
**O jogo dos espelhos: autoficção e metaficção
em *O evangelho segundo a serpente*,
de Faíza Hayat**

*The Game of Mirrors: autofiction and metafiction in the
novel O evangelho segundo a serpente, by Faíza Hayat*

Marcelo Brandão Mattos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1114>

RESUMO

O artigo propõe uma análise do romance português contemporâneo *O evangelho segundo a serpente*, de Faíza Hayat, tendo por base ideias de teóricos da pós-modernidade acerca da cultura e da produção artística contemporânea, como Zygmunt Bauman, Linda Hutcheon e Stuart Hall, sobretudo no que concerne aos conceitos de *autoficção* e *metaficção historiográfica*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa contemporânea; pós-modernidade; autoficção; metaficção historiográfica.

ABSTRACT

The article proposes an analysis of the contemporary Portuguese novel *O evangelho segundo a serpente*, by Faíza Hayat, based on the ideas of post-modern theorists about contemporary culture and artistic production, such as Zygmunt Bauman, Linda Hutcheon and Stuart Hall, especial-

ly in terms of concerns the concepts of *self-fiction* and *historiographical metafiction*.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Literature; postmodernity; self-fiction; historiographical metafiction.

No primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas* (1985), Michel Foucault propõe a análise do quadro *Las Meninas*, do pintor espanhol Diego Velázquez, como mote para discutir o conceito principal do seu livro: a ideia da representação. Em linhas gerais, o ponto ao qual o filósofo francês deseja chegar está na *atribuição de sentidos*, como um fenômeno formador do vínculo entre as “palavras” e as “coisas” por elas denotadas (ou representadas), uma relação simbólica que a arte exhibe com a evidência de sua própria natureza. A arte, afinal, é a própria representação, efeito sintetizado por René Magritte em sua célebre pintura *Isso não é um cachimbo*¹. Em meio aos pormenores descritos por Foucault sobre o que está “impresso” na pintura de Velázquez, para além das cinco meninas que se podem definir como figuras centrais da obra, registram-se: no canto esquerdo, a figura do próprio pintor no momento de produção de sua imagem (portanto, uma autorrepresentação) e, centralizado ao fundo, em discreta proporção, um espelho onde se projetam as imagens do rei e da rainha. No caso desse recorte, nota-se: um observador desatento poderia supor ser apenas um pequeno quadro decorativo retratando o casal real no ambiente em que estão as meninas, mas o filósofo destaca o jogo de luz, reflexo e sombra revelador de que se trata mesmo de um espelho, sutil presença que o artista deseja registrar. Essas figuras “pe-

¹ No original: “Ceci n’est pas une pipe”. Na medida em que o título, grafado na própria tela, nega haver aquilo que se vê como pintura, um cachimbo, faz-se a discussão sobre a arte como mera representação.

riféricas” da obra, defende Foucault, permitem uma discussão sobre a perspectiva na obra de arte.

Quando Velásquez pinta um autorretrato na tela em que reproduz a cena das meninas do reino, promove – com alguma antecipação – uma discussão sobre a perspectiva autoral na obra, num tempo em que o pintor era considerado por muitos como retratista, este que no futuro viria a ser substituído pelas máquinas de fotografia. Sua presença na tela, portanto, é uma assinatura, não simplesmente a de um mecânico ofício de registro, mas a afirmação de um estilo e de uma marca personalista, semelhante ao que Agamben² (2007), relendo Barthes a respeito da morte do autor, define como o “gesto autoral”. Em contrapartida, as presenças do rei e da rainha, centralizados com discrição no espelho ao fundo da tela, são reveladoras de outra perspectiva: a virtual projeção da observação da obra de arte, que é fonte para a criação do artista. Podemos neste ponto considerar um viés por onde a “teoria da estética da percepção”, de Wolfgang Iser (1996), vai destacar não apenas o empoderamento do leitor/espectador na produção de sentidos da obra, mas a projeção autoral de um virtual leitor/espectador durante a confecção de sua arte, o que o teórico chama de *leitor implícito* e Umberto Eco (2002), pensando um perfil sociológico, define como *leitor modelo*. No caso da tela de Velásquez – retomando aqui a imagem inicial utilizada pelo filósofo francês para pensar a arqueologia das ciências humanas, tomada de empréstimo para também iniciar este artigo –, a recepção está projetada para o centro político-cultural de seu tempo. O pintor espa-

2 Segundo o filósofo italiano, no capítulo “O autor como gesto” (Agamben, 2007, p. 59), em contraponto às ideias barthesianas acerca da *morte do autor*, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”.

nhol, com um discreto traço, expõe a quem dirige (ou uma denúncia de seu tempo: quem determina) a perspectiva receptiva de sua obra.

O jogo de espelhos de Velásquez é por onde pretendemos conduzir a discussão sobre dois conceitos em evidência nas literaturas contemporâneas, especificamente a literatura portuguesa: as ideias de *autoficção* e *metaficção* como estratégias de imbricamento ou complexificação dos limites entre a vida e a arte, entre a realidade e a ficção, ou, como ainda insistem na grafia os escritores africanos, entre a História e as estórias. Propomos a discussão de tais conceitos como suporte para a análise do romance *O evangelho segundo a serpente* (2006), da escritora portuguesa de ascendência muçulmana Faíza Hayat, obra exemplar para a ilustração das ideias aqui propostas em um espectro de outras produções contemporâneas. As afirmações acerca dos recursos formais pertinentes ao romance aqui destacado, portanto, em certo sentido, têm valor metonímico, na medida em que se projetam de modo mais abrangente em meio a tendências proximais de uma vasta produção literária portuguesa contemporânea.

É preciso, contudo, antes de adentrar o romance, discriminar alguns pontos conceituais. Talvez não haja palavra mais definidora da cultura contemporânea e sua representativa produção artística do que “diversidade”. Segundo teóricos da pós-modernidade, isso se ampara em um efeito dispersivo da crença de que uma unidade subjetiva racional possa (ou já não possa) ser suficiente para sintetizar todas as possibilidades identitárias, um fenômeno vivenciado a partir do final do século XX e, principalmente, desde o início do século XXI. Em *Modernidade Líquida* (2000), Zygmunt Bauman defende que as comunicações via redes digitais e a transição do capitalismo pesado para o capital volátil tenham sido os fatores determinantes para que as certezas do antigo mundo fossem derrocadas em um novo cenário em que “o mundo se torna uma coleção infinita de

possibilidades” (Bauman, 2000, p. 73). Nessa mesma linha, embora enviesado por uma perspectiva sociológica, Stuart Hall (2006) afirma que o descentramento do que chama de “indivíduo soberano”, unidade racional forjada do Humanismo ao cientificismo oitocentista capaz de representar todos os seres pensantes, se deve a “grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia” (Hall, 2006, p. 34.), como: (1) a tomada de consciência da classe operária pós-marxismo; (2) a tripartição da razão humana proposta por Freud; (3) a pluralidade linguística destacada por Ferdinand de Saussure; e (4) o avanço dos movimentos sociais, sobretudo a partir do feminismo, afirmando diferenças que passaram a concorrer com a versão totalitária da racionalidade cartesiana que, a saber, sempre teve gênero, cor e orientação sexual. A esse respeito, Linda Hutcheon (1991, p. 204) observa que “as teorias do sujeito sempre parecem transformar-se em teorias do masculino. Mas também tendem a ser teorias do ‘Homem’ burguês, branco, individual e ocidental. É isso que realmente define o chamado sujeito humanista universal e atemporal”.

Como consequência do efeito descentralizador ou fragmentário da subjetividade na pós-modernidade, a acadêmica canadense sugere que também no discurso e na estrutura textual, que afinal são modos de representação do pensamento, observam-se na contemporaneidade efeitos dispersivos e fragmentários, de modo que “[a] busca da unidade (narrativa, histórica e subjetiva) é constantemente frustrada” (Hutcheon, 1991, p. 207). A questão vai além de uma estratégia artística por razões meramente estéticas, é a forma pela qual o enunciador (ou o artista) consegue melhor representar a decomposição subjetiva que, a partir de uma interação entre o homem e o mundo por ele apreensível, é também a ruína objetiva de verdades e crenças nas instituições. A perdição humana, portanto, diante das possibilidades que o mundo oferece – retomando a descrição de

Bauman –, só se representa em um texto igualmente decomposto, fragmentado, em ruínas: um mosaico textual.

Em virtude disso, dois efeitos se fazem evidentes na literatura contemporânea. Em primeiro lugar, nota-se a inscrição da subjetividade autoral no texto literário, muitas vezes a penetrar o plano diegético, desafiando os limites da neutralidade impostos pela teoria estruturalista. Na verdade, não se trata de negar a importância das teorias que libertaram a obra da biografia dos seus autores, mas reposicionar a autoria para além do “neutro”, o “morto” de Barthes (1987), ou mesmo além das limitações propostas por Foucault (1996, p. 26), a descrever o autor (ou a “função-autor”) simplesmente “como o princípio de agrupamento dos discursos, como unidade de suas significações, como foco de coerência”. Afinal, um autor/leitor “neutro”, desprovido de “toda a identidade” e “sem história” (Barthes, 1987, p. 49) só se sustenta na crença daquilo que os teóricos da pós-modernidade chamam de “indivíduo soberano” ou “sujeito humanista universal e atemporal”. A absoluta neutralidade, nesse sentido, é a negação de que os atributos socioculturais sejam fundamentos da (para a) produção literária, conforme se afirma nos estudos culturais pós-modernos. Nesse caso, a marca autoral não é uma projeção subjetiva, mas a afirmação de que o tecido textual está ancorado em um *saber de experiências feito* em determinado contexto sociocultural.

O GESTO AUTOFISSIONAL DO AUTOR

A inscrição autoral tem recebido diferentes tratamentos de autores e críticos, sem, contudo, haver discordâncias de que, em algum nível, há o que Agamben – já aqui referido – chama de “gesto do autor”, a insinuação de uma presença na ausência. É como se, no jogo ficcional, o autor pudesse estabelecer limites maiores ou menores para a sua projeção, deixando ao leitor o mistério sobre a sua evidência. A ideia encontra pares, tanto no conceito que a escritora

brasileira Conceição Evaristo difundiu como “escrevivência” quanto no termo “autoficção”, descrito por Eurídice Figueiredo (2010, p. 91) como o “gênero que embaralha as categorias de autobiografia e de ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir”. Segundo a pesquisadora, o termo foi primeiro definido pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky (1977), na tentativa de estabelecer o seu próprio projeto de escritura de autoficção em resposta a um questionamento lançado por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2014), quanto a uma possível “contradição interna” (Lejeune, 2014, p.31) suscitada pelo imbricamento entre as personalidades do autor e do herói do romance. Doubrovsky alega não poder evitar que a sua criação ficcional seja preenchida de fatos verdadeiros. Contudo, muito além dessa primeira declaração autoficcional, por conseguinte, o termo ganha força como projeto literário na contemporaneidade.

Esse é o primeiro mote por onde propomos a análise do romance de Faíza Hayat. Ainda que a obra se apresente, no registro catalográfico, como “ficção portuguesa”, surpreendemo-nos (nós, leitores), na terceira parte do primeiro capítulo, com a revelação da personagem-narradora que assim se apresenta:

No bairro da Graça, em Lisboa, onde cresci, ainda todos me chamam, simplesmente, a menina. Sou Faíza, a filha da Filipa. A irmã da Sofia e da Alexandra. Aqui, em Barcelona, não tenho nome. Não tenho mãe nem pai. Não tenho irmãs. Sou o que há de mais parecido com ninguém (Hayat, 2006, p. 23).

A breve biografia da autora que assina o romance projetada na enunciação em primeira pessoa sugere uma conexão autobiográfica. De fato, a escritora lisboeta Faíza Hayat, nascida no bairro da Graça, mudou-se para Barcelona, onde iniciou seu doutoramento em an-

tropologia, deixando em Portugal a memória da mãe Filipa e, vivas, as irmãs Sofia e Alexandra. Há, destarte, uma inscrição biográfica que não recusa a presença autoral a passear pelos “bosques da ficção” – o termo entre aspas faz referência a uma metáfora de Umberto Eco (1994). Há de se evitar, entretanto, uma confusão: o equivocado entendimento de a obra se tratar de um registro autobiográfico produzirá um desvio de leitura, na medida em que o enredo não se sustentará numa busca por verossimilhança externa (ou coerência externa). É preciso estar preparado para os voos ficcionais que autora faz em nome próprio.

Será recomendável, então, retomar o romance da primeira página em busca de pistas mais seguras de leitura. O primeiro capítulo se chama “exercícios de esquecimento”, um nome sugestivo para um relato que se apresenta como uma sequência de memórias. Nas primeiras linhas, a personagem-narradora se coloca diante do espelho e, ante o reflexo, descreve uma imagem que – entendemos – tem efeito lúdico, é um caminho por onde o leitor é conduzido para o espaço ficcional:

Compreendi esta manhã que estou a deixar para trás a juventude. Foi depois que o meu pai telefonou, e eu me olhei ao espelho e vi o rosto de Filipa. O meu espelho é enorme, herança de uma bisavó flamenga, tão grande que ocupa quase por inteiro uma das paredes da sala, duplicando-a, e tão profundo que mergulhando nele não se acha pé. Já nem é bem um espelho, acho eu, é antes um lugar, um descampado esdrúxulo onde a vida acontece pelo avesso. Alice vive algures lá para dentro. Vejo-a às vezes, entre as algas do fundo, uma sombra aflita, tentando comunicar com o lado de cá (p. 15)³.

3 Optamos por notificar as citações do romance aqui analisado apenas pelos números das páginas.

Projeta-se no ambiente espelhado o duplo que a arte propõe como imitação da realidade. Como Velásquez, Faíza Hayat desenha no espelho a própria dimensão artística a se fazer somente na recepção da obra. Se o leitor ficar atento, verá a si mesmo na imagem refletida. É que o espelho se projeta como “descampado esdrúxulo onde a vida acontece pelo avesso”, ele é a tela que divide o espetáculo da plateia, a quarta parede de Brecht (neste caso, inquebrável). Não por acaso “Alice vive algures lá dentro”.

A partir de então, a leitura do romance será um jogo, um desafio proposto ao leitor em tentar desvencilhar os planos ficcional e real, como se lhe fosse exequível separar elementos de uma mistura homogênea. Dentro desse processo lúdico, a autora muitas vezes percorrerá caminhos que estão no limite da verossimilhança, provocando o leitor (sobretudo se ingênuo) a pensar: “terá sido possível que isso tenha de fato ocorrido com a escritora?” Isso se mostra já nas primeiras páginas do romance, por exemplo, quando Faíza se recorda de Camilo, um papagaio que a mãe trouxera de Zanzibar e que as filhas batizaram em homenagem ao escritor Camilo Castelo Branco, porque a mãe “ensinou-o a declamar parágrafos inteiros de *Queda dum anjo*” (p. 16). Como o coelho falante de Alice, Camilo não se limita a papaguear palavras, imitar pequenas expressões, assovios e gargalhadas, ele declama parágrafos canônicos da literatura portuguesa. Na sequência, a narrativa revelará as peripécias e desventuras amorosas da personagem-autora com Marcelo, um brasileiro do Rio de Janeiro, que conheceu “em Balat, a mais bela povoação do oásis de Dakhla, no Egípto, durante uma escavação” (p. 36). A personalidade enigmática do carioca, que some e aparece sem pedir licença ou mandar recado, ganhará contornos quase fantásticos na medida em que avança a narrativa.

A informação de que o casal se conhecera durante uma escavação antecipa a revelação sobre a identidade profissional de Marcelo. A

primeira peça, no entanto, que chega a Faíza (a personagem) sobre o seu amado vem de Gomalia, uma mulher misteriosa que conheceu em Moçambique, a exibir uma tatuagem que carregava nas costas:

Tinham sido completamente escritas e desenhadas por ‘ele’ (ela não sabia o quê, porque ‘ele’ escreveu em árabe), durante muitas noites. Até não sobrar pele para escrever. Nesse amanhecer, ele disse-lhe ‘não há mais por onde amar’. E desapareceu (p. 41).

Na sequência, o enredo revela uma trama intrincada com achados de evangelhos apócrifos, perseguição dos árabes e da cúria romana, espionagens, sequestros e assassinatos. Em algum momento, o leitor despertará do possível transe de ter sido envolvido na busca por uma verdade autobiográfica e se divertirá entendendo a troça. A autora, disfarçada de si mesma, “brinca” de fantasiar a própria existência, como a espelhar a vida no metaverso, reescrevendo os dias a partir do que seria se as coisas tivessem ocorrido de modo incrível. O recurso, entretanto – defendemos –, não é o de produzir mero entretenimento, mas a encenação de um mundo de possibilidades. Por isso, o caminho de leitura do texto é um labirinto com paredes de espelhos e vidros, cuja saída só será possível quando se aceitar uma vida em fragmentos.

EM BUSCA DAS MARCAS HISTORIOGRÁFICAS

O segundo ponto a ser destacado na leitura do romance, que entendemos ser decorrente do mesmo efeito dispersivo e fragmentário já discutido, é a ideia de uma ancoragem da dispersão literária nas marcas historiográficas. A estratégia vai ao encontro do que Linda Hutcheon define como uma aproximação entre História e romance, com alguma vantagem para o criador da ficção. Segundo a teórica canadense,

O historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades (Hutcheon, 1991, p. 142).

É esse privilégio da ficção que permite ao criador literário apropriar-se da historiografia em uma estratégia discursiva característica da produção contemporânea que a pesquisadora define como «metaficção historiográfica»:

O que faz a metaficção historiográfica contemporânea, que é autodescritiva, descontínua e muitas vezes difícil, é atuar no sentido de subverter essa mesma visão de história que está também sendo contestada por grande parte do pensamento pós-estruturalista. (Hutcheon, 1991, p. 205).

Em outras palavras, se a subjetividade e a verdade histórica já não se sustentam em uma visão totalitária e universalizante, se o mundo é um mosaico de possibilidades e, frente a ele, os sujeitos são também fragmentados e diluídos em múltiplas identidades, restará ao artista aceitar o seu produto pelo viés de uma perspectiva, um ponto de onde lhe é possível atribuir sentidos ao mundo. É o gesto que demarca a diferença de uma versão em relação a tantas possibilidades. Em consequência disso, ser-lhe-á conveniente vincular o plano ficcional à realidade histórica (talvez seja essa a forma mais segura de encontrar pontos de fixidez que lhe provejam algum ordenamento) e, a partir de uma malha textual imbricada, produzir um jogo de ora evidenciar, ora dissimular as marcas da ficção.

Em *O evangelho segundo a serpente*, o produto metaficcional historiográfico se faz na trama intrincada envolvendo passagens da Bíblia, mistérios acerca da história que cerca a complicação bíblica

e o misticismo religioso capaz de transpor os limites da realidade histórica para o plano mítico, plano este que encontra suporte no ambiente artístico-literário. O trecho a seguir ilustra bem a relação dessa duplicidade que compõe o tecido narrativo:

Há alguns anos, falei ao meu pai desta voz de mulher que enche a minha claustrofobia. Expliquei-lhe a deusa, o barro, o filho-fera, a confusão de ter a história dentro de mim, há muito tempo, e de todo o meu tempo não ter sido suficiente para me libertar dela.

- Ou para ela se libertar de ti, respondeu-me Farid, e acrescentou: - O povo de Uruk, na Mesopotâmia, queixou-se aos deuses porque o seu rei, Gilgamesh, os oprimia. Os deuses, o pai Anu e a mãe Aruru, responderam à prece criando o duplo selvagem de Gilgamesh, Enkidu. Aruru formou uma imagem de Anu no seu coração, lavou as suas mãos, moldou o barro e atirou-o à selva. Na selva, fez Enkidu, o lutador, coberto de pêlo, como uma mulher, e Enkidu não conhecia pessoas nem pátria e vestia como Sumugan, o deus do gado.

Ele alimentou-se com as gazelas no capim
e com os animais selvagens,
e bebeu nas nascentes, com os felinos,
e o seu coração cresceu leve por entre as águas.

- É assim que essa mulher te fala?

Era. Penso que sim. Levantei-me e fui buscar o gravador mas Farid fez um gesto delicado para me proibir de usá-la. Era uma velha lenda acadiana. 'Anterior ao paraíso da Bíblia. Anterior a ti.' (p. 45-46).

Embora estivesse no Saara em busca de documentos históricos, ciente de que “[a] arte rupestre do Saara é de uma tal riqueza que o historiador Joseph Ki-Zerbo a descreveu como sendo ‘o maior museu ao ar livre do mundo’” (p. 43), a interação mística da personagem Faíza na região é a senha por onde a ficção ameaça costurar a realidade que se apresenta nos relatos históricos e nos depoimentos de

caráter autoficcional (ou pelo menos no fingimento do que seja isso). Afinal, uma “voz de mulher” que lhe fala ao pensamento é a própria musa criadora da literatura. Da mesma forma, a mistura entre a informação documental e a projeção onírica sobre os personagens e os fatos históricos engendra a cena metafictional:

Não olho para trás. Olho, isso sim, muito para trás. Debruço-me sobre o passado, como um pescador sobre as águas escuras de um lago, porque não quero ver o presente. Regresso ao vazio destes nossos dias aturdida pela glória de um tempo no qual os deuses viviam entre os homens. Sonho, de olhos bem abertos, com o rosto de Medunefer, governador destes domínios durante o reinado do faraó Pepi II, cuja mastaba (túmulo) foi descoberta no local onde agora estamos. Sonho com o rosto de Pepi II, na euforia dos seus nove anos, ao ser informado de que Harkhuf, o viajante, lhe trazia das terras altas da Núbia um bailarino anão (p. 47-48).

Nota-se uma confissão: os relatos são um produto híbrido entre “olhar e não olhar para trás” como uma estratégia discursiva para “não ver o presente”, de modo a ocupar o “vazio destes nossos dias”. A partir de então, os registros relatados serão o produto dos sonhos da personagem-narradora. Em meio às marcas factuais que apontam (ou sugerem) veracidade ao relato (o melhor que se tem, no entanto, é verossimilhança), a ficcional Faíza assume a dimensão onírica dos seus registros. No fim, a única garantia que se tem é a de um processo criativo atravessado por registros históricos: a aceitação de um produto ficcional de inspiração historiográfica.

Desse momento em diante, o jogador tem de aceitar o jogo. Um leitor enganado em meio ao caráter jornalístico da narrativa de Hayat, espécie de cronista ficcional, não deve mais procurar – nem na memória, nem nos sites de busca – por factualidade do discurso. Quando, por exemplo, a narradora fala de Marcelo, o protagonista do seu amor, um misterioso personagem por quem Faíza vive uma tórrida

paixão, já não se precisa mais crer que esse homem tenha sido alguém de carne e osso na sua biografia, embora ela o descreva como alguém que conhecera “em Balat, a mais bela povoação do oásis de Dakhla, no Egito, durante uma escavação” (p. 36). É inútil buscá-lo nas redes sociais da escritora. Os olhares atentos deverão entender que ele só vive no romance. As pistas autorais estão em cena:

Há seres implausíveis. Penso por exemplo nas vagas medusas, vagueando pelos mares na sua breve inexistência. Pura beleza! Só água e lume numa sábia mistura. Penso nos ornitorrincos. O nome já configura um estropício, bichos compostos com as sobras de vários outros. Acho que se não tivesse convivido desde sempre com tais inverossimilhanças mais facilmente acreditaria na existência de anjos, de unicórnios, até mesmo de sereias, do que de alforrecas e ornitorrincos.

Marcelo, o meu amor, pertence a este género de seres: passeia entre as multidões com a elegância improvável das girafas, o mesmo desdém distraído, mais luz do que substância. Marcelo é um daqueles sujeitos nos quais só acreditamos enquanto os temos ao alcance dos sentidos (p. 50-51).

“Seres implausíveis” são criaturas da ficção. Marcelo não tem registo civil ou certidão de nascimento na realidade sócio-histórica, portanto, não deve ser vinculado à vida da autora para além do livro em que se apresenta como personagem, e só deve ser “acreditado” nos liames da ficção. Quase ao fim do livro, a narradora declara a composição lúdica de seu personagem: “Marcelo transformou-se para mim numa espécie de puzzle cujas peças vou pouco a pouco encaixando” (p. 87).

Da mesma forma, as interações do personagem Marcelo com a Faíza ficcional (ou ficcionalizada) são críveis apenas no plano diegético. O “escavador do passado bíblico”, que na trama do romance é o seu declarado ofício, tem, no texto, função onírica – como as musas e

os ornitorrincos – na medida em que serve como mote para as reflexões que se propõem no livro sobre a liberdade criadora. Isso se mostra com clareza no seguinte trecho, em que a personagem se depara com os escritos secretos do seu amado, no caderno que ele deixa como rastro da sua presença:

O que me fascina no seu caderno, meu amor, o que parece que o fascinou também nos evangelhos coptas, é a capacidade e a liberdade criadora dos autores gnósticos. Apropriavam-se das tradições bíblicas e reescreviam-nas, interpretavam-nas, contavam outra história, outra criação, outro Homem, isto é, outro Deus. O alvo preferido era o ‘Livro do Génesis’, claro (p. 69).

A fascinação de que fala a narradora do romance é uma declaração de liberdade poética, é o caminho por onde a literatura, ainda que se aproprie dos documentos historiográficos, pode alçar voos com autonomia, reescrevendo e reinterpretando os fatos vinculados ao mundo, contando outra história, produzindo outra criação, permitindo ao homem ser, no instante da criação artística, “outro Deus”. Evidentemente, toda a liberdade criadora do fazer literário permite ao artista, no jogo de dissimulações, negar os seus feitos, produzindo um ilusionismo que confunde o leitor entre *crer ou não crer* – eis a questão em evidência na contemporaneidade, aqui tomada como mote de discussão. Lembremos, neste ponto, das lições poéticas de Fernando Pessoa: o poeta, sendo um fingidor, chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. Na crise pós-moderna da subjetividade, que acentua à enésima potência aquilo que se experimentou a partir da modernidade, os limites entre a ficção e a realidade, a literatura e a não-literatura, embaralham-se como espelho da fratura subjetiva frente à profusão identitária que se apresenta aos sujeitos como a melhor representação de si. Nada mais está no seu lugar. Ou, na poética musicalidade de Caetano Veloso (1991), tudo “está fora da

ordem/ fora da nova ordem mundial”. No jogo do fazer literário de Faíza Hayat, essa ideia se apresenta, por exemplo, no seguinte fragmento:

Apetecia-me escrever. Tirei da bolsa o meu caderno de apontamentos e anotei:

O que me sustenta é a beleza. Rezo ao deserto para que continue a receber-me; rezo ao mar, e em especial ao grande e sereno Oceano Índico, para que não deixe nunca de me consolar com a sua voz de espuma; rezo às papaias pela sua carne e às goiabas pelo seu perfume. Rezo ao deus indiferente dos gatos porque os fez magníficos e ao das baleias e das vacas pela sua mansidão. Sou mulher: rezo a tudo o que floresce e frutifica. Nada que cante ou que dance me é indiferente. Nada que fira ou destrua me é semelhante.

Sim, eu sei, isto assim escrito parece literatura. Mas acho que ontem, quando o escrevi, acreditava nisso (p. 72-73).

A literatura a se apresentar como não-literatura, em meio a um texto que é literário, é a moeda que o mágico retira da orelha do leitor, embora ela nunca tenha estado lá. Contrariamente a esse efeito, embora o produto das diferenças seja equivalente, há momentos no livro em que a não-literatura se assume literária. Já ao final do livro, Faíza recebe uma carta de Joseph, um amigo de Marcelo, que pede perdão por tê-la envolvido em uma trama de deambulações e incursões arriscadas (é arriscado percorrer os bosques da ficção: diríamos). Nessa carta, Joseph afirma o amor de Marcelo por ela, embora compare a relação dos dois com uma foto de “um beijo em Paris”, na qual “se soube, há poucos anos, que os amantes eram actores” (p. 129). A mensagem de Joseph termina da seguinte forma:

Guardo saudosa memória de Elmir de Hory, um dos maiores foriadores de arte do século XX, autor de soberbos Matisse, Modigliani e Picasso, entre cerca de mil quadros genialmente falsifica-

dos. Elmir passou uns tempos numa prisão de Ibiza. Conheci-o em Roma. É ele o herói de *F is for Fake*, o filme que Orson Welles fez, já velho, para elogiar o logro. Viu-o? O homem, Elmir, era um tão excelente pintor, e tão afamado, que depois de morrer outros copistas inundaram o mercado com falsas falsificações suas. Valiam muito.

Seu,
Joseph F, de falso (p. 129).

Leia-se nesse trecho a máxima artística: “É tudo mentira”. Ou, retomando como paráfrase a imagem de Magritte: “Isso não é uma carta”. Aceitando-a como parte da trama ficcional, é possível ao leitor (finalmente, se for o caso) voltar-se, no romance, às representações, entender-se no jogo dos espelhos de Velásquez por onde autor e leitor estão relacionados em um pacto artístico. A Faíza apresentada em primeira pessoa no texto está no plano de Alice, capturada por um espelho ou mergulhada em um buraco que a levou para um mundo à parte onde vivem os seres implausíveis. Por esse viés, ao se “observar” com atenção a construção subjetiva de Marcelo, notar-se-á sua potência simbólica na obra de uma escritora que, embora de cidadania portuguesa, tenha formação multicultural, entre a lusitanidade materna e a ascendência muçulmana de seu pai – alguém, portanto, na fronteira ou no entre-lugar cultural, como se refere Homi Bhabha (1998) acerca do fenômeno. Marcelo é o não-lugar da brasilidade, o qualquer-um étnico que representa a imagem brasileira no mundo (diz-se que o passaporte brasileiro é o mais requisitado no câmbio clandestino porque qualquer cidadão do mundo pode se passar por um brasileiro). Quando conhece Marcelo e pergunta a ele: “Você é brasileiro?” (p. 71), Faíza obtém como resposta: “Não tenho a certeza. Sou do Flamengo” (p. 71). Por outro lado, a narradora protagonista afirma: “Escreveu Eça de Queiroz, e eu concordo, que os brasileiros não são outra coisa senão portugueses desabrochados pelo sol” (p.

77). Há, então, na construção do personagem Marcelo, a hipótese de uma projeção do amor desabrochado por uma identidade plural para uma aceitação de si mesma como alguém capaz de ocupar o lugar da fronteira.

DA FRONTEIRA À INCOMPLETUDE

A fronteira é, afinal, um lugar recorrente na literatura contemporânea. No mundo das diluições subjetivas e objetivas apregoado por Bauman (2000), a arte não tem outro caminho senão assumir a multiplicidade como um componente das representações e, muitas vezes, como a própria cena a ser representada. A autoficção e a metaficção historiográfica são, nesse sentido, estratégias exemplares: são em si intermediações, caminhos de encontro entre “formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” – retomando as palavras da professora Eurídice Figueiredo (2010, p. 91). São entre-lugares discursivos por onde se ligam as fragmentárias subjetividades: o autor, os personagens e o leitor, envolvido em meio ao espelhamento metalinguístico – devido às exigências perceptivas da metalinguagem.

Como seres inacabados, são todos partícipes de uma obra que também não pode terminar. Faíza, em Barcelona, vê a Sagrada Família de Gaudí como “a sua síntese inacabada – a pedra em crescimento” (p. 97). Recordar-se também das palavras de Picasso, “que valorizava a obra incompleta, porque ‘sin acabar, una obra permanece viva, peligrosa. Una obra acabada es una obra muerta, asesinada’” (p. 97). É o último aceno de um autor que se despede do seu produto artístico ciente de que, mediante a sua incompletude, resultante de uma subjetividade fragmentada, não há como garantir integralidade ou acabamento a um objeto que o representa. O único fim para toda a vida, dentro ou fora da ficção, é a morte:

Quando morrer quero ser enterrada em Anjuna, Goa, no quintal da casa dos meus avós, à solene penumbra da gigantesca figueira

da índia que me protegeu em criança. Faz muito que escolhi o texto a gravar na lápide:

- Eu não estou aqui. Mas estou por perto.

FIM

(Ou melhor, o fim que se pode arranjar. Todos os finais são provisórios.) (p. 142).

RECEBIDO: 08/08/2023 APROVADO: 04/09/2023

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p 55-63.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al., Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições Setenta, 1987. p. 49-53.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Tradução: Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. USP, São Paulo, n. 4, abr. 2010, p. 91-102. Disponível em: https://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/o8CC_N4_EFigueiredo.pdf. Acesso em: 02 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Loyola, 1996.

HAYAT, Faíza. *O evangelho segundo a serpente*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

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

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

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VELOSO, Caetano. Fora da Ordem. In: VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1991. 1 CD. Faixa 9.

MINICURRÍCULO

MARCELO BRANDÃO MATTOS é professor adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor dos livros *Um banho de rio dos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira* (EDUFF, 2012) e *A geração da distopia* (EdUERJ, 2021).