

NAS TUAS MÃOS: A FRATURA DO PACTO AUTOBIOGRÁFICO¹

Wanessa Rayzza Loyo da F. M. Vanderlei²

RESUMO: Este artigo pretende analisar, na obra *Nas tuas mãos* (1997), da escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa, a fratura do pacto autobiográfico, teoria proposta pelo teórico francês Philippe Lejeune. A fratura do pacto autobiográfico será analisada através do rompimento da relação basilar da tríade identitária entre: autor-narrador-personagem principal, nas autobiografias fingidas de Jenny, Camila e Natália, criadas por Pedrosa. Essas autobiografias são construídas através do fingimento ficcional que leva o leitor a acreditar que a história ali narrada é verdadeira (pacto ficcional), ou seja, o leitor é levado a acreditar na narração como se ela fosse real. A partir dos conceitos desenvolvidos por Wolfgang Iser sobre o elemento fictício no texto literário, analisaremos como ocorre a fratura do pacto autobiográfico no romance *Nas tuas mãos*, em especial, na autobiografia fingida de Jenny.

PALAVRAS-CHAVE: Inês Pedrosa; pacto autobiográfico; pacto ficcional; estética do efeito; literatura portuguesa contemporânea.

"NAS TUAS MÃOS: THE FRACTURE OF THE AUTOBIOGRAPHICAL PACT"

ABSTRACT: This article will look, at the work *Nas tuas mãos* (1997), writer of contemporary Portuguese Inês Pedrosa, the fracture of the autobiographical pact, the theory proposed by French theorist Philippe Lejeune. The fracture of the autobiographical pact will be examined by the breakup of the relationship between basic identity of the triad: author-narrator-character, the fake autobiography of Jenny, Camila and Natália, set by Pedrosa. These autobiographies are constructed through the fictional pretense that leads the reader to believe that the story told here is true (fictional pact), ie, the reader is led to believe in the story as if it were real. From the concepts developed by Wolfgang Iser on the fictional element in the literary text, we will see how the fracture occurs in the novel's autobiographical pact *Nas tuas mãos*, especially in mock autobiography of Jenny.

¹ Este artigo apresenta alguns resultados da análise da ruptura do pacto autobiográfico na obra *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, parte da minha monografia orientada pela Prof^a. Dr^a. Sônia Maria Ramalho de Farias.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e bolsista na modalidade GM do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

KEYWORDS: Inês Pedrosa, autobiographical pact, covenant fictional, aesthetic effect; contemporary Portuguese literature.

A discussão acerca do fingimento ficcional, e, em contrapartida, da concepção de “verdade” literária é tema constante na literatura e na crítica literária. Como argumenta Zygmunt Bauman (1998), a noção de “veracidade” e “falsidade” varia de acordo com a sociedade e com a situação histórica por ela situada, e, ainda, em alguns casos, não há uma diferenciação real desses termos:

Para descobrir o que, no mundo real, é verdadeiro e o que é falso, tenho de tomar muitas decisões difíceis e nunca efetivamente garantidas a respeito da confiança que eu investiria em algumas comunidades, mas negaria a outras – direta ou indiretamente, dizendo-o explicitamente, ou endossando tacitamente as suposições que confirmam suas opiniões e, assim, atestam a correção da crença em pauta. É na ficção, afirma Eco, que procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer... Lemos romances a fim de localizar uma forma na informe quantidade de experiências terrenas. Participamos de um jogo, mas dele participamos a fim de instalar sentido na desordenada profusão de fenômenos terrenos (BAUMAN, 1998, p. 151).

Para Philippe Lejeune (2008) a promessa de dizer a verdade – que é impossível de alcançar - constitui a base das relações sociais. Cabe ao gênero autobiográfico “o desejo de alcançá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 104). Nesse jogo em busca do sentido, o leitor efetua um contrato com o autor de não duvidar daquela obra ficcional, ou questioná-la, numa espécie de “fingimento da verdade”. Mas se a questão da verdade é tão fragmentada, como podemos analisar os gêneros literários que afirmam trabalhar sustentados pela verdade real, especialmente, a autobiografia em que o autor pretende narrar a sua própria vida? E como ela, a verdade, pode se realizar após a contribuição teórica da psicanálise, que defende que o “eu” não é capaz de falar sobre si próprio?

Diante desses questionamentos, Lejeune, ao estudar os gêneros íntimos (diários, memórias, biografias, autobiografias, autorretrato, cartas, entre outros), propõe a denominação do “pacto autobiográfico”. Esse pacto baseia-se na diferenciação básica entre a autobiografia e a ficção: na primeira nota-se a presença da relação identitária entre autor-narrador-personagem principal; já na segunda, essa relação tríplice não ocorre, acontecendo, sim, uma construção de um “eu”:

Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o pacto romanesco que teria ele próprio dois aspectos “prática patente da não-identidade” (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo “romance”, na capa ou na

folha de rosto, que preenche, hoje, essa função. Nota-se que o “romance”, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que “narrativa”, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico) (LEJEUNE, 2008, p. 27, grifos do autor).

Lejeune defende, como o próprio termo “pacto autobiográfico” sugere, que o gênero autobiográfico é um gênero contratual (explícito ou implícito) entre o autor e o leitor, da mesma forma que acontece com o “pacto romanesco”. Na medida em que “a identidade não for afirmada [caso da ficção], o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for firmada [caso da autobiografia], a tendência será tentar buscar as diferenças [erros, deformações, etc]” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

José Romera Castillo (1981) explica que a própria literatura intimista distancia-se da ficção por ser uma literatura referencial do “eu” existencial:

La literatura intimista constituye una de las modalidades del vasto y complejo ámbito literario. Se caracteriza, ante todo, por ser una literatura referencial del yo existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura que podríamos llamar ficticia, en la que el yo, sin referente específico, no es asumido existencialmente por nadie en concreto. Ni tiene que decir que las fronteras entre ambas no están específicamente marcadas, sino que hay zonas de intersección, que por superposición o ambigüedad, participan de las dos tipologías esquemáticamente propuestas. Lo cual no quiere decir, por supuesto, que no existan diferencias discriminatorias entre ellas, según se puede constatar en lo anteriormente expuesto. Lo que sí habrá será un tipo de literatura referencial intimista con mayor pureza que otros que, integrados en un espectro, se vayan mistificando paulatinamente (CASTILLO, 1981, p. 13).

Nesse aspecto de maior predominância, e, não de exclusividade, dos textos referenciais, a autobiografia passará por uma prova, na qual se verificará se ela corresponde a uma realidade, assim como os textos científicos e históricos. Pois, nessas obras autobiográficas vamos encontrar não o real, mas a “imagem do real” (verossimilhança), que o autor conscientemente e inconscientemente, escolheu para tematizar na sua obra, através de um processo de seleção, como veremos posteriormente.

Lejeune agrupa todos os textos dos gêneros referenciais no pacto intitulado “referencial”, esclarecendo que concebe que esse gênero se assemelha ao real e que essa “semelhança” possui dois níveis: o primeiro de exatidão da informação e o segundo de fidelidade da significação. Os textos referenciais (biografias e autobiografias) se propõem a “fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter

portanto [sic] a uma ‘verificação’ ” (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor). Pois, objetivam a verossimilhança (como a ficção), ou seja, a semelhança com o verdadeiro, a imagem do real.

O que diferencia o gênero biográfico do gênero autobiográfico é a relação obrigatória que deve existir no segundo gênero entre a tríade identitária do autor-narrador-personagem principal. Na medida em que:

[...] o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia, é a “hierarquização” das relações de “semelhança” e de “identidade”; na biografia é a “semelhança” que deve fundamentar a identidade, na autobiografia é a “identidade” que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia (LEJEUNE, 2008, p. 39, grifos nossos).

Mesmo através da perspectiva de nos depararmos com a “imagem do real”, uma autobiografia significa prioritariamente que alguém escreve a sua vida ou se narra. Como podemos perceber na definição de Lejeune, ela é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Contudo, até que ponto podemos realmente afirmar sobre em que bases o escritor irá narrar a sua vida? Pois:

Ao se narrar, o eu entra em uma língua que o fala, ao se escrever, embrenha-se em uma escritura que o inscreve em um registro, o da página do manuscrito, ou da tela de seu computador. Por outro lado, não fala, nem escreve fora do contexto e se situa em sua época (WILLEMART, 2009, p. 127).

Apesar de aparentemente simples, o pacto autobiográfico nos traz alguns questionamentos, como por exemplo, a questão da identidade. Ao estabelecer a relação de identidade entre autor-narrador-personagem principal será que podemos afirmar que o “eu” do autor é o mesmo desde a infância até a idade adulta?

Bauman defende que há na (pós)modernidade uma “instabilidade de identidade”, já que o homem encontra dificuldades para se manter fiel a uma identidade por muito tempo, por causa da instabilidade da identidade da própria pessoa e pela ausência de referências duradouras:

[...] o problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que

tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso. Não é tanto co-presença de muitas classes que é a fonte de confusão, mas sua fluidez, a notória dificuldade em apontá-las com precisão e defini-las – tudo isso revertendo à central e mais dolorosa das ansiedades: a que relaciona com a instabilidade da identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura (BAUMAN, 1998, p 155).

Conforme nos aponta Phillipe Willemart (2009), o ser humano se transforma constantemente de acordo com as suas experiências. O “eu” que se narra hoje, possui um afastamento temporal dos acontecimentos que aconteceram no seu passado, assim como uma visão diferenciada das outras personagens envolvidas nos acontecimentos. O narrador, portanto, sempre nos narra a sua vida “*a posteriori*”.

Paul Ricoeur defende que a compreensão de si pelo sujeito é uma interpretação de si, sendo a narrativa um campo fértil para a ficção histórica, como podemos notar no excerto abaixo:

[...] a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa [...] uma mediação privilegiada; esta última toma elementos tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia, ou, se preferirem, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias (RICOEUR apud WILLEMART, 2009, p. 131).

A questão identitária entre autor-narrador-personagem principal torna-se basilar para o pacto autobiográfico. Apesar de ser mais recorrente encontrarmos na autobiografia a identidade narrador-personagem principal em primeira pessoa, podemos encontrá-la através da utilização da segunda ou da terceira pessoa³. Ressalvamos que há uma diferenciação entre os critérios da pessoa gramatical – a pessoa empregada com maior frequência na narrativa - e o da identidade de indivíduos (à qual se remetem os aspectos da pessoa gramatical). Como argumenta Lejeune:

[...] ao colocar o problema do *autor*, a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que

³ Lejeune esclarece que não se conhece uma autobiografia escrita inteiramente na segunda pessoa, mas sim em alguns trechos dos discursos de Rousseau em que há a intenção por parte do autor de reconfortá-lo, repudiá-lo ou passar-lhe um sermão.

pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal no caso da narrativa “em terceira pessoa”. Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambigüidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanece implícito. Este procedimento corresponde, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia (LEJEUNE, 2008, p. 16, grifo do autor).

A identidade se define através de três elementos: autor, narrador e personagem principal. Os dois últimos elementos, narrador e personagem principal, são figuras intratextuais, os quais remetem ao sujeito da enunciação. O autor, representado pelo seu nome próprio na capa e na folha de rosto do livro, é o referente ao qual remete o sujeito da enunciação.

O autor representa-se, portanto, através do seu nome próprio, pois ele é que faz com que o leitor consiga remeter o texto a uma pessoa real, pessoa essa a quem se atribui toda a responsabilidade da enunciação do texto. Esse nome próprio representa o compromisso de uma pessoa real, socialmente responsável pelo discurso produzido, ou seja, “de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório verificável [...] [e, assim,] sua existência não será posta em dúvida” (LEJEUNE, 2008, p. 22).

No caso da utilização de pseudônimos⁴, por exemplo, encontramos um nome criado pelo autor do livro para representar a autoria de sua obra. A utilização de pseudônimo não muda a questão identitária da tríade, conseqüentemente, não causa a fratura do pacto autobiográfico, pois “o pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

A diferenciação entre autobiografia e romance autobiográfico é o fato de que a primeira estabelece-se dentro da tríade relação identitária do nome (autor-narrador-personagem principal), enquanto que a segunda fratura essa autenticidade. Lejeune defende que se considerarmos apenas a análise interna dos elementos constitutivos do texto não encontraremos nenhuma diferença entre a autobiografia e o romance autobiográfico, na

⁴ Necessita-se esclarecer a diferença entre o pseudônimo que é “nome” do autor, o que se apresenta na capa do livro e na sua folha de rosto (extratextual), e o nome atribuído a uma pessoa/personagem dentro do livro - mesmo que essa pessoa assuma a responsabilidade da enunciação e faça o leitor suspeitar que haja identidade entre o autor e a personagem - (intratextual), ela não pode ser considerada a figura do autor do texto do mesmo modo que o pseudônimo. Essa pessoa/personagem fictícia não se encontra em um gênero autobiográfico, mas sim em um romance autobiográfico. Pois, a autobiografia depende de uma “identidade assumida” na enunciação (LEJEUNE, 2008, p. 25) e não uma “semelhança” ou “presunção”.

medida em que o romance autobiográfico imita os procedimentos internos da autobiografia que se dá pelo próprio processo de fingimento das autobiografias elaboradas pelo romance autobiográfico, através da seleção⁵ dos elementos sócio-culturais feita pelo autor.

Na ficcionalidade somos convidados, enquanto leitores, a integrar o pacto ficcional e, muitas vezes, nos deparamos com obras que ficcionalizam a própria autobiografia⁶ como ocorre no romance *Nas tuas mãos*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa. Nesse romance, Pedrosa se utiliza, no seu enredo, de três autobiografias de três gerações de mulheres de uma mesma família: Jenny, a avó; Camila, a mãe; e Natália, a filha. Essas personagens contam parte das suas vidas através de três tipos de gêneros intimistas/memorialistas. São eles, respectivamente: diário, álbum de fotografia e cartas.

As “autobiografias” de Camila e Natália são, de certa forma, uma resposta ao diário de Jenny. Natália, por exemplo, mesmo após a morte de Jenny, escreve cartas autobiográficas endereçadas a sua avó e não a sua mãe, Camila. Como podemos perceber no excerto abaixo, em que Natália conta a Jenny que após a sua morte resolveu finalizar o seu casamento de aparência com Rui, pois percebeu o quanto a vida efêmera para dividi-la com um homem que não amava:

LISBOA, 28 DE DEZEMBRO DE 1993

Querida Jenny,

Levou consigo para a morte o meu casamento. No dia do seu funeral usei a força das lágrimas que me deixou para dizer ao Rui que estava tudo acabado entre nós. Ele não me ouviu. Continuou a acariciar-me os cabelos com aquele talento clínico que em tempos me hipnotizou. Repeti: “Está tudo acabado, Rui”. Disse-me: “Pronto, pronto, vê se te acalmas”, e começou a massajar-me o pescoço. Para o Rui, todos os meus problemas se resolvem assim: “Pronto, pronto”. Uma pirueta simples, um dedilhar eficaz, e já estava. Parece que foi preciso que a Jenny morresse para que eu aperceber disso. Quando fecharam o portão de jardim do seu jazido senti que se encerravam as portas do medo na minha alma.

⁵ Wolfgang Iser (2002a) defende que na ficcionalidade ocorrem três processos de transgressão no texto ficcional: a seleção, a combinação e o desnudamento, o ‘*como se*’.

⁶ Um outro exemplo de uma obra contemporânea que ficcionaliza a própria autobiografia é *Budapeste*, de Chico Buarque de Holanda, em que o personagem principal, José da Costa, é um escritor de autobiografias e as vende para que um terceiro as publique, colocando em xeque, portanto, a questão dupla da identidade autoral e cultural. Como pode ser verificado, com maiores detalhes, no estudo realizado pela Prof^a. Sônia Maria Ramalho de Farias presente em, FARIAS, Sônia L. Ramalho de. *Budapeste: as fraturas identitárias da ficção*. In: FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 387-408.

Todos os erros da Terra se resumem a esta expressão rasa: evitação da vida. Sabemos que a própria vida se encarregará de nos evitar, inexoravelmente, e mesmo assim escusamo-nos a seguir a particular música do nosso sangue, até o fim, a sua morte ensina-me a proximidade da minha, Jenny. Aterrou-me pensar que um dia destes cessarei de existir sem deixar mais que um “pronto, pronto” em minha memória. Aterrou-me ainda mais pensar que pode haver um céu onde a verdade de uma vida se projecte em *cinemacospe*, um céu onde as vidas que nunca ousaram desenrolar-se sejam despejadas como chuva miúda sobre a ignorância dos vivos (PEDROSA, 2006, p. 197-198).

Além de terem em comum uma genealogia, elas são consideradas, para a sociedade a que pertencem, pessoas revolucionárias. Todavia, nas suas autobiografias nos deparamos com personagens que viveram uma vida de aparências, e que sempre possuem uma desilusão amorosa e uma dependência do ser amado. Na matriarca da família, Jenny, a morte de Tó Zé e, posteriormente, a de Pedro fazem com que a mulher aparentemente independente mostre toda a sua fragilidade, dependência, diante da solidão da sua nova casa:

LISBOA, 6 DE MAIO DE 1990

Querida Jenny,

Às vezes não é fácil falar consigo. Desde que avô Tó Zé morreu e o avô Pedro se foi embora sinto-a distante. Nunca imaginei que eles lhe fizessem tanta falta; a avó surgia-me sempre como uma mulher independente, mais compenetrada nas rotações mínimas do seu pequeno mundo do que na presença dos outros. Provavelmente inventei-a e agora que já não a reconheço escrevo-lhe para continuar a manter essa ficção. Confesso que hoje fiquei assustada quando a vi. Nunca tinha reparado na sua idade, ignorava-lhe o corpo amarrotado, as veias salientes como ossos, o cabelo transparente. Era como se o tempo estivesse cuidadosamente guardado dentro dos seus vestidos cristalinos, impedindo de crescer para fora do rolo prateado que brilhava como um farol fixo sobre a sua nuca (PEDROSA, 2006, p. 162-163).

Através dessas autobiografias fingidas, Pedrosa fratura o pacto autobiográfico, na medida em que não há a relação entre autor-narrador-personagem principal. A capa de *Nas tuas mãos* traz o nome de Inês Pedrosa como autora do livro, além do fato de não encontrarmos nenhum personagem com esse nome no interior do livro, e do fato de a capa e a contracapa não possuírem o subtítulo *romance*.

Como explica Lejeune (2008, p. 24-36):

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja a identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples,

que define, além da autobiografia íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio). [...] O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação.

Nessas autobiografias fingidas, Inês Pedrosa traz, na sua obra *Nas tuas mãos*, três representações de mulheres portuguesas, que vão desde a década de 30 até a década de 90. Representações que, apesar de se referirem a tempos diferentes, mostram que a sociedade portuguesa considerava cada personagem como transgressora/vanguardista, embora elas apenas lutassem contra a solidão. Daí, por exemplo, a submissão de Jenny em aceitar casar-se por aparências, só para poder conviver com o homem que amava.

Apesar de ser uma obra que explora predominantemente a visão feminina, podemos identificar, a partir dos olhares das protagonistas, que esses homens amados/desejados representam o estereótipo, ao menos, aparentemente, da sociedade nas quais eles se inserem. Assim podemos analisar a figura de Tó Zé, como Jenny o faz, homem com boas condições financeiras, jovem, culto, inteligente etc. Todavia, Pedrosa amplia o horizonte de expectativa do leitor, ao mostrar também a decadência de Tó Zé, viciado em álcool e em jogos, que fica, depois, dependente de Jenny e sua herança. Pedrosa elabora um retrato da decadência da sociedade portuguesa da década de 30, que acreditava no poder dos sobrenomes, tornando as próprias mulheres, em menor ou maior grau, decadentes, na medida em que essas mulheres ficam nas mãos desses homens que representam a sociedade. Essa ideia de dependência do outro é que gera o próprio título do livro, *Nas tuas mãos*, ou seja, na mão do outro ser amado.

Através do ato ficcional, ou como defende Wolfgang Iser (2002b), do fingimento ficcional, Pedrosa seleciona, da realidade portuguesa, elementos que respondem a uma pergunta implícita feita pela sociedade, que poderia ser, por exemplo, “Quem é e o que deseja essa mulher contemporânea?”. Cabe ao leitor, preencher as lacunas/vazios presentes no texto, a partir das “pistas” deixadas pela autora através da sua visão histórica, social, cultural, e de seu horizonte de expectativas. Como Iser defende, “o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (ISER, 2002b, p.105).

Essa produção de algo que até então inexistia ocorre através do jogo do texto realizado pelo autor com o leitor:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo inexistente, mas, enquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível á consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: toda elas transgridem – e, daí modificam o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002b, p. 107).

O próprio fingimento ficcional, o *como se*, e o seu desnudamento, estão presentes em toda a obra e na relação que os personagens possuem com os demais personagens, como por exemplo, Jenny, que em alguns momentos do seu diário confessa que “fingiu um homem para amar”: “desse canto macio de pele eu inventei um homem para sonhar [António] até o dia branco da nossa eternidade” (PEDROSA, 2006, p. 13).

Em *Nas tuas mãos*, Inês Pedrosa nos apresenta três “autobiografias”, de três mulheres de gerações diferentes de uma mesma família, através do fingimento ficcional, quebrando, portanto, as concepções de veracidade e falsidade, ocasionando uma ruptura com o pacto autobiográfico defendido por Lejeune, ao fraturar a relação identitária entre autor-narrador-personagem principal.

Outro ponto que merece destaque é o fato de Pedrosa trabalhar, no mesmo livro, com três gêneros íntimos (diário, álbum de fotografias e cartas), adaptando a linguagem de acordo com o gênero trabalhado e com as características de cada personagem, além do seu estilo de utilizar descrições como forma poética. Portanto, Pedrosa consegue fugir da dicotomia da forma e do conteúdo, ao conseguir articular esses dois elementos dentro da sua obra. Na medida em que discute sobre a temática da vida dessas personagens (conteúdo), ela elabora na construção da sua obra, uma série de fingidas autobiografias que se adequaram a personagem e ao momento histórico vivido por ela (forma). Pedrosa transforma, portanto, elementos externos a obra em elementos constitutivos internos a obra (estrutura), pois como defende Antonio Candido, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CASTILLO, José Romera (org.). *La literatura como signo*. Madrid: Editorial Playor, 1981.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a, v. 2, p. 955–987.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002b, p. 105-118.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PEDROSA, Inês. *Nas tuas mãos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 387-408.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação; na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Artigo recebido em: 30 de Março de 2012.

Artigo aprovado em: 11 de Novembro de 2012.