 dez.2012.

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

HOMERO. *A Odisseia*. Tradução e adaptação Fernando C. de Araújo Gomes. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEPECKI, Maria Lúcia. O romance português na busca da história e da historicidade. In: LE ROMAN português contemporain. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Cultural Portugais, 1984. p.13-21.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-30, 1997. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 12 fev.2012.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. ed. aum. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988. (Coleção Temas Portugueses).

MATTOSO, José. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva/Fundação Mário Soares, 1998.

MOISÉIS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa: O Modernismo*. São Paulo: Difusão Européias do Livro, 1971.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa em perspectiva. Simbolismo e modernismo*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4.

PAULO NETTO, José. *Portugal: do fascismo à revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. (Série Revisão; 20).

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1998. (Prismas).

PIRES, José Cardoso. *Alexandra Alpha*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

\_\_\_\_\_. *Dinossauro Excelentíssimo*. 7 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PORTELA, Artur. *Entrevista a Cardoso Pires por Cardoso Pires*. 1. ed. Lisboa: D. Quixote, 1991. 124 p.

ROANI, Gerson Luis. “Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p.15-32, set./dez. 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “O estado, as relações salariais e o bem-estar social na semiperiferia: o caso português”. In: PORTUGAL: Um retrato singular. Porto: Afrontamento, 1993. p. 17-56.

SARAIVA, Antonio; LOPES, Óscar. *História de Literatura Portuguesa*. 3. ed. Porto: Porto Ed., 1985. p. 954.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos texto*. Tese (Doutorado). p. 138-139. Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br/posletras/05.pdf>>. Acesso em: 26 jan.2012.

TEIXEIRA, Nuno Severiano. Política externa e política interna no Portugal de 1890: o *Ultimatum* Inglês. *Análise Social*, v. 23, n. 98, p. 687-719, 1987.

VIEIRA, Josênia Antunes. “A identidade da mulher na modernidade” *DELTA*, São Paulo, v.21 Especial, p.12, 2004.