

A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO: LIRISMO E IRONIA ROMÂNTICA EM *VÍCIOS E VIRTUDES*, DE HELDER MACEDO

Camila da Silva Alavarce Campos*

Resumo: O texto refere-se a um estudo dos processos de construção do romance *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo, objetivando a retomada e a discussão do conceito de ironia romântica. Essa ironia, em especial, desmistifica os jogos da representação artística clássica, que entende o texto literário como imitação do real. Ao contrário disso, favorece a expressão do fazer literário com todas as suas limitações, elaborações e reelaborações de linguagem, legitimando o caráter de arte, de natureza fictícia e, pois, de exercício de experimentação presentes na literatura. O escritor Helder Macedo parece propor, no referido romance, uma reflexão acerca do processo criativo – reflexão que se ocupará fundamentalmente da construção da obra literária, compreendida enquanto criação permanente. Acreditamos que a ironia romântica potencializa essa reflexão, na medida em que desvela o fazer literário como encenação, como fingimento. Pensando na estrutura paradoxal da ironia, acreditamos que ela acaba por dizer sempre mais do que fica expresso e, nesse sentido, aproxima-se da literatura de um modo geral, mas, sobretudo, do estilo lírico. O elemento lúdico parece caracterizá-los, na medida em que ambos – a ironia romântica e o lírico – partem de uma espécie de jogo que contraria o pragmatismo da linguagem convencional. Para Antonino Pagliaro, “A ironia participa ao mesmo tempo do caráter agonístico do enigma e do jogo poético.” O romance *Vícios*

* Universidade Federal de Uberlândia.

e virtudes, do escritor português Helder Macedo, cria um espaço importante para o estudo das questões colocadas, já que expressa um projeto literário no qual se exhibe uma intensa valorização do estético, do ficcional e do poético.

Palavras-chave: Ficção; ironia romântica; lirismo; representação.

Abstract: This study approaches the processes of construction of the novel *Vices and virtues* by Helder Macedo, aiming to discuss the concept of romantic irony. This irony, in particular, demystifies the games of classic artistic representation, which considers the literary text as an imitation of the real. In contrast, it favors the expression of literary writing with all its limitations, elaborations, and reworking of language, legitimizing the art and fictitious character and, therefore, of experimentation in literature. In the novel writer Helder Macedo seems to propose a reflection on the creative process that essentially works on the construction of the literary work, which is understood as a permanent creation. We believe that romantic irony enhances this reflection as it reveals the literary writing as staging and pretense. Thinking about the paradoxical structure of irony, we believe it always ends up saying more than what is expressed, thus, it approaches the literature in general, but especially the lyrical style. The playfulness seems to characterize them once both – the romantic irony and the lyrical aspect – run by a kind of game that contradicts the pragmatism of conventional language. To Antonino Pagliaro, “Irony is simultaneously involved in the agonistic character of the puzzle and in the poetic game”. The novel *Vices and virtues* by the Portuguese writer Helder Macedo, creates an important space for the study of the issues raised, once it expresses a literature project in which there is intense appreciation of the aesthetic, the fictional and the poetic characters.

Keywords: Fiction; romantic irony; lyricism; representation.

O que se dizia, o que as mulheres da casa depois disseram a Joana que se tinha dito, não era sobre o que o pai tivesse feito, ou mandado fazer, ou deixado que fizessem. Não era nada assim tão mau. Ou era pior, teria agora pensado Joana, era o que ele teria causado que a mãe fizesse e os outros lhe fizessem a ela sabendo ou não, querendo ou não, por não ter ele feito as escolhas que

só suas poderiam ter sido, até ficar assim, fechado nas culpas que tivesse ou não tivesse. E o mal das culpas, Joana já começaria a entender, é que se alguém as dava se passava a tê-las, sabendo ou não. (MACEDO, 2002, p. 40)

O romance *Vícios e virtudes*, do escritor português Helder Macedo, parece muito mais um ensaio sobre como se fazer ficção do que propriamente um romance. Sem dúvida que estamos diante de um romance muito bem arquitetado, com todas as especificidades cabíveis ao gênero, no entanto, *Vícios e virtudes* cria caminhos possíveis para uma leitura que transcende o contato mais comum com uma obra de ficção: nela, encontramos uma reflexão importante sobre o fazer literário – reflexão tecida de um modo bastante diverso, todavia.

Quando pensamos nesse tipo de romance, é inevitável que venham à memória nomes como Machado de Assis e, na literatura portuguesa, José Saramago ou Almeida Garrett. De fato, esses escritores nos deram exemplos muito significativos dessa espécie de narrativa preocupada em criar espaço para o pensamento sobre a literatura – seus entraves e seu fazer. Em *Vícios e virtudes*, porém, Helder Macedo tece algo que nos parece singular. Em Machado de Assis, José Saramago e Almeida Garrett encontramos, em meio à narrativa principal, brechas que convidam o leitor a refletir sobre a ficção e poderíamos, se fosse o momento, citar muitos exemplos. Acontece que, na obra em questão, de Helder Macedo, a narrativa principal é a própria “brecha”.

Encontramos, num primeiro momento, o narrador principal – um professor de história – que narra em primeira pessoa e que tem um amigo chamado Francisco de Sá, escritor que conhece uma tal Joana e pretende escrever um livro sobre ela. Joana é a primeira “brecha”, em nome da qual a primeira narrativa é praticamente esquecida. Os dois amigos iniciam uma busca incessante pela tessitura de Joana, cuja história se assemelha à história de outra Joana, a “histórica”, a mãe de D. Sebastião, quem sabe outra “brecha” – no sentido em que estamos empregando

essa palavra, ou seja, o de um espaço aberto para uma reflexão outra, não coadunada, necessariamente, ao enredo primeiro.

De um modo geral, tais espaços, como dissemos, podem viabilizar a discussão sobre a literatura e, ainda, convidar o leitor a refletir filosoficamente sobre assuntos variados. Saramago, em *O homem duplicado*, nos dá exemplo disso:

[...] a verdade inteira, se realmente a quisermos conhecer, se não nos contentarmos com as letras gordas da comunicação, reclama que estejamos atentos à cintilação múltipla dos subgestos que vão atrás do gesto como a poeira cósmica vai atrás da cauda do cometa, porque esses subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão trabalho a decifrar, mas estão lá. (SARAMAGO, 2002, p. 46-47)

É outro, porém, o exercício de Helder Macedo, em *Vícios e virtudes*. O primeiro parágrafo do romance já anuncia o que está por vir – e, entre as muitas vozes que contam, a que abre a narrativa é a do narrador principal:

Tenho estado com frequência em Lisboa ultimamente. Fico sempre no mesmo quarto no Tivoli, vista para a Baixa, o rio ao fundo, o castelo numa colina um pouco à esquerda, outra colina mais próxima à direita, casas engastadas. A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol. Ou uma tela branca ainda só com os desenhos delineados, ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio, a outra banda ainda um morro indistinto do céu, a primeira gente a recortar-se embaixo, na Avenida, corpos esparsos. **Depois as cores começam a emergir de dentro da tela. Vale a pena acordar de madrugada para ver uma pintura acontecer assim, de dentro para fora.** (MACEDO, 2002, p. 11, grifos meus)

Francisco de Sá, amigo do narrador principal, guarda memórias de Joana, do tempo em que foram “contemporâneos na faculdade”. (MACEDO, 2002, p. 18) Tais lembranças são compartilhadas com o narrador e, claro, com o leitor. Logo, Francisco de Sá também é narrador. O narrador principal, professor de história, ao ouvir o relato de Francisco sobre Joana – relato misturado de “coisas” de hoje com lembranças do período da faculdade – percebe a semelhança entre a Joana, amiga de Francisco, e a Joana histórica, mãe de Dom Sebastião. O narrador conclui, num diálogo com Francisco:

A menina a gozar com a História, a gozar o Francisco de Sá. E a mim por tabela. Ou então não estava boa da cabeça. Ou eu. ‘Ouve lá, o tal primo com quem ela casou é suposto ter tido um magote de irmãos que morreram antes dele. Chamava-se João? E a mãe de Joana era Isabel?’ ‘Como é que sabes? Eu o nome da mãe não sei. Conheces a família? Então vais ver que também a conheces. Lisboa é mesmo uma aldeia.’ ‘Não, impossível. Só se fosse de retrato. Com a mão em cima da cabeça dum negrinho. [...] Não, desculpa, estou a delirar. Ressaca de ontem. É só que houve aí umas coisas que me fizeram lembrar a história da mãe do Dom Sebastião. Que também mete um Francisco. Deixa lá, manias minhas. Coisas lá das aulas. Nevoeiro na cabeça. Já me passa. (MACEDO, 2002, p. 28)

Temos, então, a Joana – amante de Francisco; a Joana da época da faculdade, que está nas recordações de Francisco; a Joana, mãe de Dom Sebastião. O narrador decide, também, escrever a história de Joana e, portanto, o leitor acessa mais uma versão dessa personagem – agora, a Joana do narrador principal.

Isso parece reforçar a ideia de um “movimento para dentro”, como se um primeiro texto se dobrasse sobre outro, que também se dobrasse sobre um terceiro e assim sucessivamente, sem fim – representação da representação da representação. Ao “dobrar-se para dentro” tantas vezes, tece uma representação

que se autoficcionaliza e, portanto, reforça a ideia de um projeto narrativo que cria os seus próprios referentes. Como dissemos anteriormente, já fica anunciada a proposta de Helder Macedo nas primeiras linhas do romance: “vale a pena acordar de madrugada para ver uma pintura acontecer assim, de dentro para fora” (MACEDO, 2002, p. 11) – como, de fato, é o que presenciamos em *Vícios e virtudes*.

Importante perceber que tal processo de autoficcionalização se dá de modo consciente, não se tratando, pois, apenas de um caso de narrativas encaixadas. Em *Vícios e virtudes*, encontramos uma narrativa que se tece pela criação de histórias encaixadas e, possivelmente, de histórias paralelas; importa dizer, no entanto, que além dessa estrutura – de certo modo, mais elaborada – existe uma reflexão explícita, que perpassa todo o romance, acerca desse fazer. O leitor é conduzido claramente aos bastidores da(s) narrativa(s) – ou àquilo que se pretende representação desses bastidores. Tal reflexão nos chega por meio da ironia romântica, procedimento que assinala o caráter provisório da arte e, portanto, sua constituição como objeto inacabado, como construção submetida à precariedade da linguagem:

A ironia romântica amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006, p. 40)

Nesse sentido, ao contrário de subverter a ilusão, como poderíamos pensar numa leitura descuidada – especialmente daqueles romances em que o autor parece dialogar com o leitor – a ironia romântica cria outras ilusões, reforçando justamente o caráter ficcional da arte. Impossível acessar o momento de tessitura de um texto ou o instante de sua enunciação – sempre inapreensível – e daí a legitimação da ficção que é a arte; legitimação favorecida, em *Vícios e virtudes*, pela ironia romântica. A presença do autor no texto¹ legitima, pois, a essência mistificadora da literatura, como nos dá exemplo o narrador principal:

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

¹ Durante o momento do Romantismo alemão (integrado por figuras como Friedrich Schlegel, Novalis, Eichendorff e E. T. A. Hoffmann), foi escrita parte significativa das teorizações sobre a ironia romântica, já que se tratou – especialmente esse romantismo – de uma estética caracterizada por defender a supremacia do sujeito em relação à obra literária. É digno de nota que Friedrich Schlegel tenha sido o grande teórico da chamada ironia romântica, marcada justamente por ser um meio de o sujeito criador refletir, dentro da obra criada, sua perspectiva crítica. Trata-se de um importante meio para esse sujeito explicar e comentar aspectos diversos, realizar reflexões sobre o próprio ato criativo, enfim, marcar sua presença (ALAVARCE, 2009, p. 93).

Juntando pedaços de texto sobre Joana – e indicando ao leitor esse movimento de construção – o narrador principal tece uma narrativa comovente, essencialmente lírica, na qual se valoriza um “trabalho que pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção” (DUARTE, 2006, p. 41). História de uma menina que perde, muito cedo, a mãe, por culpa de seu pai (de Joana) – que a teria obrigado (a mãe de Joana) a fazer um possível aborto. História também de uma menina que, por imposição da família, casa-se com o primo João e vive com ele uma história rápida, mas muito intensa, de amor – do primeiro amor. A mesma família que os une, os separa, por razões que dariam certamente outro romance. A partir do relato desse narrador, sabemos, também, que Joana, ainda menina, possivelmente sofre um estupro, ao que tudo indica, pelo próprio pai. Essas informações se tecem de um modo muito nebuloso e fugidio, assinalando o caráter lírico desse olhar específico para Joana. Segundo esse narrador, Joana

[...] não entendia muito bem o que estava a querer pensar, o pensamento ficou por um momento suspenso, sem resolução, e tornou a cair de novo na ânsia indefinida donde se tinha levantado. Tentou mais uma vez. Mas tudo que lhe ocorreu foi que todos os caminhos vão dar à morte, que a mãe tinha morrido sem escolha e sem propósito. E que depois Francisco também tinha desaparecido sem que mais nada dele soubesse, ano após ano. E que se disseram muitas coisas, a medo, em meias palavras entre o lembrar e o esquecer. (MACEDO, 2002, p. 39)

Além desse narrador – o professor de História – há, como dissemos, a narração de seu amigo escritor, o Francisco, que escreve um romance sobre Joana. Existem, ainda, como podemos observar na passagem do romance, citada acima, as lembranças da própria Joana, cujo relato aproxima a sua vida da biografia da mãe de Dom Sebastião. Faz parte da história que Joana conta um personagem chamado Francisco – que não é o amigo do

narrador – e que também tem muito a dizer sobre a vida de Joana. O que Francisco conta e especialmente o modo como o faz tem um significado singular: é por meio de um diário escrito por ele que o leitor tem acesso à Joana, focalizada, dessa vez, pelo olhar desse Francisco – personagem cambaleante no sentido de não ter uma participação descrita de maneira fixa na existência de Joana: pairam dúvidas a seu respeito, seu caráter não é definido – o que também se aplica à Joana.

O diário é conhecido no momento em que Joana envia ao narrador principal “um envelope com algumas folhas datilografadas e um bilhete” (MACEDO, 2002, p. 99) no qual ela diz, entre outras coisas: “Transcrevi como está no caderno que ele me mandou, as rasuras e tudo, o que se não diz é sempre pelo menos tão importante como o que se diz no seu lugar” (MACEDO, 2002, p. 99). Joana *transcreveu* o caderno-diário de Francisco e o enviou ao narrador principal, o que parece assegurar o caráter ficcional das tantas representações em torno dessa personagem.

O diário de Francisco soma dez páginas. A certa altura, em meio aos tantos assuntos mencionados por ele, lemos – do modo como reproduzimos aqui, com as rasuras: “~~Penso em ti todos os dias. Noite e dia. Mesmo quando não consigo escrever nada. O teu corpo adormecido de menina.~~” (MACEDO, 2002, p. 113). Ainda no diário, da maneira como reproduzimos abaixo:

O que é preciso que saibas é que já tinha começado a amar-te muito antes desse tempo. Foi genuíno altruísmo. Produto do meu amor por ti. Nunca te tinha dito porque não podia. Eras ainda tão pequena. ~~Na noite em que encontrei o teu pai com o teu sangue na mão e na camisa~~ É preciso que saibas que naquela noite não se passou nada. [...] ~~A minha mão~~ O teu pai é que entendeu tudo errado quando me viu no corredor. (MACEDO, 2002, p. 119, riscado do autor)

Nessas passagens, retorna a possibilidade do estupro, agora, no entanto, colocando na cena do crime o próprio Francisco como possível agressor – ao lado do pai de Joana, que aparece como suposto violentador na história que o narrador principal nos conta. No fragmento que corresponde à página 113 do romance, citado acima, no corpo do texto, há indícios de um olhar outro de Francisco para Joana – olhar de paixão, de desejo, até então não mencionado por nenhum dos olhares-narradores que a tentam apreender.

Importante notar que o trecho responsável por desnudar isso se encontra riscado, o que pretende representar o que Francisco quer, mas não pode dizer; o que sente, mas não convém; o que, de fato, é e que, por alguma razão, precisa esquecer. Ou não, afinal, não podemos perder de vista a possibilidade de Joana ter alterado o diário e, por que não, a possibilidade de esse caderno nunca ter existido – ou seja, de Joana tê-lo inventado e enviado ao narrador principal, com quem iniciava um relacionamento. As ambiguidades se mantêm, inclusive em relação ao agressor: o diário menciona Francisco, mas não descarta a possibilidade de ter sido o pai de Joana o autor do estupro.

Se considerarmos que a ironia romântica é esse recurso legitimador do caráter ficcional e provisório da arte, uma vez que expressa – ou finge expressar – os bastidores de um texto literário, então podemos pensar, em relação a *Vícios e virtudes*, num projeto narrativo que valoriza, acima de tudo, a encenação, o fingimento literários. Toda a narrativa sinaliza um fazer literário, porém, no diário de Francisco, como pudemos notar, encontramos a encenação da própria ironia romântica, afinal de contas, o diário traz esse fazer, essa construção que omite e não omite, que rasura e não rasura, enfim, que seleciona, recorta, mede e avalia seu conteúdo:

A ironia romântica representa, assim, um fator de autonomia em arte: arte como arte, pois através da ironia romântica o autor literário conta uma história

completa, incluindo o autor e a narração, o leitor e a leitura, o estilo e a sua escolha, a ficção e o fato. A obra terá assim uma realidade própria e não um fim em si; será fenômeno autônomo – simulacro –, ao mesmo tempo valor supremo e não-valor absoluto, em que o autor se quer lúcido no momento mesmo em que é mais apaixonado. (DUARTE, 2006, p. 43-44)

Mais singular se torna o diário, se pensarmos que ele representa o fazer literário como jogo – ideia que perpassa, sim, toda a narrativa – mas que, no diário, se constrói, de certo modo, abrindo mão da palavra. *De certo modo* porque não há, nesse momento, como nos casos que chamamos mais diretos de ironia romântica – e que também figuram no romance, como já mostramos – uma voz se dirigindo ao leitor e falando sobre os caminhos de seu narrar. No diário de Francisco, a rasura assinala os (des)caminhos daquela escrita, asseverando, sem dúvida, uma proposta narrativa bastante única.

A rasura sugere, pois, – ou apenas simula, finge – o processo de construção narrativa, e é nesse sentido que podemos pensar na representação da própria ironia romântica. A rasura não deixa de ser, portanto, a encenação da encenação, evidenciando a ideia – já mencionada – de uma narrativa que está sempre se “dobrando” para dentro de si mesma, mas que, ao mesmo tempo e, sobretudo, não tem a pretensão de assumir-se de outro modo que não seja como ficção, como fingimento. Se pensarmos bem, os casos mais diretos de ironia romântica – aqueles em que parecemos ouvir a voz do autor – não são tecidos exatamente desse modo, já que o que parece sustentá-los é um tipo de fingimento que não se denuncia explicitamente, pretendendo com isso, de certo modo, confundir-se com a “verdade”. *Vícios e virtudes* se afasta desse “lugar”, na medida em que as várias histórias sobre Joana se tecem de maneira a escancarar o fingimento que as constitui.

Como se vê, o romance em questão nos convida, o tempo todo, a refletir sobre esse “ponto cego”² – teia ramificada que envolve a encenação de toda troca recíproca possível entre autor e leitor; isso se faz por meio de um único mediador: o texto ficcional. O que é mais importante quando se pensa em arte é que esse debruçar-se sobre a problemática da representação se dá, em *Vícios e virtudes*, por meio de representações diversas. Helder Macedo faz uso de estratégias narrativas diversificadas que, reunidas, sinalizam um caminho de leitura que se vai edificando no sentido de uma escrita que exhibe as suas técnicas, afirmando-se como constructo e valorizando-se, portanto, como arte – ao lado, pois, do que entendemos ser e proporcionar a ironia romântica.

Distante daquele projeto ficcional do século XIX, de acordo com o qual, no romance, todas as marcas de subjetividade de seu autor precisavam ser apagadas, deparamos aqui com um movimento completamente avesso: o de legitimação da subjetividade que, em contrapartida – ou não – pode nos conduzir a uma representação mais inteira do existir – sempre inapreensível. A ironia – a romântica, em especial, – favorece a discussão em torno da possibilidade e da tentativa de uma representação mais plena – e da impossibilidade disso. O lirismo que também caracteriza *Vícios e virtudes* parece vir ao encontro dessa ideia, justamente como estratégia que potencializa a encenação de uma tentativa de comunicação total. Beth Brait (2008, p.31) nos fala sobre o “fato de a ironia romântica estar diretamente ligada a uma concepção de poesia que, por sua vez, está intimamente motivada por uma postura filosófica [...]”. Antonino Pagliaro também assinala que

A ironia participa ao mesmo tempo do caráter agonístico do enigma e do jogo poético. Quando o laço entre a expressão verbal e o processo de pensamento que queremos exprimir é tão sutil e diluído que o leitor ou

² Expressão utilizada por Foucault, no capítulo I de *As palavras e as coisas*, intitulado “Las meninas” (FOUCAULT, 2007, p. 4).

o ouvinte não entendem se quem fala ou escreve o faz a sério ou a brincar, o jogo assume o caráter de enigma: sobre a urdidura das alusões e dos matizes cria-se uma sabedoria discreta que exige inteligência ágil e ouvido apurado. A própria ligeireza do jogo desinteressado desenvolve-se através de imagens e ressonâncias verbais, capazes de exprimir significados novos e polivalentes, exatamente como exigimos na expressão poética. (PAGLIARO, 1952, p.11-12)

Além de o estilo lírico sinalizar uma possibilidade de busca por um relato mais completo da realidade – tão inexplicavelmente diversa e contraditória – parece-nos que ele atua, ainda, no romance, como um elemento de diluição de algumas fronteiras. Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, buscando uma definição para o que chama de “estilo lírico”, nos explica que

Para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem ‘corpo’, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagem, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. Quando essas visões parecem mais fixas [...], sentimo-nos já muito afastados do círculo fechado do lírico. (STAIGER, 1969, p. 45)

O próprio contorno da personagem Joana parte já de uma essência fortemente lírica, não apenas no sentido do fugidio, mas sobretudo na direção da recordação – que, segundo Staiger, é o “gatilho” da experiência lírica: “O passado como objeto de

narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação” (STAIGER, 1969, p. 55). Joana não guarda parte importante de seu passado na memória – onde, conforme esse estudioso, os acontecimentos estariam nomeados, objetivados. Segundo Steiger, “Aromas, mais que impressões óticas pertencem à recordação” (STAIGER, 1969, p. 55), o que significa que aquilo que nos chega pela via da recordação é sensorial, não se circunscrevendo, pois, aos domínios da linguagem. Por essa razão – porque recorda – Joana tem esse caráter essencialmente movediço e lírico – apresentado ao leitor pelo narrador principal:

Joana lembrava-se. Não queria esquecer. Lembrava-se de que na noite da morte da mãe, deve ter sido nessa noite, quando finalmente conseguiu ficar sozinha e ir deitar-se, estava tão cansada, adormeceu profundamente mas sonhou que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la para junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar, sentiu uma dorida umidade nas pernas, em cima, mas não era como às vezes acontecia a dormir quando era pequena, era mais quente, mais espesso. Quando acordou, lembrou-se do que tinha sonhado, tateou cheia de medo, olhou a mão, estava vermelha, era sangue. (MACEDO, 2002, p. 43-44)

É assim que nos chega, pela primeira vez, esse episódio da vida de Joana, já comentado anteriormente. Não sabemos – ela também não, ao que parece, – se esse foi o momento de sua primeira menstruação, como se insinua: “As mulheres depois riram [...] explicaram que era assim mesmo, só que era cedo, ela era mais nova do que era costume [...]”. (MACEDO, 2002, p. 44) Há indícios fortes de que não, de que Joana sofrera um abuso sexual. Tais indícios aparecem, sobretudo, no diário de Francisco, como vimos:

Fui ao teu quarto só para te ver a dormir. Que mal fazia?
Estava a ver-te dormir. Tanta inocência. Tão frágil. Tão

vulnerável. Tão feita pra mim. A única diferença é que dessa vez não olhei apenas. ~~A minha mão~~ O teu pai é que entendeu tudo errado quando me viu no corredor. (MACEDO, 2002, p. 119, riscado do autor)

As lembranças de Joana são, portanto, difusas e nebulosas – o próprio “espaço-tempo” onde Joana localiza essa noite confusa é questionável, já que ela mistura a morte da mãe – já uma interrogação em suas lembranças – a essa noite em que, como se insinua, foi violentada, a essa noite em que sentiu perto a morte: “sonhou que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la para junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar” (MACEDO, 2002, p. 44).

Paradoxalmente, Joana é. Joana é o tudo que é nada. É a menina que perde a mãe e é estuprada na infância – pelo pai ou pelo amigo-amante da mãe. É também a jovem “revolucionária e capitalista ao mesmo tempo” (MACEDO, 2002, p. 19) que, no período da faculdade, “encabeçou a ocupação das próprias terras na reforma agrária” (MACEDO, 2002, p. 19). É ainda a quinhentista, porque sua história se assemelha à história da Joana, mãe de Dom Sebastião. É a mulher que se casa com o primo João e que se apaixona por ele e se sente amada. É a mulher viúva que perde o marido, ainda antes de ele morrer, grávida, e nega o filho, indo depois para Lisboa e tornando-se uma “devoradora de rapazes cansados de guerra e heroína da esquerda enquanto ia completando um curso de História durante os últimos estertores do antigo regime” (MACEDO, 2002, p. 73).

Joana é também a mulher desejada por Francisco, o escritor manco, que estudou com ela na faculdade e que escreve um livro baseado em sua história: o *Alteridades*. É a mulher por quem o narrador principal também se interessa apenas porque ouviu seu amigo Francisco lhe falar sobre ela. Joana é a mulher supostamente desejada por outro Francisco – autor do diário.

Joana é também a mulher que se aproxima do narrador, no momento em que este já tinha escrito muitas páginas de um

romance sobre ela – baseado no que Francisco, o escritor, seu amigo, havia lhe contado. A relação entre Joana – a “real” – e o narrador principal é carregada de sensualismo e ficcionalidade. Em muitos momentos das falas de ambos, podemos perceber as tantas semelhanças entre a Joana quinhentista, aquela personagem criada por ele, em seu romance, e a Joana “real”, que ele conhece no lançamento do livro de Francisco. O curioso é que o narrador primeiro cria a sua personagem e só depois conhece Joana, o que parece legitimar o caráter fortemente ficcional – denunciado, de algum modo – dessa relação estabelecida entre eles.

Joana é também a mulher que, livre, abre mão dessa espécie de vínculo com o narrador e vai embora com um homem desconhecido. Antes disso, porém, envia uma carta a ele na qual o acusa de ter dado maior importância à personagem que criara do que a ela própria – a Joana “real”: “Queria que a tua Joana fosse eu, não eu a outra” (MACEDO, 2002, p. 206). Mais uma passagem da carta de Joana ao narrador principal:

Queria que tivesses feito comigo tudo o que disseses que o João e eu tínhamos feito. Mas mesmo imaginado por ti foi tão pouco tempo! Éramos tão novos! Precisava também do futuro que me encontrasses. Quis ser amada por ti. Ser tudo que me quisesses. Desde que fosse a mim que tu querias. Se fosse esse o teu modo de chegares a mim, ao que me desconheço. Mas tiveste medo. Assim não é possível. Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros. [...] Olhaste-me mas não me viste. (MACEDO, 2002, p. 206-207)

Joana revela, também aqui, a sua capacidade de “criar enredos”, assumida por ela mesma (MACEDO, 2002, p. 18), já que o que escreve na carta é bastante questionável. Revela o desejo de ter vivido uma história de amor com o narrador; todavia, fazer-se personagem foi também algo estabelecido por ela. O desejo que os aproxima tem, nesse sentido, o caráter sinuoso e sub-reptício do jogo e da sedução desde o primeiro encontro:

Ela parou. Eu também, aguardando. Era o momento decisivo. E ela disse a coisa certa: “Devia tê-lo conhecido quando era pequena. Também acha, não é? É assim que quer? É por isso que não quer? Que não pode ser?” [...] Sorri, sorrimos os dois com um gesto de quem dera que tivesse siso possível. Perguntei, não era bem uma pergunta, mais uma aceitação, uma promessa: “Vamos fazer como se fosse?” (MACEDO, 2002, p. 94)

A performance de Joana é perfeita. Sedutora, fugidia, fragmentada, diversa. Página branca que se quer preenchida, não por qualquer enredo, como deixa bastante claro ao narrador: “Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” (MACEDO, 2002, p. 89). Joana é, pois, o tudo que é nada. Ela própria se tece e se destece, enfatizando o caráter movediço e fugidio de tudo o que é movido e alimentado pela palavra. Joana, enfim, é a própria rasura que, ao borrar apenas, sem a intenção de remover, faz ver – e mantém – o direito e o avesso da escritura: objetividade e subjetividade, desejo de ilusão e de fingimento e, ao mesmo tempo, anseio pela legitimação da ficcionalidade. Joana representa, portanto, poeticamente, o próprio caráter de artifício inerente à literatura, que, assumido, faz mais legítima a representação. Decorre sobretudo disso o espaço tão privilegiado que ganha a ironia romântica nas páginas de *Vícios e virtudes*.

O narrador, nas últimas linhas do romance, nos diz: “[...] agora o resto é isto. Perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado em não. Tempo condicional.” (MACEDO, 2002, p. 236). O tempo condicional é, por excelência, o tempo da ficção, reconhecido, também aqui, ao final da narrativa.

Parece-nos bastante sugestivo, nesse caminho de leitura, o recado deixado por Joana na porta de seu apartamento, quando vai embora – recado destinado ao narrador principal: “ENCERRADA POR MOTIVO DE OBRAS” (MACEDO, 2002, p. 215). Talvez devêssemos completar, indagando: “[...] por motivo de obras... literárias?”

Referências

ALAVARCE, C. da S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas : Editora Unicamp, 2008.

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

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MACEDO, H. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PAGLIARO, A. *A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos*. Tradução Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1952.

SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

Recebido para publicação em 22 de dezembro de 2013

Aprovado em 02 de abril de 2014