

Maria de Fátima Marinho

Passado e Presente: a Imagem no Espelho

— Numa mesa-redonda na Câmara Municipal da Maia, em Dezembro passado, Agustina Bessa Luís dizia que “o romancista histórico se serve da vida dos outros para esconder a própria”. Tal afirmação que, em última análise, se poderia aplicar a todo o romance, desvenda irónica, mas subtilmente, motivações profundas, conscientes ou não, de todo o fazer romanesco. Se nos ativermos ao romance histórico propriamente dito veremos como a reconstituição do passado pode ser lida de modos diversos ou pode mascarar as reais intenções com um disfarce cuja desmontagem se impõe numa leitura crítica. Aceitar que o passado é, de certa forma, espelho do presente, é pretender interpretar a frequência de períodos ou de figuras em detrimento de outros de molde a fugir de leituras simplistas ou demasiado ingénuas. Se pensarmos na recorrência de nomes como os de D. Sebastião ou de Inês de Castro¹ ou na importância de épocas de crise ou de glória pátria², não poderemos deixar de nos interrogar sobre as razões que presidem a esse facto, independentemente de podermos repetir, com os Românticos, que há uma preocupação didáctica que subjaz à escolha de temas e problemas.

Sabemos que os românticos pretendiam reconstituir fielmente o passado, apoiando-se nos estudos de História, que começavam então a revestir-se de cientificidade, e criando a chamada cor local que aspirava a reproduzir os tempos idos o mais veridicamente possível. Herculano chega até a afirmar que os romances históricos são mais fiáveis do que os manuais puramente expositivos: “Quando o character dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse character com pincel firme, o novelleiro pôde ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a história intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-dúzia de bons historiadores.”³. Arnaldo Gama tem concepções

semelhantes, advogando que o público lê mais facilmente um romance do que uma obra científica⁴. Apesar das considerações lúcidas de Manzoni que sabe a relatividade de tais asserções⁵, o facto é que o propósito dos romancistas de oitocentos era não só ensinar mas também encontrar paralelismos entre passado e presente, de molde a construir um ecra ideológico que permitisse defender causas actuais com base em argumentação irrefutável constante de textos que focam problemas de outras épocas. É conhecida a defesa que Herculano faz do municipalismo em *O Monge de Cister*, contrapondo os direitos dos munícipes aos privilégios dos senhores feudais, como é sabida a extrapolação que sempre se fez para o Portugal liberal de oitocentos, no qual Herculano queria implantar a descentralização. De igual forma, Garrett em *O Arco de Santana*, ao narrar um episódio de abuso do poder levado a cabo pelo bispo do Porto no tempo de D. Pedro I, pretende transpor essa temática para o difícil momento que o Porto então vivia cercado pelas tropas miguelistas. Que conclusão tirar destes exemplos e de muitos outros que poderíamos ter ido buscar a quase todos os romancistas do século XIX? Ou que pensar do romance do início de novecentos que se propõe minimizar o momento de crise político-social com romances entusiásticos das glórias nacionais, num tom encomiástico e totalmente parcial? No fundo, a intenção, mesmo se não é idêntica, é, em muitos aspectos, semelhante, na medida em que o que se tem em mente é espelhar de qualquer modo o passado no presente, apresentando-o como modelo a seguir. Esta reduplicação, ainda incipiente e falha de subtilezas constitui, na verdade, o primeiro passo para a especularidade que a metaficção historiográfica pósmoderna realçará ao criar novas abordagens da História e da sua transposição para um texto narrativo.

Conscientes, depois de décadas de império da Nova História, que o passado só chega relativizado e através de textos parciais e transmissores de um saber condicionado pelo poder e por censuras várias, das mais explícitas às inconscientes, os romancistas da actualidade assumem a possibilidade de não se considerarem obrigados a reduplicar a História, isto é, a reproduzi-la fielmente, até por que têm a consciência nítida de que a fidelidade, mesmo em textos ditos científicos, é impossível, havendo apenas leituras parcelares e interpretações, frequentemente devedoras da ideologia ou das crenças de quem as faz. Estas constatações que têm preocupado críticos como Linda Hutcheon⁶, Elisabeth Wesseling⁷ ou Paul Ricoeur⁸, que tentaram teorizar as novas formas de dizer o passado, leva inevitavelmente a visões irónicas, paródicas ou críticas que modificam não só a abordagem de outras eras como a própria leitura que terá de ser participativa e decifradora de enigmas que porventura lhe sejam propostos. Também a aceitação de que o autor poderá interferir no passado que narra, modificando-o e comparando as consequências da sua modificação com o curso real dos acontecimentos, a que Ricoeur chama de *imputação causal singular*⁹, leva a que seja facilitada

a possibilidade de se poder tornar produtiva, a variadíssimos níveis, a reduplicação de um passado que deixou de ser estático para se ir transformando à medida que dele se vão escrevendo versões.

Esta especularidade, embora em alguns casos, ainda possa ter semelhanças com a do século XIX, inícios do XX, a verdade é que assume características muito próprias, em textos paradigmáticos, que reflectem os valores e as obsessões da Nova História.

No presente ensaio, tentaremos equacionar e explorar o modo limite de especularidade do passado no presente que se verifica em alguns romances portugueses, como é o caso de *O Concerto dos Flamengos* (1994) de Agustina Bessa Luís, *Por Todos os Séculos* (1999) de Nuno Júdice e *Vícios e Virtudes* (2000) de Helder Macedo. Nestes três casos há um estranho paralelismo entre personagens da actualidade e antepassados vários, chegando-se a uma indiferenciação inquietante.

Um dos primeiros exemplos desta interferência nítida é o do romance de Henry James, *The Sense of the Past*, (1917), onde a personagem Ralph Pendrel se auto-identifica com o retrato de um antepassado, exclamando: “I’m somebody else”¹⁰, o que leva o narrador, páginas depois, a comentar e explicitar o facto: “(...) he *knows* now perfectly that on opening the door of the house with his latchkey he lets himself into the Past. He disappears into the Past, and what he has wanted is that his companion shall know he is there”¹¹. Quase no fim do romance, o narrador teoriza até o fenómeno, deixando-nos uma explicação para as vantagens deste ser duplo: “but the very beauty of the subject is in the fact of his at the same time watching himself, watching his success, criticising his failure, being both the other man and not the other man, being just sufficiently the other, his prior, his own self, not to be able to help living in that a bit too.”¹².

A intromissão do passado, que se revela através dos interstícios do presente, começa a ter importância a partir de *O Mosteiro* de Agustina Bessa Luís, publicado em 1980. É aí que a personagem Belchior, ao escrever um livro sobre D. Sebastião, encontra semelhanças entre as personagens históricas e as de sua convivência, familiares e amigos. Ao dizer que “D. Sebastião se parecia com o seu primo José Bento, ali presente”¹³ ou que Josefina “Tinha olhos grandes, pretos, e um sinal na face esquerda, como D. Joana, a mãe do Desejado (...)”¹⁴, Belchior e, através dele, o narrador procuram insensivelmente pontos de contacto entre os tempos e explicar factos do presente por paralelismos com o passado. Processo semelhante é o utilizado em *A Corte do Norte* (1987), onde a imperatriz Sissi é sistematicamente identificada com outras personagens do livro ou em *Ordens Menores* (1992) onde figuras da antiga Grécia funcionam como contraponto das várias personagens em jogo.

Como diz Amy Jeanne Elias, o romance histórico pósmoderno espacializa a história justapondo o passado e o presente, numa forma semelhante à da parataxe¹⁵ interagindo os dois tempos de modo ilógico e incapaz de conduzir a uma síntese pacificadora¹⁶. É assim que nos três romances de que nos ocuparemos, o passado condiciona o presente, embora o modo condicionador difira de texto para texto, especulando-se os tempos reciprocamente numa circularidade perturbadora.

A forma de interferência do passado varia de *O Concerto dos Flamengos* a *Vícios e Virtudes*, oscilando entre a consciência que as personagens têm dos seus possíveis duplos, o processo que consiste na fabricação de duplos pelo narrador que só dessa forma consegue explicar pessoas com quem se relacionou na infância e os duplos contestados, mais ambíguos e perversos. Antes de analisar cada um dos romances separadamente, vamos equacionar algumas das coordenadas que se revelam fundamentais para a reconstrução do passado, tal como ele se apresenta.

Nas palavras de Wenche Ommundsen, o narrador não está a recordar a história, mas a inventar o passado¹⁷, uma vez que nunca se acede ao real, antes se constrói esse real por meio da própria narração¹⁸, dado que qualquer tentativa de representação se depara com o fantasma da sua impossibilidade, como diria Hayden White¹⁹. Na medida em que nos casos que nos interessam o passado fornece duplos para o presente, esses duplos, segundo Pierre Jourde e Paolo Tortonese, não representam só o passado, a memória recalcada do sujeito, mas também o futuro, pois que aquele fica obrigatoriamente condicionado pelos seus “homólogos” anteriores²⁰. Não se deverá assim estranhar que Luísa, de *O Concerto dos Flamengos*, ao evocar Gand se recorde de frases da História referentes ao século XV e comece a inventar um passado que se adapta na perfeição ao seu presente frustrado de mulher de meia-idade. A circularidade que leva o narrador de *Por Todos os Séculos* a confundir propositadamente a sua antiga catequista, que tem o sintomático nome de Santa, com outras mulheres, virtuosas e pecadoras de vários tempos e lugares, é elevado a um maior grau de complexidade em *Vícios e Virtudes* de Helder Macedo, começando o narrador por afirmar, logo no primeiro capítulo, “que é necessário ir criando espaço para o passado que mais convém ao nosso futuro.”²¹, para depois construir e destruir, numa velocidade vertiginosa, ligações e recorrências do passado no presente, negando constantemente aquilo que pressentimos não mais ser do que sucessivas e circulares estruturas em abismo.

Este tipo de discurso narrativo, pela própria natureza de que se reveste, tem um carácter amplamente dubitativo e assume frequentemente uma contrafactualidade marcada pelo uso de verbos hipotéticos, de preferência no modo condicional, que denunciam a base periclitante sobre que assenta a emergência do passado reconstruído e do duplo que interfere na vida do

presente. O título do primeiro capítulo de *Vícios e Virtudes*, “Sim Não Talvez”, resume a problemática em jogo no romance, ao afirmar e negar constantemente a identificação da Joana actual com a sua homónima quinhentista, mãe de D. Sebastião. Uma frase do penúltimo capítulo significa bem essa ambiguidade sobre que assenta todo o fazer romanesco: “Se eu disse não, se foi isso que ouviste, devias saber perfeitamente que um não é sempre um sim a outra coisa que não foi dita.”²²

É mediante este princípio que as noções de verdadeiro e falso se revelam insuficientes, sentindo Luísa (*O Concerto dos Flamengos*) “que a ficção ocupava o mar e a terra”²³ e o narrador de *Por Todos os Séculos* que “no fim de contas, nada tinha a ver com a realidade, mas apenas com a necessidade que temos de que a realidade, sobretudo quando é banal, encaixe naquilo que tínhamos imaginado acerca dela.”²⁴ Em *Vícios e Virtudes*, a verdade é ainda mais fluida, sentindo-se a cada passo a gratuidade da construção da personagem: “Disse que se sentia como se o tal Francisco a tivesse inventado. Disse assim mesmo, até tomei nota: inventou o meu passado, inventou a minha mãe, inventou o meu marido, inventou o meu filho. E agora matou-o.”²⁵; “Porque tu sabes que não é nada verdade que se tem só uma vida, sabes perfeitamente que se têm várias, dia sim dia não (...)”²⁶.

A consciência de que “a verdade é uma coisa muito relativa”²⁷ traz inevitáveis consequências a nível da representação do passado, representação que nestes três romances se prende com a emergência do duplo que instaura uma pretendida confusão entre a personagem e outras figuras distantes no tempo que não nas vicissitudes. Partindo do princípio, com Jourde e Tortonese, que tudo o que se conhece é o duplo de algo desconhecido²⁸, não será de estranhar que Luísa Baena esteja obcecada com Isabel de Portugal, filha de D. João I, com quem se identifica e não reconheça a sua imagem no espelho (“Luísa Baena viu no espelho fosco da cómoda (...) um rosto que desconhecia.”²⁹). É ainda curioso de notar como o duplo se vai estilizando ao longo dos romances ao ponto de haver sucessivas representações enganadoras. A referência explícita aos modelos de quadros ou pinturas, modelos que, evidentemente, nada têm a ver com a figura teoricamente representada, deixa antever essa sucessividade vertiginosa dos outros: “No dia em que Luísa Baena viu à sua frente o quadro de Santa Úrsula, não pôde deixar de sentir um arrepio de orgulho. Era bem a filha de Carlos o Temerário, pequena e roliça, duma beleza cândida e discreta, que mereceu que o marido dissesse dela ao seu amigo de infância, Sigmund Pruschenk, que era a mais bela mulher que ele jamais vira.”³⁰ Em *Por Todos os Séculos*, o processo torna-se ainda mais complexo, na medida em que a semelhança se faz não só com personagens cuja existência é atestada a nível do discurso, mas também com imagens de livros ou esculturas a que as primeiras teriam servido de modelo: “O que foi também referido é a coincidência da situação

dela com a de Brízida, que servira de modelo à Madalena a que a Santa se afeiçoara.”³¹. A personagem Pintor, estrangeiro, na companhia de quem Santa, a catequista, morrerá num acidente de automóvel, aparece na aldeia e deixa-se fascinar pela figura de Santa, utilizando-a como modelo dos seus quadros. É sintomático o facto de esta personagem não ter outro nome, como que simbolizando que todo o seu papel se esgota na reprodução obsessiva que faz da figura da catequista, servindo simultaneamente de instrumento para lhe dar a morte, embora de forma involuntária, no momento em que a sua existência não era mais possível, dada a sua reprodução em obras de Pintor, uma vez que “o que era comum a todas as estátuas era que nenhum dos modelos continuava neste mundo”³². É que a relação entre o modelo e o original nem sempre é inquestionável, e o mais certo é que modelos de virtude figurem em cenas devassas e vice-versa. Vejamos a figuração de Santa, espécie de freira sem hábito: “(...) a morte de Santa, muito embora também isso seja algo de que já ninguém se lembra, embora o rosto dela esteja bem nítido num dos últimos cafés antigos da cidade, em que ela faz parte de uma cena de bêbedos, e poderia representar uma prostituta, no que vamos dar à Santa Maria Madalena, mas ela nunca chegou a saber que ele a tomou como modelo desse quadro (...)”³³.

Esta propositada inadequação repete-se no caso de Brízida, a moça seduzida por um falso frade, Estêvão, que lhe dá como penitência despir-se e deitar-se atrás do altar ao lado dele, de olhos fechados. Penetrando-a sexualmente, sem que ela disso tenha consciência plena, e engravidando-a (pelo menos como hipótese), provocará um processo que a levará à morte em auto-de-fé. Enquanto permanece na prisão, antes do cumprimento da sentença, é visitada por um monge que a usa como modelo para os seus quadros de santas que, mais tarde, irão para as igrejas. Curiosamente, qualquer uma destas personagens é também comparada com a imagem de uma virgem cristã, condenada a morrer no circo, imagem que aparece num número de uma revista que edita, em fascículos, o *Quo Vadis*. Esta figuração enferma de todo o convencionalismo típico deste tipo de publicações e presta-se a comentários irónicos do narrador que, pretensamente, analisa, de modo crítico e objectivo, a imagem que lhe é proposta: “Também a virgem cristã tivera essa experiência; e a sua brancura vinha, sem dúvida, da vida nas catacumbas, onde o sol nunca entrava, e a pele ganhava a palidez lívida que fica sempre bem aos mártires, o que no entanto estava em contradição com o corpo anafado que o desenhador do “Quo Vadis” representara, mas nessa época o estilo *pompier* exigia formas redondas para uma mulher, nada de anoréxicas, como sucederia já no princípio do século, com os desenhadores austríacos, que tomavam como modelos as prostitutas com quem andavam, e o resultado eram figuras que poderiam sair de um inferno medieval, mas ao mesmo tempo poderíamos ver nelas, se se pusessem mais compostas e adquirissem uma pose séria, as verdadeiras santas (...)”³⁴.

Esta teorização da adequação ou não do modelo à representação que com ele se prende, parece fundamentar a possibilidade de interpenetração do passado e do presente, ao relativizar toda a construção do primeiro, na medida em que este será sempre falseado pela sua inevitável textualização. Quando Linda Hutcheon alerta para o facto de o passado só nos poder chegar através de documentos, sejam eles de que natureza forem³⁵, está a demonstrar a impossibilidade de reprodução exacta e a favorecer a arbitrariedade da representação. Esta arbitrariedade legitima a transformação de prostitutas em santas ou inversamente, chamando a atenção para o carácter aleatório de qualquer reconstituição histórica e facilitando as analogias, que serão sempre mais de princípios do que de factualidade primária.

Através do destino das personagens, o narrador tenta atingir o *outro lado* da História, isto é, a utopia para que tendem, ao experimentar uma nova forma de encarar o espaço e o tempo de que fala Carlos Fuentes: “Tiene que haber otra tierra mejor, una tierra libre y feliz, imagen verdadera de Dios, pues tengo por reflejo infernal la que hemos dejado atrás”³⁶. Todavia, o autor mexicano destrói essa noção de uma utopia feliz, ao afirmar, ou uma das personagens por ele, que “el nuevo mundo no existe, ellos no lo creen, prefieren ir en pos de la ilusión, todos se irán, a cazar fantasmas de oro, se derrumbarán en la gran cratera del mar, me quedaré solo, aquí...”³⁷. A utopia só existe como procura, num espaço-tempo transgressivos, onde passado e presente se interpenetram, na tentativa de alcançar um futuro só entrevisto: “un loco, ambicioso, enamorado, soñado futuro”³⁸.

No romance de Nuno Júdice essa utopia começa por ser entrevista no discurso de Estêvão (“um futuro sonhado noutra cidade, talvez a capital, para onde pensa regressar quando os tempos forem outros, e a prosperidade do povo chegue com a volta ao trono do Desejado, esse Sebastião escondido nalgum canto de África, ou talvez até já instalado na nau que se aproxima da costa, esperando apenas a manhã de névoa que anuncie o seu desembarque.”³⁹), para ser coroada no comentário do narrador: “É que o argumento que a História tudo absolverá serve para tranquilizar as consciências de quem joga o futuro como um jogo de xadrez, avançando reis e rainhas, cavalos e bispos, no tabuleiro do presente, sem dar importância aos peões que vão sendo comidos dentro de uma estratégia de terra queimada para que, do solo estéril, possa nascer a grande cidade da Utopia.”⁴⁰.

Se, como dizem Jourde e Tortonese, o duplo pode incarnar os desejos inalcançados, as possibilidades irrealizadas⁴¹, então o duplo funcionaria também como uma espécie de utopia, embora nem sempre conseguida, falhada, como a de Carlos Fuentes, utopia também ela utópica, onde o presente mais não é do que a reduplicação aplicada e atenuada de um passado onde tudo está latente.

Partindo destes pressupostos, vamos agora fazer uma breve análise dos três romances que nos propusemos estudar, de molde a esclarecer mais pormenorizadamente o problema do duplo e a forma como ele especula o passado no presente.

No romance de Agustina Bessa Luís, a personagem Luísa Baena, mulher de meia-idade, deixa-se fascinar pela figura de Isabel de Portugal, filha de D. João I, casada com Filipe o Bom da Borgonha e mãe de Carlos o Temerário, supostamente morto na batalha de Nancy. Todo o livro se estrutura a partir da focalização de Luísa que vai encontrando semelhanças entre a sua vida e de seus amigos e familiares e a corte de Avis e de Borgonha. Neste pequeno estudo,aremos sobretudo a tónica no problema dos duplos e nas reflexões de Luísa que, ao tentar encontrar soluções para o passado, as encontra para o presente. Começando pela referência à ascendência das personagens, veremos a preocupação que o narrador tem em encontrar relações entre os açorianos e os flamengos que há séculos se teriam instalado nas ilhas. O estabelecimento da ascendência antecede a principal tese do romance, a da circularidade da História, da repetição dos mesmos temas e problemas: “E, provavelmente, Ana Baena faria furor em Paris, em 1790, vestida por madame Eloffe e com peruca branca polvilhada de talco, igual à que Maria Antonieta levou para o cadafalso. De resto, ela estava convencida, para domar os seus ressentimentos de amor e de fortuna, de que era alguém muito próxima da corte de França. Explicava assim a sua antipatia por Maria Vicente, que encarnava uma anglófila, mais exactamente a própria duquesa de Borgonha.”⁴².

As relações homem/mulher também se revelam fundamentais, dado que das ambiguidades e das respectivas posições de força resultam os percursos emaranhados e conflituosos das personagens. Ao assistir a um concerto, Luísa “ lembrou a duquesa de Borgonha, seca como um pau e, no entanto, formidavelmente dotada para o jogo da política. Vivera muito numa corte de homens e não a deixara senão com algumas reservas, algum sofrimento. Que lhe prometia o ducado tão abundante de riquezas? Já a travessia do mar foi penosa para a saudosa Isabel que deixava um reino e recebia em troca um amor de lei e não um amor de cama como o seu coração desejava.”⁴³. E Luísa pensa ainda que “Na dinastia de Avis encontramos o conceito espiritualista que favoreceu as Descobertas e, ao mesmo tempo, o mito celta incarnado pela mulher que equilibra o papel do homem na sociedade, gozando de prerrogativas verdadeiramente surpreendentes no tempo em que o direito romano parecia ter dado a sua última palavra sobre o assunto. As relações marido-mulher eram reveladoras da sua acção sobre a História, que Isabel tinha levado ao seio da casa de Avis (...) Os de Avis, herdeiros duma sociedade equilibrada dentro duma igualdade masculino-feminino, muito fora da ideia de colonização dos sexos e de culturas, tiveram o seu tempo ideal no cruzamento de muitos caminhos.”⁴⁴.

Deste confronto masculino/feminino e das dificuldades que tem Luísa na sua vida presente, surge a identificação com o duplo Isabel de Borgonha que, ao esvaziá-la de si própria, lhe dá a possibilidade de se tornar a outra⁴⁵ e de ultrapassar os traumas do presente. Humilhada por um marido que lhe prefere a amante, Luísa “pensou em qualquer coisa de grave e educativo, como Isabel de Borgonha, senhora dos Açores.”⁴⁶, também ela decepcionada por um marido mulhengo. De igual modo, Carlos o Temerário, filho de Isabel, com quem ela presumivelmente teria mantido uma relação incestuosa, é identificado por Luísa com D. Sebastião:

“Luísa Baena amava a História e ficava no jardim a visionar aquele duque tão ávido da guerra e tão estranhamente desaparecido. Porque correram rumores de que, depois da batalha de Nancy, ele não morrera nem era dele o corpo nu encontrado sobre o gelo. Na fortaleza de Ten Walle a esposa, Margarida de York, dizia que ele estava com vida e saúde, em lugar seguro. Correu a lenda de que o Temerário vivia na Floresta Negra, na choça dum eremita, e que havia de voltar um dia.

Isto aproximava-o da figura tão demarcada da nossa História, D. Sebastião. Havia entre ambos um parentesco de paixões e de naturezas. Luísa Baena pensava que eles tinham simplesmente recusado o seu próprio destino ou se tinham cansado de o cumprir.”⁴⁷.

As ligações entre os dois não deixam de se fazer sentir em todo o romance, sempre através da focalização obsessiva de Luísa: “Como D. Sebastião, também tocado por este fio do génio que se prende com a histeria, Carlos era um homem anormalmente dado aos exercícios físicos, determinado a tudo o que produzisse uma impressão de virilidade.”⁴⁸; “Quinze mil mortos do exército do Temerário ficam estendidos na lama. O duque consegue escapar num cavalo abandonado e, talvez graças ao anonimato, galopa toda a noite, vencido, sujo, mas ainda obstinado. É obstinação ou desejo de perder? (...) O mesmo aconteceu mais tarde com D. Sebastião em Alcácer-Quibir. A mesma pressa em entrar no turbilhão da desgraça; a mesma ilusão da morte o assalta.”⁴⁹; “É extraordinário como ele se parece com D. Sebastião: no treino das armas e, possivelmente, no segredo do sexo pueril ao qual a reprodução gela de náusea.”⁵⁰.

Obcecada pelas correspondências e pela explicação do presente através do passado, Luísa tem a visão do cortejo de Maximiliano (casado com Maria, filha de Carlos, o Temerário), pintado por Durer, visão que vai condicionar a sua vida e a de Herberto, um amigo, como uma espécie de contraponto alegre e triunfante: “Era alegria aquela visão do cortejo de Maximiliano, como fora para ele projectá-lo já no declinar da vida, reunindo os artistas em torno das suas recordações.”⁵¹.

Enquanto Luísa se contenta em ver o Triunfo, interiorizando o fausto e a alegria que sublimam a frustração da sua vida, Herberto deixa-se ir com o cortejo, “louco de felicidade e de medo, tratando de agarrar-se à roda da fortuna cujos eixos gemiam com um fragor que fazia tremer as montanhas.”⁵². De Herberto se vai construindo o perfil ao longo do romance, com sucessivas alusões ao *Homem sem Qualidades* de Robert Musil que, repentinamente se transforma numa espécie de alter-ego da personagem. Ao desaparecer com o cortejo, Herberto, tal como as personagens de Musil, sente que o mais assustador é a própria presença: a estranheza em relação a si próprio e a angústia do que ele se tornaria⁵³. É por isso que se assimila ao cortejo, simultaneamente, perdendo-se e encontrando-se nos outros que estranhamente o deixaram de ser.

Em *Por Todos os Séculos* é o narrador quem vai estabelecendo os paralelismos entre pessoas distintas de tempos distintos. O próprio título, paródia da frase bíblica, *per omnia saecula*, sugere a multiplicação infinita de algo que, se não está directamente nomeado, se subentende ao longo do texto. O facto de se recorrer ao discurso religioso não é inocente e significa a importância da superestrutura, condicionante de emoções, atitudes e percursos. É, na verdade, a junção do religioso, do erótico e, até, do político, que congrega as personagens e suas representações, num alucinante jogo de espelhos, onde cada uma remete sempre para outra, e, simultaneamente, para a sua efígie que é também a alheia. Partindo do processo de Madre Teresa Maria de São José, acusada de bruxaria e de sedução de um sobrinho, o narrador apela sistematicamente para o paralelismo entre a figura desta freira e outras figuras femininas de diversos tempos e lugares. A ligação íntima entre morte, suplício e erotismo é constantemente convocada, sendo um dos núcleos fortes da focalização do narrador que oscila sempre entre a tentativa de explicação racional e a descoberta dos meandros do inconsciente que teriam levado Santa (a catequista), Brízida, Madre Teresa ou, até, a americana destacada num país de leste, a agirem de acordo com determinados princípios, nem sempre inocentemente confessáveis.

A sensação inelutável da repetição leva a uma concepção circular do tempo que questiona a simplicidade da rígida cronologia que se revela inoperacional e falaciosa: “O que uma série nos dá, assim, é a sensação de que o tempo corre em círculo; e que esse círculo se fecha quando alguma coisa cumpre o destino previsto numa leitura de cartas. Estêvão anunciara que uma mulher iria percorrer três vezes o caminho terrestre, e de cada uma delas com o fim trágico que o Enforcado do tarot indicava.”⁵⁴. Uma mulher, três mulheres, Madre Teresa, Brízida, Santa, mas também a americana, Monica, a mártir cristã. De igual modo, um homem, três homens, Frei João, Estêvão, o narrador, mas também Pintor, o monge pintor, o condenado cubano, Clinton. Todos eles interagem, numa confusão propositada entre santos

e pecadores, indiciando a ténue diferença, o erotismo presente em todos eles, através da certeza da obtenção do prazer por intermédio da dor: “e isso desemboca nas santas decepadas, esquarterjadas, emparedadas vivas, que é o fim desejado por todas essas que são capazes de transformar a dor em júbilo.”⁵⁵. As frases finais da obra esclarecem definitivamente essa indistinção, indistinção que é patente desde a possível relação que se pode fazer entre as várias epígrafes, todas elas tiradas do processo de Madre Teresa Maria de São José, e os vários capítulos que se lhes seguem: “e o que daqui resulta é a diferença entre um santo e um pecador; e é verdade que, no fim de tudo isto, se vê que são ínfimas as diferenças entre essas duas qualidades, sendo talvez o único ser a cuja acção se pode atribuir a característica inequivocamente negativa o inquisidor, ou o advogado do diabo.”⁵⁶

O inquisidor de que se fala na última linha do livro remete primariamente para o Santo Ofício, a que se faz alusão, a propósito de Madre Teresa e de Brízida, mas convoca também, mesmo se indirecta e tacitamente, o Portugal salazarista e, até, outros processos judiciais, apenas mais civilizados numa exterioridade muitas vezes enganadora. Os tortuosos processos de interrogatório usados pelo tribunal da Inquisição e que outros tribunais só por vergonha não empregam, embora os possam tentar praticar velada e encobertamente, favorecem a confissão de culpas, frequentemente, inexistentes ou só encontradas porque supostamente deveriam existir. É um pouco este o princípio que preside ao romance, cuja tese, se assim lhe quisermos chamar, reside na absoluta necessidade de confissão, que provoca o nascimento da culpa e a respectiva expiação: “Então tudo o que foi vivido por esses dois seres nunca sairia do segredo das suas consciências se não tivesse havido essa necessidade da confissão que levou Mónica a revelar tudo o que se passara à amiga, que gravou as suas confidências para uso dos inquiridores.”⁵⁷.

E necessidade de expiação pode querer significar morte ou desejo dela, mesmo se, na actualidade de Monica e Clinton, isso possa ser substituído por qualquer sublimação. E as mortes sucedem-se, mortes expiatórias por crimes cuja culpabilidade é discutível, cuja culpabilidade nem é provada, cuja culpabilidade é apenas entrevista numa análise mais interpretativa do que factual.

Estas mortes sacrificiais, frequentemente de duplos que reciprocamente o são, constituem um meio para o sujeito de integrar o que recusa, renunciando a preservar intacta a representação que de si fazia e transformando-se em outro⁵⁸, mesmo se o nega.

É o caso de *Vícios e Virtudes* de Helder Macedo onde constantemente se afirma e se recusa a identificação entre Joana e seus amigos com a mãe de D. Sebastião e outras personagens quinhestistas. O narrador aventa variadas hipóteses que vão sendo negadas por Joana, apesar da correspondência exacta dos nomes.

A subversão do discurso narrativo que instaura a dúvida, mesmo se artificiosa, sobre o género do texto, leva o narratário a pôr constantemente em causa uma leitura unívoca e estabelecida. A interrogação do narrador, “Ou seja, isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?”⁵⁹, desvenda a periclitante identificação do romance com algo pré-estabelecido que ajudaria a tornar menos ambíguas as relações entre passado e presente. Mas, como essa classificação pacificadora se revela impossível, o narratário terá de hesitar entre o que é dito e desdito, tal como as personagens, entre o ser e o estar, entre a vida corrente e a transcendente: “Ser ou não estar, que dá para o misticismo. Estar ou não ser, para a vida corrente.”⁶⁰.

Inseguras, carentes de uma identidade estável, as personagens encarnam em essência aquilo que se refere pontualmente para uma ou outra. Quando se lê, “Joana, recorde-se, tinha deixado uma casa dominada pela presença ausente da mãe e entrou noutra onde o noivo-menino era a presença concentrada de todas as ausências.”⁶¹, não se pode apenas inferir que a mãe de Joana, seja ela a do século XX ou a filha de Carlos V, morrera na sua infância ou que o noivo, João ou o seu homónimo, pai de D. Sebastião, era pouco mais do que uma criança, com 16 anos, e que morrerá antes do nascimento do filho, mas que todas as personagens são simultaneamente a presença de que se fala e a ausência (o duplo) que se subentende. Quando o narrador diz a Joana, “Queres ser o teu próprio outro”⁶², está a problematizar a ideia do duplo e a identificar subrepticamente esta Joana com a antepassada quinhentista, estabelecendo uma ambiguidade fundamental entre a aparente ocultação e o seu oposto: “mas o que eu acho é que para ti o véu não serve para te ocultares, como toda a gente. És a princesa rostituerta”⁶³. A cara escondida é que é o véu.⁶⁴”. A referência ao termo por que o embaixador espanhol designou a princesa, aplicando-o a Joana, é mais um elemento que cria voluntariamente a ambiguidade que será categoricamente recusada por esta.

Não será descabido associar simbolicamente esta emergência de duplos, presente, mesmo na ausência da explícita referência textual, à repetição obsessiva do termo também, nos mais variados momentos, mas que poderá dar conta da interligação entre as personagens que, em última análise, reflecte a indiferenciação entre passado e sua especulação no presente. A primeira noite de Joana e o marido (os do século XX, mas também os do XVI) foi um desastre. Em seguida, assistimos ao seguinte diálogo:

“Mas ela, de olhos baixos, tinha uma condição, um pedido a fazer.

“Se me deixares olhar para ti.”

E ele, ainda mais tímido:

“Mas queria ser eu a olhar para ti.”

“Também”, disse ela. “Também quero. Olhar-te. Que tu me olhes. Que me vejas. Também.”
“Também” terá sido a palavra mágica que os abriu um para o outro.⁶⁵.”

O termo também ocorre em outros momentos, sem aparente ligação entre si, mas cheios de implicações simbólicas: “Levou [Joana novecentista] a mão ao ventre, tacteou a cintura, onde estava o fio de prata com o retrato da mãe? Chamou as enfermeiras, o que tinham feito ao seu fio de prata, o que tinham feito da mãe? Lembrou-se então de quando João os tirara da cintura engrossada em que se haviam incrustado, isso sabia que tinha acontecido, que não era uma memória imaginada, e então chorou pela primeira vez a morte do marido, o nascimento do filho, chorou também pela mãe que nunca conhecera. E por si própria. Também.”⁶⁶;

“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?”

“Bom, sim...”, eu mais perturbado do que é prudente.

“Também.” Não sei se ela disse “também”, “tamém”, ou “está bem”, “tá bem”⁶⁷;

“Não quero falsificar”, disse eu finalmente.

Isto eu precisava de lhe dizer, e não só por ela, para mim.

“Também”, disse ela, ou “está bem”, mais uma vez não sei.⁶⁸;

“Hesitei. “Mas não sei. Não sei se estamos a falar da mesma coisa.”

“Também eu não.” (...)

“Estás a falar da nossa conversa de há pouco ou do duque... do caderno, do que te aconteceu, do que te tem acontecido...?”

“Acho que sim. Também. Também de tu dizeres que não queres mentir. De mentires dessa maneira. Para impedires que as coisas se possam tornar outras. Da tua preocupação com a tua imagem.”

Já devia ter sabido, com esta menina não há impunidade possível. E certamente tinha alguma razão. Touché. Deixei que a razão que tinha ficasse implícita:

“Mas o que estás a descrever, isso da imagem... E tu?”

“Também. Já sabias, não é? Mas acho que também tu. Fiquei a saber.”

“Da verdade da mentira ou da mentira da verdade?”

“Das duas. De como nunca se sabe qual é qual.”⁶⁹”

O advérbio também prefigura a nível da estrutura profunda a coincidência do duplo que põe sempre evidentemente, os problemas da verdade e da mentira, que neste romance se assumem como não contraditórios.

E a figura cujo duplo é mais forte e mais controverso é sem dúvida a de Joana de tal forma que o narrador, ao ouvir contar a sua história a um amigo, a associa a algo que já conhece: “Mas depois voltei a sentir que já tinha lido muito daquela história nalgum sítio, que havia naquilo fragmentos de vidas que eu semi-reconhecia sem conseguir situá-los.”, para acabar por se lembrar do artigo citado de Marcel Bataillon sobre a mãe do Desejado: “O que me veio à mente foi uma artigo de Marcel Bataillon que costumo recomendar aos alunos sobre a mãe do Dom Sebastião! 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.⁷⁰”.

Esta confusão, permanentemente afirmada e negada (“E assim onde eu estou agora é só aqui, a escrever, e onde posso voltar é somente à realidade dos afectos que tenho estado a querer evitar pela Joana a que cheguei por ela não ter sido a que até agora fora a do meu livro, por nunca poder ter sido a Joana de Áustria, Princesa de Portugal.”⁷¹), poderá significar, de acordo com Jourde e Tortonese, que não existe a verdade da personagem e que é preciso disponibilizar todas as significações de molde a fazê-las contracenar⁷².

O véu que a irmã de Filipe II usa, como vimos, tal como as mulheres e homens do sonho da Joana novecentista, encobre-as, descobrindo-as, e criando afinidades exteriores, como o casamento preparado pelos familiares, a orfandade precoce da mãe ou as ambiguidades ligadas à primeira menstruação e às relações com Francisco (actual e quinhentista). Ambas trazem uma miniatura representando o retrato da mãe, numa tentativa de identificação/rejeição, de presença/ausência.

Se a mãe (das duas) é ausência, o filho não o é menos. Historicamente, sabemos que a filha de Carlos V, abandona definitivamente Portugal quando o futuro D. Sebastião tem ainda poucos meses e chega a perguntar, anos mais tarde, ao embaixador de França, de passagem por Madrid, pelo filho, pelo seu aspecto físico. A Joana que dialoga com o narrador acaba por negar, embora sempre ambigualmente, a existência de um filho: “Mas também te respondi na altura, tu é que preferiste não ouvir, que o meu filho nunca existiu, só eu e o João.⁷³”.

O repúdio dá-se, aliás, na primeira hora, logo após o parto: “Mas o filho que de si carnalmente havia nascido, de início nem quis ver e, quando o viu, nada sentiu além de uma visceral repulsa.⁷⁴”.

A figura de D. Sebastião é menos importante do que a da mãe e só existe através dela: “E se não fosse Dom Sebastião que regressasse? E se fosse a mãe de Dom Sebastião que sempre aqui tivesse estado?”⁷⁵. Qual delas? Joana de Áustria ou a Joana que recusa ter tido um filho e que dialoga com o narrador, numa sequência vertiginosa de verdades e mentiras? A desmitificação do derrotado de Alcácer-Quibir passa pela imtromissão do seu duplo, a quem

a própria mãe apelidara de monstro⁷⁶, e que perde definitivamente o carisma de salvador da identidade, nacional ou outra: “A intenção teria sido portanto contar a outra história da História, a que tivesse pouco a ver com o filho como essa Joana pouco teve, trazê-la para um ambíguo tempo nosso em que a vida tivesse continuado a despeito do filho, como continuou. E quanto ao nunca assaz defunto Dom Sebastião da fantasmática memória, que ficasse a ser identidade nacional onde pertence, “o meu filho morreu ontem”, na morte anunciada a meio de uma foda, não entraria mais na história onde deixou de entrar mesmo quando as suas congénitas impotências foram e continuam sendo recicladas nas de tantos poetas e romancistas e ensaístas, até cineastas, mesmo os que se lhe dizem avessos e continuam a perpetuá-lo na própria negação, non, naus, sagas de África (...)”⁷⁷.

Outra figura interessante é a de Francisco que assume simultaneamente três identidades: o amigo do narrador, que primeiro lhe fala de Joana, um outro, espécie de tutor-tio (amante da mãe de Joana?), que, talvez, a desejasse sexualmente no passado e a do duque de Gândia, S. Francisco de Borja, que terá tido uma influência decisiva no ânimo de Joana de Áustria, ao ponto de a fazer tender para esses espirituais, apóstolos da vida interior que acusavam de *alumbrados*. Também, a propósito deste último correram boatos injuriosos, chegando a acusá-lo de amante da princesa, se não de sua mãe⁷⁸.

Um manuscrito, alegadamente de Francisco, tutor-tio, que Joana envia ao narrador é cheio de ambiguidades sobre as relações de ambos no passado e contém frases riscadas, mas que se lêem perfeitamente, e que funcionam como uma espécie de narração subliminar que explica o que é omissa na narração oficial ou que fornece outra versão.

S. Francisco de Borja, acusado de *alumbrado*, terá tido grande influência na princesa, “Outra face, ou seria a mesma, da personalidade desta jovem tão ferozmente reservada foi a sua atracção por cultos de devoção interior praticados por diversos dos reformistas heterodoxos que nesse tempo se ocultavam debaixo das sombras nefárias da Inquisição.”⁷⁹, ao ponto de criar algum desconforto na Corte e de a mortificar interiormente quando, na sua qualidade de Governadora, tinha de presidir a autos-de-fé.

Apesar de diferentes, estes dois Franciscos exercem influências semelhantes, de acordo com o tempo e a cultura, o que é facilmente verificável se pensarmos no jogo de cartas por ambos inventado, em que os naipes são transformados em vícios e virtudes, o que dá o título ao romance.

Vejamos o que nos diz Marcel Bataillon: “Quelques mois avant son mariage, le Père Francisco, lui rendant visite à Toro, l’avait engagée à bannir de sa maison les jeux de cartes qui y étaient trop en faveur, et il s’était engagé à lui apprendre un jeu beaucoup plus profitable. (...) Lui, (...), tenait la promesse qu’il lui avait faite de remplacer les cartes par des jeux plus

neufs et plus édifiants. Il apporta une *baraja* d'un nouveau genre composée de 24 vertus et de 24 vices. Les cartes portaient des maximes pieuses encourageant aux différentes vertus ou mettant en garde contre les vices.”⁸⁰. Este excerto é praticamente transcrito, em português, no romance, nas páginas 111 e 112.

Francisco (tutor e tio) “quando estava contente mudava as regras do jogo⁸¹” e afirma que inventou um jogo novo, “O jogo dos vícios e das virtudes”⁸², que, curiosamente, a ajuda a preparar-se para o casamento ao dar-lhe a certeza de que a imagem representada no espelho é sempre “a de um rosto grotesco, desfigurado.”, já que “A Alma é o Espelho do Corpo”⁸³.

É por essa razão que as cartas anómalas têm grande importância simbólica, em busca de um sentido, “De culpas e punições. De vícios e virtudes.”⁸⁴, e que essa procura se pode transformar numa mais ampla que englobe o sentido da própria vida, num tempo de incerteza e perversão:

“Pensei de novo, a sentir-me de novo poluído, que outras versões de si não teria dado aos outros, a desperdiçar-se no Francisco de Sá, a inventar-se a si própria no outro Francisco mesmo quando estava a ser inventada por ele, a inventar-se agora para mim sem que eu lhe pudesse entender a causa e o propósito, o que era vício e o que era virtude. Perguntei:

“Nas cartas, nos vícios e virtudes, o Francisco tinha desenhado figuras, faces a olharem-se ao espelho, um homem e uma mulher de mãos dadas?”

Joana pareceu por um momento perplexa, sem entender a razão da minha pergunta. Depois reconheceu a alusão às páginas que tinha lido deste livro.

“Ah, não, as dele eram cartas normais, com frases acrescentadas à mão, no fundo banalidades, as virtudes teológicas e os pecados mortais, mas também algumas frases da guerra, ordens para atacar o inimigo no rei de espadas, não matarás na rainha de copas.”⁸⁵.

Ao inflectir a tónica para a mãe do Encoberto, ou antes, ao anular qualquer grandiosidade tradicionalmente identificada com determinadas personagens, põe-se em causa a questão da identidade nacional que é subvertida para ser reapreciada crítica e ironicamente, tal como é apanágio do romance pósmoderno. O duplo aparece como fundamental numa concepção cada vez mais consciente da circularidade infinita do tempo que se repete, não se repetindo nunca: “Bom está-se logo a ver. Ela é a Pátria. A Identidade nacional. Tu não gostas da expressão, mas que existe existe. Já te disse, até há livros. Já vais ver. Mulher moderna. A nova Nação. (...) A Sombra, porque é uma projecção de todos nós. Olha, aquilo que tu próprio dissesse há pouco de ela ser feita de pedaços dos outros. (...) Teria de pensar melhor nos nomes mas já estás a ver como é. E olha, até podia entrar a tal negra que tu dissesse, a

que não parece negra. A Negra é o antigo império. A descolonização porque já não parece negra. (...) Pena é que seja necessário modificar os factos. O melhor é esperar por Dom Sebastião quer venha ou não.”⁸⁶.

Do duplo assumido pela personagem em *O Concerto dos Flamengos*, aos duplos encontrados pelo narrador para resolver problemas da infância em *Por Todos os Séculos*, até aos duplos constantemente afirmados e recusados de *Vícios e Virtudes*, um longo caminho se percorreu, embora aponte sempre na mesma direcção: a interpenetração do passado e do presente, a especularidade infinita que se baseia numa utopia invejável – a anulação do tempo e, consequentemente, da morte.

Notas

1 Cf., Maria de Fátima Marinho, “Inês de Castro – Outra era a Vez” e “D. Sebastião e o Romance Histórico”, in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. VII, 1990 e Vol. XIX, 2002, respectivamente.

2 Cf., Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

3 Alexandre Herculano, “A Velhice”, in *Panorama*, n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934.

4 Cf., “Queria... queria uma novela, um romance histórico, que toda a gente lesse, que toda a gente quisesse ler; porque enfim, meu caro amigo, estou convencido que a maneira de ensinar a história àqueles que não se aplicam aos livros, àqueles cuja profissão os arreda de poder fazer estudos sérios e seguidos, é o romanceá-la, dialogando-a, e dando vida à época, dando vida aos personagens, dando vida às localidades; (...)”, Arnaldo Gama, *Um Motim Há Cem Anos*, Porto, Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira Ed., 1949 (1.ª ed., 1861), pp. 11-12.

5 Cf., Alessandro Manzoni, “Del Romanzo Storico e, in genere, de’ componimenti di storia e d’invenzione”, *Tutte le Opere*, Vol. Secondo, Milão, Sansoni Ed., 1993, p. 1762: “Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una riflessione”.

6 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1988.

7 Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Filadélfia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

8 Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983.

9 Cf., Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 257: “Cette logique consiste essentiellement dans la construction *par l’imagination* d’un cours différent d’événements, puis dans la pesée des conséquences probables de cet événement réel, enfin dans la *comparaison* de ces conséquences avec le cours réel des événements”.

10 Henry James, *The Sense of the Past*, Fairfield, Augustus M. Kelley Publishers, 1976 (1.^a ed., 1917), p. 97.

11 *Idem*, p. 292.

12 *Idem*, p. 300.

13 Agustina Bessa Luís, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, p. 71.

14 *Idem*, p. 87.

15 Cf. Amy Jeanne Elias, *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U. M. I., The Pennsylvania State University, dact., 1991, pp. 107-108: "Postmodernist historical novelists spatialize history in one way by juxtaposing the past and present in a manner similar to parataxis, the rhetorical strategy."

16 Cf., *idem*, p. 135: "At the very least, however, the conflict between past and present does not lead to synthesis."

17 Cf., Wenche Ommundsen, *Metafiction?*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, p. 53: "The narrator, in other words, is not recording history; he is inventing the past."

18 Cf., Michel Vanoosthuyse, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Doblin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 39-49.

19 Cf. Hayden White, *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1987, p. 206: "It is possible, of course, to read any text as a mediation, more or less explicit, on the impossibility of representation and the aporias of signification just by the virtue of the fact that any text attempting to grasp any reality through the medium of language or to represent it in that medium raises the specter of the impossibility of the task undertaken."

20 Cf., Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du Double – Un Thème Littéraire*, Issoudun, Editions Nathan, 1996, p. 71: "Ainsi, chez Jung, le double s'intègre toujours dans une dynamique: il ne représente pas seulement le passé, la part archaïque, la mémoire refoulée du sujet, mais aussi et surtout l'avenir, celui que l'on doit devenir (...)"

21 Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p. 12.

22 *Idem*, p. 173.

23 *O Concerto dos Flamengos*, p. 86.

24 Nuno Júdice, *Por Todos os Séculos*, Lisboa, Quetzal, 1999, p. 67.

25 *Vícios e Virtudes*, p. 24.

26 *Idem*, p. 129.

27 *Idem*, p. 87.

28 Cf., *Visages du Double*, p. 4: "(...) toute chose connaissable n'est que le double d'un modèle inconnaissable."

29 *O Concerto dos Flamengos*, p. 48.

30 *Idem*, p. 85.

31 *Por Todos os Séculos*, pp. 112-113.

32 *Idem*, p. 99.

33 *Idem*, p. 113.

34 *Idem*, pp. 107-108.

35 Cf., Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 93: “The “real” referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives.”

36 Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 361.

37 *Idem*, p. 604.

38 *Idem*, p. 254.

39 *Por Todos os Séculos*, p. 46.

40 *Idem*, p. 78.

41 *Visages du Double*, p. 63: “Le double peut également incarner les désirs inaboutis, les possibilités irréalisées.”

42 *O Concerto dos Flamengos*, p. 19.

43 *Idem*, p. 56.

44 *Idem*, pp. 108-109.

45 Cf., *Visages du Double*, p. 182: “Le double en me singeant me vide de moi-même, m’emmène dans l’obscurité où je me perds, mais où je peux aussi trouver la possibilité de devenir *l’autre*.”

46 *O Concerto dos Flamengos*, p. 191.

47 *Idem*, p. 45.

48 *Idem*, pp. 46-47.

49 *Idem*, p. 48.

50 *Idem*, p. 266.

51 *Idem*, p. 225.

52 *Idem*, p. 338.

53 Cf. *Visages du Double*, p. 182: “(...) le double correspond plutôt à l’effroi de voir un être en tous points semblable à soi à l’extérieur de soi. Mais cet effroi ressemble à un désir, celui de s’absenter de soi, d’être ce qui nous est étranger, comme si en nous, le plus gênant, le plus destructeur, c’était notre propre présence. Le double, en incarnant d’un coup l’angoisse de la dépossession, fait surgir aussi comme en un miroir la double possibilité symétriquement inverse: d’une part celle d’un moi magnifié par son étrangeté à lui-même, exalté dans la néantisation si l’on peut dire, et d’autre part celle de tout ce que je ne suis pas qui deviendrait moi, bref d’un “Je suis ce que je ne suis pas.”

54 *Por Todos os Séculos*, pp. 144-145.

55 *Idem*, p. 42.

56 *Idem*, pp. 148-149.

57 *Idem*, p. 21.

58 Cf., *Visages du Double*, p. 120: “Ainsi, l’accomplissement sacrificiel par le double constitue un moyen pour le sujet d’intégrer ce qu’il refuse en lui, tout en renonçant à préserver intacte la représentation qu’il se faisait de lui-même. Il sort de l’épreuve blessé, et autre.”

59 *Idem*, p. 140.

60 *Idem*, p. 52.

61 *Idem*, p. 52.

62 *Idem*, p. 132.

63 Cf., Marcel Bataillon, “Jeanne d’Autriche, Princesse du Portugal”, in *Etudes sur le Portugal au Temps de l’Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1974, p. 202: “L’Ambassadeur Luís Sarmiento écrivait à Charles-Quint que sa fille était presque toujours renfrognée, *rostrituerta*. Quand son époux la quittait pour aller chasser à Alemirim, elle ne voulait plus voir personne et se couvrait la tête d’un voile.”

64 *Vícios e Virtudes*, p. 132.

65 *Idem*, pp. 54-55.

66 *Idem*, p. 61.

67 *Idem*, p. 82.

68 *Idem*, p. 127.

69 *Idem*, pp. 130-131.

70 *Idem*, p. 25.

71 *Idem*, p. 116.

72 Cf., *Visages du Double*, p. 184: “Cela signifie qu’il n’a pas à traduire une hypothétique vérité de son personnage ou de sa personne; il serait exécrable. Il lui faut détacher de lui les significations toutes faites, les rendre disponibles, les placer en orbite, si l’on veut, de manière à pouvoir les faire jouer.”

73 *Vícios e Virtudes*, pp. 179-180.

74 *Idem*, p. 60.

75 *Idem*, p. 70.

76 Cf., *idem*, p. 60: “‘É um monstro’, disse, ‘é um monstro’. Tirem-mo daqui.” e *Visages du Double*, p. 79: “Le double est ainsi le monstre par excellence (...)”.

77 *Vícios e Virtudes*, p. 106.

78 Cf. Marcel Bataillon, *art. cit.*, p. 201: “Leur intimité spirituelle a été si grande qu’elle devait provoquer vers 1560 des racontars injurieux (...)”; p. 212: “On fit alors courir le bruit que la Princesse avait été la maîtresse du Jésuite.”

79 *Vícios e Virtudes*, p. 108.

80 Marcel Bataillon, *art. cit.*, pp. 203-204.

81 *Vícios e Virtudes*, p. 38.

82 *Idem*, p. 42.

83 *Idem*, p. 48.

84 *Idem*, p. 178.

85 *Idem*, pp. 171-172.

86 *Idem*, pp. 196-197.