

GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS

METÁFORAS DA HISTÓRIA:
UMA LEITURA DOS ROMANCES DE HELDER MACEDO

Tese apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa.

Orientadora: Vilma Sant'Anna Arêas.

Fevereiro 2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

D235m	Dantas, Gregório Foganholi. Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo / Gregório Foganholi Dantas. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009. Orientador : Vilma Sant'Anna Arêas. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Macedo, Helder, 1935-. 2. Ficção portuguesa – História e crítica. 3. Ficção portuguesa – Séc. XX – História e crítica. I. Fiad, Raquel Salek. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	tjj/iel

Título em inglês: History's methafors: a reading of the Helder Macedo's novels.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Helder Macedo; Portuguese fiction; Portuguese fiction – Century XX – History and critic.

Área de concentração: Literatura portuguesa.

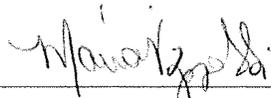
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Áreas (orientadora), Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi; Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra; Profa. Dra. Mônica Simas; Profª Dra Paola Poma.

Data da defesa: 19/02/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:



Prof^a. Dr^a. Márcia Valéria Zamboni Gobbi



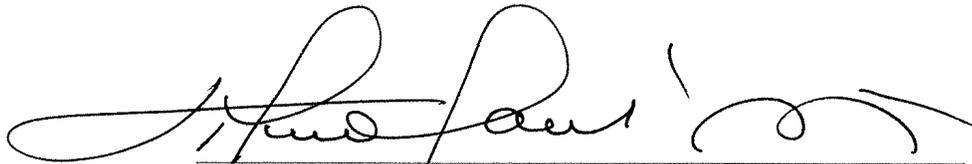
Prof^a Dr^a Maria Lúcia Dal Farra



Prof^a. Dr^a. Mônica Simas



Prof^a Dr^a Paola Poma



Prof^a. Dr^a. Vilma Sant'Anna Arêas (Orientadora)

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos.

Aos membros da banca examinadora, pela leitura atenta e minuciosa: Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Dal Farra, Mônica Simas e Paola Poma. À professora Márcia Gobbi e ao professor Francisco Foot Hardman, que compuseram a banca de qualificação, devo conselhos e orientações que me foram muito valiosas para a redação final.

Aos funcionários e professores do IEL, fundamentais para minha formação. Faço questão de lembrar dois saudosos nomes, Haqira Osakabe e Luiz Dantas, pessoas admiráveis, por cuja convivência serei sempre grato.

Aos colegas da Facamp, que me acolheram quando mais precisei.

A todos os meus amigos, em particular àqueles que estiveram mais próximos à tese: Alexandre Caroli Rocha, Elen de Medeiros e Simone Nacagama. Um agradecimento especial a Flávia Trócoli, Guilherme Nicésio e Luís Fernando Prado Telles, a quem devo inestimáveis conselhos e conversas sobre literatura, teses de doutorado e outras inquietações. E a Renato Marques Oliveira, que me prestou uma providencial consultoria de última hora.

A Vilma Arêas, a quem devo, além da amizade, um modelo ético de profissionalismo e de dedicação à literatura e à vida.

Agradeço à minha mãe, que me ensinou a gostar dos livros e dos filmes; ao meu pai, que fez comigo uma difícil viagem, em 1993; e à minha irmã, pelo apoio incondicional. Sem vocês, nada disso seria possível.

E à minha esposa, Anaia, a quem dedico este trabalho. Porque era ela, porque era eu.

RESUMO

A presente tese pretende realizar uma leitura dos romances do escritor português Helder Macedo — *Partes de África, Pedro e Paula, Vícios e virtudes* e *Sem nome* — considerando três pontos principais de análise: a elaboração de um narrador caprichoso que se filia a uma determinada tradição literária; a apropriação de referências intertextuais e o discurso metaficcional; a estrutura narrativa construída a partir de oposições ou antinomias, presentes em todos os níveis de seus romances. Para tanto, faremos uso de um *corpus* de ensaios de autoria de Helder Macedo e que tratam da tradição literária evocada em seus romances. Deste modo, pretendemos interpretar seus livros a partir dos critérios adotados pelo próprio autor para interpretar as obras ficcionais de sua eleição.

ABSTRACT

The present thesis intends to undertake a reading of the novels by the portuguese author Helder Macedo -- *Partes de África, Pedro e Paula, Vícios e virtudes* and *Sem nome* –taking into account three major points of analysis: the elaboration of a capricious narrator who affiliates himself to a certain literary tradition; the appropriation of intertextual references and the metafictional discourse; the narrative structure built up from oppositions or antinomies, present in all levels of his novels. In order to do so, we'll make use a corpus of essays by Helder Macedo concerning the literary tradition evoked in his novels. Thus, we intend to interpret his books from the criteria adopted by the very author to interpret the fictional works of his election.

ÍNDICE

Introdução	15
Capítulo 1 - O romance português contemporâneo	19
I. A segunda História	20
II. Leitores de Sterne	26
III. A metaficção historiográfica	36
Capítulo 2 - <i>Partes de África</i>	49
I. Uma grave viagem	50
II. Os ecos pertinentes	59
III. Metáfora e metonímia	80
IV. Mosaicos espelhados	90
Capítulo 3 - <i>Pedro e Paula</i>	107
I. Um romance de 68.....	108
II. Cousas futuras	111
III. Esse Aires	120
IV. Entre o lusco e o fusco	137
V. As opções impossíveis	154
Capítulo 4 - <i>Vícios e virtudes e Sem nome</i>	161
I. AlterIdades	162
II. Fantasmagorias da História	173
III. Papéis velhos	187
IV. Duplicações	195
Considerações finais	207
Bibliografia	219

Quando a menina voltou à janela e olhou para baixo, a mancha úmida sobre o cascalho já havia evaporado. Agora não restava nada da cena muda ocorrida junto à fonte, senão o que sobrevivia na memória, em três lembranças separadas que se sobrepunham. A verdade se tornara tão espectral quanto a invenção.

Ian McEwan, *Reparação*

Se isso fosse novela algum crítico tacharia de inverossímil o acordo dos fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil.

Machado de Assis, *Memorial de Aires*

INTRODUÇÃO

O escritor norte-americano Henry James é responsável por uma das mais precisas – e preciosas – metáforas para o exercício da crítica literária. Em “O desenho do tapete” (1896), James nos conta a história de um crítico empenhado em descobrir qual seria o “plano oculto”, a intenção geral escondida na obra do escritor Hugh Vereker, revelando-se ao olhar do investigador como “o desenho complexo de um tapete persa”, ou ainda, como o fio que une as pérolas de um colar (JAMES, 1993, p. 158).¹ No conto em questão, poucos são os “escolhidos” para conhecer o verdadeiro segredo oculto daquela ficção. Ainda assim, o texto fascina, e convida o leitor a tentar desvendá-lo.

Em se tratando de grandes textos literários, porém, tal busca é ambivalente. É certo que há planos ocultos a serem descobertos; mas quando o são, não explicam a obra em sua totalidade, como um enigma desvendado; muitas vezes, pelo contrário – e com um requinte de crueldade –, sugerem novas inquietações ao crítico literário.

A ficção do escritor português Helder Macedo pertence, seguramente, à categoria dos grandes textos literários que, seduzindo o crítico com suas referências intertextuais, digressões metaficcionais e reflexões históricas, escapam à interpretação unívoca, e promovem mais perguntas do que respostas. O autor nos dá pistas de interpretação para em seguida negá-las, e manipula os elementos textuais com o inegável fim de ludibriar o leitor.

Ainda que continuamente evoque nomes da tradição literária universal – de Camões a Cesário Verde, passando por Almeida Garrett, Stendhal e Machado

¹ Nas palavras do narrador: “A meu ver, [o segredo] devia estar em primeiro plano, como o desenho complexo de um tapete persa. Ele [o escritor] aprovou enfaticamente esta imagem quando a usei, e propôs outra: ‘É o fio onde estão enfiadas minhas pérolas!’” (In: JAMES, 1993, p. 158).

de Assis — Helder Macedo é um escritor de nossa época. Refletir sobre seus procedimentos literários é refletir também sobre os impasses e caminhos que a prosa de ficção vem tomando em diferentes línguas. Como Roberto Bolaño ou Enrique Vila-Matas, ele se disfarça de personagem, manipula duplos literários e evoca cenas de sua formação literária e pessoal; como J. M. Coetzee, insinua o ensaísmo dentro da ficção, conduzindo questionamentos éticos e morais de sua época e lugar sem, contudo, submeter-se ao discurso partidário; como W. G. Sebald, utiliza-se do memorialismo e da narrativa de viagem como matriz ficcional e fonte de uma insinuante crônica de costumes; como António Lobo Antunes, trata da história recente de Portugal em termos subjetivos, sobrepondo fragmentos da memória em um denso tecido literário.

Isso não significa, em absoluto, que os romances macedianos sejam meras repetições do já visto; pelo contrário, há algo de novo e difícil de identificar em sua forma, que mesmo o leitor mais atento hesita em nomear. Ora ela se apresenta como mera evidência — que a organização algo anárquica de *Partes de África* ou as referências intertextuais de *Pedro e Paula* fazem saltar aos olhos —, ora de forma bastante discreta — que nos foge como aquela misteriosa personagem no desfecho de *Vícios e virtudes*. Assim é o fio que une as contas do colar: ele existe, mas não conhecemos exatamente sua textura; pode ser um único fio, ou vários deles entrelaçados; pode conter falhas, nós ou fiapos; pode ter sido feito para a ocasião, ou reaproveitado de colares antigos, que perderam o uso.

A repercussão acadêmica que os romances de Helder Macedo alcançaram, em Portugal e no Brasil, é a prova de que têm intrigado a crítica como poucos, ultimamente. Mais do que isso, seu alcance como crítico literário, poeta e romancista é comprovado pelo variado grupo de intelectuais e artistas reunidos no volume *A primavera toda para ti*, uma homenagem ao autor organizada por ocasião de seu afastamento do King's College.

Esta tese encontra então uma outra dificuldade — além do próprio trato com a ficção macediana —, que é a de se propor como um discurso crítico

interessante em meio ao variado número de ensaios fundamentais que vêm se debruçando sobre a mesma matéria. Mas é esse um dos grandes riscos do crítico literário, afinal. Incontornável.

Quanto ao “desenho oculto” desta tese, ele não está tão oculto assim. Em linhas gerais, lemos os romances de Helder Macedo utilizando critérios interpretativos elaborados pelo próprio autor, dentro e fora de seus romances. Na primeira alternativa, através de uma voz narrativa que comenta o texto por meio de contínuas relações intertextuais; na segunda, apoiando-se em ensaios escritos por Macedo ao longo de sua carreira como crítico e professor de literatura, boa parte deles reunidos em 2007 no livro *Trinta leituras* (Editorial Presença).

Antes disso, porém, fazemos uma introdução panorâmica acerca do romance português contemporâneo, o que compõe o capítulo 1. Sem a pretensão de ser completa, a elaboração desse panorama procura indicar temas e procedimentos estilísticos comuns a um conjunto significativo de romances, também encontrados na prosa de Helder Macedo. Localizar o autor em seu contexto nos parece de fundamental importância para dimensionarmos o valor de sua obra.

No capítulo 2, é feita uma leitura de seu romance inaugural, *Partes de África* (1991), considerando três procedimentos fundamentais: a elaboração de um narrador caprichoso que se filia a uma determinada tradição literária; a apropriação de referências intertextuais e o discurso metaficcional; estrutura narrativa construída a partir de oposições ou antinomias, presentes em todos os níveis de seus romances. Para tanto, traçamos um breve panorama da tradição de narradores autoconscientes a que o narrador macediano se filia, e com a ajuda de um *corpus* de ensaios de sua autoria, que tratam dessa mesma tradição literária. Por exemplo, o texto de *Partes de África* foi abordado principalmente a partir dos ensaios de Macedo a respeito de Almeida Garrett.

Os capítulos seguintes seguem a mesma estrutura, com inevitáveis variações. No capítulo 3, dedicado a *Pedro e Paula* (1998), é estabelecida uma

comparação um pouco mais detida com *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, mediada também pelo ensaio de Macedo intitulado “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”.

Já no capítulo 4, há uma sensível mudança de foco interpretativo. Nele comentamos dois de seus romances, *Vícios e virtudes* (2000) e *Sem Nome* (2005). Lê-los juntos revelou-se bastante produtivo, considerando suas afinidades temáticas e estilísticas, e a evidência de que compõem uma outra linha de desenvolvimento em relação aos romances anteriores. Trata-se de uma nova configuração não apenas da voz narrativa (cuja autonomia é enfraquecida em *Vícios e virtudes* e dissolvida em *Sem nome*), mas também dos imperativos ficcionais do autor implícito.

Assim, no correr deste texto, Helder Macedo será referido em diferentes termos: como o narrador-personagem dos três primeiros romances, como o autor implícito de todos eles, e como o autor empírico. Por uma utópica questão metodológica, seria desejável que não houvesse confusão entre eles. Porém, faz parte do próprio jogo ficcional proposto pelo autor que eles se confundam, extraindo dessa indiscriminação um claro rendimento estético. Por isso, julgamos não ser necessário adotar uma nomenclatura diferenciada para cada uma dessas “entidades”: o professor Helder Macedo, ser empírico, é autor da produção intelectual – ensaios e entrevistas – aqui referidas; já o autor implícito – cuja imagem é projetada por cada romance – é também o narrador dos três primeiros livros, e se apropria indiscriminadamente da produção intelectual e da biografia do autor empírico. O estudo das similitudes entre estas duas entidades pertence ao campo da biografia que, infelizmente ou não, foge ao escopo desta leitura.

As considerações finais pretendem, enfim, demonstrar que, se houve aqui algum fio condutor, este foi a descrição de como se constitui o narrador ficcional de Helder Macedo e de como ele se transforma com o passar do tempo, até chegar ao seu quase (mas não total) desaparecimento, e qual o sentido que esse percurso confere ao conjunto dos romances. Que este fio interpretativo esteja também sujeito à fragilidade de sua própria condição, parece-nos inevitável.

CAPÍTULO 1

O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

É o que nos diz a história?

Pouco importa: di-lo-hemos nós.

Alexandre Herculano, *O bobo*

*A vida, um tecido de coincidências, e a História,
insondável nos seus propósitos, escolheu-me para
intérprete dessas coincidências, ao pôr-me na posta de
uma intriga quase inverossímil.*

Augusto Abelaira, *O bosque harmonioso*

I. A SEGUNDA HISTÓRIA

Em 1997, Helder Macedo esteve na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participando do Seminário Internacional “Três vozes de Expressão Portuguesa”, ao lado Orlanda Amarílis e José Saramago. Referindo-se à atenção que *Partes de África* recebeu por parte da crítica brasileira e da “perplexidade, quando não mesmo um certo desconforto” que o livro havia causado em Portugal, Helder Macedo declarou:

Direi apenas que se a atenção crítica brasileira me lisonjeia, a perplexidade portuguesa também não me desagrade, por ambas sugerirem que de algum modo teria alcançado nesse livro o meu propósito de significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença. Creio aliás que, em termos abstratos, é esse o tema central do livro, manifestado na sua estrutura, nas relações entre várias personagens, nas referências a outras obras e, muito especialmente, nas articulações entre o fático e o fictício — o recordado e o imaginado — ou seja, entre a História e a Literatura (In: CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999, p. 37).

De fato, *Partes de África* é um livro surpreendente, e grande parte da perplexidade que causou advém do modo como articula fato e ficção. O que não quer dizer que Macedo esteja só, e que não haja escritores obstinados nesta seara: afinal, a relação entre História e a Literatura está no âmago da ficção portuguesa dos últimos 30 anos, bem como muitos dos temas históricos desenvolvidos por Macedo. De modo que, para compreendermos as particularidades de sua ficção, é preciso situá-la em seu contexto histórico-literário. E ainda que um panorama completo e detalhado da ficção portuguesa das últimas décadas exceda em muito os limites deste trabalho, alguns comentários sobre um *corpus* representativo de romances nos será útil para delimitarmos algumas constantes temáticas e estilísticas do contexto literário em que surgiram os romances de Helder Macedo.

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, seguiram-se alguns anos de silêncio criativo, e os esperados títulos pretensamente escondidos no fundo das gavetas,

aguardando o fim da ditadura para se revelarem, custaram um pouco a sair.² Dentre os que mereceram a atenção da crítica estão *O que diz Molero* (1977), de Dinis Machado, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), de António Lobo Antunes, *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge, *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), de José Saramago, e um sem número de títulos de qualidade, responsáveis por aquilo que muitos chamaram de *boom* do romance português. Além dos estreantes, mantiveram uma produção intensa autores já consagrados, como José Cardoso Pires, Fernando Namora, Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Augusto Abelaira.

Os motivos desta vitalidade residem, de acordo com a escritora Lídia Jorge, no próprio advento da revolução dos Cravos e na influência do boom latino-americano, cujo ápice se deu ainda nos anos 70. Autores como Cortázar, Vargas Llosa, Juan Rulfo e Garcia Marquez teriam influenciado toda uma geração de escritores, inclusive portugueses, motivando-os a contrapor uma nova confiança na forma romanesca aos modelos existencialista e do *nouveau-roman*, vigentes até então. Eles impuseram uma “aposta nos modos tradicionais de dizer” (JORGE, 1999, pp. 161-2), o que proporcionou ao gênero romanesco afirmar-se novamente.

Não se trata, porém, de uma literatura acomodada a formas romanescas tradicionais: a confiança no romance não descartou, em absoluto, o questionamento de suas formas e limites, bem como dos temas desenvolvidos, principalmente dos enredos históricos. Álvaro Cardoso Gomes identifica, como a principal característica da prosa portuguesa contemporânea, a atuação crítica a respeito de fatos históricos, através de um “distanciamento irônico” e de uma “projeção do imaginário sobre o real” (GOMES, 1993). Tal escolha crítica exige,

² Para Maria Alzira Seixo, não faz sentido perguntar onde estavam as obras “de gaveta” que esperavam publicação após a revolução, já que, afora um compreensível período de escassas publicações (justificável, afinal, pelo próprio regime ditatorial), logo “os ímpetos de escrita começaram justamente a multiplicar-se, materializando-se na edição genericamente a partir de três vetores: o da produção regular de autores já consagrados, o do surgimento de personalidades literárias (...), o da revelação de novos ficcionistas que cultivam por enquanto suas primeiras experiências” (SEIXO, 1984, p. 31).

conseqüentemente, uma estilística de combate às formas tradicionais de romance, manifestada no comentário – dentro do texto ficcional – da linguagem literária e da própria composição da obra (discurso metaficcional), e na assimilação da poesia e de discursos não literários. De modo que a opção pelo romance histórico não significa, claro está, total adesão ao gênero, mas, sim, uma releitura paródica. Nestes termos, pode-se dizer que Helder Macedo possui muito em comum com sua geração de ficcionistas, embora não possamos afirmar que haja uma “geração” organizada e articulada, no sentido de compor uma “escola” literária coesa. Se é que tal coesão já existiu algum dia, para além de exigências escolares.

A ficção portuguesa que, como diz Carlos Reis, é marcada “pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas”, valorizou dentre esses temas os dramas de guerra, fossem eles coletivos ou individuais, a condição pós-colonial e a reflexão sobre identidades provocada pelas mudanças de fronteiras (REIS, 2004, p. 16).

Um dos livros mais representativos deste momento literário é *Memória de elefante*, de Lobo Antunes, cujo enredo possui forte inspiração autobiográfica. Acompanhamos a vida de um médico psiquiatra durante 24 horas, no hospital, na rua, em um bar. Após uma dolorosa experiência na guerra colonial em Angola, seu casamento se desfaz e o psiquiatra se encontra em um estado de depressão e autocomiseração que se alterna com ataques irados contra a sociedade portuguesa e as instituições de que faz parte. A narrativa inicia-se em 3ª pessoa, mas é de tal modo contaminada pela voz do protagonista que, por vezes, estabelece-se um único fluxo de pensamento, incidindo sobre pequenas observações do espaço e das pessoas à sua volta, ao mesmo tempo em que é atormentado sem descanso por esta memória “de elefante”, que não pode simplesmente ser ignorada. Misturam-se lembranças da guerra, de um núcleo familiar desfeito e de uma infância não idealizada, constituintes de uma personalidade tumultuada e desenraizada: como um “Fr. Luís de Sousa de blazer”, “entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado

continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência” (ANTUNES, 2006, p. 102).

Mas a característica formal mais marcante de *Memória de elefante* é o ostensivo uso da linguagem metafórica, da prosopopéia, e da animalização de coisas e pessoas. Alternam-se metáforas visuais, algo absurdas, fruto de um estado de quase delírio. Assim, os óculos da arquivista do hospital “lhe aumentavam os olhos até às proporções de hirsutos insectos gigantescos cercados de enormes patas de pestanas” (ANTUNES, 2006, p. 38) e, na rua, os carros se movimentam lânguidos, “à maneira de grandes gatos ávidos, tripulados por senhores que envelheciam como as violetas murcham, numa doçura magoada” (ANTUNES, 2006, p. 45). O resultado é de pesadelo à beira do kitsch.

O mundo do qual se está alheio se transforma, monstruosamente. Encadeiam-se idéias, imagens, em associações regidas pelo ritmo da memória, e que deixam entrever a angústia da ausência de comunicação, a assumida incapacidade de abandonar seu estado de isolamento interior, o adiamento constante de um novo início, ainda possível:

O psiquiatra desejou com desespero um esperanto que abolisse as distâncias exteriores e interiores que separam as pessoas, aparelho verbal capaz de abrir janelas de manhã nas fundas noites de cada criatura como certos poemas de Ezra Pound nos mostram de súbito os sótãos de nós mesmos num maravilhamento de revelação: a certeza de ter topado um companheiro de viagem em banco à primeira vista vazio e a alegria da partilha inesperada (ANTUNES, 2006, p. 65-6).

Talvez a saída seja mesmo escrever, apesar de tudo: não por acaso, no romance seguinte, *Os cus de Judas*, o protagonista assume a narrativa, em 1ª pessoa, e aprofunda a reflexão sobre a guerra. Mas a História, como o passado, não é retomada linear ou didaticamente: não se almeja contá-la, mas recriá-la ficcionalmente. A propósito, Maria Alzira Seixo divide a leitura de *Memória de elefante* em duas: a “horizontal” ou sintagmática, composta pela sucessão de eventos do dia vivido pelo protagonista; e a “vertical”, ou paradigmática, “narrada

em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária”, e composta por analogias e derivações de sentido nascidas da visão objetiva das coisas, terminando por construir, “de modo não linear mas fragmentário e decorrente, diversos painéis de ordem sociocultural” (SEIXO, 2002, p. 18). Este método proporciona uma composição fragmentária, de sobreposição de cenas reais e imagens evocadas (ou irrompidas) da memória, bem como de diferentes registros lingüísticos: o tom elevado e solene de determinadas reflexões alternam-se com um rebaixamento de tom que pode beirar o escatológico, enquanto expressões de repertório poético substituem palavras do mais baixo calão. Tais contradições e sobreposições compõem não apenas um quadro de oscilações de temperamento, como também a dificuldade em achar um registro que represente a crise pessoal do protagonista. Resultam dessas contradições laivos de uma cínica ironia, passível até mesmo de gerar humor, ainda que amargo.

A chamada trilogia autobiográfica de Lobo Antunes, sobrepondo os tempos da memória em um único fluxo narrativo, constrói um paralelismo entre as memórias de guerra e as cenas atuais, principalmente da vivência do médico no hospital psiquiátrico. Em *Conhecimento do inferno*, por exemplo, um dos procedimentos mais comuns usados pelo autor para tornar quase indissociáveis as memórias de guerra e as do hospital consiste na repetição constante de uma frase ou uma expressão que ecoa entre os dois mundos. Em um trecho particularmente expressivo, a prática canibal sugerida em um momento extremo no interior da África é transposta para uma reunião elegante entre os médicos, enquanto estes compartilham com os soldados a prática da tortura e o exercício do poder pelo medo.

Assim, a experiência da guerra colonial, que permeia os romances iniciais de Lobo Antunes (e se faz notar em toda sua obra posterior, ainda que de modo elíptico), não faz desses romances libelos políticos contra o salazarismo ou de denúncia das injustiças do imperialismo; antes, tal ficção termina por compor quadros mais sofisticados de sentido. Ainda segundo Maria Alzira Seixo, há, nos

romances, “uma travessia do tempo, um envolvimento na História que, mais do que refletir sobre ela, nos dá a experiência do lugar e do acto que a faz” (SEIXO, 2002, p. 501). Já Margarida Calafate Ribeiro, referindo-se a *Os cus de Judas*, explica que o protagonista, na posição de médico-militar da guerra, está incumbido da “reconstituição dos corpos explodidos na guerra. Metonimicamente falando, assim o comprometia a reconstituição de uma pátria, sobre a qual (como sobre os corpos) o médico via falido o seu poder profissional, pessoal e histórico” (RIBEIRO, 2004, p. 260).

A ficção de Lobo Antunes é bastante representativa de como a investigação sobre a História portuguesa recente, por parte dos romancistas contemporâneos, não se pretende reveladora de fatos e eventos decisivos do discurso histórico oficial, mas está voltada para uma profunda reflexão sobre a *representação* desses eventos. O que confere ao texto literário um sentido maior do que a crítica política imediata, mas projeta diferentes planos de significado – histórico, político, existencial, poético.

Ainda nas palavras de Lídia Jorge, os escritores dos anos 80 “foram capazes de construir, a partir do território do país, o romance a que Carlos Fuentes tipificou como ‘Segunda História’, isto é, o romance como escrita da história, engendrada contra o realismo de a contar” (JORGE, 1999, p. 162). Nas palavras de Fuentes, trata-se de uma *outra* história, “que cega e diminui os historiadores de arquivo”, e que, embora se manifeste através da escrita individual, “propõe-se como a memória e projecto (quer dizer, como realidade verdadeira) de uma colectividade, por definição, danada” (apud JORGE, 1999, p. 162).

Recontar a História, neste sentido, é propor uma revisão crítica do passado e uma projeção do futuro.

II. LEITORES DE STERNE

Em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, Ana Paula Arnaut descreve três procedimentos ou marcas estruturantes da ficção portuguesa das últimas décadas: o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor neste processo), a mistura de diferentes “gêneros” de prosa ou de formulações romanescas, e a já referida obsessão pela História. Nosso objetivo não é estudar a noção de pós-modernismo, mas simplesmente localizar, dentro de um estudo desta natureza, alguns procedimentos, técnicas e temas presentes em grande parte da narrativa portuguesa contemporânea para, mais tarde, identificá-las na obra de Helder Macedo.

O próprio autor de *Partes de África* não reconhece a legitimidade do termo “pós-modernismo” para definir ou rotular a ficção contemporânea. Para ele, o que se convencionou chamar de pós-modernismo termina por ser um

grande saco roto onde se põe tudo mas onde nada cabe. Por outro lado, tudo aquilo que é suposto serem as características do pós-modernismo, coisas como a intertextualidade, a presença explícita do autor na sua escrita, a intertextualidade (sic), a metaliteratura, a verdade é que nada disso é novo, tudo isso já foi praticado noutras épocas literárias. Por exemplo, na ficção do século XVIII. Mas também no século XIX (MACEDO, 2001, p. 395).

Continua exemplificando com as obras “pós-modernas” de Fielding, Laurence Sterne, Almeida Garrett, Machado de Assis. É certo que nestes autores havia procedimentos hoje associados ao pós-modernismo literário: metalinguagem, intertextualidade, fragmentação narrativa, como também é certo que, ainda nas palavras de Macedo, “nem sempre o que se faz atualmente é tão novo como isso. A novidade está sobretudo na capacidade de se fazer de novo” (MACEDO, 2001, p. 396).

Vale dizer que o autor de *Partes de África* não está sozinho neste raciocínio. Ao contrário de certo lugar comum da crítica mais apressada, segundo a qual a

metaficção é uma qualidade estrita do pós-modernismo, críticos como Carlos Ceia afirmam que a metaficção dita pós-moderna é, na verdade, uma “categoria literária intemporal” (CEIA, 1999, p. 21). Opinião de certa forma já expressa por Wayne C. Booth, segundo o qual

Depois de Sterne ter alargado o comentário, em quantidade e qualidade, até dominar todo o livro, e de ter criado um novo tipo de unidade, foram imitados vários aspectos de *Tristram Shandy*, obra após obra, primeiro em números consideráveis e, depois, reduzindo-se a um pequeno número constante de obras que vieram a culminar com o grande surto de narradores conscientes de si próprios, no século XX (BOOTH, 1980, p. 248).

Booth lembra ainda que o leitor do século XVIII, do *Tristram Shandy*, partilha com o leitor de ficção moderna uma questão crucial, “o de se não poder determinar quando o juízo é, ou não, fidedigno” (BOOTH, 1980, p. 253).

Em sentido semelhante ao afirmado por Helder Macedo, o teórico William Spanos acredita que a forma de escrita chamada pós-moderna está enraizada na literatura desde suas origens. Ana Paula Arnaut descreve a reflexão de Spanos nos seguintes termos:

Designando-a [a escrita pós-moderna] como uma estética de ‘de-composição’, enraíza-a nessas obras que desde tempos imemoriais ensombram a seriedade do cânone literário, e cujas características essenciais são, entre outras, a subversão da intriga, a frustração das expectativas do leitor e a recusa em fornecer uma visão organizada e totalitária do mundo (ARNAUT, 2002, p. 43).

Tais autores não estão negando a existência do pós-modernismo literário, e sim esclarecendo que muitos de seus procedimentos pertencem a uma já longa tradição literária. Em seus romances, Helder Macedo se filia a esta tradição, filiação reiterada em alguns de seus ensaios. Examinar a natureza e os motivos dessa filiação é um dos nossos objetivos. Antes disso, porém, faz-se necessário, em um estudo desta natureza, esboçarmos algumas definições e explanarmos alguns

conceitos importantes para o estudo da ficção contemporânea — principalmente portuguesa — que têm sido usados e referidos pela fortuna crítica macediana, aos quais devermos recorrer — ainda que apenas como termo de comparação — no decorrer de nosso estudo.

Em seu *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, Ana Paula Arnaut faz um extenso retrospecto teórico do que seja o pós-modernismo.³ Para Jean-François Lyotard, a condição pós-moderna — ainda nas palavras de Ana Paula Arnaut (2002) —

é caracterizada por uma radical crise epistemológica e ontológica que é, afinal, uma crise de legitimação respeitante ao facto de que as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso. Neste sentido, a literatura postmodernista é ‘unmaking’; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra (ARNAUT, 2002, p. 51).

Ainda que haja controvérsias, e independente das implicações e limitações metodológicas de uma divisão “periodológica”, concordamos que *O delfim* (1968), de José Cardoso Pires, ao lado de *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, marcou a entrada da prosa portuguesa no chamado pós-modernismo, instaurando um novo código estético literário nas letras portuguesas. Isso não quer dizer que, antes de 68, não tenha havido obras que se afastassem dos imperativos estéticos do neo-realismo, para desenvolverem temas existencialistas ou procedimentos estéticos herdados do *nouveau roman*, como *Mudança*, de Vergílio Ferreira, ou *A sibila*, de Agustina Bessa-Luís. Mas são obras esparsas, exceções à regra, que não compõem ainda o “significativo ponto de viragem periodológica” promovido pelos romances

³ Não entraremos nos méritos da questão terminológica, nem descreveremos o sem número de argumentos teóricos que, a favor ou contra, vindo de pensadores entusiasmados ou revoltados com a pós-modernidade, debateram o assunto. Uma boa visada sobre os críticos que se posicionaram “a favor” ou “contra” o pós-modernismo pode ser vista em *As origens da pós-modernidade*, de Perry Anderson (Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999), em “Teorias do pós-moderno”, de Fredric Jameson (In: *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006), e no capítulo inicial do livro de Ana Paula Arnaut, já citado.

de Cardoso Pires e de Abelaira: “faltam-lhes, para isso, as conseqüentes repercussões mais alargadas e sistemáticas, consubstanciadas na/e pela aceitação da nova *praxis* por um grupo de escritores, num *continuum* temporal mais alargado” (ARNAUT, 2002, p. 81).

Arnaut destaca que *O delfim* não abandona por completo o sentido ideológico do texto, e promove significações implícitas a respeito de injustiças sociais que poderíamos creditar à preocupação neo-realista, seja subentendido no processo de desconstrução da escrita, seja submerso em elementos simbólicos de diferentes compleições. Ou, ainda, representados no personagem Domingos, alvo de diferentes tipos de alienação social. Apesar deste “parentesco” neo-realista, *O delfim* se afasta em definitivo dessa corrente literária ao inaugurar uma “linha de descontinuidade face à ortodoxia neo-realista” (ARNAUT, 2002, p. 101), composta principalmente por sua pluridiscursividade e pela sobreposição de vozes de diferentes estatutos que compõem o enredo. O que nos mostra, entre outras contradições inerentes ao discurso ficcional – mas reveladas com ênfase na pós-modernidade e glosadas ironicamente por Abelaira – a oposição e a contaminação recíproca entre história e ficção, entre memória e invenção, entre o nível diegético e extradiegético, exposto no romance como sua parte integrante.

De modo que um dos procedimentos mais evidentes no romance é o entrecruzamento entre o mundo real e o fictício, o que chama a atenção para a ficcionalidade da obra e que, segundo Arnaut, é feito através da

convocação do leitor para a tessitura narrativa e, conseqüentemente, para a decifração conjunta do universo diegético, seja através de interpelações diretas, seja, mais indirectamente, pelo recurso a outros artifícios através dos quais se chama a sua atenção (ARNAUT, 2002, p. 121).

E aqui a autora se refere à utilização de termos utilizados por José Cardoso Pires, como “repare-se”, “observe-se”, ou perguntas diretas ao leitor, como: “Fiz-me entender, leitor benigno?”. Tais procedimentos (não sendo exclusividade do

romance português contemporâneo, nem do romance pós-moderno), marcam uma preocupação da voz narrativa em chamar a atenção para a feitura do romance, através do estabelecimento de um diálogo direto com o leitor. Nas palavras do próprio Cardoso Pires:

Esse recurso ‘abusivo’ só pretende ‘acordar’ o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção. E se mais adiante, numa nota de pé de página do capítulo XV, vai ao ponto de se identificar descaradamente com J. C. P., seu desafortunado inventor, a intenção continua a ser idêntica: trata-se de uma chamada em asterisco, de inspiração cem por cento camiliana, destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto ou simplesmente a explorar, por efeito, uma função fática. No mais, embora ‘inventor de verdades’, como ele se define e define a sua qualidade de ‘escritor’, o furão Narrador fica muito bem onde deve ficar, quero dizer, nos limites duma novela, e com os méritos e argúcias que não chegam para fazer dele o demiurgo que às vezes parece ser pela maneira como se comporta. Entendido? (apud ARNAUT, 2002, p. 123) ⁴

Outro “artifício” para se chamar a atenção do leitor é demolir as instâncias narrativas, de modo a se revelar a arbitrariedade e as contradições de suas convenções, como fez Herberto Helder em “Teorema” (1963), conto que narra a lendária história de Pedro e Inês de Castro. A narrativa, além de adotar o ponto de vista do assassino de Inês – que continua contando a história depois de morto – viola algumas regras ficcionais tácitas. Por exemplo, promove a representação de um espaço em que se confundem tempos históricos diversos, numa sobreposição de planos temporais. Para Teresa Cristina Cerdeira, não se trata de considerá-lo representante da literatura fantástica, gênero apaziguador, já que soluciona suas tensões através de estratégias reguladoras dessa tradição:

⁴ Este comentário está presente no texto de José Cardoso Pires intitulado “Memória descritiva”, e incluído no volume *E agora José?*. Quanto à nota do capítulo XV de *O delfim*, nela o narrador se refere a si mesmo como um “um inventor de verdades que já descreveu (*) ondas bíblicas e peixes patriarcais”. O asterisco indica que a seguinte legenda: *O anjo ancorado*, Lisboa, 1958.

O conto, ao contrário, mantém até certo momento suas balizas claramente realistas, com as quais constrói a perversão do realismo, que por efeitos de inadequação temporal, espacial ou actancial. Como se cada elemento se pudesse inserir individualmente na categoria 'realista' tornada imediatamente comprometida quando do agenciamento das partes no todo (In: DUARTE, 2006, pp. 356-7).

Outro procedimento apontado por Arnaut é o que ela chama de "(in)definições genológicas", a saber, o encontro, em um único texto ficcional, de diferentes gêneros, e/ou a consciente implosão das fronteiras entre eles. O Pós-modernismo se apropria das fórmulas convencionais para revelá-las, expor seus clichês de modo a exhibir e explorar seus limites e potencialidades, até a exaustão paródica. Em *O delfim*, especificamente, é bastante evidente a utilização do modelo do romance policial, além da importância de cadernos e paratextos, como a *Monografia do termo da Gafeira*, ou *O tratado das aves*, na (re)constituição do enredo, que se faz não apenas por diferentes vozes, mas por diferentes modalidades textuais. Procedimento que se repete em *A balada da praia dos cães* (1982), também de Cardoso Pires. A estrutura deste chamado "romance reportagem", nas palavras do autor, aproxima-se bastante do romance policial. Para tanto, o autor faz uso do tom protocolar de relatórios de investigação, já adivinhado no subtítulo do romance, "Dissertação sobre um crime", que contradiz o conceito de "balada" poética insinuada no título.

Também bastante representativo deste jogo entre diferentes "protocolos genológicos", é o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago. Apresentado no título como um manual técnico, propõe-se de início como uma autobiografia, o que jamais chegará a ser.⁵ Antes, convoca diferentes gêneros, como a crônica, a narrativa de viagens, e o romance de idéias, a partir dos quais o

⁵ Elisabeth W. Bruss define três regras da autobiografia. São elas, nas palavras de Ana Paula Arnaut: "O sujeito revelado na organização do texto é suposto ser idêntico a esse outro cuja existência pode ser publicamente constatada; em segundo lugar, as informações e os acontecimentos relatados, íntimos ou públicos, deverão ser tidos como verdadeiros e, finalmente, em terceiro lugar, espera-se que o próprio autobiógrafo acredite nas afirmações feitas" (apud ARNAUT, 2002, p. 152).

narrador propõe uma discussão acerca dos diferentes estatutos da verdade concebidos por textos de naturezas diversas.

O subtítulo da primeira edição diz muito: “ensaio de romance”. H. é um pintor que se sabe medíocre como retratista e que se arrisca a escrever um “ensaio de autobiografia”. O tom é ensaístico do princípio ao fim, e o narrador discorre sobre política, artes plásticas, viagens, relacionamentos e, principalmente, sua escrita. A mudança de linguagem – da pintura para a escrita – decorre de um momento de crise pessoal, política e artística. Em dado momento, o narrador parodia diferentes narrativas autobiográficas, algumas ficcionais, outras não: *Robson Crusoe*, de Daniel Dafoe, *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau e *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Examinando o estatuto da representação em cada um desses textos, que apresentam em comum a visada memorialista, embora estabeleçam diferentes configurações entre autor e personagem, entre fato e ficção, H. conclui que, afinal, “tudo é ficção”. Ou ainda: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?)” (SARAMAGO, 1992, p. 169). E se levarmos em conta declarações posteriores de Saramago, segundo as quais não existe “narrador” (?!), e que em ficção é sempre o autor quem está se pronunciando diretamente, poderíamos interpretar o romance como um ensaio de projeto literário. Diversas entrevistas e considerações desenvolvidas em seus romances seguintes comprovam essa idéia. Para Horácio Costa, estudioso do “período formativo” da ficção de Saramago,

este livro funciona como uma espécie de centro – ou, para dizê-lo com as próprias palavras do escritor, ‘como uma espécie de programa inconsciente’ – em relação à sua obra: (...) é em *Manual de pintura e caligrafia* que se dá a conquista (ou a reconquista, se levarmos em conta sua obra de estréia) do acto de narrar – que (...) constitui um dos temas mais importantes do livro, para lá do argumento central (COSTA, 1997, pp. 274-5).

Muitos outros romances podem ser evocados como exemplo da diluição de fronteiras de gênero no romance português contemporâneo. Como *Amadeo* (1984)

de Mário Cláudio, uma biografia romanceada do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, também analisada por Ana Paula Arnaut.⁶ Ou *Ursamaior* (2000), do mesmo autor, cujo enredo parte de um fato verídico: uma estudante é assassinada a tiros pelo ex-namorado, em plena luz do dia. Ele é preso, e sua história é entremeada pelas de outros condenados. São perfis narrados inicialmente em 3ª pessoa, para logo se tornarem relatos narrados diretamente pelos personagens. De modo que nunca se tem uma dimensão precisa nem dos crimes nem da culpa dessas pessoas. Na reconstrução dessa história, misturam-se diferentes vozes e registros: elementos de jogo, de teatro, aspectos fantásticos, ambigüidade erótica, além de um excesso de referências cinematográficas e literárias. A certa altura do livro, um dos presos conhece outro condenado, Mário, a que todos chamam “escritor”. Essa incursão do autor no universo do romance é um dos (muitos) índices que apontam para o caráter ficcional desses relatos, ainda que a história principal seja baseada em fatos reais. E se cada condenado assume a voz narrativa, isso faz deles inevitáveis mentirosos. Afinal, tudo é ficção. Em um ensaio esclarecedor sobre o romance, Maria Theresa Abelha Alves explica que “todos os elementos do romance parecem reproduzir a opinião de Blanchot (1987) de que a verdade não é da competência do artista” (In: DUARTE, 2006, p. 309).⁷

⁶ Carlos Reis, membro do júri que concedeu a *Amadeo* o prêmio da Associação Portuguesa de Escritores em 1984, assim se pronunciou sobre o romance: “Trata-se, em meu entender, de um romance dotado de qualidades estético-literárias que amplamente justificam a atribuição do prêmio. Antes de mais pela estratégia ficcional adoptada: em diálogo tenso com o grande texto da História (...) *Amadeo* corresponde a uma tendência privilegiada pela ficção portuguesa nos últimos anos, de reinscrição da literatura - e em particular da ficção - no tecido histórico, explicitamente perfilhado como preferencial de práticas ficcionais. Neste caso a personagem que dá nome ao relato, é ela própria, uma figura histórica, com um papel de grande destaque no nosso modernismo; isso não faz, no entanto, de *Amadeo* uma simples tentativa de reconstituição histórica. A figura do protagonista é verdadeiramente reconstruída pelo recurso a procedimentos de pluridiscursividade que, do registo epistolar ao biográfico, do diarístico ao memorial, fazem desta ficção forjada a partir da História um discurso que suscita o repensar dessa História; por recusar uma solução discursiva de teor monológico, *Amadeo* convida discretamente o leitor para um diálogo por assim dizer em aberto. Que o mesmo é dizer, desafia-o para uma leitura com (re)constituição da ficção e, mediatamente, da História”.

⁷ Segundo a ensaísta, a principal estratégia de Mário Cláudio é utilizar-se da noção de Máscara segundo descrita por Nietzsche, que por sua vez apropria-se da noção clássica de *dissimulatio*.

Podemos trazer ainda para este rol dos romances em que prevalecem “(in)definições genológicas”, a escritora Agustina Bessa-Luís, que se dedicou bastante às biografias, assumidamente ficcionais ou não, principalmente a partir de *Fanny Owen*, de 1979.⁸ O livro conta a vida desta mulher, seqüestrada e desposada por José Augusto Pinto de Magalhães, amigo de Camilo Castelo Branco e que, antes de morrer de tuberculose muito precocemente, aos 24 anos, também se tornou amiga do autor de *Amor de perdição*. Agustina Bessa-Luís realiza um minucioso trabalho de colagem, interpretação e reescrita de textos de Camilo Castelo Branco, de modo que grande parte das falas está reproduzida exatamente como nos textos de Camilo. Além destes procedimentos, a autora estabelece outras formas de intertextualidade, seja sugerindo comparações entre suas personagens e as de outras obras literárias (*Werther*, *Clarissa*), seja estabelecendo relações com os próprios livros de Camilo.⁹

Agustina Bessa-Luís é autora de algumas biografias (*Sebastião José e Florbela Espanca*, dentre elas) e de pelo menos três livros que poderiam se consideradas como tais: *Adivinhas de Pedro e Inês*, *Bicho da Terra* e *A monja de Lisboa*. Este último, de 1984, traz logo no início um interessante comentário sobre a natureza da historiografia e da ficção: a narradora explica que o excesso de fontes de informação de que os historiadores dispõem nem sempre é positivo: “de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma. Tudo são notas e averbamentos, e muito pouco é ciência original ou traduzida do mapa que é o coração humano” (BESSA-LUÍS, 1985, p. 09).

Por isso a autora, apesar da curiosidade despertada por sua longa pesquisa, deverá privilegiar a fábula, em detrimento das “coisas cerimoniosas”. Mesmo assim, sendo a contradição inerente ao caminho da verdade, a autora assume que

⁸ Segundo a autora, em prefácio ao romance, o livro nasceu do trabalho de pesquisa feita para o argumento de um filme acerca da figura de Fanny Owen. Trata-se do longa-metragem *Francisca*, dirigido por Manoel de Oliveira.

⁹ Como explica Maria de Fátima Marinho, vários pormenores aproximam Fanny Owen de Virgínia, personagem de *Memórias de Guilherme Amaral*, por exemplo.

se contradirá, e por vezes deverá se ater “ao fato histórico, como unha e carne. Porque sem provas não há disciplina e perde-se a liberdade pública” (BESSA-LUÍS, 1985, p. 10). Como biógrafa, Agustina é uma grande ficcionista.

III. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

A obsessão pela História é o terceiro procedimento que, segundo Ana Paula Arnaut, marca enfaticamente o romance português contemporâneo. Claro está, trata-se de um procedimento que contamina os anteriores, e é por eles contaminado. Afinal, o romance histórico talvez seja um espaço privilegiado para o referido entrecruzamento entre o “real” e o fictício. Além disso, as tais “(in)definições genológicas” de que fala Arnaut sem dúvida envolvem, dentre outros discursos, o da História. Antes, portanto, de comentarmos a apropriação — ou a obsessão — da História pelo romance português contemporâneo, seria importante dizermos algumas palavras sobre o romance histórico tradicional.

Consolidado com a publicação de *Waverley*, de Walter Scott, em 1814, o romance histórico é um gênero “híbrido”, se assim podemos chamá-lo: uma ficção na qual se supõe estejam retratados eventos factuais, ou seja, um texto ao mesmo tempo ficcional mas que possui responsabilidade com a verdade, ao menos a verdade histórica aceita como tal, do discurso oficial.

Se, até o século XIX, nas palavras de Linda Hutcheon, “a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber” (HUTCHEON, 1991, p. 141), as pretensões científicas da historiografia afastaram-nos. O positivismo fez da história uma disciplina que primasse pelo levantamento preciso de dados, e interpretação de documentos, a fim de se descobrir como os fatos realmente ocorreram. A interpretação desses fatos não era mais de sua alçada. Mas em meados do século XX houve uma grande transformação na concepção de História — divulgada por estudiosos como Paul Veyne — segundo a qual é impossível o relato totalmente impessoal de uma verdade factual, ou seja, sem mediação de uma voz e os limites impostos por esta voz. Sendo representação, o discurso histórico supõe um ponto de vista de quem o enuncia, que determina a escolha dos fatos a serem apresentados, o registro e a ordem desta apresentação, além de uma perspectiva ideológica.

Segundo Keith Jenkins, “não importando o quanto a história seja autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (JENKINS, 2004), o que vale dizer que “a história depende dos olhos e da voz de alguém”. Ou seja, sobre a escrita do texto historiográfico, atuam determinantes como ideologia do historiador, seus pressupostos epistemológicos, sua metodologia, os tipos de vestígios do passado que estão a seu alcance, suas leituras e seu cotidiano de trabalho. Ou, em termos mais radicais: “a história é uma arte, uma arte essencialmente literária”, nas palavras de George Duby (apud SILVA. In: CARVALHAL e TUTIKIAN, 1999, p. 110).

A consciência de que a historiografia é um constructo também pode ser observada nos romances históricos. A ficção não se propõe mais a representar uma verdade essencial, as coisas como elas supostamente foram, e sim como elas foram apreendidas sob um determinado ponto de vista e reescritas através de determinados meios. Não que não houvesse, desde os primórdios do romance histórico, um questionamento sobre os limites do historiador, a impossibilidade de se representar a verdade histórica (como a de apreender qualquer Verdade), e as convenções romanescas. Neste sentido, o romance histórico é um gênero que propicia como poucos a reflexão metaficcional, ou mesmo a exige, devido principalmente ao seu caráter híbrido, à relação contraditória entre seu estatuto ficcional e a verdade dos eventos históricos que descreve. Maria de Fátima Marinho, autora de *O romance histórico em Portugal*, salienta que há, mesmo em autores do século XIX, a “intuição de uma certa falsidade inerente ao discurso da história” (MARINHO, 1999, p. 16), ou seja, a consciência de que a história talvez não possa ser apreendida senão como discurso limitado, o que é, de certa forma, uma antecipação das diretrizes do romance histórico pós-moderno. Alexandre Herculano e Almeida Garrett estão entre os autores do século XIX que manipularam e discutiram as convenções do gênero de maneira mais explícita e sofisticada dentro de seus romances. E Arnaldo Gama, em seu romance de 1864, *A*

última dona de S. Nicolau, afirma que “o historiador só tem os factos — as aparências — para colher informações do passado” (apud MARINHO, 1999, p. 17). Daí a preponderância de personagens inventados como protagonistas dos romances históricos, ficando os personagens históricos, reais, à margem da narrativa. Evita-se, assim, o “sacrilégio” da verdade histórica, e garante-se a liberdade do romancista com seu enredo. Ainda que seja intuída a falibilidade da ficção em representar os eventos históricos, estes ainda são preservados. O que não acontece mais no romance contemporâneo, que explicita essa falência.

O pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon,

coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos” históricos a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência (HUTCHEON, 1991, pp. 12-3)

Hutcheon também reconhece que o debate sobre a codificação dos signos já era corrente na Idade Média (como bem mostrou Umberto Eco em *O nome da rosa*), e muitas peças de Shakespeare já traziam aberta a questão da auto-reflexão e das contradições históricas: “O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida” (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Este comentário é importante para ressaltar o fato de que, da mesma forma que certas marcas ficcionais tidas como pós-modernas são comuns ao próprio nascimento do romance e a sua consolidação no século XVIII, o comentário metaficcional e o olhar narrativo autoconsciente não são privilégios do século XX, e talvez sejam inerentes ao gênero histórico. E sem dúvida contaminam grande parte da recente ficção portuguesa.

Um caso exemplar é o de José Saramago. Teresa Cristina Cerdeira, ao dissertar sobre a concepção de História no romance de Saramago — e, por extensão, em grande parte da ficção contemporânea — explica-nos que

O passado não se recupera, não se resgata, mas se ‘representa’ —naquele sentido mesmo do jogo teatral —isto é, torna-se “outra vez presente” pelo gozo da “re-presentação”, e não pela vida, mas pelas artimanhas criadoras da linguagem, e não pelo poder de permanência do feito ou pela sua capacidade — certamente contestável — de uma “representação” que vislumbrasse uma repetição forma (In: CARVALHAL e TUTIKIAN, 1999, p. 110).

Considerando o discurso histórico como uma representação sujeita às mesmas determinantes da arte, Saramago considera o não-dito, o suposto, as possibilidades e as lacunas do relato histórico, ficcionalizando-o (ou, antes, explicitando os mecanismos ficcionais que lhe são inerentes), para assim impor uma visão crítica sobre ele.

Em seu estudo sobre o romance histórico de Saramago, Teresa Cristina Cerdeira defende que sua literatura organiza e reconstrói o histórico através do ficcional. Saramago não usa a História como técnica, ou como “discurso da verdade”, e, sim, ambiciona fazer uma nova História dos portugueses, através da ficção. Em *Memorial do convento*, por exemplo: o romance inicia-se com a cena real, já tratada em tom bastante prosaico, para logo abandonar o rei e focalizar os verdadeiros construtores do convento. São os pequenos, os condenados, representados por Baltazar e Blimunda. O objetivo do autor é, questionando os conceitos de essencial e acessório no discurso histórico oficial, propor uma nova visão histórica, apoiada nos excluídos, para assim “restaurar a integridade do que parecia acessório e secundário” (CERDEIRA, 1989, p. 32).

Dentre os procedimentos mais evidentes para tal fim está o uso ostensivo de um narrador contemporâneo ao leitor, que vê no passado não uma história de modelos, mas matéria para a reflexão. Deste modo, o foco narrativo se movimenta com liberdade, para enfatizar, por exemplo, impressões que os personagens demonstram sobre os grandes eventos históricos: a Guerra da Sucessão da Espanha é vista não como um quadro de uma batalha gloriosa, mas sob o ponto de vista dos

soldados maltrapilhos, da tropa “descalça e rota” (apud CERDEIRA, 1989, p. 37). O narrador não se limita ao tom usual, sóbrio, do discurso histórico, e estabelece um fluxo narrativo quase vertiginoso, em que “palavra puxa palavra”. Além disso, ainda que o narrador demonstre detalhismo na reconstrução histórica, ele não se submete completamente aos limites da documentação: não demonstra pudor em completar as lacunas da história com fatos ou eventos historicamente imprecisos, como a passarola (CERDEIRA, 1989, p. 41).

Memorial do convento pode ser lido como uma denúncia das relações de poder e de uma “história do trabalho”, e de como a construção do convento de Maфра se tornou um modelo de repressão. Usando os termos de Baudelaire, Teresa Cristina Cerdeira descreve o descompasso entre a ação que é “irmã do sonho” e a ação que “se aliena do sonho”, ou seja, o abismo entre o trabalho comprometido, idealizado, do trabalho alienante, absurdo. No convento, “sonho, se o há, é o sonho do rei” (SARAMAGO, 2004, p. 67). Neste contexto, a passarola, além do “preenchimento imaginário das lacunas da história”, é também o objeto que harmoniza o desejo e a realização do desejo, o trabalho com o sonho de sua realização.¹⁰ Deste modo, quanto a *Memorial do convento*, pode-se dizer que, apesar de sua pretensão histórica (ainda que não ortodoxa), “é como romance que ele resgata a densidade de uma história que se quer mais que um acúmulo de factos e datas, que pretende ser revisitada pelos olhos do presente” (CERDEIRA, 1989, p. 96). A ficção como o lugar da utopia, da liberdade plena, uma resposta à representação do poder.

¹⁰ Há outras formas de transgressão no romance. Ainda segundo Teresa Cristina Cerdeira (1989), “o próprio romance se constrói a partir da tensão entre o sagrado e o herético, através da eleição de dois temas que serão objetos da história: o convento e a passarola”. Herética é a passarola, objeto de trabalho que é fruto de um desejo, bem como a paixão sensual entre Baltazar e Blimunda. O casal é a transgressão à norma, representada pelo sexo sem erotismo entre rei e rainha. Além disso, Saramago ainda estabelece uma forte ironia com “o texto bíblico e as convicções religiosas”, adotando o que poderíamos chamar de “carnavalização ideológica”: rebaixar as os dogmas da igreja é também uma forma de questionar o poder instituído.

O olhar crítico sobre a História oficial promovido pela literatura de José Saramago fez Helena Kaufman relacionar sua ficção com a chamada “metaficção historiográfica”, descrita por Linda Hutcheon como um tipo de romance pós-moderno que se apropria da História de maneira crítica e paródica. Dentre os exemplos elencados por Hutcheon estão romances como *Ragtime*, de E. L. Doctorow, *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, *Foe*, de J. M. Coetzee, *O nome da rosa*, de Umberto Eco e *Os filhos da meia-noite*, de Salman Rushdie.

Este segundo romance de Salman Rushdie conta a história de Salim Sinai, um dos “filhos da meia-noite”, um grupo de pessoas com poderes sobrenaturais, nascidos à zero hora do dia 15 de agosto de 1947, momento em que a Índia foi oficialmente declarada um país independente. Para Salim, o narrador, toda a história de sua família está ligada aos rumos do novo país e, por isso, ocupa-se em estabelecer toda a sorte de relações entre pequenos incidentes de sua vida cotidiana e os grandes fatos históricos que o circundam. Sob o seu ponto de vista, a História oficial é continuamente contaminada pela fantasia e pelo olhar fragmentado: “às vezes as lendas constroem a realidade e se tornam mais úteis do que os fatos”, diz o narrador.¹¹ Reunidos telepaticamente pelos poderes de Salim, “os filhos da meia-noite” compõem uma metáfora da ansiada busca por unidade política na Índia, em um contexto de extrema diversidade étnica, lingüística, religiosa, social: “os filhos da meia-noite eram também os filhos daquela época: concebidos, entendam, pela história. Isso pode acontecer. Principalmente num país

¹¹ Além dos eventos sobrenaturais em si, o romance possui toda uma atmosfera de magia, quase onírica, nascida de diferentes procedimentos às vezes arcaicos, como tomar uma metáfora ao pé da letra ou creditar um evento maravilhoso a visões ou a sonhos de determinados personagens. Ou ainda, simplesmente, detalhar práticas ou costumes factuais, realistas, mas que podem soar insólitos aos leitores ocidentais. Lemos, por exemplo: “Já afirmo antes que não estou falando metaforicamente; o que acabei de escrever (...) é nada mais nada menos do que a verdade literal, do tipo juro-pela-alma-de-minha-mãe” (RUSHDIE, 2006, p. 270). Cria-se, assim, uma atmosfera de estranheza e mistério oportuna para a ocorrência de eventos sobrenaturais dentro da narrativa, que surgem aos poucos: ora são as plantas que morrem à passagem de um homem mal cheiroso, ora uma preocupada mãe começa a sonhar os sonhos das filhas, a fim de vigiá-las. Neste ambiente, o nascimento dos “filhos da meia-noite” é absolutamente verossímil.

que é ele mesmo uma espécie de sonho” (RUSHDIE, 2006, p. 164). Como todo sonho, o país ainda está para ser realizado, com um destino a ser cumprido.

Segundo Hutcheon, tanto a História quanto a ficção

obtem suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com a sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Em José Saramago, apesar de uma detalhada reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos, digna dos grandes romances históricos do século XIX, a história se distancia do modelo clássico devido principalmente a dois fatores: a composição dos personagens e a adoção de um ponto de vista narrativo. Quanto aos primeiros, como já foi dito a respeito do *Memorial do convento*, Saramago privilegia os “ex-cêntricos” da História (para usarmos o termo de Linda Hutcheon), aqueles personagens que viveram à margem da História oficial e que, pela sua peculiaridade, em muito diferem dos tipos do romance histórico tradicional, que privilegiava tipos “representativos” de uma época. Além disso, mesmo as figuras históricas são destituídas de seu caráter “oficialesco”, e rebaixados ao chão dos homens comuns. Quanto ao narrador, este é sempre onisciente, mas nunca imparcial: não apenas toma partido de seus personagens como tece comentários de natureza histórica, social, metaficcional.

É assim em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ficção histórica em torno de um ser ficcional, o heterônimo de Fernando Pessoa. Neste romance, a Europa de 1936 não nos é apresentada didaticamente: pode-se dizer que o romance traça um “mosaico de seu tempo”, composto por discursos heterogêneos, como a

informação objetiva do narrador, discursos diretos, emotivos ou irônicos. E mais uma vez, o narrador – assumidamente nosso contemporâneo – mantém distância frente ao período histórico retratado, estabelecendo comentários críticos a respeito do que narra, faz previsões históricas e toma opções ideológicas claras, quando, por exemplo, não compactua com a imagem paternal de Salazar estampada nos jornais ou afasta-se dos discursos tendenciosos da época (usando, para tanto, expressões como “Diz-se”)

Saramago é um narrador que comenta a historiografia em termos próximos aos da ficção. Como diz Raimundo, o protagonista de *História do cerco de Lisboa*: “tudo quanto não for vida, é literatura (...), A história sobretudo, sem querer ofender”. (SARAMAGO, 2002, p. 15). Em muitos sentidos, inclusive, as opiniões do autor são bastante próximas às do personagem. Raimundo, enquanto revisa um livro de história intitulado precisamente *História do cerco de Lisboa*, cede a um impulso de rebeldia e acrescenta um “não” ao período que declarava que os cruzados auxiliaram os portugueses a invadir Lisboa e retomá-la dos mouros, em 1147. Agora,

o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Com isso, Raimundo inicia a redação de um livro que conta a história alternativa do cerco. A mentira não usurpa totalmente o lugar da suposta verdade, mas elas se conciliam no campo da ficção, a exemplo do que já havia dito Saramago:

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á

a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (apud BERRINI, 1999).¹²

Ora, a ficção é precisamente o lugar da conciliação entre história e imaginação. E o romance português contemporâneo tem mantido um incansável questionamento da história, instaurando-a ficcionalmente. As“(in)definições genológicas” a que nos referimos anteriormente (e que exemplificamos com as biografias de Agustina Bessa-Luís) são um exemplo de como a fronteira entre os gêneros se romperam de modo que o discurso da verdade — a história — fosse pretensa e definitivamente assimilado pela ficção. Pois não podemos nos esquecer de que, embora aparentemente coincidentes, e fazendo uso da retórica, a História exige a prova, e abriga grandes tensões entre narração e documentação, de que a ficção é dispensada.¹³

Mesmo em romances históricos assumidamente biográficos, como é o caso de *Vida de Ramón* (1991), de Luísa Costa Gomes, é mantido o questionamento da história. Trata-se de uma biografia romanceada de Ramón Llull, filósofo do século XIII conhecido como Doutor Iluminado, o Fantástico, que viajou pelo mundo pregando o Cristianismo a fim de converter os infiéis. A principal fonte da autora é a *Vida Coetânea*, obra anônima datada de 1311 que representa o maior documento sobre a biografia de Ramon.

O romance de Costa Gomes, além de ilustrações da época que constavam em meio aos documentos de Ramón, conta, em anexo, com uma cópia da *Vida Coetânea* e com uma detalhada “Tábua sincrônica”, com dados e datas relativos à vida de Ramón, a história e a cultura da época. Deste modo, parece evidente que se trata de uma cuidadosa representação histórica, devidamente documentada e fiel

¹² Depoimento de Saramago publicado no *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Lisboa, n. 400, pp. 17-20, 6-12 de março de 1990), e citado por Márcia Valéria Zamboni Gobbi no ensaio “Assim é se lhe parece: um estudo da História do cerco de Lisboa” (In: BERRINI, 1999).

¹³ Cf. Carlo Ginzburg (2002).

aos fatos históricos. Porém, no corpo do romance, ocorrem diversos questionamentos desses fatos, bem como das fontes a que teríamos acesso. A voz narrativa não se submete plenamente a elas, e não apenas inventa deliberadamente detalhes biográficos que não poderiam ser esmiuçados pelos documentos (ou sob os quais restassem dúvidas quanto a sua veracidade) como problematiza a veracidade da *Vida Coetânea*, contrapondo-a à lenda ou conferindo a ela própria o estatuto lendário, e portanto, fantasioso. Quanto ao processo de conversão religiosa de Ramón, por exemplo, é afirmado: “E, se a cronologia da conversão é minuciosamente anotada na *Vita Coetanea*, o seu conteúdo tem de ser preenchido pela lenda e pela imaginação” (GOMES, 1991, p. 46).

É o que acontece. Ao relatar a entrada de Ramón em uma igreja, à cavalo, o narrador propõe diferentes versões para o fato, baseadas em diferentes possibilidades de motivação. A entrada por ter sido acidental, premeditada ou resultado de um ímpeto momentâneo:

Temos, afinal, com verossimilhança, como razões do sugestivo acto: a insolência do cavaleiro; a sobranceira do administrador, do nobre, do senhor; a impaciência do amante; a vontade de exibição, o desprezo dos peões; e a ideia orientadora de Raimundo, que foi sempre a da prioridade da acção (...) (GOMES, 1991, pp. 42-3).

São muitos ainda, no romance, os indícios de que a voz narrativa está relativizando a verdade, e seja questionando a validade de certas imagens da *Vita Coetanea* (“é uma imagem que não tem grande convicção”), seja relativizando a veracidade dos fatos: “a lenda conta que”, “ou poderá ter sido”, “o que se descreve”, “parece que” etc.¹⁴

¹⁴ Como demonstra Maria de Fátima Marinho (1999), a voz narrativa oscila entre uma posição onisciente soberana e questionadora e um ponto de vista baixo, do nível dos personagens ou sem um conhecimento global dos fatos: “Este *mufti* não sei quem era. Chamemos-lhe Abdala Ibn Abadalá, cúmplice do primeiro-ministro Ibn Gamr e talvez não andemos longe da verdade estatística” (GOMES, 1991, p. 170).

Outros romances compõem uma relação ainda mais complexa entre fato e invenção. Em *As batalhas do Caia* (1995), Mário Cláudio narra a estadia de Eça de Queirós em Newcastle-on-Tyne, onde exerceu a função de cônsul português. Em meio a sua rotina de trabalho, misturam-se cenas da imaginação de Eça e do romance que estava escrevendo então, intitulado *A batalha do Caia*. Como sabemos, o romance jamais ficou pronto, e de seu conceito restou-nos apenas o conto “A catástrofe”, quase um plano, ou um esboço, do que viria a ser o romance, e publicado apenas no livro póstumo *O Conde de Abranhos* (1925).¹⁵ Mário Cláudio apresenta-nos trechos de *A batalha do Caia*, supostamente baseando-se em manuscritos de Eça de Queirós, além de longos fragmentos que teriam sido apenas imaginados pelo autor de *Os Maias*. Em nota final ao seu romance, Mário Cláudio cita algumas de suas fontes: o próprio conto “A catástrofe”, fragmentos da correspondência entre Eça e Ramalho Ortigão e Oliveira Martins, além de um fragmento de poema de Tomás Ribeiro.¹⁶

Segundo Ana Paula Arnaut, se em romances como *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, ou *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho, “a auto-reflexividade e a auto-consciência do carácter ficcional se estabelecem de modo directo, isto é, por via de/e a propósito da própria obra que se escreve”, em *As batalhas do Caia*

¹⁵ Em prefácio ao conto, Ernesto José Rodrigues explica que, segundo diferentes interpretações, “A catástrofe” seria um plano para o romance, um fragmento de um plano maior, ou, ainda, um esboço para o romance do qual sobraram poucas páginas. Para o filho do escritor, para quem “A catástrofe” é “pouco mais do que esse plano inicial amplificado: é a preparação do romance — como aquele outro conto, “A civilização” (sic), era já uma primeira forma de *A cidade e as serras*” (In: QUEIROZ, 1986).

¹⁶ O projeto literário de Eça prometia ser escandaloso, e denunciar a decadência portuguesa, a fragilidade de sua idéia de nação, ameaçada não apenas pelas invasões estrangeiras (o tema de seu romance), mas pela má vontade ou indisposição de seu povo (retratado em seu livro como um exército esfarrapado). Além disso, em *As batalhas do Caia*, há certo rebaixamento no retrato de Eça e do ofício do escritor. Por exemplo: acomedito pelos excessos da gula, o escritor se vê em dificuldades digestivas: “E parece-lhe o sistema digestivo como grotesca maquinaria dos deuses, propiciando o prazer e a dor numa mescla, nem sequer muito diversa da que exprime ele na prática compulsiva do acto de escrever” (CLÁUDIO, 1995, p. 57).

a imitação do labor da escrita impõe-se, em estreita e tácita aliança de uma consciência diferida; impõem-se, se preferir-mos, através de uma consciência de segunda mão, projetada e sublimada por Mário Cláudio em Eça de Queirós, nas páginas do romance sobre o romance que ao primeiro cumpre escrever.

É como se, desnudando as etapas do processo criativo de outrem, se possibilitasse a extrapolação para compreender o processo de criação individual que, por vezes, é também apresentado e representado (ARNAUT, 2002, p. 284).

Questionar a História e sua representação literária acarreta, no mais das vezes, em representar também o processo de criação. Em Helder Macedo, essas marcas estão sempre interligadas.

CAPÍTULO 2

PARTES DE ÁFRICA

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo.

José Cardoso Pires, O delfim

A história é uma tola. Eu não posso abrir um livro de história, que me não ria. Sobretudo as ponderações e adivinhações dos historiadores, acho-as de um cômico irresistível. O que sabem eles das causas, dos motivos, do valor da importância de todos os fatos que recontam?

Almeida Garrett, Viagens na minha terra

I. UMA GRAVE VIAGEM

1.

Ao leitor de *Partes de África*, a tarefa de classificar o romance em uma das categorias literárias tradicionais é quase impossível. Formalmente, trata-se de um mosaico de formas textuais, literárias ou não, que compõe um todo fragmentado aparentemente desconexo, unidos pela voz do narrador.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, *Partes de África* reúne quatro formulações do gênero romanesco — a crônica familiar, a literatura de viagem, a novela histórica e o “romance de literatura” — sem que nenhuma delas se realize plenamente (In: CARVALHAL e TUTIKIAN, 1999, p. 64). Unem-se a estas formas trechos de ensaios, poemas, uma comunicação e um relatório supostamente verdadeiro, além de um inusitado intertexto, que ocupa boa parte do romance: *O drama jocoso*, de um Luiz Garcia de Medeiros, romance escrito em forma de drama, e que, por sua vez, é uma paródia do *Dom Giovanni* de Mozart e Lorenzo da Ponte. Estrutura romanesca tão singular pede novas formulações críticas para sua descrição: Marisa Corrêa Silva indica que o enredo fragmenta-se em diversas “protonarrativas” (SILVA, 2002); Vilma Arêas recorre à imagem dos móveis para descrever esta estrutura narrativa que, formalmente, parece “um objeto suspenso que gira” (In: CERDEIRA, 2002, p. 33); já Tânia Franco Carvalhal fala de histórias nas quais se inserem outras histórias, através de uma “técnica de encaixes” (In: CERDEIRA, 2002, p. 122). Também o personagem-narrador Helder Macedo, crítico de sua própria obra, formula sua hipótese, a do mosaico, filiando-se à “nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos”:

E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são é reflexos diferentes da mesma coisa. Como num mosaico incrustado de espelhos. Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e que por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. (...) Faço por isso voto solene de

que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dentes, orelhas, bocas (...) E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver (MACEDO, 1999a, p. 40).

Dentro deste mosaico figura um enredo não linear que descreve, em linhas gerais, momentos da vida deste narrador chamado Helder Macedo e que não deve ser confundido com o autor empírico. Como este, o narrador é poeta, acadêmico e Catedrático do King's College em Londres; passou a infância em diferentes partes da África, pois seu pai pertencia à Administração Colonial Portuguesa; já foi Secretário de Estado da Cultura e, em Londres, funcionário da BBC e do Consulado brasileiro. Esse narrador é, portanto, a personificação do esvanecimento das fronteiras (palavra cara ao autor) entre biografia e ficção, entre verdade e verossimilhança literária. Segundo o narrador:

A questão é que não basta tornar a verdade verossímil, como fez o Medeiros, ou transformar uma inverossimilhança noutra (...) O que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode. Porque conseguir, em português, só o Camões e o Machado de Assis (MACEDO, 1999a, p. 249).

Em *Partes de África* não se distingue o que é “verdade por ter acontecido” da “verdade sem ter de acontecer”, ou seja, o que não aconteceu também é “verdade”, ficcional. Em uma comunicação apresentada no Rio de Janeiro, “Reconhecer o desconhecido”, incluída no romance, Macedo usa o exemplo dos mapas dos descobridores portugueses, que continham não apenas a descrição de regiões já comprovadamente existentes, como também ilhas imaginadas, o que é uma perfeita metáfora para a relação entre verdade e verossimilhança estabelecida pelo romance. No mapa de sua ficção, as ilhas imaginárias são tão verdadeiras quanto as reais; mais do que isso, talvez sejam mais verossímeis (e portanto mais adequadas do ponto de vista literário) do que as últimas.

2.

O primeiro capítulo de *Partes de África* merece uma atenção especial. Em suas três páginas estão presentes as principais chaves de leitura do romance, nomeados a seguir.

Em primeiro lugar, as referências intertextuais, aqui representadas pela presença de Almeida Garrett. A começar pelo próprio subtítulo do capítulo, explicativo: “Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito do seu livro” (MACEDO, 1999a, p. 09). Trata-se de uma estrutura muito a gosto do XVIII, mas que foi bastante usada por Garrett. Assim se inicia o Capítulo I das *Viagens na minha terra*: “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens” (GARRETT, 2001, p. 23). Trata-se de um “resumo” do capítulo inserido, supostamente, pelo editor do livro, já que trata o autor em 3ª pessoa. Este tom de distanciamento, em que o autor “se dissocia de si mesmo”, será problematizada em ambos os romances.

Além do título, a própria situação inicial do narrador de *Partes de África* remete a Almeida Garrett e a seu predecessor, Xavier de Maistre, autor da *Viagem ao redor do meu quarto* (1794), cujo título é auto-explicativo: o narrador promove uma viagem pelo espaço de seu quarto, durante o qual descreve meticulosamente seu aposento, e desenvolve uma narrativa “livre”, “sem se interessar pelo caminho certo”, motivada pelas idéias surgidas desta movimentação limitada (MAISTRE, 1998, p. 24). Garrett, além da epígrafe (reprodução do primeiro parágrafo de Maistre) inicia sua narrativa referindo-se à proposta do francês:

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes (...) entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.
Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com

uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância (...) (GARRETT, 2001, p. 23).

Embora o narrador de *Partes de África* não nomeie de saída nenhum de seus predecessores, não deixará de fazê-lo no decorrer do romance. A situação inicial de Helder Macedo em muito se assemelha à dos protagonistas das outras *Viagens*. O narrador, em férias sabáticas na casa de um amigo, contempla a paisagem que, como em Garrett, é composta de uma nesga de água e de muito verde (desta vez da serra de Sintra), visão também enganosa:

Entre serras que não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas. Exceto que, sendo Primavera e o mar ficando ainda longe, basta ir ao terraço para constatar que são as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das Maças que parecem sempre fixas. Não se deve ter demasiada confiança em metáforas de segunda mão (MACEDO, 1999a, p. 09)

Aqui, ocorre uma referência a outra obra bastante cara a Helder Macedo: *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, à qual o autor já dedicou longos estudos acadêmicos, e que será outra presença recorrente em *Partes de África*.¹⁷

Que o narrador não confie em “metáforas de segunda mão” pode parecer contraditório, vindo de uma voz narrativa que se apropria continuamente de uma seleta lista de autores e faz desse procedimento um dos mais relevantes para seu romance. Mas o autor inverte a metáfora de Bernardim, e avisa que o fez, de modo a desestabilizar, logo de saída, a noção de verdade e de apropriação. Ou seja, como a paisagem que causou ao narrador uma falsa impressão, seu texto também poderá

¹⁷ Trata-se de um fragmento do segundo parágrafo do prólogo de *Menina e moça*: “Escolhi para meu contentamento (se entre tristezas e cuidados há aí algum) vir-me viver a este monte onde o luar e a minguia da conversação da gente fosse como já para meu cuidado cumpria, porque grande erro fora, depois de tantos nojos quantos eu com estes olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele não deu a ninguém, estando eu assim só, tão longe de toda a gente de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serras que se não mudam, de um cabo, nunca, e do outro águas do mar que nunca estão quedas” (In: RIBEIRO, 1999, p. 72).

enganar o leitor, que deve ficar atento: mesmo as referências intertextuais não são confiáveis no sentido de fornecerem um sentido unívoco à interpretação.

Outra referência literária surge logo em seguida:

Em todo o caso já se sabe que as férias vão chegar ao fim logo que comece a habituar-me e a vida nem é bom pensar. Pobre Yorick. Tenho ao menos a consolação de ter trazido papel suficiente para durante alguns meses poder mandar Londres e a Cátedra Camões às urtigas (MACEDO, 1999a, p. 09) .

Este trecho evoca, além do bobo Yorick, personagem do *Hamlet*, de Shakespeare, o personagem de Laurence Sterne, protagonista de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, livros considerados fundamentais na tradição dos narradores “autoconscientes”.¹⁸ Os possíveis sentidos dessa referência serão desenvolvidos mais à frente.

E, finalmente, no encerramento do primeiro capítulo de *Partes de África*, há outra clara referência a Garrett: o narrador, antes de iniciar sua “grave viagem”, descreve a si mesmo como sendo “de novo poeta em anos de prosa”. No capítulo IX das *Viagens...*, Garrett se refere a um “figurão esquisitíssimo”, autor de algumas peças medíocres e pouco conhecidas, de uma “sensaboria irremediável” (GARRETT, 2001, p. 67). Dentre elas, a “mais sensabor”, mas que diverte o narrador por sua “ingenuidade familiar e simpática de seu tom magoado e melancolicamente chocho”, intitulada *Poeta em anos de prosa* (GARRETT, 2001, p. 68). Título poderoso, a expressão acompanha Garrett:

Eu não leio nenhuma das raras coisas que hoje se escrevem verdadeiramente belas, isto é, simples, verdadeiras, e por consequência sublimes, que não exclame com sincero pesadume cá de dentro: *Poeta em Anos de Prosa!* (GARRETT, 2001, p. 69).

¹⁸ De qualquer forma, o próprio Tristram Shandy sugere que o personagem de Shakespeare foi baseado no antepassado de seu Yorick (STERNE, 1998, Livro I, cap. 11, p. 62).

Em seguida, o autor enumera três nomes que seriam os “poetas” de seu tempo, as “três divindades da época”, e que, o leitor reconhecerá, não são artistas: Bonaparte, Sílvio Pélico e Barão de Rothschild. Portanto, o título da referida peça, *Poeta em anos de prosa*, serve neste capítulo a dois propósitos principais: estabelecer que, em época tão prática, os verdadeiros “poetas” seriam os homens de ação, da política; e que as obras raras que o autor lê, as belas e verdadeiras, são como poemas, exceções de uma época prosaica.

Helder Macedo, então, ao se dizer “de novo poeta em anos de prosa” consegue estabelecer um duplo sentido: seu livro seria um livro de exceção, uma obra rara em meio à mediocridade prosaica e prática da vida cotidiana? Ou, pelo contrário, seu livro seria uma nova versão daquela medíocre peça lida por Garrett? Entre a soberba bastante garrettiana da primeira opção, e a evidente modéstia da segunda, o leitor não deve ficar com nenhuma. Como todo o parágrafo em que a afirmação se encontra, trata-se de mais um indício de contradição, sobre a qual serão construídos os principais conflitos narrativos do romance. A principal delas é a oposição entre o mundo prático, paterno, e o literário, fabular, materno: “Uns imaginam o mundo, outros constróem-no. São modos complementares de ser e ambos merecem simpatia”, dirá mais tarde o narrador (MACEDO, 1999a, p. 29). O poeta imagina o mundo em meio aos que querem construí-lo.

Para Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira, a expressão “poeta em anos de prosa” representa uma “radical impossibilidade, se não essencial, ao menos contemporânea”, além de uma “espécie de utopia que o autor de *Partes de África* não somente reconhece como estrutural na própria empresa garrettiana como se dispõe a realizar de novo” (In: CERDEIRA, 2002, p. 76).

Anunciados, então, seus “ecos literários pertinentes”, vamos à utopia, e à viagem, propriamente dita.

3.

O aspecto metaficcional da narrativa macediana não se constrói apenas nas referências diretas a autores e romances da “tradição da transgressão” (para usar os termos do autor). Em grande parte, esta intertextualidade direta é apenas uma dimensão do procedimento mais importante do livro, ou seja, o comentário e a análise do texto por parte do narrador, que elabora uma verdadeira teoria ficcional para seus romances, o que o torna crítico de sua própria obra. Mais do que isso – e aqui talvez toquemos no nervo sensível dessa ficção – o movimento mais poderoso da técnica narrativa é o da negação: desdizer o que se diz ou solapar qualquer juízo ou certeza.

Como não poderia deixar de ser, tal teoria ficcional não é apresentada de modo linear, mas acompanha a fragmentação do enredo, insinuando falsas pistas, alimentando-se de contradições e jogos com a expectativa do leitor. É assim desde o primeiro capítulo, em que se “desdiz o propósito” do romance, título que faz par com o último, onde se “reafirma o não-propósito do seu livro”. Esse surpreendente jogo de verdadeiras e falsas contradições faz-se notar em vários momentos de sua teoria, destacando-se as oposições entre o real e o imaginado, entre a verdade e o fingimento, dicotomia que resume os dois pólos do romance, a história e a memória.

Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos. Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim. E agora, tendo definido as fronteiras ausentes desta minha grave viagem e, de novo poeta em anos de prosa, tendo renunciado com os ecos literários

pertinentes o verdadeiro não-propósito dos meus plurais romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio (MACEDO, 1999a, pp. 10-1).

Nota-se, nessa citação, três características fundamentais do romance. Em primeiro lugar, a consciência da escrita narrativa, a que já nos referimos. Neste caso, uma consideração sobre os limites do discurso ficcional (“nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito”), e a conseqüente constatação de que a literatura não (re)cria a realidade, não traz ninguém ou nenhum fato de novo à vida, mas, apesar disso, e através da memória, é possível que a ficção construa ou se movimente por entre as “sombras” de certos “mapas”.

Além disso, o fragmento traz diversas expressões contraditórias, o que determina em certa medida a natureza da criação ficcional: atar “as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos”. Veremos que este procedimento – as antíteses – é estruturante do romance inteiro. Não apenas no nível da frase, mas no desenvolvimento do enredo, e no discurso metaficcional que organiza o livro.

Finalmente, observamos na citação acima a presença de elementos de ordem histórica, verídica – mapas, nomes de lugares, relações familiares – que podem ser mudados pelo autor. E não por simples capricho, mas porque os próprios mapas já mudaram antes, ou seja: não se trata apenas de uma simples ficcionalização de eventos históricos e factuais, mas também da constatação de que estes fatos já mudaram, e sua verdade não é tão indiscutível assim. Durante todo o romance, a ficção e a verdade estarão nivelados no mesmo nível de importância textual. E não apenas no já referido discurso metaficcional explícito, mas na própria figuração do enredo e na organização destas memórias.

A começar pela história da família, que reflete determinado momento da história de Portugal: a manutenção das colônias africanas desde meados do século XX, o que poderíamos chamar de ocaso do terceiro império português, para usar os termos de Lincoln Secco (2004). Segundo o historiador, o Terceiro Império colonial português se iniciou com a perda da América portuguesa, buscada, a partir de

então, na África. A infância de Helder Macedo em diferentes pontos — ou partes — da África corresponde a um período de intensa tensão política e início de movimentos revoltosos significativos, como o “Incidente de Constança”, relatado no capítulo 10, através de um relatório do pai do narrador, então “Chefe dos serviços da administração civil na colônia de Guiné”.

A exemplo de seus anunciados predecessores — Sterne, Maistre, Garrett — a viagem de Helder Macedo não se limitará ao seu quarto e não será apenas geográfica ou pessoal. E sim uma série de

visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais, um largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império. No escritório que dá para o corredor, agora com a má iluminação do desuso, há cópias empilhadas de relatórios, estantes com livros de leis anotados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história (MACEDO, 1999a, pp. 09-10).

Portanto, nossa leitura de *Partes de África* será norteada por três princípios organizadores do romance:

- 1) o discurso metaficcional, que inclui as referências intertextuais e a elaboração de uma “teoria ficcional”.
- 2) a relação entre história e ficção.
- 3) o uso de antíteses em diferentes níveis estruturais do romance.

Antes, porém, de iniciarmos nossa leitura, é importante que façamos alguns comentários a respeito da “tradição da transgressão” a que se refere Helder Macedo, quando se filia à família literária de Sterne, De Maistre e Garrett.

II. OS ECOS PERTINENTES

1.

Como vimos, Helder Macedo é enfático ao dizer que os procedimentos associados ao pós-modernismo são comuns a uma longa tradição literária, que tem se utilizado, desde o nascimento do romance moderno, da intertextualidade, da fragmentação narrativa, da metalinguagem. Ora, vista sob este ponto de vista, a metaficção contemporânea não seria uma ruptura, mas parte de uma longa “tradição da ruptura”, com a qual o autor de *Partes de África* dialoga, evocando-a constantemente: Sterne, Garrett, Camilo, Machado e até mesmo Camões. Para Macedo, o autor d’*Os Lusíadas* é evidentemente metaficcional quando

intervém com sua voz pessoal no discurso épico impessoal; quando sobrepõe à viagem factual dos portugueses para a Índia a caracterização metafórica do poema em que a está a descrevê-la como ele próprio uma viagem de significação equivalente; e até, para que não subsistam quaisquer dúvidas sobre o caráter (“metaliterário”? “pós-moderno”?) do seu poema, quando chama a atenção para o artifício dos processos literários que nele utiliza para tornar Vasco da Gama um herói exemplar (In: CARVALHAL e TUTIKIAN, 1999, p. 395).

O que nos interessa no momento é verificar de que modo as referências aos seus autores de eleição se realizam no texto ficcional de Helder Macedo, e em que medida elas indicam uma proposta de composição narrativa coesa e coerente com aquilo em que o livro se tornou.

Em um ensaio sobre Machado de Assis (“Machado de Assis entre o lusco e o fusco”, de 1991), Macedo estabelece claramente a família de escritores na qual, como ficcionista, ele próprio, no mesmo ano, se inclui:

(...) a genealogia literária de *Memórias póstumas* tem vindo a ser arrumada, com tudo o que pode haver de neutralizador em tais arrumações, na linha de Fielding, Xavier de Maistre, Almeida Garrett, algum Stendhal e, sobretudo, Laurence Sterne. A família de facto é essa, e a dívida de Machado

a Sterne, particularmente de *Memórias póstumas a Tristram Shandy*, é expressa, evidente e tem sido repetidamente referida (MACEDO, 2007, p. 53).

Tal família (na qual podemos incluir Camilo Castelo Branco), é também a família de Helder Macedo. Em mais de um momento, em *Partes de África*, o narrador reafirma sua ascendência, procurando exibir seus objetivos literários. Neste sentido, a figura mais importante neste romance é, sem dúvida, Almeida Garrett, citado continuamente. Logo no início no romance, como mostramos acima, o narrador se diz um “poeta em anos de prosa”. Em outro momento, para definir a natureza de seu texto, o narrador se apropria, quase literalmente, de um trecho das *Viagens*:

E foi em Joanesburgo que conheci a S. Mas como *hei-de eu agora nesta grave odisséia das minhas viagens, como hei-de eu inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que foi contado ou cantado? Não sei, nem vou tentar. Basta dizer que em tudo se renova e que é sem cura* (MACEDO, 1999a, grifo meu, p. 123).¹⁹

E no início do capítulo 17, após narrar sucintamente como terminaram suas férias sabáticas e como retomou as aulas na faculdade, Helder Macedo se apropria, mais uma vez, da referida tradição:

Mas pelo menos Yorick continua a sorrir o seu sorriso de gato de Alice, porque mesmo a sem-razão tem um modo perverso de se instituir como razão, o incoseqüente de se regulamentar como propósito. Ao sorriso de gato sem gato julgo que os estóicos chamariam um incorpóreo. Deve ter sido à busca de incorpóreos que o Xavier de Maistre completou a sua volta ao quarto em optalidon e que o Garrett foi de táxi até ao fundo do quintal. Mas em compensação o Machado de Assis, que joga na mesma equipe, escreveu

¹⁹ No capítulo XI das *Viagens na minha terra* lê-se: “Como hei de eu então, eu que nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança — um filho no berço e uma mulher na cova?...” (In: GARRETT, 2001, p. 80).

uma história sobre um homem que queria compor sinfonias e só lhe saíam polcas. Eu acabei o papel embora não tenha acabado o corredor e as fotografias. A galeria de sombras da casa dos meus pais ficará para sempre por completar. Antes assim, como também já disse da casa-cinema do meu avô republicano. Mas sempre deu para meio século de romances históricos minimalistas (MACEDO, 1999a, pp. 233-4).

Mas a declarada filiação de Macedo a essa “tradição da transgressão” não se dá, obviamente, apenas por suas citações explícitas, mas principalmente pelo comportamento de seu narrador. Antes, porém, de descrevermos o desempenho do narrador de *Partes de África*, vejamos se é possível estabelecer um “modelo” ou ao menos algumas características mais comuns aos narradores dessa tradição.

2.

Laurence Sterne publicou as nove partes de *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*, entre 1760 e 1767. Apesar na reprovação da crítica, que no geral parece ter julgado a obra extravagante demais, o público adorou. Curioso, já que o livro “agride” o leitor constantemente, sabotando as expectativas usuais do romance: o enredo central (qual seria, mesmo?) perde-se em um incrível fluxo narrativo que é todo ele uma grande digressão, e acabamos por saber muito pouco da vida de Tristram Shandy.

Em parte, esse “desrespeito” para com o leitor pode ser compreendido como uma sátira ou uma provocação às formas narrativas tradicionais de então. O narrador cria expectativas no leitor para depois descumpri-las; elogia-o, para em seguida ironizar sua falta de bom gosto, sua ingenuidade ou mesmo sua incapacidade em compreender a obra. É um narrador desaforado, que chama a atenção, o tempo todo, para o fato de estarmos lendo um romance, um artefato sobre o qual ele, o narrador, detém todo o poder. Chega a usar sinais gráficos para explicar ou suprimir trechos da história. Em suas intermináveis digressões, são discutidos os mais variados assuntos, embora prevaleçam os comentários sobre a estrutura do livro e do romance enquanto gênero.

Helder Macedo, como vimos, recorre diversas vezes ao nome de Sterne para se referir a certa tradição de narradores volúveis da qual faria parte. Embora não seja nosso objetivo estabelecer uma minuciosa descrição desta tradição, tentaremos apontar algumas características e procedimentos narrativos recorrentes neste pequeno “cânone” de romances experimentais, a fim de justificar não apenas as referências propostas por Macedo como para procurar entender no que tais referências ajudam a estabelecer a “teoria ficcional” de *Partes de África*.

Uma tentativa de sistematização dessa “tradição da transgressão” foi realizada por Sérgio Paulo Rouanet, no ensaio sugestivamente intitulado *Riso e melancolia*. Sua estratégia argumentativa é definir a chamada “forma shandiana”, que teria sido criada por Laurence Sterne, para depois descrever como ela se manifesta em uma pequena mas nobre linhagem de romancistas, até chegar em Machado de Assis. A tese de Rouanet é que essa “forma shandiana” – ou “shandismo”, termo usado pelo próprio Sterne – se define por

uma atitude entre libertina e sentimental, um sensualismo risonho, um humor afável e tolerante, capaz de perdoar as transgressões próprias ou alheias, mas também de zombar, sem excessiva malícia, dos grandes e pequenos ridículos do mundo. Nessa significação, o shandismo é uma maneira de ver e sentir, no fundo uma questão de temperamento, e nesse sentido podemos falar em personagens shandianas sem pensar em Sterne, do mesmo modo que aludimos a personalidades pantagruélicas ou quixotescas sem em nenhum momento pensar nem em Rabelais nem em Cervantes. (ROUANET, 2007, p. 29)

A atitude deste narrador, temperamental, satírica e caprichosa, seria incorporada mais tarde por escritores que, a princípio, teriam pouco em comum: Denis Diderot, em *Jacques, o fatalista, e seu amo* (publicado postumamente, em 1796); Xavier de Maistre, em *Viagem em torno de meu quarto* (1795); Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra* (1846); e, finalmente, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Sérgio Paulo Rouanet indica alguns pontos de contato entre os romances, como a passagem em que Diderot assumidamente

plagia Sterne, ou a suposta apropriação, por parte de Machado de Assis, do tema da natureza dupla do homem, conforme exposto por Xavier de Maistre. Algumas dessas passagens, que se multiplicam em todos os livros, são mais relevantes, outras são mais anedóticas, ou não passam de “alusões superficiais, reminiscências de leitura e pouco mais que isso” (ROUANET, 2007, p. 27). Rouanet se propõe, então, a descrever as características que seriam essenciais à forma shandiana – dedicando a cada uma delas um capítulo de *Riso e melancolia* – e que compõem, afinal, o verdadeiro elo entre os livros em questão.

A primeira e talvez mais importante dessas características é a já referida “presença constante e caprichosa do narrador”. Na prática, ela “se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (ROUANET, 2007, p. 35). De narradores tão caprichosos e temperamentais, não se poderia mesmo esperar narrativas muito lineares. Daí as outras três características definidoras da “forma shandiana”: a fragmentação e a digressão; o tratamento altamente subjetivo conferido tanto ao tempo quanto ao espaço da narrativa; e, finalmente, o que Sérgio Paulo Rouanet chama de “interpenetração do riso e da melancolia”.

É evidente que nenhuma das características da forma shandiana lhe é exclusiva, e que podem, em maior ou menor grau, ser encontrados em outros escritores, de quaisquer épocas. Sérgio Paulo Rouanet assume essa evidência, e observa que o romance picaresco, a exemplo das obras de Sterne, Diderot, e seus pares, também apresenta um grande número de digressões, embora suas interseções com a narrativa principal não sejam tão sistemáticas como na forma shandiana.²⁰

²⁰ Tais explicações podem ser verdadeiras, mas são pouco desenvolvidas por Rouanet. Ao leitor, resta a impressão de que há mais semelhanças entre *Tom Jones*, o romance picaresco e a forma shandiana do que é descrito aqui. Talvez falte ao livro, portanto, um pouco mais de rigor ou um maior detalhamento conceitual em algumas passagens. Por exemplo: já em suas conclusões finais, Sérgio Paulo Rouanet questiona o argumento difundido por certa corrente crítica segundo a qual Sterne seria o continuador da sátira menipéia, gênero de representantes ilustres como Menipo de

Do mesmo modo, romances como *Tom Jones*, de Henri Fielding, já cultivavam o gosto pelos narradores volúveis, que intervinham constantemente na narração. Mas não fica absolutamente claro, em *Riso e melancolia*, porque Fielding não é incorporado ao corpus principal. Supostamente, no caso de *Tom Jones*, a intervenção do narrador não seria de natureza tão caprichosa e imprevisível quanto nos outros romances. O que é discutível.

Marta de Senna, em um esclarecedor ensaio sobre a linhagem das narrativas “autoconscientes” (expressão bastante utilizada pela tradição crítica anglo-americana) parte exatamente de *Tom Jones*, explicando que o narrador deste romance exerce três funções diferentes: assume um tom “editorial” na elaboração dos prefácios, nos quais discute a composição do romance e sua filiação a outros autores; assume um tom neutro quando narra a história distanciadamente, de maneira onisciente; e assume, também, a “forma livre” de um narrador autoconsciente, “aquele que se intromete no discurso do narrador neutro e comenta a ação, sugere alternativas possíveis, invoca o auxílio do leitor, provocando-o a colaborar na obra” (SENNA, 1998, p. 27). Talvez seja precisamente essa divisão de “comportamentos” que tenha sugerido a Rouanet que *Tom Jones* não seja um romance tão “caprichoso” quanto *Tristram Shandy*, por exemplo. Mas o fato de mesmo a narrativa “neutra” estar “contaminada” por comentários metaficcionalis, bem como a evidência de que os diversos prefácios também compõem uma reflexão metaficcional ostensiva, indicam preocupações e procedimentos muito semelhantes.

Em sua *Retórica da ficção*, Wayne C. Booth explica que o narrador dramatizado de *Tom Jones*, de Fielding, estabelece uma linha de comentários que,

Gandara, Sêneca e Luciano de Samósata. Em sua contra-argumentação, contudo, Rouanet faz uso de conceitos que poderiam ser mais detalhados. Como a noção de inverossimilhança, tomada como sinônimo de sobrenatural (capítulo 6, p. 227), quando talvez devessem ser exploradas outras de suas outras acepções. Afinal, os próprios narradores shandianos o fazem, quando questionam o que seria aceitável aos leitores dentro dos limites do gênero romanescos. A mesma ressalva podemos estender aos conceitos de paródia, de “narrador distanciado” e à tipologia dos narradores shandianos (descrita já na página 241).

na grande maioria das vezes, diz respeito apenas a si próprio e ao leitor, e quase nada ao enredo propriamente dito. Seus comentários aumentam (ou simulam) gradativamente sua intimidade com o leitor e adquirem tamanha independência em relação às aventuras de Tom Jones que quase poderiam ser consideradas um enredo secundário. Não chegam a tanto porque não apresentam complicações no sentido que estas se apresentam na história principal. Ainda assim, apesar dessa separação formal entre o enredo principal e os comentários do narrador, tais comentários acabam por unir muitas das partes de Tom Jones; apesar de sua aparente disjunção com o conjunto da obra, a intrusão da voz narrativa termina por conferir unidade ao romance.

Outra tentativa de sistematizar o comportamento do narrador autoconsciente foi desenvolvida por Carlos Ceia. A fim de demonstrar que existe um “paradigma metaficcional comum a vários momentos das história literária”, ele elege dois cânones da chamada metaficção: *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Em ambos, “encontramos já aquilo que reconhecemos como metaficção e que se pode resumir ao texto de ficção que fala de si próprio e que interroga a sua própria ficcionalidade” (CEIA, 1999, p. 19).²¹ Embora o autor não estabeleça um quadro didático das principais características da metaficção, podemos dizer que no decorrer de seu ensaio terminam por ser enumeradas algumas delas: a digressão, a evocação do leitor, a diferenciação narrativa.

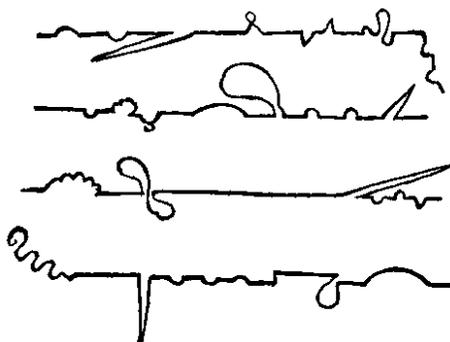
3.

O comportamento mais evidente dos narradores autoconscientes é a digressão. Na definição de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, trata-se da interrupção da “dinâmica da narrativa (...) para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o

²¹ O autor pretende demonstrar que as ditas metaficções pós-modernistas não são diferentes muito, quanto ao método, das metaficções “pré-pós-modernistas”.

concreto dos eventos narrados” (REIS; LOPES, 1988, p. 237). Esse comentário pode servir à representação ideológica, à apresentação de personagens, ao comentário da ação narrada ou ao retardamento da narrativa, a fim de se criar suspense.²²

Em *Tristram Shandy*, não é uma prática paralela que criaria subtextos dispensáveis ao “centro” ou à linha mais importante da narrativa, e termina por compor a própria narrativa: todo o romance é composto por uma soma de digressões, não ligada à temporalidade e à causalidade do romance usual, daí ser considerado por parte da crítica como uma “mixórdia” ou um “quebra-cabeças literário”. O próprio narrador se oferece para explicar seu método de composição. No final do sexto volume de *Tristram Shandy* (capítulo 40), o narrador representa através um conjunto de linhas como foi o andamento dos livros anteriores, no que diz respeito à linearidade do enredo. Deste modo, os 4 primeiros volumes ficam representados assim:



Em seguida, segue a linha que representa o quinto volume, com um breve comentário sobre suas digressões, e a observação de que no sexto volume foi ainda melhor, mal se afastando “uma jarda do caminho”, de modo que, se continuar se esforçando, é provável que alcance a “perfeição” de uma linha reta (STERNE, 1998, p. 445). É claro que o narrador se afastou “mais de uma jarda” do caminho, e se

²² Uma metáfora bastante popular para a digressão é a da estrada bifurcada, dos caminhos paralelos à estrada principal. Como no seguinte trecho, se Herman Melville: “No ofício da escrita, por mais que estejamos decididos a permanecer na avenida principal, surgem pelo caminho algumas ruazinhas transversais a cuja tentação não é fácil resistir. Irei agora errar por uma delas. Se o leitor se dispuser a me acompanhar, ficarei agradecido. Poderemos ao menos nos certificar do prazer que perversamente se diz haver em pecar, pois a digressão não deixa de ser um pecado literário”. In: *Billy Budd*. Tradução de Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

afastará ainda mais nos livros seguintes. Mas essa dissimulação também faz parte do seu jogo.

E aqui nos serve a tipologia proposta por Sérgio Paulo Rouanet, que identifica em Sterne quatro tipos básicos de digressões. As digressões “extratextuais” são aquelas compostas por materiais externos ao texto, como os sermões de autoria de Sterne creditados a Yorick, ou um texto de excomunhão datado do século XI, também incorporado à narrativa como documento de época. Há ainda digressões às quais podemos chamar de “opinativas”, compostas substancialmente de comentários sobre uma variada gama de assuntos (sejam políticas públicas, reflexões filosóficas, ou intrigas provincianas), além das digressões narrativas, que tanto podem compor casos isolados de histórias paralelas, sem conexão aparente com a história principal, quanto compor o que Rouanet chama de “ciclos narrativos”, centrados em personagens específicos como o Tio Toby ou seu criado, Trim.

O tipo mais importante de digressão, porém, será sem dúvida o das digressões “auto-refletivas”, sobre a natureza da ficção, a feitura do romance e até mesmo sobre seu excesso de digressões: “se eu parecer aqui e ali vadiar pelo caminho, – ou, por vezes, enfiar na cabeça um chapéu de doido com sinos e tudo, durante um ou dois momentos de nossa jornada, – não fujais” (STERNE, 1998, p. 51). Em outro momento, ao mencionar um episódio aparentemente desligado do enredo principal, reflete o narrador: “Mas isso nada tem a ver com a história – por que o estou mencionando aqui? – Perguntai à minha pena, – é ela quem me governa – não eu a ela” (STERNE, 1998, p. 397). Ou ainda:

De todas as diversas maneiras de começar um livro ora em uso por todo o mundo conhecido, confio em que a minha seja a melhor – estou certo de que é a mais religiosa – pois começo por escrever a primeira frase – e por confiar-me ao Todo-Poderoso no tocante à segunda (STERNE, 1998, p. 509).

Este “estilo livre” de composição (como o chamaria mais tarde Machado de Assis), supostamente guiado pela pena e pelo acaso, obedece na verdade a um projeto literário bastante definido. Para José Paulo Paes,

A digressão é um artifício deliberadamente utilizado no *Tristram Shandy* para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens, num lance típico daquela técnica do narrador “intruso” ou “dramatizado” estudada por Wayne C. Booth no romance de Sterne, cujo narrador “deixa (...) de ser distinguível daquilo que relata” (In: STERNE, 1998, p. 33).

Estes romances incorporam, portanto, através de diferentes tipos de digressão, um profundo questionamento sobre o estatuto da ficção e a criação literária. Muitas vezes, implicando diretamente o leitor, evocado para o diálogo com o autor, acerca dos mais diversos assuntos, principalmente metaficcionalis. Cria-se a imagem de um leitor possível, suas supostas expectativas para com o livro e as expectativas do autor para o papel do leitor na interpretação da obra; ainda segundo *Tristram Shandy*,

A arte de escrever, quando devidamente exercida, (como podeis estar certos de que é o meu caso) é apenas um outro nome para a conversação. Assim como ninguém que saiba de que maneira conduzir-se em boa companhia se arriscaria a dizer tudo, – assim também nenhum autor que compreenda as justas fronteiras do decoro e da boa educação presumirá conhecer tudo. O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos. De minha parte, estou-lhe continuamente fazendo cortesias dessa espécie e empenhando-me o quanto posso em manter-lhe a imaginação tão ocupada quanto a minha própria (STERNE, 1998, p. 131).

Anuncia-se, enfim, a participação efetiva do leitor como referência no processo de composição do artista. Porém, são são exatamente “cortesias” que o narrador concede a quem o lê. No 20º capítulo do primeiro volume de *Tristram*

Shandy, por exemplo, uma leitora é repreendida porque, “desatenta”, não consegue acompanhar os percursos do livro. A senhora é condenada a ler novamente o capítulo anterior:

Impus essa penalidade à dama não por capricho ou crueldade, mas pelo melhor dos motivos: portanto, não lhe pedirei desculpas quando ela estiver de volta – Isso serve para verberar um gosto viciado em que se comprazem milhares de pessoas além dela – de ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras que da profunda erudição e saber que um livro desta natureza, quando lido como deve, infalivelmente lhes proporcionará (STERNE, 1998, p. 89).²³

A crítica irônica, mais ou menos velada, ao leitor da época e seu “gosto viciado” é evidente. Neste caso, realizada de maneira bastante tirânica: o leitor é personalizado apenas para ser vencido pelo narrador, que impõe o controle sobre a narrativa e determina de que modo o outro deve se comportar. Almeida Garrett também compartilha essa tirania quando, por exemplo, distingue diferentes tipos de leitor, os que merecem a confiança e o respeito, em tom de confiança, e os outros, aos quais o autor não se dirige:

Podes tu, leitor cândido e sincero – aos hipócritas não falo eu – podes tu dizer-me o que há de ser amanhã no teu coração a mulher que hoje somente achas bela, gentil ou interessante? (GARRETT, 2001, p. 149)

Mesmo o leitor “benévolo”, “amigo”, “erudito e amável”, pode ser acusado de ignorância sem qualquer hesitação: “Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos” (GARRETT, 2001, p. 45). O tom coloquial desse constante

²³ Bastante exemplar da “tirania” da voz narrativa é o narrador de *Jacques, o fatalista*, que recorre constantemente à idéia de que só depende dele, narrador, mudar o rumo dos acontecimentos. A discussão sobre destino, presente em todo o enredo, se realiza na voz narrativa de uma maneira bastante peculiar: “Como podeis ver, leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o do seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver. O que poderia impedir-me de casar o amo e de fazer dele um corno? O que poderia impedir-me de fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? E de mandar o amo para lá? E de trazer ambos para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, ao passo que vós tereis de agüentar todas essas delongas” (DIDEROT, 1993, p. 16).

diálogo não esconde a ironia dirigida ao leitor. Este, acostumado com os livros e as convenções literárias da moda, deve ser educado. Garrett deixa isso claro, por exemplo, ao justificar uma digressão no capítulo IX, usada apenas “para instrução e edificação do leitor benévolo” (GARRETT, 2001, p. 70). Desde o início, o narrador assume a superioridade de seu texto frente ao que se lê normalmente: assume, por exemplo, que deve recheiar suas viagens com citações de poetas e filósofos, “para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda: estou resolvido a fazer a minha reputação com esse livro” (GARRETT, 2001, p. 40). Constantemente, ele previne o leitor de que não seguirá os padrões a que este estaria acostumado, e que foge à sua competência escrever apenas o que ditam as regras românticas. Regras, aliás, explicadas com irônico detalhismo, para depois o autor assumir que seguirá outro caminho. Em diversos momentos de seu relato, o narrador renuncia à representação romântica tradicional em busca de uma expressão nova. E assume, enfático: “E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra” (GARRETT, 2001, p. 64).

Segundo Carlos Reis,

O que, portanto, pode desde já concluir-se é o seguinte: em primeiro lugar, que o narrador não alimentava excessivas ilusões quanto à qualidade do seu leitor (ou leitora), do ponto de vista dos hábitos culturais que perfilhava; em segundo lugar, que não desistia de corrigir o perfil do leitor, seguindo para isso um percurso sinuoso, em registro coloquial e dialogante, discretamente persuasivo, não raro irônico, fazendo também do leitor um alvo dos comentários críticos que abundantemente se encontram nas *Viagens* (REIS, 1998, pp. 42-3).

A idéia, sem dúvida, é fazer do leitor um interlocutor, daí o recorrente tom de conversação. Debate-se estilo, enredo, e o papel que o leitor deve exercer sobre o romance, completando as lacunas deixadas pelo texto. Leitores passivos não são aceitos.

Como parte deste processo lúdico, o narrador pode dispor as partes de sua narrativa de maneira pouco usual. São bons exemplos dess procedimento o “prefácio do autor” de *Tristram Shandy*, localizado no capítulo XX do terceiro volume; ou o capítulo 2 das *Viagens* de Garrett, que Carlos Ceia intitula “prefácio narrativo”, em oposição ao “prefácio editorial” que abre o livro (CEIA, 1999, p. 29).

Outro modo de desestabilizar os padrões narrativos tradicionais é “diferição narrativa”, ou seja, o jogo com a expectativa do leitor: o anúncio de que, no próximo capítulo, determinado evento vai ser descrito, para depois não o fazê-lo. No caso de Garrett, por exemplo, no início do capítulo III, o narrador explica que certamente desapontará o “leitor benévolo” que, de acordo com a expectativa romântica, deveria esperar uma certa descrição conveniente com a moda da época, o que não vai acontecer: “É como eu devia fazer a descrição, bem o sei. Mas há um impedimento fatal, invencível – igual ao daquela famosa salva que se não deu... é que nada disso lá havia” (GARRETT, 2001, p. 38). Dissimulado, o narrador sabe que tem abusado da paciência de seu interlocutor, mas ainda assim não muda de conduta:

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com essas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no meio da ponte da Asseca. Perdoa-me por quem és, demos de espora às mulinhas, e vamos que são horas (GARRETT, 2001, p. 73).

Frustrar as expectativas do leitor, negando causalidade ao enredo, elaborando saltos temporais arbitrários, desenvolvimento longas digressões e afastando-se, assim, do enredo principal, são formas também de elaborar comentários acerca da forma romanesca.²⁴

²⁴ A partir desta frustração, Diderot explica: “É evidente que não estou fazendo um romance, dado que negligencio tudo o que um romancista não deixaria de empregar. Quem toma por verdade aquilo que escrevo está mais correto do que quem considera isto uma fábula”. (DIDEROT, 1993, p. 25).

Podemos elencar pelo menos mais dois procedimentos bastante comuns em narrativas metaficcionalis, estes sugeridos pelo ensaio de Ângela Vaz Leão intitulado “A metalinguagem em Garrett” (1999): a ocorrência do “enredo duplo” – cujo exemplo mais lembrado vem do teatro, a peça dentro da peça em Hamlet – e as referências intertextuais, mais ou menos explícitas, que sugerem igualmente uma determinada “filiação literária” do romance em questão.

No caso das *Viagens* de Garrett, encontramos ambos procedimentos. O primeiro, e mais evidente, é a já referida novela da menina dos rouxinóis. Quanto às referências literárias, Garrett as faz várias, não apenas aos modelos românticos de sua época (para negá-los) como também a Cervantes, Sterne, De Maistre e Camões, autores com os quais Garrett demonstra maior afinidade temática e formal.²⁵ *Os Lusíadas* são, inclusive, um modelo de comparação direta: Camões, em sua epopéia, misturou os símbolos graves da tradição católica de seu país com as referências mitológicas que conhecia, da tradição literária que admirava:

bem sei quem era Camões, bem sei quem sou eu; mas trata-se da *entalção*, que é a mesma apesar das diferenças dos entalados. O autor de *Os Lusíadas* viu-se entalado entre a crença de seu país e as brilhantes tradições da poesia clássica que tinha por mestra e modelo (GARRETT, 2001, p. 51).

Se Camões, portanto, “misturou sua crença religiosa com o seu credo poético e fez, *tranchons le mot*, uma sensaboria”, Garrett não tem pejo em decretar: “Vou fazer outra sensaboria eu, neste belo capítulo de minha obra-prima” (GARRETT, 2001, p. 52).

²⁵ Xavier de Maistre é lembrado mais de uma vez. Além da epígrafe inicial, já comentada, Garrett recorre ao francês como analogia para determinado momento da viagem em que se sentiu particularmente perdido: “fiquei como o bom Xavier de Maistre quando, a meia jornada do seu quarto, lhe perdeu a cadeira o equilíbrio, e ele caiu – ou ia caindo, já não me lembro bem – estatelado no chão” (GARRETT, 2001, p. 47).

4.

Estabelecer um modo de narrar, compará-lo com outros e provar a eficiência de sua escolha termina por ser, na verdade, um exercício de crítica literária. Como bem observou Carlos Ceia:

As estratégias narrativas de *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* — digressões reflexivas, interrupções, desconstruções do tempo da narrativa, contrato ficcional com o leitor — são exercícios de crítica literária incorporados no romance, ou, se quisermos, são ficções do próprio exercício crítico da literatura, uma vez que incluem a exposição de uma teoria ou de certas convenções e a respectiva demonstração da sua falibilidade, expondo as suas limitações ou simplesmente mostrando como é que essas convenções de escrita operam. Esta circunstância define o que hoje se entende por metaficção (CEIA, 1999, p. 28).

Não se trata de ensaios literários, nem mesmo de teorias ficcionais, no sentido estrito do termo. Trata-se de romances que, comentando a si mesmos, estabelecem critérios de escolha autoral, justificam procedimentos, promovem a reflexão sobre a arte romanesca como um todo e, principalmente, narram histórias de narradores empenhados na redação de suas narrativas. Como todos os romances, porém, estes não tem a obrigação da coerência ensaística nem da comprovação de teses históricas e científicas. Antes, não negam suas qualidades literárias.

Para o estudo da ficção de Helder Macedo, coloca-se a seguinte questão, portanto: investigar por que razão Macedo elege alguns escritores como parte de seu repertório literário. Não se trata de examinar as influências dos autores acima relacionados — Fielding, Sterne, Garrett, Maistre, Diderot, Machado, dentre os muitos outros citados nos romances de Helder Macedo — sobre a *Partes de África* e os romances seguintes. Trata-se de compreender a insistência da citação de alguns desses nomes em seus livros. E o que tais referências nos podem dizer sobre a “teoria ficcional” elaborada pelo narrador Helder Macedo.

É preciso também enfatizar que a metaficção não é uma exclusividade destes autores. Ao comentário de Victor Chklóvski de que “*Tristram Shandy* é o romance mais típico da literatura mundial” Carlo Ginzburg (2004) nos lembra que “o romance se apresenta a nós como um gênero caracterizado pela reflexão sobre si mesmo”.²⁶ Ou seja: é intrínseco ao romance – enquanto gênero literário – o questionamento metaficcional. Desde o *Dom Quixote*, de Cervantes, passando pelos romances realistas de Stendhal, Henry James ou Eça de Queirós, até os mais experimentalistas do *nouveau roman* francês. Em todas as suas formas, o gênero suportou questões metaficcionais.

Acontece que determinados autores, durante épocas muito distintas, desenvolveram um tipo de discurso metaficcional específico, centrado em um modelo de narrador muito particular, e que poderíamos exemplificar com o *Tristram Shandy*. Esta semelhança justifica que Sérgio Paulo Rouanet fale de tradição de um “narrador shandiano”, e Marta de Senna descreva uma “linhagem” de narradores autoconscientes, de Fielding a Machado. Certamente, tal caráter específico não dependerá da mera análise dos procedimentos, o que nos manteria reféns do vôo rasteiro do tecnicismo. Deste só poderemos escapar por meio do cruzamento desses procedimentos com a dimensão extra-literária.²⁷

Isto não desautoriza o fato de Helder Macedo “se filiar” ou, melhor dizendo, declarar em seus romances sua filiação ao modelo shandiano de narrador, o que constitui uma chave de leitura fundamental. Porém, mais importante do que esse alinhamento do romancista ao que ele chamou de “tradição da transgressão”, é a compreensão dos motivos que o levaram a declarar tal filiação e a usar essa declaração como princípio organizador de seus romances.

²⁶ O autor se refere ao texto de Victor Chklóvski intitulado “A paródia no romance: *Tristram Shandy*” (1917), presente em *Uma teoria da prosa*.

²⁷ Cf. especialmente Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

5.

Como nos romances da “tradição da transgressão”, o narrador de *Partes de África* é o que poderíamos chamar de autoconsciente, e se utiliza de todos os procedimentos elencados acima. O mais evidente deles é a digressão: a todo momento, o narrador estabelece comentários sobre o seu livro, suas escolhas artísticas, a natureza da ficção, comentários que podem compor todo um capítulo (como o capítulo 5, ao qual voltaremos adiante) ou ocorrem discretos em meio à narrativa.

É a altura de mudar de capítulo? Não, é o mesmo, peço muita desculpa mas o tema é o mesmo, e também quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas, que o livro há-de ser o que vai escrito nele? (MACEDO, 1999a, p. 103)

Acredito que tenha havido em Portugal alguns escritores que ficaram com as suas carreiras literárias prejudicadas por causa da censura. Estou certo de que também alguns outros ficaram a dever à censura suas reputações literárias. Tanto num caso como no outro é muito bem-feito, porque coisas como carreiras e literatura, reputações e merecimento não ganham muito em ser misturadas. São-no o tempo todo, é claro, e julgo que à mistura se chama profissionalismo. O qual deixa sempre um incômodo vazio no lugar onde dizem que é a alma, para usar a expressão da excelente Clotilde, Rainha do Texas (...)(MACEDO, 1999a, p. 111).

Como artifício literário tinha ainda assim alguma qualidade e qualquer coisa de pioneiro na constipada novelística portuguesa de então, mas eram qualidades que dependiam dos muitos defeitos que também tinha, com uma técnica narrativa entre corajosamente direta e banalmente primária, para nem mencionar os inúmeros “disse ele”, “murmurou ela”, “baixou os olhos”, “corou violentamente”, e outras preguiças (MACEDO, 1999a, p. 129).

Também são recorrentes os momentos em que o narrador evoca o leitor para justificar determinada escolha narrativa, ou lhe chamar a atenção para determinado procedimento: “E não, leitor que já te esqueceste dos teus quinze anos, não aconteceu nada do que já estás a imaginar (...)”(MACEDO, 1999a, p.

74).Ou ainda: “E se o leitor reconhecer qualquer coisa de familiar nesse ritual, é porque já conheceu o psicótico dos sonhos homicidas de entre Bilene e Magude” (MACEDO, 1999a, p. 75).

Não são apenas os leitores comuns os convocados para o romance. Seus colegas escritores também são implicados, embora nem sempre sob um tom muito ameno:

Não, caríssimos confrades das letras profissionais, não estou à custa da minha amiga Clotilde a chamar-vos nomes feios, sou leitor assíduo de cada um dos livros de todos vós, e eu também vivo da literatura, incluindo a vossa, ensinando-a, o que ainda é pior, a dúbios ingleses e incautas inglesinhas que até aprenderam português para vos poderem ler (MACEDO, 1999a, p. 111-2).

De modo que o diálogo entre narrador e leitor não significa, necessariamente, cordialidade e votos recíprocos de confiança, conduta nem sempre honrada pelo narrador. Este, à revelia, pode frustrar a expectativa do leitor, não cumprindo o que se propõe, como no início do capítulo 2: “Já lá volto”, diz o narrador, referindo-se ao princípio, “um espaço sem tempo e um tempo sem fronteira” (MACEDO, 1999a, p. 14). Trata-se da diferiçãõ narrativa de que fala Carlos Ceia.

Macedo não chega a ponto de manipular partes do romance tradicional, mudando-os de lugar, a exemplo do que Garrett e Sterne faziam com seus prefácios. Mas a manipulação lúdica das partes do romance adquire um sentido muito próximo de desorientação e arbitrariedade, reforçado pelas diferentes origens dos textos assimilados ao romance, essa forma que dá para tudo. De modo que conferências, poemas, relatórios e evocações memorialísticas convivem “harmonicamente” e desorientam o leitor, posto frente a um romance quase desmontável, com partes destacáveis. A maior dessas partes é *Um drama jocoso*, de autoria de um suposto Luís Garcia de Medeiros, uma história (ou fragmento dela) dentro da história principal. Ao qual voltaremos mais tarde.

As diferentes partes deste mosaico serão motivo de indignação para o “descontente leitor desta prosa sem rima”, que seguramente se perguntará o que um ensaio da *Colóquio/Letras*, uma comunicação, um relatório burocrático do pai do personagem (“se é que o transcrito é mesmo dele”), um fragmento desse romance em forma de drama do desaparecido Medeiros, vieram fazer “neste livro como uma das partes de África prometidas na capa?”. Macedo tem o requinte de antecipar a indignação desse eventual leitor: “por que é que [o autor] não usa o resto do papel que trouxe de Londres para copiar a lista telefônica regional de Sintra, que o seu amigo Bartolomeu Cid deve ter para aí?” (MACEDO, 1999a, p. 219).

A resposta do narrador é feroz, digna de Sterne em seus momentos mais impacientes, quando ensinava aos leitores como se comportar frente ao romance:

Ao que eu responderei, com a cansada paciência das salas de aula, depois de, como mandam as boas regras pedagógicas, lhe repetir no tom adequado a sua descabida pergunta, de modo a fazê-lo sentir-se tanto um réptil quanto o chulo porteiro do Texas Bar no tempo da educação de adultos: o que vem o romance de Luís Garcia de Medeiros fazer neste livro? O que tem a ver com as minhas partes de África? Mas tudo, contenha um pouco essa sua tão desarrazoada indignação e pense só mais um bocadinho, mas tudo. O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler? Bem ou mal explicado no contemporâneo logaritmo, foi esse o torpe casulo de que saímos todos, o senhor e eu, negros e brancos, machos e fêmeas, gatos e cães, que é como quem diz, ficamos todos às riscas. E pense sobretudo também que vice-versa, como nos espelhos. Quanto ao resto, quanto ao chão do mosaico entre os espelhos, que lhe bastem os fragmentos incrustados de outros espelhos a refletirem uns nos outros as ficções verossímeis, as verossimilhanças fictícias, e as meras factuais correlacionadas do fragmentado mundo circundantes onde tudo e nada disto aconteceu. Mas como, feitas as contas, ainda assim parece preferir o literalismo da imaginação à imaginação do literalismo, muito bem, eu por mim não tenho nada contra, voltemos à África propriamente dita. É só virar a página para começar a ouvir de novo os selváticos tambores(MACEDO, 1999a, pp. 219-20).

Embora um pouco longa, a citação acima era necessária para mostrar como a teoria ficcional exposta pelo narrador se constrói em torno de desdobramentos e reflexos vertiginosos de espelhos que se refletem uns aos outros, tanto as “ficções verossímeis” quanto seu duplo invertido, as “verossimilhanças fictícias”. Vemos que essas inversões se realizam no plano da frase; não apenas neste exemplo, mas em muitos outros, espalhados pelo livro desde o primeiro capítulo, na já referida “declaração de princípios” do romance, quando o narrador define as “fronteiras ausentes” de sua viagem, declara-se “poeta em anos de prosa” (ecos de Garrett) e manifesta o seu “não-propósito” de atar “as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos”.

6.

Não se trata, repetimos, de procedimentos exclusivos de Helder Macedo, embora, conforme sublinhamos acima, eles não tenham sempre o mesmo sentido. Isso não impede que tivessem se tornado absolutamente comuns na ficção contemporânea. Expô-los, como foi feito aqui, deve ser, portanto, o primeiro passo para uma interpretação mais profunda de seu significado literário, e de seu uso nos romances de Macedo.

Os referidos procedimentos elencados aqui, associados à literatura dita pós-moderna, estão normalmente a serviço de uma preocupação metaficcional. E como bem observou Maria Lúcia Dal Farra, houve certa banalização do que seja “metaliteratura”, tornada quase um pré-requisito para o ingresso na pós-modernidade. A prática exacerbada da metaliteratura reduziu-a a um expediente lúdico e cínico, sem profundidade (In: CERDEIRA, 2002). De modo que nosso objetivo não é compreendê-la como um valor em si mesma, mas como parte de um projeto literário maior.

Como explica Vilma Arêas,

A princípio não sabemos se essa construção meio selvagem, meio caçóista (talvez interessante demais) significa apenas obediência ao capricho ou mero arremedo das formas vulgarizadas pela modernidade. Uma aproximação mais detida, no entanto, percebe que semelhante matéria, ou magma, despreza a mera ginástica estilística e em momento algum deixa de pretender articular o trabalho formal às contradições extra-estéticas. A força do romance apóia-se, sem dúvida, nessa obstinação (In: CERDEIRA, 2002, p. 31).

Nosso objetivo será articular o virtuosismo formal quase exibicionista do texto macediano com um sentido maior, revelador de determinadas “contradições extra-estéticas” a que se refere Arêas. Uma pista de como fazê-lo será dada pelo próprio Helder Macedo que, não à toa, dedicou uma grande produção ensaística a alguns dos autores da “tradição da transgressão” aqui reunidos. A começar, obviamente, por Almeida Garrett. Perguntamo-nos, então: como o crítico Helder Macedo analisa as obras de seus autores de eleição? Será possível analisarmos a ficção de Macedo nestes mesmos termos?

III. METÁFORA E METONÍMIA

1.

O analista de um texto literário pode cair em algumas armadilhas quando pauta sua análise pelas declarações do autor em questão. Nem sempre a opinião ou do escritor é a mais válida para iluminar a leitura de um texto seu, seja porque o próprio autor pode perder a proporção e o sentido do que fez (e neste caso a compreensão total da obra lhe escapa), seja porque ele pode estar empenhado, por vaidade, impulso ou motivos criativos, a estabelecer relações de sentido falsas, que não existem no texto, apenas fora dele (e neste caso sua opinião pode supervalorizar ou super-interpretar a obra). Isso não quer dizer que ao analista não interesse a biografia ou alguma eventual produção extra-literária do escritor.

Há casos, ainda, em que a produção ensaística de um escritor é fundamental para a total compreensão de sua produção literária: são o que Leyla Perrone-Moisés chamou de “escritores-críticos”.²⁸ Se a crítica especializada e universitária pretende-se mais “científica” e analítica, no sentido de nortear o leitor, a crítica de escritores se vale, no mais das vezes, de juízos de valor que norteiam sua própria ação. Ou seja, o escritor-crítico está em tese mais preocupado com a confirmação e criação de valores que legitimem sua própria produção artística.

No caso do escritor-crítico Helder Macedo, há algumas particularidades. Acadêmico, antes de ser escritor, poeta antes de ser prosador, em seu percurso profissional como professor e crítico literário consolidou uma obra crítica consistente e importante sobre autores do relevo de Cesário Verde, Luís de

²⁸ Leyla Perrone-Moisés acredita que “o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. (...) Cada vez mais livre, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11). No caso deste estudo, a autora se concentra em um *corpus* de escritores-críticos modernos, em que prevalece certa noção de “projeto literário”.

Camões, Almeida Garrett, entre muitos outros. É natural, portanto, que, no momento em que se tornou ficcionista, seus interesses como professor sejam lembrados, não apenas pela recepção crítica, como pelo próprio autor, em depoimentos concedidos em mesas redondas e congressos.

Apesar de ter se declarado mais de uma vez sobre seus romances, Helder Macedo é o primeiro a reconhecer os limites dos escritores que se propõem a analisar a própria obra:

O autor é possivelmente a pessoa menos qualificada para comentar a sua própria obra. Só talvez, quando apanhado à má fila, em resposta espontânea a perguntas que lhe sejam feitas. O mais provável, no entanto, é que dê respostas diferentes a perguntas semelhantes, segundo as circunstâncias. Não por qualquer desejo perverso de mistificar (embora, por vezes, também não seja má idéia), mas apenas porque o processo da escrita tem a sua verdade própria, que é aquela que ficou no texto. O autor que sabe o que faz (e, se não sabe, deve mudar já de profissão) só o sabe enquanto está fazendo. Depois, a sua leitura do que escreveu não é melhor nem pior do que a de qualquer outro leitor. A não ser, por vezes, quando nas tais respostas às tais perguntas se surpreende a si próprio. Dito isto, tudo o mais pode ser partilhado, com a verdade possível (In: CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999, p. 147).

Concordamos com o autor: sua leitura não deve ser considerada melhor ou pior do que a de outros críticos que estudaram sua obra. Porém, compreender de que maneira o professor e crítico literário Helder Macedo analisou determinados autores e questões literárias será de fundamental importância para a análise de sua ficção. Isso porque o repertório evocado, nos romances, pelo narrador chamado Helder Macedo, em muito coincide com o percurso intelectual do escritor e catedrático Helder Macedo. Este, em outra entrevista, assim explicou a distinção entre as diferentes áreas de atuação:

Mas olhem, embora inevitavelmente só possa escrever a partir de mim, na ensaística escrevo sobretudo sobre os outros, na poesia sobretudo sobre mim, e na ficção sobre mim e os outros ao mesmo tempo. (...) O facto é que a

experiência dos outros entra igualmente na poesia e que, na ensaística, há sempre um investimento subjetivo nem que seja apenas na escolha dos autores e dos temas sobre os quais escrevo. Um escritor revela-se em tudo quanto escreve. O que não pode – ou infelizmente pode, mas não deve – é confundir metodologias. (...) Mesmo assim, são gêneros diferenciados que necessariamente se alimentam uns aos outros e que portanto, nem que seja só implicitamente, se articulam no que eu escrevo. O que, num romance – nos outros gêneros duvido, nunca experimentei –, até pode permitir brincadeiras como, por exemplo, integrar um ensaio ou um poema na ficção (ARÊAS; OSAKABE. In: CERDEIRA, 2002, pp. 333-4).

Diríamos que a articulação entre ensaio e ficção é mais do que implícita, e resultam em bem mais do que “brincadeiras” ficcionais. As referências intertextuais dos romances são parte importante da composição ficcional, e a leitura de alguns ensaios do escritor pode nos mostrar o porquê.

Antes de continuarmos, é preciso fazer mais uma ressalva. Este trabalho não pretende dar conta de toda a produção ensaística de Helder Macedo, nem explorar todas as relações intertextuais possíveis em seus romances. O ensaio escrito em parceria com Fernando Gil, *Viagens do olhar – retrospectão, visão e profecia no renascimento português*, por exemplo, ainda que seja um dos trabalhos acadêmicos mais importantes de Macedo, não deve ser abordado em nosso trabalho senão incidentalmente. O mesmo no que se refere aos seus estudos sobre Camões e Bernardim Ribeiro.²⁹ Para o momento, devemos nos concentrar naqueles ensaios em que são analisados os intertextos mais importantes para *Partes de África*. A começar, portanto, por Almeida Garrett.

2.

Helder Macedo investigou o romance de Garrett em três ensaios capitais. O mais célebre e importante deles é “As Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”, publicado em 1979, na revista *Colóquio/Letras*. No início do ensaio Macedo nos lembra de que Garrett anuncia sua narrativa como “um símbolo”,

²⁹ *As viagens do olhar: retrospectão, visão e profecia no renascimento português* (com Fernando Gil, 1988), *Do significado oculto da menina e moça* (1977) e *Camões e a viagem iniciática* (1980).

viagem em que simboliza o avanço do “progresso social” do país. O sentido oculto de seu livro seria, segundo o narrador, comprovar a existência de dois princípios no mundo: o espiritualista e o materialista. O primeiro, que pode ser representado pela figura de Dom Quixote, tem “os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias”, sem se ater ao mundo material (GARRETT, 2001, p. 31); já o segundo declara que as abstrações espiritualistas não passam de utopias, e pode ser representado por Sancho Pança. Assim, como fazem os dois personagens antípodas na obra de Cervantes, o materialismo e o espiritualismo são os princípios que regem o progresso humano e se alternam na “marcha do progresso social português”, especificamente. Segundo Macedo, Garrett

diz, por exemplo, que a sociedade sua contemporânea é materialista e que a literatura que a reflecte é espiritualista; que a História, cujo valor espiritual acentua, está representada em Portugal pela degradação material de monumentos em ruínas. O mesmo modelo lhe serve também para explicar a divisão do País na Guerra Civil, que opôs o materialismo do Antigo Regime os ideais do liberalismo. Mas (...) cada termo de oposição contém em si uma equivalente dicotomia: o materialismo do Antigo Regime tinha como complemento antitético interno o espiritualismo dos frades; e o espiritualismo — ou idealismo — do Regime Liberal produziu o materialismo dos seus sucedâneos, os barões. Desta perspectiva, torna-se claro que, para Garrett, a marcha do progresso social português simbolizada na sua viagem Tejo-arriba não progride, nem pode progredir, porque os termos de cada antítese foram polarizados em ordem inversa numa nova antítese que os neutraliza, resultando, em suma, no que, semanticamente, se pode caracterizar como um quiasmo. Com efeito, no sentido estrito, o quiasmo é a figura de estilo em que duas expressões simétricas e antitéticas se contrabalançam, pela sua repetição em ordem inversa (MACEDO, 2007, p. 16).³⁰

³⁰ Ainda segundo Macedo, trata-se mais de “uma alternância linear de opostos co-existentes do que como uma polarização dinâmica de opostos complementares — o que tem mais a ver com dicotomia do que com dialética”. É por isso, também, que Macedo desenvolve a tese de que a reflexão de Garrett possui mais do pensamento do pensador inglês Jeremy Bentham do que de Hegel, citado “obliquamente” nas Viagens como “um profundo e covo filósofo de além Reno”.

O mesmo acontece na novela da menina dos rouxinóis. Em seu início, Carlos é um jovem idealista, liberal, e seu contraponto é Frei Dinis, partidário do Antigo Regime (e que, descobrimos mais tarde, é o verdadeiro pai de Carlos). Ou seja, cumprem o papel de Quixote e Sancho Pança, respectivamente. Mas essa função vai se inverter até o final da novela, já que Carlos deixa corromper seus ideais para se tornar barão, enquanto Frei Dinis passa a se dedicar inteiramente aos ideais de sua ordem, arrependido de seu passado pecaminoso, materialista. Estabelece-se, assim, uma imagem invertida de um personagem em relação ao outro, como em um espelho.

De modo que o jogo de contrários que se estabelece na narrativa das viagens também organiza estruturalmente a novela, estabelecendo entre esses dois níveis narrativos uma unidade estrutural e de significação.

Neste momento do ensaio, Helder Macedo estabelece ainda uma outra relação entre a viagem e a novela (ou, para usarmos os termos de Carlos Reis, entre o nível diegético e o hipodiegético):³¹ explica que os personagens na novela são a personificação da antinomia definidora da “marcha do progresso social” de Portugal, como Garrett ironicamente se refere na viagem, de modo que “a novela adquire valor metafórico sinónimo do significado da viagem propriamente dita, tornando-a, como diz Garrett, num símbolo” (MACEDO, 2007, p. 17). Ora, assim sendo, é possível concluir que, já que a novela metaforiza a viagem,

³¹ Aqui, vale lembrarmo-nos da divisão bastante didática das *Viagens da minha terra* em três níveis narrativos, proposta por Carlos Reis: *nível diegético* seria a viagem de Garrett, propriamente dita; o *nível hipodiegético* seria composto pela novela (uma história dentro da história, como a peça dentro da peça em *Hamlet*); e o nível descrito, “com algum excesso terminológico”, de *hipo-hipodiegético*, composto pelo relato final de Carlos e endereçada à Joaquina, personagens do nível hipodiegético. Mas essa divisão não é estanque. O narrador das *Viagens* (nível diegético), Garrett, se apropria da narrativa da novela (nível hipodiegético), contada originalmente por um companheiro de viagem, e passa a narrá-la com suas próprias palavras. De modo que os limites entre os níveis se “desvanecem”, o que também ocorre quando, no final de sua viagem, Garrett se encontra pessoalmente com os personagens da novela; “contaminando” o mesmo nível da viagem, os personagens e os eventos da novela terminam por se tornar tão importantes para a viagem quanto os monumentos visitados por Garrett (REIS, 1998, p. 34).

ao fazê-lo, a própria novela passa a ter um valor designativo, ou documental, de funcionalidade metonímica, aliás estruturalmente acentuado pela sua intercalação fragmentada entre a chegada dos viajantes ao vale de Santarém e o seu regresso a caminho de Lisboa (MACEDO, 2007, p. 17).

A série de designações e associações estabelecidas por Garrett neste momento da narrativa revelam sintaticamente a continuidade entre os dois planos do livro (a novela e a viagem). Além disso, Garrett reafirma continuamente o valor simbólico de sua viagem ou, como ele mesmo diz mais de uma vez, sua “grave Odisséia”. Macedo reserva ainda algumas considerações importantes ao caráter épico do livro. De nossa parte, interessa-nos mais, para o momento, o fato de que Garrett implica a si mesmo nesse simbolismo, estabelecendo uma inequívoca relação entre sua condição pessoal e a do país. Como *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, evocado por Garrett, as *Viagens* não são especificamente sobre um momento histórico determinado, mas sobre personagens e conflitos sentimentais que o simbolizam. Podemos dizer o mesmo sobre os romances de Helder Macedo. Metáforas da História, como dirá mais tarde em *Pedro e Paula*.

Além de Carlos e Frei Dinis, já citados, é bastante clara a significação simbólica das rivais Joanhina e Georgina: a primeira, símbolo de um Portugal tradicional e a segunda, da modernidade trazida pelo liberalismo inglês. Ambas, é preciso que se diga, representam o que há de melhor nestas sociedades, são íntegras a ponto, inclusive, de se entenderem e respeitarem mutuamente. Carlos, não conseguindo optar por uma delas, termina por trair seus ideais, como se não conseguisse, tendo vencido a guerra, lidar com as ações concretas necessárias e decorrentes da luta. Ao tornar-se barão, rende-se ao próprio narcisismo.

Ao final do livro, Garrett, em pessoa, encontra-se com os personagens da novela, e estabelece um importante diálogo com Frei Dinis. A esse respeito, Helder Macedo explica que

Afinal, todo o quiasmo é um falso dilema, que só pode ser solucionado se os termos que o definem forem corrigidos de modo a permitirem uma síntese que os supere. E é isto o que, efectivamente, Garrett vai fazer, ao tomar o lugar de Carlos no quiasmo definido pela sua relação com Frei Dinis. Para Carlos, já é tarde demais. É o narrador que, ocupando o espaço semântico previamente definido por Carlos, no fim da sua “Odisséia” pode reconhecer com Frei Dinis que, absolutistas e liberais, “erramos todos” (MACEDO, 2007, p. 21).

Garrett como um duplo de Carlos: Macedo desenvolve este raciocínio no ensaio seguinte sobre as *Viagens*, intitulado “Garrett no romantismo europeu” (publicado originalmente em 1999), ao explicar que Carlos não é apenas um duplo de Garrett, mas também seu oposto semântico. Oposição contraditoriamente mais clara na medida em que a biografia de ambos convergem factualmente. Isso porque

Carlos é o eu alternativo em que Garrett teria podido tornar-se se não tivesse optado por outras possibilidades de ser, não é um auto-retrato autoral. O que Garrett fez foi uma ficção equivalente à que o literariamente inclassificável Henry James – irmão do psicólogo William James, que publicou estudos pioneiros sobre as chamadas personalidades múltiplas – iria fazer na novela *The jolly corner*, quando o narrador confronta o monstruoso ele-próprio-outro que também teria podido vir a ser (MACEDO, 2007, p. 28).

O conto de Henry James a que Macedo se refere foi publicado no Brasil como “A bela esquina”, em tradução de José Paulo Paes. Enredo: Spencer Brydon é um norte-americano que retorna a seu país natal após 33 anos vivendo na Europa. Em Nova York, passa a administrar de perto o conjunto de imóveis de sua propriedade, enquanto preserva vazia a misteriosa casa que constitui “a bela esquina”, na qual viveu grande parte de sua família. Neste lugar, encontra uma presença fantasmática que, descobrimos ao final, é o duplo de Brydon. Na verdade, é o próprio Brydon, caso houvesse permanecido nos Estados Unidos: estaria envelhecido e machucado pelo trabalho, mas muito mais rico.

Na opinião de José Paulo Paes, trata-se do conto mais pessoal de James presente na antologia. Em primeiro lugar, porque Spencer Brydon apresenta alguns pontos biográficos em comum com o autor, como o fato de ter adotado a Inglaterra como sua casa. Além disso, o fantasma representa a oposição tão cara a James, entre “a vulgaridade do progressismo norte-americano e os refinamentos do conservadorismo europeu”, que “se resolve numa opção de exílio sob a qual se embuça, residual, a nostalgia de ‘uma vida que poderia ter sido e que não foi’ – para citar o verso de Manuel Bandeira” (In: JAMES, 1994, p. 179).³² Deste modo, James representa duas versões de si mesmo, uma mais próxima a sua cronologia pessoal, outra alternativa.

O que interessa a Macedo é ressaltar que mesmo em um texto realista, em que o autor não intervém na narrativa de maneira deliberada, comentando o texto, ou não se personifica abertamente em um personagem homônimo, a personalidade do autor pode se revelar. Afinal, o autor implícito dispõe os fatos significativos de sua história, justapondo-os de acordo lhe convém – à maneira de Hippolyte Taine. Esta “justaposição significativa” nada mais seria do que uma montagem muito próxima à da linguagem cinematográfica. E, como na edição de um filme, supõe sempre um autor que selecione e ordene suas partes, esteja ele evidente ou implícito nas suas escolhas.

Por outro lado, que o autor “se disfarce” de personagem pode ser uma eficaz estratégia de despersonificação autoral, como no caso de Carlos, que termina por se revelar não um alter-ego completo de Garrett, mas uma possibilidade, como o fantasma de James. Macedo faz a distinção entre os dois tipos de narradores nos seguintes termos:

A intervenção explícita do eu autoral no texto que está a compor – que é a maneira romântica, mas também camoniana, gostosamente desenvolvida por Garrett nas *Viagens* – tinha portanto de ser proscrita como um terrível

³² É interessante que, quando Bryndon encontra seu duplo, não o reconhece de imediato (o não assume que o reconhece). Cabe à amiga, Alice Staverton, esclarecer a similitude.

pecado contra a verdade do realismo. Mas ele há também outras verdades, entre as quais a verdade do texto, e não é menos verdade, como disse Todorov, que “todos os romances contam a história da sua própria criação, a sua própria história”. Essa história implícita necessariamente inclui a história do autor que a está escrevendo e, portanto, mesmo se disfarçadamente, a revelar a sua subjetividade no que escreve. O parecer não fazê-lo é apenas uma estratégia literária, como o autor interveniente parecer dialogar com um hipotético leitor também havia sido? (MACEDO, 2007, p. 27).

3.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a crítica de Helder Macedo sobre Almeida Garrett enfatiza uma organização estrutural baseada nos seguintes elementos principais:

- a) A literatura como símbolo: Garrett anuncia e Macedo explica como o percurso de sua viagem e os personagens da novela representam simbolicamente o momento histórico português.
- b) A novela estabelece uma relação ao mesmo tempo metafórica e metonímica com a narrativa das viagens.
- c) A estrutura do romance é baseada em duplos antitéticos cuja evolução dentro do enredo promove a inversão da antítese inicial, o que Macedo chama de quiasmo.
- d) Carlos não é apenas um duplo de Garrett, mas um “eu” alternativo, que nunca chegou a se cumprir. A entrada de Garrett no universo da novela comprova a relação a história pessoal do autor com o panorama histórico simbolizado. O “disfarce” de Garrett, neste sentido, foi não disfarçar-se.
- e) Almeida Garrett integra uma tradição “não-nomeada” pelos manuais literários mas que atravessou diferentes gêneros e formas romanescas. A esta tradição é fundamental um tipo de ironia desconstrutiva.

Como dissemos antes, não é nosso objetivo estabelecer uma comparação direta ou um exame de influências da literatura de Almeida Garrett e a de Helder Macedo. Para tanto, seria preciso um trabalho de outra dimensão e envergadura, que examinasse detalhadamente ambas as obras, principalmente a do autor de *Frei Luís de Sousa*. Mas partindo do pressuposto de que Helder Macedo, o narrador de *Partes de África*, vincula-se a certa tradição romanesca, e reconhecendo que tanto esse narrador quanto o ensaísta Helder Macedo referem-se à obra dos referidos autores em termos muito próximos, é inevitável que aproximemos o olhar do ensaísta do olhar do narrador.

IV. MOSAICOS ESPELHADOS

1.

O Capítulo 5 de *Partes de África*, intitulado “Um bestiário recuperado na teoria do mosaico”, é o mais francamente metaficcional do romance. Nele, o autor expõe o que parece ser sua “teoria ficcional”, definida nestes termos:

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são reflexos diferentes da mesma coisa. Como num mosaico incrustado de espelhos. Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. É certo também se poderia ir retirando do mosaico todos os pedacinhos, como ao gato que sorria tanto para a Alice que acabo só sorriso sem gato. Mas gatos são gatos e sorrisos nem sempre. Por exemplo, o sorriso hamletiano de Yorick transmigrou para a página em preto de Sterne, donde ressuscitou como mestre tutelar dos sorrisos oblíquos. Além de que é minha firme convicção de que, num mosaico com nariz, o nariz precisa do seu pedacinho. Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dente, boca, só que não obrigatoriamente nesta ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto. E terá de ser o leitor a encontrar os pedaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver (MACEDO, 1999a, pp. 40-1).

Antes de mais nada, convém notar o modo como o narrador evoca uma “nobre tradição”, cujo estilo, “oblíquo e dissimulado” como Capitu, também evoca Laurence Sterne e o “sorriso hamletiano de Yorick”. Além disso, o diálogo com o leitor é intenso: o narrador se justifica para uns (“perdoe o leitor que já deu por isso”) e para outros (“perdoe o leitor que ainda não deu por isso”), ironizando a

participação do narratário e creditando-a, como já fizera Camões, a quanto “amor tiver”.³³

Tal comportamento está de acordo com a tradição a que o narrador diz pertencer, a de “de dizer alhos para significar bugalhos”, o que é outra maneira de dizer metáfora, conforme explica Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira:

dizer alhos para significar bugalhos não é senão uma forma irônica de aludir a um processo a que tradicionalmente damos o nome de metáfora. Parece estar mais claro agora o não-propósito deste livro, bem como o de toda a tradição literária a que ele se oferece como intérprete e continuador: escrever é metaforizar a si mesmo e ao seu olhar sobre o mundo, em prosa o verso, em poema, romance ou drama (In: CERDEIRA, 2002, p. 78)

Metáfora ou símbolo, na acepção usada por Almeida Garrett: a trajetória pessoal do narrador e de seus personagens como símbolo de determinado momento histórico. Não à toa, a relação entre memória íntima, familiar, e a história de Portugal vem sido apontada pela fortuna crítica macediana como a principal chave de leitura para *Partes de África*, assim como o esvanecimento das fronteiras entre história e ficção. A começar por uma curiosa declaração sobre o estatuto do livro, que abre o capítulo 5:

Se este livro fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não, seria agora necessário preencher a passagem do tempo com episódios que marcassem a transição entre os cinco e os doze anos do narrador (...)(MACEDO, 1999a, p. 39).

O narrador declara categoricamente que não se trata de uma *autobiografia* nem de *um romance a fingir que não é um romance*. Ou seja, o livro não esconde seu estatuto ficcional, de modo que mantém o privilégio de abarcar discursos de diferentes naturezas e a manipular à vontade gêneros diversos como a

³³ Helder Macedo faz uma referência ao soneto de Camões “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, que se encerra com esses dois versos: “segundo o amor tiverdes, / Tereis o entendimento de meus versos”.

autobiografia, o teatro, a poesia, o ensaio, sem, contudo, se comprometer com a verdade ou com a especificidade destes discursos.

Mais importante, porém, do que apenas se pronunciar a respeito do estatuto ficcional do livro é adotar procedimentos declaradamente ficcionais — e indicá-los. Um bom exemplo é a composição de personagens “segundo o método de Taine”, como o inspetor da Pide Lobo dos Santos. Ou no caso de Raquel, por quem o jovem narrador teve uma paixão adolescente, mas que nada garante que não seja

uma reimaginada jovem senhora que lá conhecesse, estranhamente etérea, sim, e na memória de fato muito bela, mas nem judia nem fugida da Alemanha (talvez mãe francesa), meticulosamente fodelhona com todo o funcionalismo e eu, adolescente, a rondar, cheio de inveja (MACEDO, 1999a, p. 248).

O romance exhibe, continuamente, seus procedimentos ficcionais, sem, em nenhum momento, exigir para si o status de verdade histórica ou biográfica. Principalmente porque parte não de documentos ou de pesquisas, mas da memória. Como já afirmou Marisa Corrêa Silva, “a recordação, em *Partes de África*, é assumida como jogo; e jogo ficcionalizante”, não como índice da verdade (SILVA, 2002, p. 13).

Helder Macedo adota a forma memorialista — ou simula adotá-la — de modo semelhante ao que Almeida Garrett adotou a narrativa de viagens. Se Garrett adota a primeira pessoa — ficcionalizando-se — para narrar sua viagem, e “disfarça-se” em um óbvio duplo que é Carlos, Macedo faz o mesmo: faz de si um personagem-narrador que, apesar de ter uma biografia muito semelhante ao do autor empírico, com este não deve ser confundido, sob o risco de mergulharmos numa leitura biográfica para a qual não teríamos comprovação possível. Nas palavras do narrador, “este livro não é sobre mim mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (MACEDO, 1999a, p. 221). E indica seus predecessores: “Neste, que nunca se sabe quando é romance e quando

não é, o meu disfarce é não me disfarçar, como fez o Bernardim antes do Pessoa vir a explicar como era” (MACEDO, 1999a, pp. 221-2).

O narrador nos interessa não como representação do autor empírico, mas como ente ficcional, autoconsciente e impregnado de um valor simbólico. Como diz Tânia Franco Carvalhal sobre *Partes de África*, “a história pessoal nunca está isolada, mas mesclada à história coletiva e, muitas vezes, essa última não é apenas a do território africano, mas a do país europeu que o colonizou” (In: CERDEIRA, 2002, p. 122). Decorre que, em termos próximos aos que Macedo usou ao se referir a Garrett, *Partes de África* não é um romance sobre um momento histórico específico, mas sobre dramas o que significam. Alhos a significar bugalhos.

Uma parte significativa da recepção crítica da obra de Macedo examina o romance sob o viés do pós-colonialismo, por exemplo. Para Marisa Corrêa Silva, *Partes de África* “é, talvez, o primeiro romance da Literatura Portuguesa que supera a necessidade de uma mea culpa pós-colonial” (SILVA, 2002, p. 18). Opinião corroborada pelo autor, em entrevista concedida a Vilma Arêas e Haqaira Osakabe: “Enfim, creio, sem vaidade, que escrevi o primeiro romance português incontaminadamente pós-colonialista. O que talvez fosse cedo demais para Portugal” (In: CERDEIRA, 2002, p. 337).

Já segundo Margarida Calafate Ribeiro, não se trata do que poderíamos chamar de romance pós-colonialista “convencional”, no sentido conferido por Salman Rushdie ou por Karen Blixen (de *Out of Africa*):³⁴

Partes de África transmite-nos antes um olhar excêntrico: que vem de África, mas que não se transveste de africano porque é europeu, e que olha para Portugal simultaneamente do centro e da periferia africana em que se formou. Assim sendo, Portugal é uma parte de África e África é uma parte de Portugal e é esse o “sentido marítimo desta hora”. E é nesta mobilidade genuína que se encontra a portugalidade espalhada que deveria caracterizar

³⁴ Disponível em edição brasileira, sob o título de *A fazenda africana*. Tradução de Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

a pós-colonialidade política e literária em que Portugal não seria mais centro nem fronteira (In: CERDEIRA, 2002, p. 69).

O percurso do protagonista metaforiza — porque ele o vivenciou — o momento histórico do fim do império português: ver a África em “partes”, como um continente plural, já é uma forma de resistência ao olhar imperial; mais do que isso, vê-la como parte indissociável da memória é conferir a ela um estatuto ficcional, em que o histórico submete-se à invenção. E fazer, então, um elogio a sua diversidade e suas possibilidades.³⁵

2.

O narrador de *Partes de África*, não satisfeito em expor sua “teoria ficcional”, precisa dar “outra volta no parafuso”, jogando com as palavras de modo a obscurecer o que parecia claro. Trata-se, então, de uma teoria que não apenas esclarece, mas problematiza e, no limite, caminha para o paroxismo, já que carrega a cada linha sua negação. Por todo o romance, multiplicam-se os exemplos de expressões antitéticas ou contraditórias:

Não era ideologia era um instinto básico de sobrevivência, de não querer sobreviver assim, de saber que quando tinha medo de fazer alguma coisa é porque devia fazê-las, *que quando tinha razão é porque a não tinha, que a virtude era o mais torpe dos vícios e que ao menos os vícios não eram virtude* (MACEDO, 1999a, p. 100, grifos meus).

E os ex-camaradas sem imaginação que, de repente, a partir do momento em que aceitou, o acusaram de traição e *deixaram de o conhecer, é porque nunca o tinham conhecido, nem nunca serão capazes de imaginar uma ponte suspensa num rio sem margens* (MACEDO, 1999a, p. 106, grifos meus).

³⁵ É bastante significativo, por exemplo, em que medida o pai do protagonista a relação do narrador com o continente africano. Em ensaio intitulado “Partes de África: a sedução de um caderno de mapas”, Laura Cavalcante Padilha, interpreta o livro como “um gesto dobrado de amor. Pelo pai, e pela África. Ambos irremediavelmente perdidos no presente histórico, mas de qualquer modo percebidos pelo imaginário como os pontos-origem — do homem e do cidadão. Deste modo, a terra representada nos versos finais do poema deixa de ser apenas o pó físico que desceu um dia sobre o morto corpo do pai, para se fazer a terra-enigma, talvez um outro jeito de dizer pátria” (In: CERDEIRA, 2002, pp. 59-60)

Não se tratam de jogos verbais gratuitos. As antíteses possuem a função de representar, no corpo do texto, as contradições e paradoxos temáticos do romance. E estão presentes em diferentes níveis: no nível dos personagens, compostos em oposição uns em relação aos outros; no nível metaliterário, ou seja, nas reflexões sobre o romance e na elaboração de sua suposta “teoria ficcional”, contraditória e que se deslegitima a si mesma; na composição estrutural do próprio romance, composto por registros de diferentes estatutos textuais; no sentido social ou histórico, na descrição de conflitos e relações de poder. A começar pelo primeiro capítulo, no qual o “*autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito deste livro*”. E conclui assim:

E agora, tendo *definido as fronteiras ausentes* desta minha grave viagem e, de novo *poeta em anos de prosa*, tendo renunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro *não-propósito* dos meus plurais romances, poderei *começar, como cumpre, depois do princípio* (MACEDO, 1999a, pp. 10-1, grifos meus).

A dicotomia mais importante do romance, que contamina as demais relações de forma e sentido, é a relação entre História e ficção. Em *Partes de África*, a recuperação do passado histórico e pessoal não se dá através do estudo historiográfico de documentos e recolha de testemunhos, mas através da rememoração. No capítulo 6, quando são referidas as memórias do Sr. Rola Pereira a respeito de seu antigo amigo, Mário de Sá-Carneiro, o narrador profere uma frase lapidar sobre o papel da memória no romance: “Recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade” (MACEDO, 1999a, p. 50).³⁶

³⁶ Na já citada entrevista concedida a Vilma Arêas e Haquira Osakabe, Helder Macedo declarou, enfaticamente: “Toda memória é ficção. E muita ficção — quase toda — é uma transformação da memória. Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes. Afinal ambos incidem sobre o que não está acontecendo. Não sei se foi isso que eu disse nesse ensaio [“As ficções da memória”]. O que estou dizendo agora é que a gente só pode imaginar o passado, nunca pode vivê-lo de novo. E imagina tudo o mais como se fosse coisa que pudesse ter vivido, ou estar vivendo, ou vir a viver. E, depois de ter imaginado, a gente também recorda o que não viveu nem

Como vimos anteriormente, o entrecruzamento entre história e ficção está cristalizado na ficção portuguesa contemporânea, e Helder Macedo tem demonstrado, em conferências e depoimentos, plena consciência da interpenetração destas duas áreas:

O que chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros, documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu mas aquilo que permite significar o que aconteceu. E, tal como o discurso literário, o discurso histórico é uma representação semântica 'retocada' porque, como qualquer representação, implica uma perspectiva autorial, uma seleção de fatos do que podem ser abrangidos pelo discurso. Um discurso que visasse a significar tudo correria o risco de não significar nada (CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999, p. 38).

Sob o signo da recordação e da imaginação, portanto, as memórias do do narrador não estão sujeitas aos imperativos memorialistas ou historiográficos, pois eles próprios estão sujeitos aos limites e "retoques" da representação. Ao invés disto, o narrador reafirma continuamente o estatuto ficcional de seu livro, de modo que, ainda de acordo com Marisa Corrêa Silva,

Ao recusar explicitar as fronteiras (e mesmo atribuir qualquer importância à diferença) entre real e imaginário, Macedo já contesta uma visão tradicional de História: se a memória do homem já é misto de lembrança e imaginação, que diferença faz se o conteúdo imaginário surgiu inadvertida ou deliberadamente? Real e ficção serão irremediavelmente misturados ao tentarmos capturar um fato, um evento, um relato (SILVA, 2002, p. 148-9).

A questão que nos interessa, portanto, é estabelecer como se dá essa "irremediável mistura" entre real e ficção. Podemos localizar alguns procedimentos, através dos quais se realiza a indistinção entre memória (imaginação) e história (ou biografia). O primeiro deles é o próprio ritmo da

nunca viverá. Acho que escrever ficção é isso mesmo, é realizar o encontro entre a imaginação e a memória" (In: CERDEIRA, 2002, p. 332).

narrativa, que é sempre o da memória. Daí as associações rápidas, nem sempre explicadas ao leitor, as elipses de sentido, as idas e vindas do enredo, de que é um bom exemplo o capítulo 2, um longo mosaico (para usar um termo bastante adequado) de cenas de infância que se sucedem em um ritmo caprichoso de evocação. Algumas delas, lembradas em termos infantis: como quando se refere a uma viagem através de uma zona de conflito, onde

peças com ramos de árvores a crescer dos ombros vieram ter conosco a dizer que eram soldados e se não sabíamos que era perigoso; no hotel de Blantyre bastava carregar num botão na parede para haver logo luz; e quando se abria a janela do quarto havia sempre um homem muito grande e muito quieto no meio da praça, que me explicaram ser um senhor inglês chamado Rodas mas que era de pedra. Oh Vecchio buffonissimo! (MACEDO, 1999a, p. 17).³⁷

E é assim mesmo quando descreve eventos históricos e suas conseqüências. Além disso, usando a distinção de Wayne C. Booth, podemos dizer que em *Partes de África* prevalece “o contar”, e não o “mostrar”, ou seja: a voz do narrador nunca é escondida, e as cenas não se pretendem realistas como em uma fotografia. Em nenhum momento o narrador almeja à impessoalidade do discurso histórico tradicional, embora ostente sempre que também fala da história; e o faz, mas como obedecendo ao ritmo de sua ficção: sem linearidade, com lapsos de causalidade, sem comprovação dos fatos.

É uma forma de contar que vem da infância, aprendida com a mãe, como na já citada reflexão sobre como fantasia e outras “coisas mais improváveis” ficaram entrelaçados com “o infalível fascínio de ouvir minha mãe”, numa época em que “não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã” (MACEDO, 1999a, p. 15). Não se trata, apenas, de confundir fatos e invenção na

³⁷ Pouco antes deste fragmento, quando o narrador rememora a imagem do avô e se refere às “recrudescências canibalísticas”, observa que “não sabia bem o que fossem e ninguém me explicou” (MACEDO, 1999a, p. 14).

memória infantil. É o narrador já adulto que confere estatuto ficcional a fatos históricos, como, por exemplo, quando descreve um episódio que envolve a FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana):

Conta-se que quando o avião com os primeiros russos sobrevoou Lourenço Marques houve um motim a bordo porque não acreditavam que aquela pudesse ser a mesma cidade que a propaganda lhes fizera prever. (...) Conta-se também que (...) os dirigentes da FRELIMO pediram aos vertiginosos descolonizadores de torna-viagem um período de transição que lhes permitisse prepararem-se para assumir o poder (...). Mas contam-se muitas coisas (MACEDO, 1999a, p. 37, grifos meus).

A verdade por trás do evento evocado, se a há, não pode ser alcançada, ou pelo menos não pelo romance. O “contar” do narrador não diz respeito apenas um procedimento localizado, mas o próprio e aparentemente único meio de se ter acesso à história:

Ou assim se dizia que disse, como história cochichada entre sorrisos ainda cúmplices com a Primeira República, ou já em incrédulo Estado Novo (MACEDO, 1999a, p. 14).

Ninguém sabia, ninguém tinha ouvido, não constava em nenhuma lista de vivos ou de mortos, é como se fosse ficção minha (MACEDO, 1999a, p. 130).

Afinal, alguns episódios da História Oficial parecem puras ficções, ainda que suas consequências possam ser terrivelmente factuais. Como aquela “guerra do Bate-pá”, inventada por um governador que

depois inventara uma revolução para justificar os massacres com que reprimira a guerra que não houve. Ou alguém inventou tudo por ele e ele acreditou, tendo mandado matar gente às centenas (...)(MACEDO, 1999a, p. 96).

Além disso, a literatura é sempre uma referência de comparação para que o narrador explique o contexto histórico ou a composição de determinada

personagem. Assim, certos ritos tribais são descritos “como os brasileiros torna-
viagem nas novelas do Camilo” (MACEDO, 1999a, p. 59-60) e o entusiasmo de
alguns amigos “pelo folclorismo nordestino do Jorge Amado era sintoma
irrefutável de precoce subversão moçambicana” (MACEDO, 1999a, p. 61). Ou
ainda, sobre as violentas conseqüências de um conflito de fronteira: “Enfim,
romances que nem o Jorge Amado no seu pior” (MACEDO, 1999a, p. 99).

É preciso dizer que a literatura não é a única forma de efabulação utilizada
nestas comparações, mas também o cinema, jogo, a ópera, metáforas constantes
mesmo em seus outros romances. O ministro Teófilo Duarte, por exemplo, tinha do
Império uma concepção semelhante à de Grouxo Marx no filme em que era gerente
dum grande hotel e mandou mudar os números de todos os quartos: “Mas pense
na confusão!” teria dito alguém, para a pronta e fictícia (mas plausível) resposta do
ministro: “Ora, pense mas é no gozo!” (MACEDO, 1999a, p. 55). Mesmo a política
internacional não está isenta da demolidora observação do narrador, que repara
que, dos espões em atividade durante a Segunda Guerra Mundial em Lourenço
Marques estavam “um inglês, um alemão, um italiano e um francês, como nas
anedotas” (MACEDO, 1999a, p. 56). E a ópera, tantas vezes presente, proporciona
dois dos momentos mais significativos do romance: o comportamento bizarro
deste Gomes Leal, que torturava os escravos ao mesmo tempo em que os fazia
representar peças de sua predileção, e o *Drama Jocosso*, do Garcia de Medeiros,
reproduzido em grande parte do romance, e uma adaptação do *Dom Giovanni* de
Mozart.

Quanto à política do pai, é associada a um jogo de cartas, numa
aproximação entre os poetas e os construtores de impérios:

Ou, pelo menos, desse construtor daquele império, num jogo de vida e de
morte que acaba quando se joga a carta final do baralho, e depois o baralho
é arrumado e não se fala mais disso. O fim do jogo, para ele [o pai], a carta
final do baralho, deve ter sido o último governador-geral de Angola a sair às
escondidas pela porta do quintal com a bandeira enrolada debaixo do braço
(MACEDO, 1999a, p. 79).

3.

O binômio História e Ficção também é simbolizado por outra das principais antinomias do romance, a oposição entre o núcleo materno e o paterno, subentendida na seguinte distinção: “Uns imaginam o mundo, outros controem-no. São modos complementares de ser e ambos me merecem simpatia. Também há quem construa um mundo imaginário e, nesse caso, depende” (MACEDO, 1999a, p. 29). Quanto ao terceiro grupo, os que constroem um mundo imaginário, voltamos mais tarde. Interessa-nos agora os dois primeiros.

O pai, seguramente, pertence ao grupo dos que constroem o mundo. Com ele, o narrador manteve uma relação tumultuada, devido às funções políticas que exercia. Homem prático, ligado à história oficial, não era “dado a metáforas, e seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo” (MACEDO, 1999a, p. 10). Ideológica e politicamente, está comprometido com o imperialismo, embora sua conduta seja bastante ambivalente, descrito como “o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo” (MACEDO, 1999a, p. 80-1). Se, por um lado, compactua com os preconceitos essenciais do colonialismo, demonstra em sua atuação política um comportamento diferenciado, mais humanista.

Maria Corrêa Silva reforça que o pai é o

único representante de uma mundivisão contrária à do “autor”-narrador que não sucumbe à ironia deste, a convivência respeitosa, ainda que nem sempre pacífica, e a amizade que pai e filho são o maior índice da “desautorização”, da relativização que Macedo permite sobre os seus próprios pontos de vista, sua própria ideologia (SILVA, 2002, p. 37-8).

De outro lado, a mãe faz parte daquele grupo que imagina o mundo, e representa, portanto, o lado literário da família. Tendo casado cedo, era como outra criança de que o pai cuidasse, e manteve-se muito próxima dos filhos, principalmente contando-lhes histórias. Era assim também seu Avô materno

(assim mesmo, com maiúscula) imortalizado na memória do menino como em uma ilustração de um livro: “republicano, maçon de barbas ruivas e olho camoniano perdido na Primeira Grande Guerra” (MACEDO, 1999a, p. 14). Deste modo, escrever um livro de memórias é sempre ultrapassar as fronteiras entre estes domínios. Ilustrativo neste sentido é o início de seu segundo romance, *Pedro e Paula*, narrado de maneira realista, “baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999b, p. 17). Em *Partes de África* ocorre o mesmo. Assim o narrador se refere às impressões da infância:

Ou que não fosse. Ainda não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã. Havia coisas mais improváveis do que a fantasia e tudo ficou para sempre entrelaçado com o infalível fascínio de ouvir a minha mãe, uma adolescente de dezessete anos quando se casou, a contar aos dois filhos, como histórias, o que tínhamos dito ou feito na véspera, quatro meses ou cinco anos antes, e depois, até que começou a esquecer-se, há trinta, há quarenta anos. Cada novo dia era uma parte do brincar ao faz-de-conta, de riso em vôo livre, e o meu pai, embora só pouco mais velho do que ela, era o único adulto da casa, a oferecer aos três a infância que não teve (MACEDO, 1999a, p. 15).

Mas o que importa, afinal, é que “há coisas mais improváveis que a fantasia” e que dela não se distinguem, mesmo ao olhar adulto. Significando que, nem sempre o real é mais crível do que o imaginado. Vale mais, portanto, a verossimilhança:

O que me levou mais tempo a perceber é que isso de romances, poemas, pinturas, só tem mesmo graça quando se não consegue distinguir o que é fingimento e o que apenas parece ou não parece fingimento. E vice-versa, em todas as possíveis permutações da imaginação e da memória. Acho que já o disse: espelhos paralelos num mosaico incrustado de espelhos (MACEDO, 1999a, p. 248).

4.

“Mosaico incrustado de espelhos”: eis, então, os dois princípios organizadores do romance: o fragmento (o mosaico) e o duplo (o espelho). No que se refere à fragmentação do texto, ela está bastante evidente nas características do narrador autoconsciente a que nos referimos anteriormente. O exame na matéria narrativa, aliado à composição do livro em *Partes* diferentes que completam não sem ordem, mas aparentemente de maneira caprichosa e aleatória, comprova que a imagem de um mosaico é a mais adequada para representá-la.

Interessante que, como precedentes desse modo fragmentado de composição Macedo aponta as provas de uma certa campanha nacional para a educação de adultos, em que os candidatos precisavam preencher determinadas lacunas, como “as aves v oam” e “os cães l adram”, ou, mais criativamente, “os répteis sofre m uito”, resposta provavelmente errada, ainda que certa. “E assim se demonstra que nem todos os modelos do meu estilo narrativo são literários”, diz o narrador (MACEDO, 1999a, p. 41). Macedo cita ainda, a título de exemplo, um fragmento de texto escrito por ele mesmo, e planejado inicialmente para fazer parte do segundo capítulo. Incluído aqui, um pouco arbitrariamente, o trecho representa bem a natureza algo aleatória do mosaico, embora seja necessário (e difícil) conseguir equilíbrio os vários fragmentos que o compõem.

Ambos os exemplos são bastante representativos da estrutura fragmentada do romance, como prova o capítulo seguinte, um artigo sobre Mário de Sá-Carneiro escrito para a *Colóquio/Letras* e que David Mourão Ferreira bem definiu como um “quase conto” (MACEDO, 1999a, p. 43). São, também, evidentes provocações ao leitor. Macedo ironiza sua própria “teoria ficcional”, enquanto a explica: a arbitrariedade do mosaico (e por extensão, dos exemplos acima), é tamanha que parece pouco importar onde posicionar seus pedacinhos ou como preencher as lacunas do texto. O narrador parece não levar a sério sua própria “teoria”, e sugere que ela seja arbitrária e caprichosa, e que não respeita a uma ordem pré-estabelecida. Nossa tese é a de que nada no romance é arbitrário,

principalmente essa atitude dissimulada de quem deslegitima a composição de seu texto.

A começar pela sobreposição das peças do mosaico, que também deve a Garrett. Em “As Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”, Helder Macedo parte do pressuposto de que

as *Viagens* constituem a metáfora que já lhe chamei noutra contexto, e que a sua deliberada disjunção aparente corresponde a um significado global de que essa mesma disjunção é a organização estruturadamente necessária (MACEDO, 2007, p. 13).³⁸

É preciso, então, fazer uma pequena digressão, acerca do “outro contexto” a que Helder Macedo se refere. Trata-se do ensaio *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, publicado em 1975 e que constitui, segundo nota da primeira edição, “a versão portuguesa” de sua tese de doutoramento da Universidade de Londres. Nela, Helder Macedo explica que Cesário Verde encontrou “na estética eminentemente prosaica de Taine os alicerces metodológicos da sua poesia”, de modo que ao menos dois preceitos da narrativa realista podem se aplicar à poética de Cesário (MACEDO, 1999c., p. 20). A primeira delas é a idéia de que a narrativa é um espelho a passar por uma estrada, retirada de Stendhal. A segunda, que nos interessa diretamente, é a técnica narrativa que Harry Levin descreveu em Flaubert, e a qual ele chamou de “justaposição significativa”. Tal definição será reutilizada por Macedo em alguns de seus ensaios subseqüentes, e deverá ser fundamental para nossa leitura de seus romances. Levin explica que a prosa de Flaubert é estruturada sob a justaposição calculada de elementos de cena e comentários internos (principalmente através do discurso indireto livre) selecionados e dispostos de modo a promoverem um sentido. É o contrário de um

³⁸ MACEDO, 2007. Macedo cita o ensaio de Ofélia Paiva Monteiro (1976), como precursor na comprovação da unidade temática das *Viagens* de Garrett.

Balzac, por exemplo, cujo método de composição prima pela acumulação de detalhes, almejando um quadro completo da cena descrita.

Nas palavras de Helder Macedo, Cesário Verde – que, curiosamente, dizia-se avesso à prosa, naturalmente a uma certa prosa – encontrou no método realista de H. Taine os fundamentos de sua poética, o que indica em parte a originalidade de sua obra: “o método crítico de Taine pode ser definido, sumariamente, como a aplicação da análise do real com o propósito implícito de exacerbar a sua compreensão crítica” (MACEDO, 1999c, p. 19), o que Cesário realiza através da justaposição significativa de elementos de cena, como que em uma narrativa realista (a exemplo de Flaubert):

A frase “justaposição significativa” usada por Harry Levin para descrever a técnica narrativa de Flaubert pode igualmente aplicar-se ao método poético de Cesário: os seus poemas progridem numa série de seqüências aparentemente acidentais de acontecimentos justapostos cuja articulação, estruturalmente metonímica, está mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem (derivada da técnica da justaposição significativa do romance realista) do que da técnica poética de associação metafórica (MACEDO, 1999c, p. 20).³⁹

O mesmo em relação a Garrett e a Camilo Castelo Branco, a cujo romance *A brasileira de Prazins* Macedo também dedicou um ensaio, em que investiga como as histórias aparentemente díspares do livro se sobrepõem, mostrando como “a aparente falta de unidade desta obra possa ser (...) funcionalmente deliberada” (MACEDO, 2007, p. 46). Ou seja, assim como “feito por Garrett nas *Viagens na minha terra*, também n’ *A brasileira de Prazins* a falta de unidade narrativa seja um

³⁹ Cesário também emprestou dos realistas a idéia da literatura ser “espelho” a refletir a vida (ou “um espelho a passar por uma estrada”, segundo Stendhal), como provam seus poemas em que o eu narrativo observa o ambiente que atravessa, o que pode ser comprovado, estilisticamente, pelo uso constante do assíndeto, em que a ausência de conjunções reforça a idéia de sobreposição e simultaneidade. De modo que seu método poético é composto, segundo Macedo, por três elementos indissociáveis: “(...) a estrutura ambulatória dos poemas que reflecte o movimento do observador solitário cujo discurso é registrado no poema, a justaposição significativa de percepções aparentemente aleatórias e dissociadas, e o correspondente uso do assíndeto” (MACEDO, 1999c, pp. 21-2).

modo de significar a sua unidade temática, manifestada numa série de convergências semânticas” (MACEDO, 2007, p. 47).⁴⁰

Não é outra a estrutura composicional das *Partes de África*. A independência dos pedaços deste mosaico não impede que se estabeleça um sentido global entre eles. A respeito da novela da menina dos rouxinóis, Macedo já dizia que sua intercalação dentro da narrativa das viagens é

funcionalmente, se não arbitrária, pelo menos aleatória, já que resultaria do tempo linear da narrativa no espaço físico da viagem. A novela que o autor por assim dizer encontrou no decurso da sua viagem poderia, portanto, ser entendida independentemente do contexto geral da obra e até publicada, como já foi, em volume separado (...) (MACEDO, 2007, p. 13).

Aparentemente arbitrárias e independentes são também alguns dos capítulos de *Partes de África*: a peça, o relatório, a conferência, o ensaio da *Colóquio/Letras*, além de alguns capítulos cuja estrutura poderia qualificá-los como contos, a serem lidos individualmente. Além disso, há algo de aleatório na ordem dos capítulos, alguns dos quais poderiam eventualmente ser trocados de lugar sem qualquer prejuízo para a unidade geral do livro. Essa falta de unidade sugere, como nas *Viagens*, não uma disjunção, mas uma correspondência semântica entre as partes.

Será assim também no romance seguinte de Helder Macedo, *Pedro e Paula*.

⁴⁰ E até mesmo Camões. Em *Camões e a viagem iniciática*, Helder Macedo se utiliza da terceira canção de Camões, “Já a roxa manhã clara”, para mostrar como o poeta compõe uma “justaposição dialética” entre a imagem da mulher como “personificação da Beleza celeste” e o desejo físico. O modo como o poeta aceita o desejo sugere uma nova leitura à definição platônica de “amor misto”, ou seja, aquele tipo de sentimento amoroso que não rejeita radicalmente o corpo em favor da espiritualidade (como no “amor sublime”) e ao mesmo tempo que não submete totalmente seu espírito aos desejos físico (como no caso do “baixo amor”). Nada nos garante que devamos interpretar a “justaposição dialética” em Camões como um sinônimo da “justaposição significativa” de Cesário. A começar pelo fato de que a poesia de Cesário é devedora das lições aprendidas pelos realistas. Ainda assim, é significativo que mesmo em um ensaio sobre Camões, Helder Macedo insista na análise de uma justaposição de imagens. Tal insistência pode nos dizer muito sobre o método crítico de Macedo e, por extensão, sobre seu método de composição ficcional.

CAPÍTULO 3

PEDRO E PAULA

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse por alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Machado de Assis, *Esau e Jacó*

À noite, neste espaço entre casas baixas, juntam-se os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser, o do que poderia ter sido, não falam, olham-se como se olham cegos, e calam.

José Saramago, *História do cerco de Lisboa*

I. UM ROMANCE DE 68

Pedro e Paula, o segundo romance de Helder Macedo, foi publicado em 1998. Por ocasião de seu lançamento, Eduardo Prado Coelho anunciava que se tratava de um dos “mais belos romances de Maio de 68”, e associava alguns de seus temas mais importantes à poesia de Macedo, mais especificamente a dois poemas publicados no volume *Poesia 1955-1977*. Mas *Pedro e Paula*, o crítico avisava, tem pouco de poesia contemplativa: “trata-se de um verdadeiro romance, daqueles em que o romanesco fervilha, com personagens a sério, recortados na vida e na história, e com peripécias desconcertantes de lances inesperados” (In: CERDEIRA, 2002, p. 160).

De fato, o romance possui um enredo mais linear (ainda que bastante fragmentado) do que o de *Partes de África*: há menos comentários metaficcionalizados por parte do narrador e menor variedade de registros de escrita. As datas que acompanham os títulos dos capítulos ditam os momentos históricos narrados, de 1945 a 1997, divididos por um momento capital, 1974. E, como ressaltou Prado Coelho, o enredo é repleto de peripécias, bastante folhetinescas: triângulos amorosos, traições, um filho desconhecido, suicídio, incesto, tudo isso sob o clima de guerra, ditadura e revolução.

Já o narrador é o mesmo, Helder Macedo, embora aqui se mantenha à distância dos eventos centrais da trama, um verdadeiro narrador-testemunha. E o tema, embora abordado sob a perspectiva de novos personagens, também continua essencialmente o mesmo: narra-se uma história familiar que acompanha diferentes e significativos momentos da recente história portuguesa. Desta vez, porém, o jogo intertextual inicia-se ainda antes do começo do romance: *Pedro e Paula* possui seis epígrafes, a última das quais é retirada de *Esau e Jacó*, o penúltimo romance de Machado de Assis:

Esau e Jacó brigaram no seio materno, é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito...(apud MACEDO, 1999b, p. 05).

Esta é a referência intertextual mais evidente em *Pedro e Paula*. Os gêmeos de Machado de Assis são Pedro e Paulo, e brigaram desde crianças, ainda no ventre materno, como crê o pai. Desde a juventude, assumem sua simpatia por ideologias políticas opostas: Pedro é um fervoroso defensor da Monarquia, Paulo da República. O romance é marcado, precisamente, pela proclamação da República, em 1889. Já o segundo romance de Helder Macedo reencena essa premissa, ambientando-a em Portugal, antes e depois da Revolução dos Cravos. Os gêmeos desta vez são Pedro e Paula, e representam a geração portuguesa do pós-guerra: ele, conservador, é ligado às estruturas políticas e sociais colonialistas, enquanto ela, artista e comprometida com o futuro, expressa o movimento de mudança portuguesa.

A epígrafe em questão traz um trecho do capítulo XIV do livro de Machado, em que o Conselheiro Aires conversa com dois amigos: Santos, pai nos gêmeos, e Plácido, a quem dirigira questões sobre a doutrina espírita. O tema da conversa recai sobre a briga entre os gêmeos ainda no ventre materno, conflito que poderia ter, especula-se, motivações espirituais. Machado de Assis ironiza as explicações mágicas, religiosas ou sobrenaturais para a rivalidade entre os gêmeos: desencontros espirituais, a predestinação conferida pelos nomes, os símbolos ocultos sob os números da Bíblia, a devoção e a fé cega que fazem o pai crer em um futuro grandioso para os filhos.⁴¹ A voz conciliadora e racional é a de Aires que, confrontado com a referência bíblica, é forçado a concordar com ela, mas ainda assim recomenda que se examinem as causas do conflito.⁴²

⁴¹ Machado refere-se ao centro espírita como um “club, templo, ou que quer que era espírita”, e descreve Plácido, que “fazia de sacerdote e presidente a um tempo”, como “um velho de grandes barbas, olho azul e brilhante, enfiado em larga camisola de seda. Põe-lhe uma vara na mão, e fica um mágico” (ASSIS, 2003, p. 36).

⁴² Vale dizer que a própria narrativa bíblica pode ser lida alegoricamente. Para Robert Alter, a história bíblica de Esau e Jacó “praticamente pede para ser lida como uma alegoria política, para

De modo que a apropriação da fala de Aires por Helder Macedo nos sugere que busquemos, no caso de *Pedro e Paula*, essas mesmas causas. A epígrafe é uma sugestão para que o leitor compreenda os gêmeos como símbolos de uma situação histórica maior. Para tanto, porém, é inevitável que estabeleçamos algumas comparações, ainda que breves, entre os dois romances.

que cada um dos gêmeos seja visto como encarnação das características nacionais de seus descendentes, e para que o curso da luta entre eles seja entendido como um esboço dos destinos de suas futuras nações” (ALTER, 2007, p. 73). Isso é bastante claro no anúncio do oráculo que antecede o nascimento dos gêmeos: “Há duas nações em teu útero./ Dois povos separados ainda em teu ventre./Um povo irá suplantar o outro,/ O mais velho servirá ao mais novo” (Gênese, 25, 23, apud ALTER, 2007, pp. 72-3).

II. COUSAS FUTURAS

1.

Em *Pedro e Paula*, Helder Macedo faz poucas referências explícitas a *Jacó*, mas é desde logo bastante evidente que o comportamento antagônico de Pedro e Paula aproxima-se, ainda que superficialmente, do paralelismo do livro de Machado.

No romance de Machado, o antagonismo se manifesta nos menores detalhes. Pedro exalta o fato de ter nascido no dia em que “Sua Majestade subiu ao trono”, e adquire um quadro de Luís XVI. Cursa medicina no Rio de Janeiro, e está mais propenso ao piano que à conversação. A abolição, para ele, é muito bem-vinda, mas apenas como um grande ato de justiça. Paulo, por sua vez, diz ter nascido no dia em que “Pedro I caiu do trono”, e adquire um quadro de Robespierre. Cursa direito em São Paulo, e quando está com Flora prefere a conversa ao piano. Quanto à abolição, acredita ter sido um evento importante, o começo da tão ansiada revolução.

Tantas oposições mostram, contudo, que as diferenças entre os gêmeos são superficiais. Mais do que fisicamente idênticos, o comportamento de um espelha o do outro, mesmo que em uma nota política antagônica. Machado ironiza a superficialidade de suas crenças, representadas por caprichos materiais como o retrato e o símbolo da data de nascimento, e não são propriamente fruto de convicções profundas:

Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa (ASSIS, 2003, p. 56).

Além disso, Machado é bastante enfático ao ironizar os dois regimes de governo que os gêmeos defendem com tanta dedicação. Afinal, em essência, não

seriam mais do que variações do mesmo problema. Um dos episódios mais famosos do romance, o da tabuleta do Custódio, é bastante claro neste sentido. Para John Gledson, é significativo que no momento político mais importante do romance, nosso olhar seja desviado para um caso tão prosaico, o que esvazia o evento histórico de seu sentido maior:

Até mesmo a espécie de loja —uma confeitaria —indica a superficialidade da mudança: é simplesmente um lugar onde as coisas são enfeitadas e se tornam atraentes ao olhar. Cada regime, pelo que parece, é um produto artificial, com pouca ligação substantiva com a realidade que pretende representar (GLEDSON, 2003, p. 200).

Deste modo, sem que suas convicções sejam mais do que opiniões superficiais e, no fundo, sejam iguais, os conflitos entre Pedro e Paulo tendem a se equilibrar. O discurso dos personagens assim o faz, minimizando as desavenças, consideradas diferenças de opinião bastante normais entre dois rapazes que se dão bem. Já o narrador dispensa o mesmo tempo e os mesmos “favores” a ambos os irmãos: cada qual acompanha Flora a um baile, e quando a moça encontra um deles logo lamenta a ausência do outro. Por vezes o narrador sequer se esforça para diferenciá-los: “Um deles, parece que Paulo, foi lá nessa mesma noite (...)” (ASSIS, 2003, p. 173).

O capítulo LXVII é exemplar: após a queda do Império, nenhum dos gêmeos consegue dormir. Respeitando os rogos da mãe, eles não brigam abertamente. No mesmo quarto, ficam cada qual em sua cama, rememorando os eventos das últimas horas e especulando sobre o futuro político do país. Apesar das diferenças, o final da noite é igual para os devaneios de ambos:

Durante o sono, cessou a revolução e a contra-revolução, não houve Monarquia nem República, D. Pedro II nem marechal Deodoro, nada que cheirasse a política. Um e outro sonharam com a bela enseada de Botafogo, um céu claro, uma tarde clara e uma só pessoa: Flora (ASSIS, 2003, p. 149).

Se os conflitos entre Pedro e Paulo tendem, afinal, ao apaziguamento, Flora talvez seja quem mais decisivamente concorre para a harmonia dos desejos e caprichos dos dois homens. Ela mesma, na verdade, não parece fazer qualquer distinção entre eles: “as duas vozes confundiam-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dous moços uma pessoa única” (ASSIS, 2003, p. 169). As brigas entre os irmãos continuam, após breves períodos de harmonia. Mas mesmo nos conflitos eles mantêm a simetria, do que são bons exemplos a pantomima competitiva que ambos protagonizam no cemitério, a pretexto de homenagear o túmulo da moça, ou o modo como ambos mudam de opiniões políticas: Paulo torna-se grande crítico da República, enquanto Pedro passa a apoiá-la. Oposição, como movimentos reflexos.

Já em *Pedro e Paula*, os nomes dos gêmeos são sugeridos pelo padrinho, Gabriel:

Quanto aos nomes (...) era evidente que só podiam ser Pedro e Paula, como o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis logo demonstrou:

“Tu és José Pedro, você é Ana Paula. Preenche-se o coeficiente narcísico dos pais, respeita-se a identidade própria dos filhos, tira-se a média, dá Pedro e Paula. Tem as conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção.”

Coisas futuras? Mas assim ficaram, sem tempo para mais argumentos entre duas subidas e simultâneas mudanças de fraldas (MACEDO, 1999b, pp. 21-2).

Se, em *Esau e Jacó*, a história do monarquista Pedro e do republicano Paulo é entrelaçada com os fatos históricos que marcaram a passagem do Império para a República no Brasil, a história de Pedro e Paula, nascidos em 1945 — ano em que Ilsa e Victor Laslo fugiram de Casablanca — também se enlaça a momentos cruciais da história portuguesa dos últimos 50 anos, em que a revolução de abril de 1974 é o divisor de águas. Representam, como já vimos, a geração portuguesa do pós-guerra, que ideologicamente se divide entre o conservadorismo do Império

colonialista português (Pedro) e a emancipação do país, voltado para o futuro (Paula).

E ao contrário dos gêmeos machadianos, os conflitos entre os irmãos portugueses não tendem ao apaziguamento: são evidentes desde o início, e agravam-se com o passar do tempo. Paula começa a falar primeiro, Pedro a andar primeiro, como supostamente acontece com meninos e meninas. Ela segura uma boneca negra, ele empunha um capacete, demarcando claramente na infância a simpatia dela pela independência das colônias, e a dele pela sua submissão.

Há, neste comportamento, uma constante que vem do romance anterior, e de certa forma baliza a composição dos personagens macedianos, que é a associação da mulher ao universo da ficção, e do homem ao mundo do trabalho. Se em *Partes de África* é a mãe a contadora de histórias e o pai o homem de ação, aqui Paula é ligada à arte e à emancipação política, enquanto Pedro é ligado ao trabalho e ao mundo prático. A associação entre ficção, arte e liberalismo político não é ocasional.

Paula, insatisfeita com a vida em Moçambique, onde cresce com a família, sai em viagem pela Europa — esteve em Paris, em 1968 — para encontrar seu padrinho, Gabriel, na Inglaterra. Toma suas decisões de maneira independente e recusa a herança colonialista de seu país, da qual sua família faz parte. Pedro, pelo contrário, mostra-se constantemente devedor da opinião e do apoio financeiros dos pais. Seu relacionamento com Fernanda, por exemplo, termina nos termos (machistas) ditados por seu pai, e com a encomenda de um aborto, a maneira mais prática de se resolver uma “aventura transitória” (aborto que, aparentemente, nunca chega a ser realizado). Além disso, contrariando sua postura de “irmão mais velho”, supostamente responsável pelo bem-estar da irmã, Pedro é ajudado por Paula mais de uma vez: quando encontra dificuldades para se formar, e quando foge de Moçambique. Aliás, a expedição de seu diploma deve muito às manobras do agente da PIDE, Ricardo Vale, enviado pelo pai à Lisboa para investigar os filhos. Não é o tipo de dívida que se contraia impunemente.

Enquanto Paula toma decisões e realmente se aventura (inclusive afetivamente), Pedro mantém-se à sombra da família (e, conseqüentemente, da pátria), e alimenta um crescente ressentimento contra a irmã, “cada vez mais subversiva” (MACEDO, 1999b, p. 64). A carta nunca enviada ao pai – mas que a nós, leitores, é consentido ler – culmina na confissão de um estado de depressão profunda, e na referência quase acidental à “puta da Paula” (MACEDO, 1999b, p. 63).

O início do segundo capítulo, “Nomes e temperamentos, (1947)”, é bastante representativo de como Helder Macedo aproxima-se de Machado para, em seguida, afastar-se de seu modelo. Além da óbvia diferença física, são mostradas as primeiras e essenciais incompatibilidades entre os irmãos. Na cômica passagem abaixo, de *Esaú e Jacó*, as crianças competem, para reconciliarem suas vaidades em um riso comum:

Os gêmeos, sem ter o que fazer, iam mamando. Nesse ofício portavam-se sem rivalidade, a não ser quando as amas estavam às boas, e eles mamavam ao pé um do outro; cada qual então parecia querer mostrar que mamava mais e melhor, passeando os dedos pelo seio amigo, e chupando com alma. Elas, à sua parte, tinham glória dos peitos e os comparavam entre si; os pequenos, fartos, soltavam afinal os bicos e riam para elas (ASSIS, 2003, p. 45).

Em *Pedro e Paula*, no entanto, não há harmonia. A concorrência entre os gêmeos termina com a anulação de um deles.

Se um elefante mete medo a muita gente, dois elefantes metem medo a muito mais. Que é como quem diz, irmãos é complicado gêmeos nem é bom pensar. Mesmo se, ou talvez ainda mais, quando biovulares e não idênticos como estes tinham de ser para darem menino e menina, ela de olhos verdes e ele castanhos, ela magrita e ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito.

‘Muda-os, querida, já está com isso em sangue!’

‘Não posso, ele não deixa!’

‘Mas ao menos alterna-os, escusam de mamar os dois ao mesmo tempo’.

Um desastre: daí em diante era tudo dele e a menina teve de ser passada para um biberão clandestino nos intervalos. Temperamentos. Metáforas da História (MACEDO, 1999b, p. 21).

Tal conclusão do narrador explicita o valor alegórico do comportamento contrastante dos gêmeos. Por hora, é preciso lembrar que nomes e temperamentos são herdados dos pais, os verdadeiros personagens deste capítulo e cujo relacionamento entre si e com o padrinho das crianças, Gabriel, sugere a primeira de muitas triangulações que estruturarão os conflitos do romance. Para Maria Lúcia Dal Farra, a triangulação talvez seja “uma marca digital desta obra” (In: CERDEIRA, 2002, p. 128). De fato: as oposições que, segundo vimos, estruturam *Partes de África*, em *Pedro e Paula* adquirem outra configuração. Ao menos em parte: no que se refere ao triângulo amoroso que abre o romance, seguramente.

2.

Ana está dividida entre seus dois melhores amigos, José e Gabriel. Como este não toma a iniciativa, Ana termina por dissolver “a inquietação das dúvidas na placidez das certezas” e aceita o pedido de casamento de José, ao lado de quem se sentirá “mais segura, menos vulnerável” (MACEDO, 1999b, p. 23). A segurança no casamento, inclusive financeira, não traz felicidade, até porque, em seu íntimo, Ana acreditava que “no filme certo” seu noivo seria Gabriel. De qualquer modo, a escolha de Ana não poderia ser mais clara quando mais tarde ela escreve ao filho já adulto, em uma evidente alusão a sua experiência pessoal:

Não se pode, não se deve amar só por amizade, por compaixão, apenas por nos amarem. Seria a pior das traições, é a pior crueldade que se pode fazer a alguém de quem se gostou, é trair um afeto verdadeiro com um falso sentimento. Ouve a tua Mãe, acredita no que te digo, eu sei que isto é verdade (MACEDO, 1999b, p. 68).

E aqui é preciso lembrar que este triângulo amoroso também evoca, embora não literalmente, o trecho de *Esau e Jacó*. Primeiramente, o triângulo amoroso sugerido em Machado, entre Aires, Natividade e Santos, muito embora o Conselheiro não fosse homem de paixões fortes: “tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação” (ASSIS, 2003, p. 37). Nada disso o impede de considerar a hipótese fantasiosa de ser um pai para os gêmeos.

Em segundo lugar, há uma semelhança importante entre Ana, de *Pedro e Paula*, e Flora, de *Esau e Jacó*. A primeira deseja que os rivais fossem gêmeos, o que equivale a dizer gostaria de se encontrar em uma posição semelhante à de Flora que, dividida entre dois homens absolutamente iguais, não consegue tomar uma decisão, não escolhe, e morre como que desta indecisão. No caso de Ana, ela encontra-se dividida entre dois amigos cada vez mais diferentes, entre dois perfis bastante contrastantes. Sua escolha pela segurança é quase uma *não-escolha*. Sua hesitação a faz deixar-se levar pela decisão de José, e ela deixa-se casar com ele. E ao contrário de Flora, que fica dividida entre iguais, a não-escolha de Ana acarreta conseqüências graves.

No futuro, quando Paula tem um romance com seu padrinho Gabriel, ela passa a encarnar todos os desejos frustrados da mãe. Ana vive a esperança de uma vida que não foi a sua: “Ah, quem me dera ser a Paulinha!” (MACEDO, 1999b, p. 105). Segundo o narrador, trata-se de exercer a única forma de liberdade que conheceria, a de “ser a voluntária vítima especular da vida que desejara viver e forçadamente não vivera” (MACEDO, 1999b, p. 180).

Da mesma forma que Paula seria a continuação de Ana (ou a encarnação de uma vida alternativa que ela nunca teve), Pedro dará continuidade aos valores paternos, associados ao regime salazarista. Menos bem sucedido profissionalmente do que Gabriel, José aceita um cargo em Moçambique, onde os gêmeos serão criados, adotando uma postura mais pragmática e menos crítica do regime salazarista. Em pouco tempo, a necessidade e a propensão de caráter faz dele não

apenas um defensor do regime, como uma figura central no processo “civilizatório” imposto a África.

A carta enviada ao filho (capítulo 5) é bastante representativa de seu pragmatismo. Com uma linguagem prática, repleta de abreviações, seções e subseções, a carta valoriza a preservação do regime familiar, uma extensão da ordem do país: “O filho era o futuro que ele estava a querer construir” (MACEDO, 1999b, p. 100). Sua colaboração com o regime culmina na implementação da “política dos espíritos” junto aos nativos, sobre a qual José possui algumas dúvidas morais, principalmente no que se refere a alguns procedimentos mais violentos, como a marcação em ferro nos nativos “reabilitados”. Mas seu sentido prático se sobrepõe às dúvidas morais. Usando a metáfora de Garrett, podemos dizer que Sancho Pança vence Dom Quixote:

Sabendo embora que todo o idealismo, para vingar, tem de ser pragmático, não ser simplesmente utópico, afirma-se pelos resultados, e estes estava visto que eram positivos, José preferia em todo o caso não assistir à implantação das insígnias, limitando-se a sublinhar o simbolismo da metamorfose da borboleta no seu discurso de despedida aos recuperados: “Vocês dantes eram vermes que se arrastavam no chão do terrorismo. Agora estão livres para voar. Podem ir” (MACEDO, 1999b, PP. 97-8).

A terceira parte do triângulo é Gabriel. Não se trata, porém, apenas do oposto ideológico de José. Herdeiro de “um nome cheio de partículas e de tradições”, conseguiu a algum custo tornar-se apenas “Gabriel de Vasconcelos como toda a gente” (MACEDO, 1999b, p. 22). Atitude esta de recusa simbólica de seu passado familiar, como que se redimindo do que José qualificou de “um lamentável caso de feudalismo culpabilizado, todo teorias sem ação” (MACEDO, 1999b, p. 26-7). Gabriel sem dúvida encarna alguns dilemas recorrentes aos personagens macedianos: a aparente contradição de se ser um intelectual de esquerda e pertencer a uma classe alta, proprietária de terras, sob a qual se sustenta em grande parte o poder político e a retórica ideológica salazarista; e a condição de militante ou intelectual auto-exilado de seu país, igualmente

culpabilizado pela condição de espectador (muito embora Gabriel, mesmo que a distância, tenha colaborado com o partido). Paula, neste sentido, surge como uma saída, uma nova possibilidade de futuro: “talvez ele conseguisse aprender com a liberdade dela outra forma de liberdade que não fosse aquele absurdo falso exílio em que estiolava” (MACEDO, 1999b, p. 43).⁴³

Repete-se assim, em *Pedro e Paula*, o triângulo amoroso de *Esau e Jacó*. Com uma fundamental diferença: em Macedo há, de fato, uma escolha possível. Cada um de seus personagens vivencia uma escolha moral essencial. Gabriel, que em um primeiro momento parece destinado a reproduzir o papel de observador e deste modo manter-se, como o Conselheiro Aires, relativamente à parte dos conflitos e das relações afetivas do romance, será diretamente implicado nelas. E o papel de Aires será, afinal, desempenhado por outro personagem, que só adentrará o universo do romance após abril de 74: o narrador, Helder Macedo.

⁴³ Conflito semelhante ao vivenciado por José Viana, em *Sem nome*, como veremos.

III. ESSE AIRES

1.

Antes de tudo, é preciso traçar algumas considerações sobre o narrador de *Esau e Jacó*. Reproduzimos, na íntegra, o prefácio do livro, a que Machado de Assis chamou de “Advertência”:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê?

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo, percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez de) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a idéia de dar estes dous nomes que o próprio Aires citou uma vez:

ESAÚ E JACÓ

Em primeiro lugar, a Advertência supõe que o romance seja de autoria do Conselheiro Aires, o que faria de Machado de Assis apenas um organizador e

editor do manuscrito. O procedimento não era novidade nos finais do século XIX.⁴⁴ Mas aqui se complica: Aires é um personagem do romance, e este é narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente intruso. Tal escolha do foco narrativo seria, supostamente, uma escolha de Aires, embora também possamos especular que tenha sido uma escolha do editor, que teria manipulado e transformado bastante o manuscrito original, transformando-o no romance que temos em mãos. Como não podemos assumir de que ordem foram as mudanças que o “editor” promoveu no manuscrito de Aires, não sabemos se teriam sido mudanças localizadas e específicas ou mudanças estruturais fundamentais, como a alteração do foco narrativo. Deste modo, só podemos considerar que “o fictício autor de *Esauí e Jacó* é o Conselheiro Aires”, nas palavras de Helder Macedo (2007, p. 39).⁴⁵ Um autor que se disfarça, utilizando o foco narrativo em terceira pessoa, e ficcionalizando a si mesmo como um personagem. Não à toa, as opiniões do personagem Aires e do narrador se aproximam bastante, o que levou John Gledson a dizer mesmo que o Conselheiro Aires, “pelo menos num sentido, é o narrador do romance” (GLEDSON, 2003, p. 189).

Aires é, portanto, um autor que se disfarça de personagem, e se esconde por trás de uma voz narrativa em 3ª pessoa (mas não exatamente impessoal), cujo comportamento a aproxima da tradição de narradores autoconscientes comentados no primeiro capítulo. Há quem diga que *Esauí e Jacó* é precisamente o romance mais metaficcional de Machado. Segundo Alexandre Eulálio, trata-se da “mais visivelmente complexa e ambígua de todas as obras da maturidade de Machado de Assis” (EULÁLIO, 1992, p. 335). E Hélio de Seixas Guimarães nos lembra de que, apesar dos procedimentos metanarrativos, “desmistificadores do processo de construção ficcional”, já serem visíveis na obra de Machado desde *Ressurreição*, em

⁴⁴ O procedimento do “falso documento” é bastante comum no século XIX, principalmente na literatura fantástica: *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, *A volta do paraquedo*, de Henry James, *O relato de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, alguns contos de Guy de Maupassant, como a primeira versão de “O horla”. Foi também utilizado por Camilo Castelo Branco, notadamente em *A brasileira de Prazins*.

⁴⁵ Trata-se do ensaio “Garrett, Machado de Assis e as opções impossíveis”.

Esau e Jacó o narrador parece disposto a levar o leitor às “profundezas da escrita” (GUIMARÃES, 2004, p. 239).

Isso é evidente no que se refere às digressões — principalmente metaficcionalis — e à implicação direta do leitor na construção do sentido do texto. Em diversos momentos, o narrador se desculpa frente ao leitor, seja pelo excesso de zelo na descrição das cenas, seja por acelerar o ritmo da narrativa: “Perdoa estas minúcias. A ação podia ir sem elas, mas eu quero que saibas que casa era, e que rua (...)” (ASSIS, 2003, p. 36). Ou ainda: “Sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo este para esclarecê-lo” (ASSIS, 2003, p. 54). Contudo, não se deve supor que se trata de um narrador tímido ou preocupado com o conforto de quem o lê, pois lhe cobra dedicação constante:

eu, amigo, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (ASSIS, 2003, p. 22).⁴⁶

Neste sentido, há um capítulo que representa de maneira bastante particular o papel que o autor confere a si mesmo, ao leitor e aos seus personagens. Trata-se do capítulo XIII, “A epígrafe”, aqui reproduzido na íntegra:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra.⁴⁷ Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

⁴⁶ Quando muito, o narrador se permite alguma simpatia para com suas jovens leitoras: “Talvez a leitora, no mesmo caso, ficasse aguardando o destino; mas a leitora, além de não crer (nem todos crêem) pode se que não conte mais do que vinte a vinte e dous anos de idade, e terá a paciência de esperar” (ASSIS, 2003). E contrariando a idéia do esforço do leitor, o narrador chega a justificar algum procedimento como meio de não chatear sua leitora: “Tudo isso restrinjo só para não enfadar a leitora curiosa de ver os meus meninos homens e acabados” (ASSIS, 2003, p. 46).

⁴⁷ Machado se refere ao verso de Dante, citado por Aires (em seu Memorial) capítulo anterior: “Dico, che quando l’anima mal nata”.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo (ASSIS, 2003, pp. 39-40).

Este trecho chamou a atenção de John Gledson, pois seria bastante representativo do que o narrador machadiano exigia de seus leitores. Sem explicar propriamente nada, o autor cria algumas contradições, negando as expectativas criadas anteriormente. Em primeiro lugar, sugere que a epígrafe pode ajudar o leitor a reconhecer as idéias deixadas pelos personagens, ou seja, possa interpretar o sentido simbólico de suas ações e idéias. Neste caso, Machado estaria legitimando o argumento de Gledson, cujo objetivo é descobrir e descrever o sentido histórico oculto (ou nem tanto) sob o enredo e sob os personagens. Corroboram essa leitura as idéias de que o leitor precisaria de lentes para enxergar para dentro do livro, e a de que os personagens podem ser identificados como em um tabuleiro de xadrez, ou seja, cada um representando uma determinada peça. Neste sentido, seria possível até traçar “um diagrama das posições belas ou difíceis”. Mas Machado refuta logo em seguida essa idéia (“Fora com diagramas!”) como se a literatura não fosse, afinal, reduzível a uma explicação prática.

Além disso, chama a atenção o papel que os personagens irão desempenhar neste jogo, ou seja: enfrentarão o autor ao mesmo tempo que deverão ajudá-lo, numa “espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos”. O narrador recusa, assim, um papel de senhor absoluto de seu texto, concedendo aos personagens a possibilidade de atuarem na composição do romance.

Atitude semelhante é mantida no capítulo XLVI, “Entre um ato e outro”, também citado por Gledson:

Enquanto os meses passam, fazer de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis. Ou então que é tudo sublime. Depois percorre os camarotes com o binóculo, distribui justiça, chama belas às belas e feias às feias, e não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que componham as feias. As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa. E verás como as lágrimas secam inteiramente, e a realidade substitui a ficção. Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro (ASSIS, 2003, p. 97).

O autor compara sua obra literária com uma peça teatral, e desenvolve a metáfora, desfilando pelos bastidores e pela platéia do espetáculo. A sugestão mais evidente é a de que a ficção é burla, invenção. Podemos complementar esse raciocínio observando como o autor se atém nos expectadores da peça, aqueles que seriam os leitores do livro, emitindo opiniões e desfilando para as lentes dos binóculos. Se o leitor é como o público dessa peça, ele também é parte dela, não importando muito sua opinião (se a peça é obscura ou sublime) ou sua postura frente ao espetáculo (se as damas são belas ou feias, vítimas de anedotas ou elogiadas pela virtude, não parece fazer qualquer diferença). Ora, o leitor de Machado é tratado da mesma forma: depois de fazer passar um parágrafo trabalhando a metáfora do teatro, reforçando assim o caráter ficcional de seu texto, o autor termina por concluir o contrário: “Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro”.

De modo que o autor sugere ao leitor que participe para depois recusar sua participação, e sugerir-lhe: “não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora”. Ou seja: leitor, aceite a farsa e o colorido da ficção. E sua verdade.

O comportamento contraditório de pedir a solicitação do leitor para depois negá-lo pode ser visto como um tipo de diferiçãõ narrativa: a criação de expectativas para serem rompidas em seguida. O capítulo XXVII, por exemplo, abre-se abre com uma discussão do narrador com sua leitora, que nega a idéia posteriormente sugerida de que a leitura é importante na construção do sentido do texto. A suposta impaciência desta em chegar “ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros”, tem sua resposta ríspida:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. (...) Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viesse sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-me estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dous capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras (ASSIS, 2003, p. 65).

Depois, como vimos, o autor vai solicitar a ajuda do leitor para de novo recusá-la. Esse capricho se manifesta em escolhas de diversos níveis: “Não tendo outro lugar em que fale delas [das barbas], aproveito este capítulo, e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história” (ASSIS, 2003, p. 57). Ou ainda, no uso do condicional, em que o narrador aponta para possibilidades que jamais irá cumprir: “Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria para um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886” (ASSIS, 2003, p. 55).

Vale comentar ainda que essa postura de liberdade, de quem manipula as partes da narrativa ao seu capricho, tem algo da idéia de “montagem” das partes do romance dos narradores autoconscientes como o de Sterne. Machado não chega

ao ponto de inserir uma dedicatória no meio do romance, ou de suprimir capítulos inteiros, reduzindo-os a espaços em branco (ou preto) ou a reticências (como já fizera nas *Memórias póstumas*). Mas o narrador de *Esau e Jacó* exhibe essas possibilidades e seu controle sobre a narrativa constantemente, do que são exemplares os exemplos de diferenciação narrativa vistos acima. Outro bom exemplo é o modo como ele delega um comentário sobre a epígrafe apenas no capítulo XIII, justamente intitulado “A epígrafe”. E embora seja sintomático que os capítulos finais recebam os títulos de “Penúltimo” e “Último”, é evidente que essa sugerida linearidade não é a linha condutora de enredo reto como “um trem de ferro”, imagem evocada no antepenúltimo capítulo, o “Que anuncia os seguintes”:

Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto água e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidadosos da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderá ver nos dois capítulos que faltam, e são curtos (ASSIS, 2003, p. 236).

Quanto ao último procedimento dos narradores autoconscientes vistos aqui – o enredo duplo – ele está quase ausente em *Esau e Jacó*. Mas é inegável que há pelo menos uma referência livresca constante, o *Memorial de Aires*, como o qual se estabelece uma relação metonímica: *Esau e Jacó* é o livro dentro do livro maior que é o conjunto de cadernos do Conselheiro. Dos quais alguns trechos, aliás, são eventualmente recuperadas, entre aspas. Segundo Abel Barros Baptista,

em *Esau e Jacó*, o romance reproduz, pela ficção do autor suposto, o processo de constituição do narrador utilizado em *Quincas Borba*. Não há como poupar a leitura ao confronto com uma dupla ficção: a que conta a história dos dois gêmeos e de Flora, naturalmente, mas ainda, antes dessa e ao mesmo tempo que essa, acompanhando-a, a ficção que apresenta o conselheiro Aires como romancista (BAPTISTA, 2003, p. 143).

2.

As referências intertextuais são outra das marcas dos narradores autoconscientes presentes em *Esau e Jacó*. Desde a epígrafe retirada de Dante, o narrador apóia muitas de suas escolhas na evocação de nomes da tradição literária e filosófica. Esse procedimento tem muito de Aires, que recorre constantemente a referências literárias para ilustrar seus pontos de vista (o que, na verdade, é um procedimento bastante comum na ficção de Machado). Então, antes de compreender como as referências são utilizadas pelo narrador, vale descrever ainda que brevemente o comportamento do Conselheiro Aires: é evidente que, embora o narrador de *Esau e Jacó* não seja Aires, eles se confundem, ou seja, muito da caracterização do Conselheiro pode explicar o comportamento do narrador.

O capítulo XII de *Esau e Jacó*, “Esse Aires”, descreve o ex-diplomata como “um belo tipo de homem”, pessoa de virtudes, “e quase nenhum vício”. O narrador (o próprio Aires?) ainda faz questão de explicar que os elogios não são uma forma de homenagem, mas a “verdade pura e natural efeito” (ASSIS, 2003, p. 37). Viúvo, apenas se casara por dever do ofício, de modo que fora sempre uma espécie de solitário. Embora seu rosto deixe claros os sinais da velhice, Aires enfrenta-os com dignidade.⁴⁸

Era cordato, repito, embora essa palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia. Para conhecer essa aversão, bastava tê-lo visto entrar, antes, em visita ao casal Santos. Pessoas de fora e da família conversavam da cabocla do Castelo. (...) Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dous sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires —José da Costa Marcondes Aires— tinha que nas controvérsias uma opinião dúvida ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas (ASSIS, 2003, p. 38).

⁴⁸ Conforme descrito também no capítulo “O aposentado”.

Machado de Assis consegue, nas poucas linhas desta apresentação, marcar o principal traço da personalidade do Conselheiro, essa sua vocação para o apaziguamento dos conflitos. Como vimos, o mesmo ocorre nas descrições dos gêmeos, em que os conflitos se anulam. Em grande parte, essa anulação parte do próprio Aires (e, em certa medida, também de Flora), pois que seu maior talento é “A vocação de descobrir e encobrir. Toda diplomacia está nestes dois verbos parentes” (ASSIS, 2003, p. 204).

Esaú e Jacó é um romance construído sobre duplos e oposições: a começar pelas irmãs, Natividade e Perpétua, cujos nomes já são por si sós bastante significativos. Da primeira, obviamente, nascem os gêmeos Pedro e Paulo, cuja vida será pautada pela mudança política da Monarquia para a República. Como vimos, a oposição entre os irmãos revela-se na verdade um jogo de espelhos (eles são iguais, em suas diferenças), o que reflete a visão que Machado mantinha sobre as mudanças políticas do país.

Neste contexto, o Conselheiro Aires, cumprindo seu papel de diplomata, é sempre acionado para delegar sua opinião. Márcia Lígia Guidin, em seu estudo *Armário de vidro – velhice em Machado de Assis*, mostra como, “no temperamento mediador e na conduta estética de Aires está a aprendizagem machadiana de como redimensionar simbolicamente a perda dos extremos e das radicalizações” (GUIDIN, 2000, p. 77). Já para Alfredo Bosi,

Um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires faz pensar exatamente na palavra *atenuação*. Em face das diferenças, dos desencontros que espinham a vida em sociedade, o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para, num último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele (BOSI, 1999, p. 131).

Um dos modos de atenuação é “duvidar, ou fingir que se duvida” dos fatos ou da conduta de certos personagens. Bosi desenvolve esse raciocínio buscando exemplos em *Memorial de Aires*, que mostram como a ambigüidade pode surgir do uso calculado de certas expressões atenuantes.⁴⁹ Tristão, quando retorna de Lisboa ao Rio de Janeiro, teria voltado para rever os padrinhos, e amortecer as saudades que o casal havia nutrido e sofrido, como se Tristão fosse seu próprio filho? A resposta vem nos seguintes termos: Tristão *diz* que só veio ao Rio para visitá-los; mas “*talvez* o pai aproveitasse a vinda para encarregá-lo de algum negócio”. Pergunta-se Bosi: “Onde acaba o rosto, onde começa a máscara?” (BOSI, 1999, p. 139)

Ora, sabemos que, embora o romance não seja narrado diretamente pelo Conselheiro Aires, a voz narrativa de *Esau e Jacó* aproxima-se muito do aposentado: os procedimentos de atenuação dos conflitos talvez o principal traço compartilhado pelos dois. De qualquer modo, o narrador em 3ª pessoa, espelhando o comportamento do personagem Aires, também se utiliza de procedimentos utilizados pelo narrador Aires, em seu *Memorial*, a fim de relativizar ou atenuar os eventos que descreve.

Em *Esau e Jacó*, uma das funções mais evidentes deste atenuamento é reduzir as semelhanças entre os gêmeos. Quando se refere a possíveis interesses amorosos dos gêmeos, o narrador não se compromete:

Antes dessa, *pode ser* que houvesse outras e mais velhas que eles, mas de tais não rezam as notas que servem a este livro. *Se brigaram* por elas, não ficou memória disso, mas *é possível* dado que tivessem tido as mesmas preferências; *no caso contrário também*, como sucedia aos cavalheiros que defendiam a sua dama (ASSIS, 2003, p. 66, grifos meus).

As palavras em destaque indicam a caracterização dúbia, ambígua dos gêmeos. O narrador não conclui, mas insinua; refere-se a um fato para dizer que

⁴⁹ O uso de palavras como “talvez”, “se”, “provavelmente”, “parece”, confere aos fatos uma atmosfera de incerteza e indecisão. É assim quando Fidélia é descrita como quem “parecia rezar”.

talvez tenha acontecido, o que também é um modo de estabelecer contrastes, já anulando-os (a uma possibilidade, coloca-se outra, “no caso contrário”). Também o comentário sobre “as notas que servem a este livro”, que indica a já citada preocupação em registrar o método de composição do livro é já um índice de oposição ao também já citado apelo à leitora para que faça parte, também ela, do significado do texto.

Neste contexto de “pequenos sistemas duais”,⁵⁰ jogos de oposição que se anulam, ou insinuam mais do que dizem, as referências intertextuais surgem para compor, também elas, um modo bastante particular de dualidade. Para Marta de Senna, o narrador de *Esau e Jacó* se vale “de citações e referências literárias e culturais que reforçam essa ética da conciliação de contrários, essas espécie de volúpia da solução de impasses, essa quase estética da concórdia ou da harmonia” (In: RIBEIRO *et al*, 2004, p. 227).

Ésquilo, Heráclito, Homero, Goethe, Shakespeare, são alguns dos vultos literários evocados pelo narrador para “traduzir” eventos e comportamentos dos personagens em uma norma culta, erudita. Em um estudo recente, Gabriela Kvacek Betella descreve, na narrativa de Machado, a mediação de uma

“tradução simultânea” das atitudes das personagens em imagens apresentadas pelas referências culturais do domínio geral. Dizendo de outro modo, adota uma maneira complexa de oferecer a dualidade por meio da articulação entre as cenas do romance e a representação literária consagrada. Em poucas palavras, estabelece no ato de narrar a duplicidade e a integração dos opostos “existência burguesa” e “tradição literária”. “Traduz” as imagens mesquinhas de “gente de bem” do Rio de Janeiro, a vulgaridade das suas ações e o vazio da trama narrativa que as envolve com as citações percorrendo a mais sublime literatura, de Dante (na epígrafe) a Ésquilo e Racine, somente nos três primeiros capítulos (BETELLA, 2007, p. 92).

Tal articulação ocorre, seguramente, em detrimento da primeira parte da oposição, a burguesia, rebaixada em seus hábitos, apequenada, quando comparada

⁵⁰ Empréstimo este termo do estudo de Betella (2007).

a grandes passagens da literatura. A começar pela própria referência título, a da passagem bíblica de Esaú e Jacó. As dimensões épicas da versão bíblica são reduzidas a uma metáfora pouco enobrecedora.

Esse embate cultural com os personagens implica também o leitor. Em um estudo de fôlego intitulado *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, Hélio de Seixas Guimarães faz uma detalhada análise das configurações do leitor na obra romanesca de Machado. Partindo da descrição de um perfil de leitor dos romances machadianos, bem como seus hábitos de leitura e sua recepção aos referidos romances, Guimarães analisa como Machado representava esse leitor em seus romances, e como a relação entre escritor e seu público pôde interferir na própria composição dos romances. Interessa-nos, sobretudo, a segunda parte do estudo, em que é descrito, romance a romance, como Machado criava a imagem de um leitor dentro de seus textos, e o quanto isso nos diz sobre uma possível teoria da leitura por parte do autor. Para tanto, Guimarães estabelece uma distinção entre o leitor empírico (a pessoa real que lerá o livro), o leitor personagem (“que habita o ambiente ficcional”, ou seja, um personagem que lê) e o leitor ficcional (“projetado pelo texto, seja pela evocação direta, seja pela pressuposição fundamental de que todo texto é escrito para ser lido por alguém”) (GUIMARÃES, 2004, p. 55). É o último que nos interessa: trata-se do leitor “amigo” nomeado pelo narrador em vários de seus romances, e que desempenha um papel importante na narrativa, no debate sobre os procedimentos narrativos.

Vale dizer ainda que esse leitor ficcional pode ser explícito ou implícito, ou seja, pode estar representado no texto, descrito de alguma forma, ou apenas subentendido. Em *Esaú e Jacó*, aparece no mais das vezes como uma “leitora amiga”, uma senhora ainda jovem, com um gosto ainda um pouco romântico, a quem o narrador ora parece proteger, ora desmerece por sua inapetência para a leitura. De modo que a configuração desse leitor ficcional nasce também um sistema dual, de embate com o narrador. Para Hélio Guimarães, trata-se da

culminância de um procedimento antigo em Machado. Comparando o narrador de *Esau e Jacó* com o de *Dom Casmurro*, por exemplo:

Embora o narrador dos dois romances insistam em forçar a identificação do leitor tanto com a matéria narrada quanto com sua opinião sobre ela, desta vez a identificação e a proximidade imaginadas pelo narrador são tamanhas que se pode dizer que o interlocutor já nem parece mais projetado como entidade empírica, mas como entidade fantasmagórica, espécie de duplo do narrador. Simultaneamente à busca quase obsessiva de assentimento, nota-se, por meio de asserções ambíguas e constantes afirmações e negações em torno de uma mesma proposição, a tentativa de desorientar o leitor diante do narrado como que para imobilizá-lo, colocando-o em condições parecidas às das personagens e do narrador. Não se trata de objetivo propriamente inédito numa obra tão ciosa dos seus interlocutores, como a de Machado, mas os meios de atingi-lo radicalizam-se neste caso em que o tumulto da relação com o leitor se manifesta em camadas muito profundas do texto, emergindo à superfície sob o disfarce de figuras de pensamento ou de contradições lógicas (GUIMARÃES, 2004, pp. 240-1).

De modo que podemos afirmar que, sendo um romance construído sobre oposições e dualidades, *Esau e Jacó* termina por ser um romance monótono, já que pouco ou nada de romanesco ocorre no enredo. Os amores não se realizam e os gêmeos, embora continuem se enfrentando para além do final da história, de certa forma se apaziguam nesse embate eterno. Neste sentido, seu enredo parece, nas palavras de John Gledson, “calculado para desapontar” (GLEDSON, 2003, p. 187), condição que se reflete no trato com o leitor ficcional, com quem o narrador não entra em um acordo, denunciando, por exemplo, o aborrecimento do leitor ao mesmo tempo em que o provoca. Para Hélio Guimarães,

Não parece ser outro o objetivo de considerações como ‘Descansa, amigo, não repito as páginas’, já que a repetição é o método e matéria-prima desse romance desprovido de surpresas e povoado de personagens sempre iguais a si mesmos (GUIMARÃES, 2004, p. 248).

Temos, assim, ainda que bastante breve, um conjunto de questões relativas ao romance *Esau e Jacó* que nos servirão de guia na leitura de *Pedro e Paula*: que

sentido adquire a apropriação, por parte de Helder Macedo, do enredo do romance de Machado?

3.

Em *Pedro e Paula*, Helder Macedo adota um procedimento comum ao de *Esau e Jacó*. Embora, como em *Partes de África*, Helder Macedo continue sendo o narrador, desta vez ele não é o personagem principal, limitando-se ao papel de observador, na qualidade de amigo dos protagonistas. São personagens, como vimos, cuja história está muito próxima à de Helder Macedo, distância que não é, em nenhum momento, disfarçada pelo narrador. Como em Garrett, o maior disfarce às vezes é não se disfarçar. E, como em Machado, o autor se disfarça de personagem, muito embora com um outro foco narrativo, em 1ª pessoa.

Também a exemplo de *Esau e Jacó*, seu comportamento se alinha com o dos narradores autoconscientes. A começar pelas digressões, recorrentes, ainda que menor número do que ocorria no primeiro romance de Macedo. Em *Partes de África*, o ensaio já era parte da formulação ficcional, confundindo-se com ela, de modo que as digressões passavam por temas e procedimentos de diferentes naturezas. Em *Pedro e Paula*, há menos espaço para essa formulação ensaística, já que o enredo romanesco é mais trabalhado, ou seja, existe o desenvolvimento de uma narrativa mais detalhada, com mais peripécias folhetinescas. Ainda assim, o narrador discorre sobre diversos assuntos, mais ou menos relevantes para o enredo principal. Como convém, as digressões mais importantes são metanarrativas, como a do início do capítulo 4, em que o narrador assume sua parcialidade e sua preferência por um personagem.

Mas eu também tenho um problema que preciso de resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer por isso. O meu é que tomei partido: gosto de Paula, apetece-me Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. (...) O que neste momento me apetece é passar o resto do capítulo a construí-la nos mais íntimos pormenores. Decidir, por exemplo, a exata proporção entre o nariz — que só poderia ser um nariz a sério, uma feição, nada daquelas

patéticas de boneca – e os olhos e a boca. E depois por aí abaixo até aos pés, decentes, verdadeiros (obrigadinho, ó Cesário), pôr Gabriel a fazer-lhe os melhores poemas que tenho escrito ultimamente (...) Em suma, controla-te rapaz que já tens idade para isso e bem sabes que estás simplesmente a querê-la transformar no perene retorno dos amores que já são teus, lá porque as vidas morrem e os corpos arrefecem. E já agora lembra-te também que o voyeur é outro, o pai-padrinho que ainda não aprendeu a amar melhor (MACEDO 1999b, p. 53).⁵¹

É claro que digressões não são devaneios gratuitos, e possuem uma função narrativa específica. No caso, menos a de descrever Paula, mais a de caracterizar o narrador, enamorado pela personagem. Sua vontade de falar dos detalhes de sua beleza e de lhe dedicar versos é algo tola e romântica. O narrador-personagem revela-se “fraco” em seus desejos, pois não se coloca acima dos desígnios de seus personagens.

Muitas vezes o leitor é implicado, como mediador, que iria julgar o desempenho do narrador e uma ou outra escolha estilística. Como quando se refere aos personagens não pelo seu longo nome completo, mas apenas pelo prenome, “para não confundir o leitor”. Ou quando refere-se à seleção vocabular ou à qualidade de sua atuação, sempre inferindo o julgamento de outrem: “Mas palavra que não é bisbilhotice, é tudo em prol da arte do bem contar” (MACEDO, 1999b, p. 144); “É diálogo pobre, mas foi o que Pedro disse (...)” (MACEDO, 1999b, p. 125).

Ou ainda, quando explica suas preferências e antipatias:

A contrapartida, em todo o caso, é que estou cheio de má vontade contra Pedro. Percebo agora que desde sempre estive ao pô-lo logo de bochecha gorda e capacete colonial e chuchar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina. Mas também sei perfeitamente que não me posso permitir tais tentações narcísicas, o leitor não me paga para isso e tenho de me projetar como um profissional equânime e se possível aceitável pela esquerda liberal. Imaginem a má opinião se eu declarasse agora, intempestivo: não sou pai de

⁵¹ Referência ao poema “De verão”, de Cesário Verde, que será retomado mais tarde ao final do romance.

pançudos, se o Gabriel quer brincar aos arcanjos, boa sorte, é lá com ele, como Gabriel posso eu bem, não me inquieta, o perigo vem de Pedro, Pedro é que é o meu rival no destino de Paula (MACEDO, 1999b, p. 54).

O leitor é implicado como conhecedor de um modelo de narrador que Helder Macedo, matreiramente, diz seguir, mas que não segue. Como o faria o narrador machadiano, o Helder Macedo narrador anuncia um comportamento modelar para desrespeitá-lo. Veremos adiante como essa contradição se desenvolve.

Quanto aos modelos evocados pelo narrador, eles aparecem também nas muitas referências literárias mais ou menos ocultas no texto. Diferente de *Partes de África, Pedro e Paula* apresenta, logo de início, uma peculiaridade: suas seis epígrafes, todas retiradas de autores caros a Helder Macedo. Compreendemos que tais epígrafes, fazendo parte do corpus de eleição do ficcionista e do crítico literário Helder Macedo, também compõem o conjunto de referências intertextuais que funcionam como um dos princípios organizadores e estruturantes do romance.

Soma-se a essas seis referências literárias — Bernardim Ribeiro, Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Cesário Verde e Machado de Assis — um sem número de pequenas citações ou paráfrases escondidas no texto, além de referências à pintura e à ópera.

A julgarmos por Machado de Assis, modelo anunciado para este romance, poderíamos sugerir que Macedo, assim como o narrador de *Esau e Jacó*, pretendia criar um universo de referências cultas, comparada às quais a classe representada no romance seria rebaixada. Não é bem o caso. De fato, sobra para um leitor uma ou outra pontada de ironia, bem machadianas:

Quem tenha feito o favor de me ter lido até aqui tem uma distinta vantagem sobre mim: conhece fatos que eu nesta altura ainda não imaginara e partilhou de hipóteses que eu ainda não pudera formular. Privilégios de gente culta (MACEDO, 1999b, p. 142).

Mas os personagens não são deliberadamente rebaixados à sombra da tradição. Antes, a tradição literária evocada serve como uma metáfora da história que se quer contar. Macedo narra a história dos irmãos, que em certa medida simbolizam a história recente de Portugal. Pois bem: essa mesma história de Portugal está simbolizada no conjunto de referências literárias aludidas, se não com um sentido unívoco, certamente evocadas nos temas dos textos, nas mudanças do soneto de Camões, da doença endêmica do país, referida no romance de Eça de Queirós. Mas não apenas isso: essa cadeia de sentidos talvez não esteja sujeita a uma análise unívoca, ou seja, não são pistas a serem decifradas como quem decifra uma “história oculta” no texto, mas criam um sentido difuso, de um procedimento literário feito também de colagens, como os versos de Cesário Verde tirados de “Num bairro moderno”: “E eu recompunha, por anatomia,/Um novo corpo orgânico, aos bocados”.

Em uma literatura tão enredada de referências e comentários, podem ser muitas as pistas ilusórias e os falsos atalhos. Como alerta Vilma Arêas, em seu ensaio “Pedro e Paula – partidas e contrapartidas”, as pistas literárias “vêm tão claramente expostas que levantam suspeitas”, principalmente a suspeita de que muitas delas constituem verdadeiras “armadilhas para apanhar críticos” (In: CERDEIRA, 2002, p. 140). E, quanto às epígrafes, elas podem

funcionar como resumo do que se propõe, embora a definição do livro como “bosque de ficções”, tomada emprestada de uma das afinidades eletivas do autor, suponha sombras, moitas e atalhos, mais os fios d’água, portanto coisas enredadas de que é preciso também desconfiar, ou bússola para nessas mesmas coisas nos perdemos (In: CERDEIRA, 2002, p. 140)

É preciso, portanto, atentar para as sombras e os falsos atalhos. Nossa hipótese é a de que a leitura dos ensaios de Helder Macedo podem nos ajudar a encontrar as referências literárias mais relevantes para a leitura de *Pedro e Paula*.

IV. ENTRE O LUSCO E O FUSCO

1.

Em “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”, Helder Macedo parte de uma distinção inicial entre verossimilhança e verdade.⁵² Tomando como exemplo a vida de Machado de Assis – um mulato pobre, epilético e levemente gago, que ascendeu socialmente e foi reconhecido, ainda em vida, como o grande escritor de seu tempo – Macedo argumenta que, de acordo com as regras da literatura realista do final do XIX, esse percurso biográfico seria inverossímil. Fosse a vida de Machado romanceada, o autor desta hipotética ficção seria provavelmente acusado de leviandade, pois que aplicando as teorias científicas então recentes ao suposto personagem, o resultado não poderia ser outro senão a tragédia (lembramos, por exemplo, que *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi lançado em 1881, mesmo ano em que saiu *O mulato*, de Aluísio Azevedo).

Sendo assim, não há que duvidar: um destino trágico para o nosso personagem seria logicamente mais verossímil do que a alternativa feliz factualmente verdadeira. Com efeito, a essência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito. Mas Machado de Assis (...) teria tido boas razões para ponderar, como ponderou, sobre quanto há de precário na lógica de causa e efeito praticada pelo realismo e quanto há de tautológico no determinismo que lhe serviu de base postulada. Ou, como diz o personagem narrador de *Dom Casmurro*, “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”, afirmação que também serve para significar que, muita vez, também não é (MACEDO, 2007, p. 51).⁵³

⁵² Notemos que ambos os ensaios de Macedo abordados aqui foram publicados antes de *Pedro e Paula*. “Garrett, Machado de Assis e as opções impossíveis” foi apresentado pela primeira vez no Congresso da ABRALIC, em São Paulo, em agosto de 1994. Quatro anos antes, portanto, da primeira edição portuguesa de *Pedro e Paula*. Já “Machado de Assis entre o lusco e o fusco” foi publicado pela primeira vez na revista *Colóquio/Letras* n. 121/122, em 1991.

⁵³ Essa distinção entre verossímil e verdadeiro será fundamental para a compreensão do que Silviano Santiago descreveu em *Ressurreição e Dom Casmurro* como “retórica da verossimilhança” (SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos* – ensaios sobre dependência cultural. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000).

Esta distinção fundamenta o principal argumento de Macedo, a de que *Dom Casmurro* é a culminância das “satíricas inversões que Machado de Assis impôs ao realismo literário e ao determinismo social” nos romances anteriores. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, havia a filosofia do humanitismo, uma evidente sátira ao determinismo e ao realismo literário dele decorrente, e cujo fundador é um ponto de união entre os dois romances. Essa sátira tem prosseguimento em *D. Casmurro*, cujo narrador, Bento Santiago, apresenta uma “argumentação casuística (...) baseada numa aparente lógica de causa e efeito”, mas que termina por compor “o exemplo mais acabado de narrador ‘suspeito’ na literatura de língua portuguesa” (MACEDO, 2007, p. 57).

A argumentação de Bentinho baseia-se na premissa de que foi traído por sua esposa, Capitu, e a organização da narrativa caminha no sentido de prová-lo. Para tanto, adota um discurso determinista:

Com efeito, sob o ponto de vista semântico, Bento Santiago procede estritamente em termos de causa e efeito, como qualquer realista programático, visando a provar – através da acumulação gradual de “pequenos factos significativos”, à maneira de Taine – que o futuro estava inevitavelmente previsto no passado, ou seja (na lógica perversa do determinismo), que o efeito é a origem da causa (MACEDO, 2007, p. 57).

Ou seja: a menina Capitu já era um embrião da personalidade futura da Capitu adúltera. Causa e efeito. Daí a atenção desmedida do narrador dispensada à infância, e ao relativamente pouco tempo dispensado à vida adulta, limitada à sobreposição de “episódios significativos”. Para descrever o método narrativo de Bentinho, Helder Macedo recorre à categoria já utilizada em *Partes de África*, a dos *literalistas da imaginação*. Mais precisamente, Macedo usa a expressão *literalismo metafórico*, que seria, em poucas palavras, a propensão de “colocar no mesmo plano de significação o literal e o metafórico, quando não de interpretar o literal à luz do metafórico” (MACEDO, 2007, p. 61). O procedimento consiste em, sempre que Bentinho pretende descrever a si mesmo e a seus atos, utilizar-se de descrições

objetivas, literais; pelo contrário, quando se refere a outros personagens, recorre a e metáforas. De modo que quando passa a exemplificar ou a detalhar o comportamento alheio, o narrador o faz a partir de elementos inicialmente metafóricos, o que não ocorre quando fala de si mesmo. Sob a literalidade com que descreve seus atos, acaba por esconder seus desígnios e intenções.

Um exemplo de descrição metafórica é a descrição dos olhos de Capitu, primeiro “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” (nas palavras de José Dias), depois “olhos de ressaca” (nas palavras de Bento), termos que associam a mulher ao mar, ou seja, ao fascínio que leva ao afogamento, do sexo que conduz à morte, o que mais tarde acontecerá literalmente com Escobar. De modo que, nesta linha de raciocínio, Bentinho acredita que como prova do adultério de Capitu basta o olhar que ela lançou a cadáver de Escobar, durante o velório. Morte da qual também seria culpada, como se tivesse seduzido e enfeitado Escobar e tê-lo arrastado para o mar de ressaca, onde de fato ele se afogou, “como se num encadeamento lógico – e também mágico – de causa e efeito” (MACEDO, 2007, p. 63).

Do mesmo modo, os eventos anteriores à morte de Escobar já anunciavam, metaforicamente, sua morte. Na descrição desta cena – em que Bentinho flerta com a idéia de seduzir a mulher de Escobar, Sancha – Macedo chama a atenção para um procedimento muito próximo da já referida justaposição significativa vista por Harry Levin em Flaubert. Para sugerir o desejo de Bentinho, são justapostas duas imagens alternantes: a dos olhos “quentes e intimativos” de Sancha e a do mar revoltado lá fora. Quando o atlético Escobar irrompe na sala, diz-se desafiado pelo mar, sua postura e força promovem a “erotizada humilhação” de Bentinho, que dirigirá toda sua frustração sexual para Capitu. Afinal, é ela que, frente ao cadáver de Escobar, o fita “como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (apud MACEDO, 2007, p. 63).

Rememorando os fatos mais significativos de sua vida, e enredando-os sob um raciocínio que se quer lógico (mas que se mostra mágico), Bento Santiago está buscando a *restauração* de seu passado (outra expressão das mais caras a Helder

Macedo). Restauração como reparação. Ou seja, reescrever o passado não é apenas reconstituí-lo em todas suas nuances, mas também corrigi-lo. Não no sentido de mudá-lo, como se Bento pudesse ter tomado outras decisões; mas no sentido de justificá-lo, e assim provar a validade de seu ponto de vista, de suas ações. Bento age no sentido de legitimar sua posição e seu destino, e ter obliterado a possibilidade encarnada por Capitu.

Capitu representara para Bento Santiago a abertura de um destino alternativo àquele que lhe tinha sido imposto pela promessa da mãe. Personifica assim o princípio do desassossego num universo predeterminado. A liberdade que ela representava era, por isso, potencialmente subversiva e, desde logo, foi entendida como ameaçadora pelos detentores e instrumentos do poder — a mãe viúva de Bentinho, o ‘agregado’ José Dias — e não menos pelo próprio Bentinho quando neutraliza Capitu abdicando nela a possibilidade de escolha que representava e que anteriormente havia abdicado na mãe (MACEDO, 2007, p. 58).

Para Helder Macedo, a grande questão de *D. Casmurro* é a questão da escolha. Porque o ciúme nada mais é do que uma manifestação extrema do conflito da escolha, a mesma escolha a que são submetidos Carlos, frente a Georgina e Joaninha; Flora, frente a Pedro e Paulo; Ana, frente a José e Gabriel; e, finalmente, Paula, frente à vida imposta pelo pai e uma outra vida possível, a da emancipação, como veremos.

No caso de Bento Santiago, pode-se dizer que ao final da vida, vivendo solitário sob uma “algunha fradesca”, ele acaba por restaurar a vida sacerdotal a que havia abandonado. De certo modo, cumpriu o seu destino.

Machado de Assis, cujo narrador caprichoso e subjetivo impõe à rigidez da narrativa realista-naturalista o caos e a arbitrariedade, expressa formalmente na estrutura de seus romances — o capricho do narrador, suas contradições, os jogos com o leitor e a diferiçã narrativa — e tematicamente nos conflitos de seus personagens, submetidos a escolhas que inaugurariam novos rumos, alternativos, para si mesmos e (metaforica e metonimicamente), para os rumos do país que

representam. Segundo Macedo, Machado revela em *D. Casmurro* o artifício de um método de restauração que privilegia o acessório sobre o essencial (para retomar uma expressão cara ao debate entre Machado e Eça de Queirós) e que se baseia no *literalismo da imaginação*. E condena, assim, qualquer tentativa de revelar causas e efeitos unívocos a se mostrar também arbitrária e mágica.

Helder Macedo segue o caminho de Machado de Assis, e “em vez da inevitabilidade lógica de um destino, revela a arbitrariedade de um não-destino” (MACEDO, 2007, p. 52). Neste sentido, é significativa a escolha do título para seu ensaio sobre *D. Casmurro*: estar entre lusco e fusco significa estar naquela zona imprecisa do crepúsculo, ou ir sem “ir sem instruções, ou com instruções vagas”.⁵⁴ Ou seja, caminhar sem determinações claras. Nesse plano das incertezas, vale representar as conseqüências que as diferentes escolhas possam acarretar, incluindo personalidades alternativas (como o duplo do conto de Henry James).

2.

Vidas alternativas: antes de continuarmos a leitura de *Pedro e Paula*, seria oportuno abrimos um breve parênteses, a fim de promover uma breve comparação entre o romance de Macedo e certa ficção contemporânea.

Muito do conceito de metaficção historiográfica se baseia na premissa de se fazer representar versões alternativas para a História oficial. Não se criando, necessariamente, histórias alternativas a partir de mudanças significativas no passado (como é costume de certa variedade da ficção científica⁵⁵), mas propondo,

⁵⁴ Df. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. “Entre lusco e fusco” é também o título do capítulo LI de *Dom Casmurro*: “Entre luz e fusco, tudo há de ser breve como esse instante” (ASSIS, 2008, p. 125).

⁵⁵ Vale citar dois breves exemplos ilustrativos. *O homem do castelo alto*, clássico de ficção científica de Philip K. Dick, conta como seria o mundo contemporâneo se os nazistas tivessem vencido a Segunda Guerra. Menos fantasioso, e por isso mesmo mais perturbador, é *Complô contra a América*, de Philip Roth, que conta como o candidato simpatizante do nazismo, Charles Lindbergh, teria vencido Franklin Roosevelt nas eleições presidenciais norte-americanas em 1940. Essa vitória adia a entrada dos EUA na Segunda Guerra, e acarreta uma crise social no país, de desconfiança e paranóia. Este é um pouco o princípio d’*A história do cerco de Lisboa*, de José Saramago, embora neste romance a história alternativa permaneça restrita ao universo da ficção elaborado pelo personagem Raimundo Silva.

por exemplo, pontos de vista incomuns – de personagens ex-cêntricos – sobre o passado ou assimilando elementos convencionalmente não-realistas ao texto, como faz o realismo mágico.

Um bom exemplo da apropriação paródica da História é *A mulher do tenente francês*, um dos mais cultuados romances de John Fowles (1926–2005). O enredo se passa na Inglaterra, em 1867: Charles Smithson é um nobre inglês, noivo de Ernestina, filha de um comerciante. A diferença de berços é significativa: enquanto Charles é um cavalheiro, sua noiva faz parte da burguesia emergente, classe cada vez mais poderosa financeiramente, mas que ainda era ridicularizada pela fidalguia. Para Charles, é um casamento oportuno, embora a mistura de classes não seja o melhor dos mundos: aos olhos de quem possui a nobreza no sangue, unir-se à classe trabalhadora, aos novos ricos cuja educação será sempre um arremedo da fidalguia, é um inegável sinal de declínio. Nas palavras do narrador,

Em Londres, em meados do século, já começara uma estratificação plutocrática da sociedade. Naturalmente, nada podia substituir uma boa linhagem, mas, em geral, já se admitia que o dinheiro e a inteligência eram capazes de produzir artificialmente um sucedâneo bem razoável da posição social aceitável (FOWLES, 2008, p. 88).

Esse momento histórico é descrito com bastante detalhismo. O narrador atenta para as vestimentas das boas moças, bem como para as diferenças entre a moda londrina e a provinciana; divaga sobre os valores conservadores que fazem dos personagens vitorianos o que são; comenta as origens dos movimentos pela igualdade de direitos da mulher, e lembra o leitor mais distraído que, no momento histórico descrito, *O capital* de Karl Marx estava para ser publicado, enquanto *A origem das espécies*, de Charles Darwin, mudava lentamente o modo de pensar daqueles intelectuais.

John Fowles escreveu o que muitos chamariam de romance histórico. Embora não haja aqui nenhum grande acontecimento histórico que possamos chamar de paradigmático (como a queda de Napoleão em *A Cartuxa de Parma*, ou a

Revolução Francesa em *O conto de duas cidades*), há um recorte histórico preciso, de um momento de transformação social determinante na vida íntima dos personagens, e do qual estes, por sua vez, se tornam representativos.

O passado, em *A mulher do tenente francês*, é visto com distanciamento: o narrador comenta insistentemente as diferenças entre o tempo da narração (1967) e o tempo narrado (1867), debatendo as idiossincrasias da época vitoriana, sem poupar comentários irônicos. “Bem, a gente ri”, afirma o narrador; afinal, “nada é mais incompreensível para nós que esse comportamento metódico dos vitorianos” (FOWLES, 2008, p. 56).

O trato irônico com a matéria histórica é um dos fatores que renderam ao romance de John Fowles a alcunha de metaficção historiográfica. De fato, Fowles promove uma recuperação crítica e irônica da história, utilizando-se obsessivamente das referências intertextuais e do discurso metaficcional. Os intertextos são muitos: estão nas epígrafes, todas retiradas de obras clássicas do século XIX (poemas, tratados científicos, romances) e no corpo do texto, em referências mais ou menos veladas a cenários e heroínas da época, saídas dos livros de Jane Austen. São referências que ajudam não apenas na reconstituição histórica, como também na elaboração de um modelo literário e de pensamento com o qual o romance dialoga criticamente.

Já o narrador de John Fowles, além de ironizar o passado histórico que descreve, debate sem pudor as opções dos personagens, suas inseguranças, mesquinhas e caprichos. E não hesita em, por exemplo, condenar um personagem particularmente odioso ao fogo dos infernos. Além disso, o narrador também comenta suas próprias opções estilísticas, desde o uso supostamente exagerado de pontos de exclamação até certos comentários paralelos à ação, a serviço da “cultura inútil” do leitor.

Alguns dos momentos mais célebres do romance são, precisamente, aqueles em que o narrador discorre mais detidamente sobre a literatura. Por exemplo,

quando disserta sobre os motivos que levam os romancistas a criarem suas histórias:

Só há um motivo compartilhado por todos nós: *Desejamos criar mundos reais como aquele em que vivemos, mas diferentes*. Por isso não podemos fazer planos. Sabemos que o mundo é um organismo, não uma máquina. Também sabemos que um mundo genuinamente criado deve ser independente de seu criador; um mundo planejado (um mundo que revele totalmente seu planejamento) é um mundo morto. Nossos personagens e nossa trama só adquirem vida quando começam a nos desobedecer. (...) A questão é que, além de ele [Charles] ter começado a ganhar independência, eu devo respeitá-la e renunciar aos planos quase divinos que concebi para ele, se quiser que ele seja real (...). O romancista ainda é um deus, uma vez que cria (e nem mesmo o mais aleatório romance moderno de vanguarda conseguiu eliminar totalmente o autor). O que mudou é que já não somos mais os deuses da imagem vitoriana, oniscientes e prepotentes, mas sim os de uma nova imagem teológica, em que nosso primeiro princípio é a liberdade, não a autoridade (FOWLES, 2008, pp. 106-7).

É esse princípio da liberdade um dos temas mais importantes do romance. Apesar do casamento iminente, Charles se vê atraído pela estranha figura de Sarah Woodruff, uma empregada conhecida como “a mulher do tenente francês”. Isso porque, de acordo com a população local, ela teria tido um caso amoroso com um oficial francês que a teria abandonado. Uma mulher com um passado amoroso tumultuado não é vista com bons olhos pelo puritanismo vitoriano (e algumas das observações mais divertidas por parte do narrador dizem respeito à vida sexual vitoriana). De modo que Sarah é quase uma pária local. E a atração de Charles por essa misteriosa moça parece ser proporcional a sua aversão ao mundo burguês ao qual parece estar fadado.

A ação do homem sobre seu próprio destino: por trás desta premissa, está a metáfora mais importante do romance, a da evolução das espécies de Darwin. O homem vitoriano, a exemplo de qualquer outra espécie, precisará se adaptar para não sucumbir aos imperativos da evolução. Ou seja: Charles precisaria se adaptar para sobreviver, o que significa abraçar o trabalho e sua nova vida burguesa.

Mas o narrador insiste no contrário. Que os personagens são independentes, e não estão totalmente sujeitos aos imperativos de sua época. É uma idéia compartilhada por muitos autores contemporâneos, a de que o personagem tem liberdade de ação, e não está submetido aos caprichos do autor. Funciona como metáfora para a idéia de que a obra literária está sempre em aberto, e a história permanece incompleta, a ser concluída pelo leitor. Ou como recusa ao determinismo realista do XIX.

John Fowles, aproximando-se do modelo do romance vitoriano, termina por negá-lo, e lhe reserva um último golpe: o final em aberto. Não que o romance termine inconcluso; mas possui dois finais possíveis. Na verdade três, incluindo outro desfecho alternativo insinuado pelo narrador mais de 50 páginas antes do fim. E, para comentar essa estrutura inusitada, o narrador toma uma atitude igualmente insólita: torna-se ele próprio um personagem, participando da história e observando os eventos a uma certa distância. É claro que apenas o leitor mais apressado confundiria o narrador e sua persona com o autor do livro, John Fowles. Não podemos sequer garantir que pensem da mesma forma.

Portanto, é o narrador personificado na narrativa, e não John Fowles, que conclui sua tese ao final do romance, e que pode ser resumida em uma de suas últimas epígrafes: “A evolução é simplesmente o processo pelo qual o acaso (...) colabora com a lei natural para criar formas vivas melhores e mais aptas à sobrevivência” (FOWLES, 2008, p. 485). Fica-nos a impressão de que estivemos lendo um romance de tese. Que o narrador submeteu personagens determinados por sua época a uma experiência — ao modo do romance naturalista — para ao final afirmar a independência desses seres. É quase uma declaração de princípios literários: o grande personagem tem vida própria, e não se submete às amarras sociais ou convenções literárias.

Mas esse não é um romance realista, e as conclusões não são tão óbvias. O leitor mais atento pode-se perguntar, por exemplo: a maneira como o narrador penetra no romance e manipula deliberadamente seu encerramento, não termina

por ser mais uma declaração de onipotência do que como sujeição aos desígnios do acaso? Ou seja: embora negue ser um Deus onisciente, não termina por sê-lo, agindo como um titeriteiro, que manipula suas criaturas a seu bel prazer?

A questão fica em aberto, sem, contudo, invalidar o tema mais importante do livro, o do livre-arbítrio dos personagens. E o inegável fato de que suas ações ecoam uma conjunção histórica maior, já que os personagens simbolizam o momento histórico em que vivem – o fim da era vitoriana. Para Linda Hutcheon,

A estrutura da trama de *A mulher do tenente francês* encena a dialética da liberdade e poder que constitui a resposta existencialista moderna, e até marxista, ao determinismo vitoriano ou darwiniano. Mas exige esse contexto histórico a fim de questionar o presente (e também o passado) com sua ironia crítica. Nesse caso, a auto-reflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida (HUTCHEON, 1991, p. 70).

3.

Retornando a *Pedro e Paula*, Helder Macedo faz do passado ficção, rebaixando a Verdade ao estatuto da invenção. Para recontar a História recente de Portugal, cria um casal de personagens, gêmeos, que espelham duas realidades distintas mas concomitantes do país, a exemplo do que fizera um de seus mestres literários, Machado de Assis. E assim como os modelos evocados no romance, é a voz narrativa de *Pedro e Paula* que confere alguma síntese às antinomias do texto e da História.

Este procedimento – o de o autor se inserir dentro do universo ficcional que retrata, representando-se sem disfarces – é importante na medida em que o narrador-personagem termina por reiterar várias vezes seus limites como demiurgo. Para tanto, reenfatiza que não é onisciente, e muitas das ações dos personagens são narradas como simples conjecturas: “*Quero crer*, em suma, que a Ana teria considerado que no filme certo o noivo é que estaria bem para o papel de

melhor amigo e não o outro” (MACEDO, 1999b, p. 23, grifo meu); “*Julgo* que uma das principais características de José é que precisava ter de si próprio a imagem do lutador” (p. 25). Ou ainda, na condicional: “*Ou assim terá sido* a noite plausível de Gabriel” (p. 43); “*Ou talvez* tivesse sido tão difícil se escolha de fato tivesse havido” (p. 23).

A declarada proximidade entre autor-narrador e os personagens não significa, contudo, total adesão aos seus pontos de vista. Da mesma maneira que Helder Macedo já havia declarado que, às vezes, o melhor disfarce é não se disfarçar, a proximidade com os personagens proporciona por vezes (e paradoxalmente) um distanciamento irônico, como quando o narrador adota o vocabulário dos personagens. Sobre Ana, por exemplo, ele diz que “A verdade é que sempre achara que Gabriel tinha um *poucoquinho* mais de tudo do que José” (MACEDO, 1999b, p. 23, grifo meu). E ainda, sobre os valores da época, aceitos pela personagem: “Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida” (p. 24). O discurso indireto livre denuncia o absurdo daquelas opiniões.

O mais importante, porém, é o quanto este ponto de vista pode nos dizer sobre a “teoria ficcional” do narrador-autor. No início do capítulo 9, o narrador expõe uma das idéias que norteiam sua escrita, a de que os personagens fogem ao controle de seu autor:

nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não mesmo personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que não gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, algumas teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio (MACEDO, 1999b, pp. 139-40).

De certa forma, o narrador-autor se desqualifica, limitando seus poderes no mundo da ficção. Situando-se como narrador-testemunha (como se os personagens fossem verídicos), ele rebaixa seus poderes para interferir na trama. O que poderíamos compreender apressadamente como uma maneira de defender um tipo de verossimilhança que poderíamos chamar de realista. Em seu estudo sobre Machado de Assis, Macedo defende que “a essência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito” (MACEDO, 2007, p. 51). De modo que, em *Pedro e Paula*, expostas as causas, cabem aos personagens se desenvolverem de acordo com os efeitos esperados. O autor propõe a recusa do determinismo, e põe seus personagens à prova: no que se refere ao enredo e ao futuro dos personagens, Macedo “lava as mãos”, dispõe as cartas na mesa e deixa que cada um deles faça seu jogo.

Essa independência acarreta na impossibilidade, segundo o autor, de criar símbolos inequívocos. Diz-se incapaz de fazer como Garrett que, segundo o próprio Macedo em antigo ensaio sobre *Viagens na minha terra*, criara na velha cega, avó de Joanhina, um espelho da “estagnada expectativa” de Portugal.⁵⁶ Para Macedo, uma caracterização de uma personagem alegórica nestes moldes seria impossível, já que suas personagens demonstram ter vida própria e se recusam a serem controladas: dentro delas “há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstificações emblemáticas” (MACEDO, 1999b, p.171). Como já vimos, ainda que alguns dos personagens macedianos sejam inegavelmente alegóricos, eles são compostos por contradições e antinomias que quase os descaracterizam como símbolos, como que se não se conformassem ao sentido que lhes foi imposto pelo autor.

De modo que se seus personagens fogem da previsibilidade naturalista, fogem também da obviedade de seu conteúdo simbólico. As causas e efeitos que sejam predeterminados são compreendidos, neste sentido, como alienadores da

⁵⁶Trata-se do ensaio “As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis” (In: MACEDO, 2007).

ficção, já que reduzem o texto à comprovação de uma tese, de uma verdade preestabelecida.

Em “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”, Macedo demonstra como as *Memórias póstumas de Brás Cubas* rompiam com a doutrina do realismo programático: no lugar do narrador objetivo previsto por Taine, um narrador caprichoso e “subjectivíssimo”; uma história baseada não em uma cronologia e em relações causais determinadas, mas uma “caótica autobiografia” que se inicia na morte do protagonista; e, finalmente, “em vez da inevitabilidade lógica de um destino, (...) a arbitrariedade de um não-destino” (MACEDO, 2007, p. 52).

Não é portanto a escolha do modelo, é o seu modificado valor no contexto estético e ideológico do realismo e do determinismo social que precisa ser assinalado: o que era excentricidade satírica em Sterne tornou-se ideologicamente anarquístico e subversivo nas *Memórias Póstumas* pela transformação dos elos deterministas de causa e efeito inerentes ao realismo oitocentista numa nova forma de realismo que é o seu reverso crítico (MACEDO, 2007, p. 53).

Se o realismo prevê que o homem é produto de seu meio, Machado cria personagens que são “erratas pensantes”, uma sucessão de experiências caprichosas, incoerentes, que por vezes anulam-se respectivamente.⁵⁷ Compreende-se que esta subversão seja ideologicamente anárquica, e que *Dom Casmurro* represente, então, a culminância desta estética. O *literalismo da imaginação* de Bentinho é subvertido pelo livre-arbítrio e o desassossego de Capitu.

De modo que, assim como John Fowles, Helder Macedo prega a imprevisibilidade como método de composição ficcional. Daí a recorrente utilização da metáfora do jogo de cartas, símbolo da imprevisibilidade e do logro:

⁵⁷ Nas palavras de Brás Cubas, “[O homem] é uma errata pensante (...). Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (apud MACEDO, 2007, p. 53).

Os jogos estão feitos? Bom, estão e não estão. Diria antes que as cartas foram distribuídas, bem ou mal, e que agora compete a cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecendo que muitas vezes não é quem tem a melhor mão que vai ganhar. No pôquer há o bluff, no bridge a finesse, nos romances o livre-arbítrio até deixar de haver, como no vasto da vida lá fora. Digamos portanto que de momento temos apenas os hipotéticos corpos das nossas personagens, a que ainda faltam os espíritos factuais. E algumas correspondências, por semelhança ou por contraste, sugerindo metafóricos potenciais (MACEDO, 1999b, p. 93).

O imprevisível não é sinônimo de sorte, o que equivaleria a se deixar reger pelos caprichos da Fortuna. No pôquer (como no truco), o sucesso não depende da apenas da sorte (“não é quem tem a melhor mão que vai ganhar”), e o blefador não é apenas um mentiroso. Ele anuncia que possui cartas altas, um jogo vencedor, e desafia seus oponentes a tirarem a prova. Se o jogador está blefando e seu adversário aceita o desafio, pagando para ver sua mão, o blefe é mal sucedido (a não ser que o adversário esteja igualmente blefando; neste caso, mediriam-se as forças “verdadeiras” das cartas, ou novos *contrablefes* renovariam a aposta). Mas, no limite, pouco importa quais as cartas que blefador tem em mãos: isso porque o bom jogador orienta-se não apenas através das cartas de que dispõe (ocultas aos olhos adversários), mas joga, principalmente, com as cartas que estão na mesa, à vista de todos, pois são estas que compõem a verdadeira história do jogo: criam expectativas sobre os próximos movimentos e hipóteses sobre os jogos de cada um, o que exige reações determinadas, que o bom jogador logo antecipa. Usando uma analogia literária, podemos dizer que as cartas à mesa criam uma verossimilhança para a história do jogo: os jogadores “lêem” essa história a partir das pistas expostas, e daí “interpretam” quais sejam as cartas ocultas. Sabendo disto, o bom jogador lida com a expectativa de seu adversário, manipulando-a, assim como o escritor lida com as expectativas de seu leitor. No jogo de cartas, o verossímil também é, muitas vezes, toda a verdade.

Também o leitor participa do jogo nesta “crônica de incertezas”, (re)compondo a história a seu modo. Muitas das “ilhas imaginárias”, aqui, estão

dentro do enredo: a carta que poderia ter sido escrita (mas não foi) por Pedro não apenas é incorporada à narrativa como é definidora de seu caráter; os jogos de sedução e castigo entre o inspetor Ricardo Vale e Ana nunca são totalmente esclarecidos, ficando impreciso se de fato ocorreram, e como; a paternidade não apenas de Paula, como de sua filha Felipa, é posta também em dúvida; o capítulo “Festa é festa (1974)”, o único não numerado, é composto quase totalmente por reticências, bem a gosto de Machado, deixando-se completar pela imaginação do leitor, que criará ou resgatará cada qual sua imagem da revolução de Abril. Blefador assumido, indigno de nossa confiança, o narrador convida (ou desafia?) o leitor para seu jogo de verdades ficcionais e históricas. Mas perde o jogo, porém, para os personagens, a quem delega o futuro da narrativa, deixada em aberto com um reticente “pois é”.

Mas os principais jogadores são, sem dúvida, os irmãos Pedro e Paula. Ele, como Bentinho, é preso aos desígnios familiares e incapaz de se aventurar fora dele. Pedro fracassa porque vive à sombra do pai e, depois, de Fernanda, sua esposa que, uma vez militante de esquerda, torna-se uma empreendedora imobiliária de sucesso. Ressentimento por um passado perdido.

Paula, pelo contrário, como Capitu (ainda que por outros motivos e outras injunções), representa “o princípio do desassossego num universo predeterminado” (MACEDO, 2007, p. 58), ou seja, ela rompe com o discurso da tradição-família-propriedade que regia a moral da Pátria e o paternalismo do Império. A imaginação no poder. Sua primeira atitude subversiva é submeter-se a uma intervenção cirúrgica para “perder”, sozinha, sua virgindade, e assim não “entregá-la” a ninguém. Paula cria seu destino ao aventurar-se em Paris e Londres. E mesmo sob os cuidados de uma figura paterna que é Gabriel, sua relação jamais se resume à dependência. Ao final, como vimos, ela declara (a partir das cartas que tem em mãos) que Felipa é filha de Gabriel, como que afirmando assim o futuro da criança: “Ainda bem que decidi... que deixei que a Felipa nascesse” (MACEDO, 1999b, p. 229). Sua atitude é a de desprender-se do passado, abandoná-lo em

definitivo, mesmo no que se refere a Gabriel; quando da morte do pai, Filipa é afastada da casa em que cresceram:

“Pois é, dadas as tendências da família e os antecedentes sebastiânicos da pátria, achei que ela tinha de sair dali. E da nossa casa. Nesse aspecto ainda bem que a casa de Knightsbridge foi vendida, que não é uma memória dela. Senão ainda ficava lá à porta à espera do Romeiro. Tudo isso foi um pouco brutal, mas era preciso. Senão ficamos todos vampiros” (MACEDO, 1999b, P. 231).

Paula sabe que as restaurações do passado não são possíveis, tema que retornará nos romances seguintes de Macedo.

Maria Lúcia Dal Farra já demonstrou como a questão da propriedade é fundamental em *Pedro e Paula* (no já referido ensaio “De Pedro e Paula: um caso de amor de Helder Macedo”): as posses da família de Gabriel que, segundo José, são indício de sua hipocrisia; o lucrativo investimento imobiliário de Fernanda (esta sim transformada em seu contrário, de uma revolucionário de esquerda à ambiciosa capitalista); a posse figurada e literal por Paula, disputada por Ricardo do Vale (que se “apossa” de Ana, em lugar da filha) e por Pedro, que encarna a tutelar proteção de um irmão mais velho. Deste modo, nos diz Dal Farra,

a brutalidade do estupro incestuoso, várias vezes ensaiado por Pedro contra a irmã gêmea, e por fim executado na dimensão de uma agressividade sem peias, só pode ser entendido à luz da sua perda de ascendência sobre a irmã que, em definitivo, se alforriara da proteção e do jugo do seu gêmeo (In: CERDEIRA, 2002, p. 133).

Um ato de morte que Paula compensará entregando-se a Gabriel em seus momentos finais (momentos finais que, paradoxalmente, o casal transforma simbolicamente em vida). O romance, através de Paula (que se livrou do jugo do irmão, da família, do Estado), indica o caminho traçado por Portugal, do totalitarismo à democracia, da submissão à liberdade.

Este caminho só será traçado através do exercício do livre arbítrio, do exercício do blefe, da criação da verossimilhança, da ficção. Paula e o país precisam criar seu futuro, estabelecer possibilidades. A vida possível, alternativa, é a resposta à intransigência do Estado totalitário, do moralismo reacionário da Família, da relação afetiva feita Posse do outro.

V. AS OPÇÕES IMPOSSÍVEIS

Em “Garrett, Machado de Assis e as opções impossíveis”, Helder Macedo se propõe a falar não de “influências, mas de convergências” entre *Viagens na minha terra* e *Esau e Jacó*. Retomando a argumentação de “As Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”, Macedo nos lembra de que Garrett utiliza-se de dois pólos semânticos, o espiritualismo e o materialismo (que poderiam ser representados, segundo o autor, por d. Quixote e Sancho Pança, respectivamente) para representar a “situação cultural, política e social de Portugal”, composta pela alternância destes “opostos coexistentes”, sem que haja síntese possível entre eles. Por outro lado, “cada termo da oposição contém já em si uma equivalente dicotomia”, ou seja:

Os termos de cada antítese mantêm-se os mesmos, e apenas foram polarizados em ordem inversa numa nova antítese que os neutraliza, resultando no que, em última análise, se pode semanticamente caracterizar como um quiasmo. Ou seja: em duas expressões simétricas e antitéticas que se contrabalançam pela sua repetição em ordem inversa. Como também é um quiasmo o modelo semântico que define a coexistência dos gêmeos Pedro e Paulo no romance de Machado (MACEDO, 2007, p. 37).

Assim como o duplo Carlos e d. Dinis, nas *Viagens de Garrett*, Pedro e Paulo representam uma dialética sem síntese, e um quiasmo. Isso porque Pedro, de início monarquista, ao final manifesta claras inclinações republicanas, enquanto o irmão faz o caminho político inverso: “Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regímen republicano, objeto de tantas desavenças” (ASSIS, 2003, p. 229). De modo que os gêmeos ingressam na vida política juntos, para continuarem separados; não há uma síntese para sua trajetória, nem um símbolo que pudesse resumi-la, do qual se pudesse tirar um sentido para tudo:

Aires fez um gesto afirmativo, e chamou a atenção de Natividade para a cor do céu, que era a mesma, antes e depois da chuva. Supondo que havia nisto

algo simbólico, ela entrou a procurá-lo, e o mesmo farias tu, leitor, se lá estivesse mas não havia nada (ASSIS, 2003, p. 230).

Podemos então representar a comparação entre os romances através do quadro abaixo:

<i>Viagens na minha terra</i>		<i>Esaú e Jacó</i>	
Frei Dinis	Carlos	Pedro	Paulo
Materialista (Sancho) ↓ Espiritualista (Quixote)	Liberal idealista (Quixote) ↓ Barão (Sancho)	Monarquista (Sancho) ↓ Republicano (Quixote)	Republicano (Quixote) ↓ Monarquista (Sancho)

Há também, entre as duas obras, uma triangulação em comum, um dilema que se resume a uma escolha. Nas *Viagens em minha terra*, Carlos fica dividido entre Georgina, representante da moderna Inglaterra, e Joaninha, símbolo de um Portugal tradicional e rural. Na incompetência em tomar um partido reside sua tragédia: Carlos acomoda-se, torna-se Barão, sem conseguir escolher o que há de melhor nas duas sociedades. Em *Esaú e Jacó*, a escolha recai sobre os ombros de Flora, apaixonada igualmente por Pedro e por Paulo. Como Macedo já dissera antes (no ensaio “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”), em *Esaú e Jacó* a “emblemática Flora (...) morre de não escolher entre o passado e o futuro, entre os gêmeos idênticos Pedro e Paulo. por os ver idênticos também nas suas antagônicas ideologias” (MACEDO, 2007, p. 68).

Quiasmos e triangulações, que parecem não alcançarem sua síntese, e de fato, por si só, não o fazem. Mas Helder Macedo explica que haverá um elemento a mais nestas ficções que estabelece uma síntese nestas dualidades: são os personagens que encarnam seus autores. A respeito de Aires, Macedo é enfático ao dizer que “no que respeita às essências, não há em toda a obra de Machado outra

personagem que mais fielmente represente as perspectivas autorais de seu criador” (MACEDO, 2007, p. 39). No caso de Carlos, como já vimos, trata-se de um alter ego de Garrett, um eu “alternativo”, parcialmente autobiográfico. Mas Garrett se dissocia de Carlos – quando este deixa de corresponder aos ideais do autor, corrompendo-se – e se torna personagem da novela para dialogar com Frei Dinis e assumir os erros do passado. Nas palavras do frei, “erramos e sem remédio. A sociedade já não é o que foi, não pode tornar a ser o que era; mas muito menos ainda pode ser o que é. O que há de ser, não sei. Deus proverá” (GARRETT, 2001, p. 297). Ainda que o futuro seja incerto e a reconstrução do passado impossível, a reflexão sobre a História, feita pela voz que a ficcionaliza e penetra a narrativa para assumir suas questões já é um modo de reconciliação entre os opostos:

O que é certo, e todo o caso, é que ambos os autores, mesmo se disfarçados nas suas personagens, apontam para a mesma lição universal da História nas correspondentes crises nacionais da transição do absolutismo para o liberalismo, em Portugal, e da monarquia para a república, no Brasil. A lição, julgo eu, é que todos os quiasmos da História são falsos dilemas, para os quais pode sempre ser encontrado uma síntese reconciliadora (MACEDO, 2007, p. 41).

A síntese reconciliadora, seria, portanto, a voz do autor que, disfarçado em personagem, dialoga “consigo próprio para encontrar na diferença – e não na semelhança, como a sacrificial Flora – a reconciliação possível entre os antagonismo irreduzíveis”, simbolizados por Pedro e Paula e pro Dinis e Carlos (MACEDO, 2007, p. 41). A síntese é a ficção, entendida como um elogio às possibilidades e alternativas.

Já entre Pedro e Paula há, claro, uma oposição. Mas haveria, como em *Esau e Jacó*, um quiasmo? Não exatamente. Não há, por parte dos gêmeos, uma transformação tamanha que justifique dizermos que cada um tenha se tornado o seu oposto ideológico. Ainda assim, *Pedro e Paula* é construído sobre uma oposição maior, entre o período anterior e o posterior a 1974 (que divide o romance em duas partes), sendo cada momento histórico representado por um dos irmãos. E como

nos quiasmos demonstrados em Garrett e Machado, não há, ao final, uma superação ou síntese da antinomia fundamental do país e dos personagens, senão na participação do autor-narrador: Helder Macedo também faz parte do universo ficcional para, como um narrador-testemunha, buscar uma síntese entre os opostos.

Em sua conversa final com Paula, Macedo escuta sua versão para os fatos. Acompanha-a, quase submisso, sujeito a momentos de quase parvoíce, sem impor hipóteses ou probabilidades à amiga: pelo contrário, Paula reage com personalidade às tentativas de explicações ou interpretações do escritor, a pô-lo em seu devido lugar (MACEDO, 1999b, pp. 229-30).

Ao descrever Paula, Macedo recorre pela segunda vez ao poema de Cesário Verde, “De verão”.⁵⁸ O narrador, um homem da cidade ligado à vida industrial, visita o campo na companhia de sua prima, uma moça encantada com a natureza. Em uma atitude insólita, a moça arregaa o vestido (“E alvejam-te, na sombra dos pinheiros,/ Sobre os teus pés decentes, verdadeiros,/ As saias curtas, frescas, engomadas”) e salta desajeitadamente por sobre uma fileira de formigas, a fim de poupá-las. Insensível às coisas do campo e ao capricho da prima, o homem a ridiculariza, ao que ela reage prontamente, acusando-o de ser menos notável que as formigas (CESÁRIO VERDE, 1999, p. 92-96). Na leitura de Helder Macedo, o episódio é usado, “num processo semântico muito característico da poesia de Cesário, para trazer um significado simbólico à narrativa factual do poema”, ou seja, revela a falsidade da postura do narrador, muito menos afeito à verdadeira “indústria” do que os pequenos animais que, juntos, trabalham pelo formigueiro (MACEDO, 2000, p. 142-4). O episódio também revela uma questão de propriedade: o narrador ameaça exterminar as “ladras da colheita”, que não teriam, sob o seu ponto de vista, direito ao uso da terra que pertence a outrem. E, ao final, o episódio parece ganhar um sentido redentor, quando o narrador tem uma visão da prima:

⁵⁸ Evocado pela primeira vez no capítulo 4 de *Pedro e Paula*, página 54 da edição brasileira.

XV

E enfim calei-me. Os teus cabelos muito louros
Luziam, com doçura, honestamente;
De longe o trigo em monte, e os calçadouros,
Lembravam-me fusões de imensos ouros,
E o mar um prado verde e florescente (CESÁRIO VERDE, 1999, p. 96).

Mas a visão poética (que poderia indicar uma reaproximação do homem da cidade com o campo) é logo rebaixada à comparação rasteira com as formigas:

XVII

“Não me incomode, não, com ditos detestáveis!
Não seja simplesmente um zombador!
Estas mineiras negras, incansáveis,
São mais economistas, mais notáveis,
E mais trabalhadoras que o senhor.” (CESÁRIO VERDE, 1999, p. 96).

O poema termina não numa apoteose espiritual (o homem não alcança as formas etéreas da metáfora poética), mas em um rebaixamento, em escala decrescente.

Ainda que correndo o risco de nos aprisionarmos em uma de suas “armadilhas para apanhar críticos”, não podemos deixar de fazer uma breve analogia com a segunda referência de Helder Macedo ao poema de Cesário:

Começamos o caminho do regresso. A Paula tirou os sapatos para sentir nos pés (*decentes, verdadeiros*) a frescura úmida da relva. Um cão, daqueles que também guiam cegos e ficam a olhar para a gente de testa franzida a ver se realmente entendemos, decidiu educar-nos e insistia que começássemos a aula aceitando um pau. Mas apesar do seu inegável livre-arbítrio tinha dono, que o chamou. E levou logo o pau ao dono, de cauda contente (MACEDO, 1999b, p. 235, grifo meu).

No romance, os pés de Paula demonstram metonimicamente as qualidades da moça do campo no poema de Cesário. Seria exagero dizer que ambas as mulheres compartilham as mesmas qualidades, diferentes que são as personagens

e seus contextos. Mas a reação de Macedo — de atração sensual e “espiritual” — equivale à do narrador do poema, como também se equivalem a postura deles em relação às lições que estão recebendo das mulheres. O episódio do cão, como o das formigas em Cesário, poderia também simbolizar um sentido positivo e revelar — ainda que através da imagem “baixa” de um cão — um sentido metafórico edificante, sobre o livre-arbítrio. Mas o cão volta, feliz, ao seu proprietário.

Como no poema, então, Macedo submete-se à beleza e às explicações de Paula. O livre-arbítrio, tão propalado pelo narrador durante todo o romance, representado na metáfora das cartas, termina rebaixado na imagem corriqueira de um cão no parque, submisso ao seu dono.

Certo está que não somos cães. Mas por que terminar o romance com uma nota negativa, levemente desesperançosa, ainda que cômica? Porque o autor, exercendo em sua ficção o princípio da liberdade defendido para seus personagens, evita a notação feliz e otimista para o futuro. A imagem de um casal no parque, idilicamente em comunhão com a relva e com os cães, seria uma síntese otimista, uma projeção positiva para os personagens, a História, os símbolos do romance. Mas esta saída seria incompatível com as antinomias nas quais se constrói o livro.

Como Garrett e Aires, o narrador de *Pedro e Paula* dialoga com sua personagem em busca de uma possível síntese que aponte para o futuro. O futuro está simbolizado na pequena Filipa, que pode ser tanto filha de Gabriel quanto de Pedro. Curioso como a violação incestuosa do segundo se contrapõe ao amor consentido — mas talvez não menos incestuoso — do segundo.⁵⁹ A verdade sobre essa paternidade será revelada por Paula, não baseada em fatos, mas em uma

⁵⁹ Em seu ensaio “De Pedro e Paula: um caso de amor de Helder Macedo”, Maria Lúcia Dal Farra faz um pertinente comentário sobre a etimologia do nome Filipa: “falamos, pois, de ‘filipa’, o nome dado à criança de origem enigmática, quando topamos com sementes grudadas uma na outra, quando se trata de frutas inconhas, ou seja, àquelas nascidas pegadas entre si, ou então, a coisas muito ligadas uma na outra. Neste sentido, Filipa guarda, desde o seu batismo, o liame da origem gêmea da mãe, ao mesmo tempo em que prevê, na sua etimologia, a crucial pergunta (casmurra) sobre sua filiação: Pedro ou Gabriel? Pergunta, aliás, insisto, que a própria Paula se fazia a respeito de si mesma: José ou Gabriel?” (In: CERDEIRA, 2002, p. 131).

explicação bastante pessoal: lembra-se de que tinha vindo a Londres a procura de um pai e pronta a aprender com ele, Gabriel, sua liberdade.

L'imagination au pouvoir. Tinha vindo a Londres de Paris, do Maio de 68. Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele (MACEDO, 1999b, pp. 235-6).

Ao que o narrador responde, lacônico, com uma expressão recorrente na fala de Paula: "Pois é". Futuro em aberto, como o previsto por Frei Dinis.

CAPÍTULO 4
VÍCIOS E VIRTUDES
E SEM NOME

Mas a verdade pode aparecer da mentira repetida.

Almeida Faria, *O conquistador*

Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo. Ricardo Piglia diz que recompor uma memória estranha é uma variante do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária.

Enrique Vila-Matas, *O mal de Montano*

I. ALTERIDADES

1.

O escritor Augusto Abelaira defendeu, em prefácios, posfácios e entrevistas, a idéia de que todo escritor escreve sempre o mesmo livro. Seu volume de contos, *Quatro paredes nuas* (1972) traz uma “advertência” final, na qual o autor se pergunta:

Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível? (ABELAIRA, 1972, p. 202).⁶⁰

Realizando uma leitura dos quatro romances de Helder Macedo, cabe-nos fazer a mesma pergunta. Lidos assim, em seqüência, podemos dizer que os livros se configuram como extensões do seu primeiro romance, *Partes de África*, e sugerem uma continuidade temática e estilística que aponta para o desenvolvimento contínuo das mesmas questões (e a palavra *desenvolvimento*, aqui, não deve ser entendida como sinônimo de *evolução*, pelo menos não necessariamente). Nas palavras do próprio narrador de *Partes de África*,

há coisas que ganham em ser ditas mais de uma vez. Têm é de ser ditas de maneira diferente. Aliás todas as coisas são ditas mais de uma vez, embora só com muito trabalho ou quando se não dá por isso de maneira diferente (MACEDO, 1999a, p. 233).

De livro a livro, Helder Macedo encontrou “maneiras diferentes” de dizer “o mesmo”, mas suas escolhas sugerem o estabelecimento de um caminho, e não

⁶⁰ A título de curiosidade, vale lembrar que esse posfácio intitula-se: “Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor”. Trata-se de um título que, por si só, já se configura como parte de sua ficção.

apenas de contínuas paráfrases de si mesmo. E entre *Vícios e virtudes* e *Sem nome* há seguramente um elemento em comum que sugere ser o segundo um desdobramento do primeiro. Embora os romances possam, à primeira vista, parecer bastante diferentes entre si (a começar pela ausência, em *Sem nome*, do narrador-personagem Helder Macedo), a estrutura do enredo e a construção da personagem principal sugerem semelhanças inequívocas.

Ambos os romances contam a história da redação de um romance, composto este por fragmentos que se sobrepõem – ou se justapõem – sem que o conjunto final represente um desenho claro e coeso. Um mosaico, não um retrato. Em *Vícios e virtudes*, Joana pode ser entendida com uma escritora que recompõe o seu passado com a ajuda do narrador (ou ainda, *para* o narrador); em *Sem nome*, Júlia de Sousa é uma aspirante a escritora interessada em contar a vida da desaparecida Marta Bernardo, também com a ajuda dos personagens masculinos que a circundam. Ambas são duplos, ou projeções de mulheres do passado, relação estabelecida por coincidências das mais inverossímeis: Joana possui incríveis semelhanças com a mãe de Dom Sebastião e Júlia com a desaparecida Marta.

Em *Partes de África* e *Pedro e Paula*, o narrador Helder Macedo incorporava, sozinho, o questionamento do escrita e da História; em *Vícios e virtudes*, ele divide a função com Joana. Em *Sem nome*, ele praticamente sai de cena (embora se insinue nos interstícios da narrativa em terceira pessoa), para dar lugar a seus personagens. E será a personagem feminina, mais uma vez, a responsável final pela criação ficcional, só possível através da atitude de emancipação política, afetiva, histórica.

2.

O terceiro romance de Helder Macedo mereceu atenção crítica tão detida quanto os romances anteriores, e demonstrou a grande coerência do projeto literário do autor, apresentando muitos pontos de contato com *Partes de África* e, principalmente, com *Pedro e Paula*. Como acontece neste, uma figura feminina é o

centro do romance; e a história de Joana, como a de Paula, entrecruza-se com determinadas passagens da História de Portugal. Paula era o símbolo de um novo momento português, e compunha com seu irmão um par opositivo, antagônico, seu reverso histórico e ideológico; Joana, por outro lado, é um duplo por similitude: seu percurso duplica o de uma personagem histórica, Joana da Áustria, a mãe do D. Sebastião. Este enredo, embora dê continuidade às questões caras à ficção macediana – o romance possível, o estatuto do histórico e do ficcional –, confere a elas uma nova configuração. Em um esclarecedor ensaio sobre as fontes históricas do romance, Marta de Senna confirma

a suspeita de que *Vícios e virtudes* é o romance que, ao publicar *Partes de África*, em 1991, Helder Macedo ainda não escrevera, mas com que já sonhava, um romance onde a verdade é tornada verossímil, onde uma inverossimilhança se transforma noutra, onde consegue, como Camões e Machado, “misturar tudo” (In: CERDEIRA, 2002, p. 221).

O enredo inicia-se com o encontro entre Helder Macedo – o mesmo autor-personagem dos romances anteriores – e um velho amigo de escola, Francisco de Sá, hoje um escritor famoso, e cuja caracterização reúne todos os lugares comuns de certo tipo de escritor contemporâneo: escreveu “um romance de guerra como toda a gente”, “encontrou o seu estilo português escrito que ninguém fala”, compôs livros com “personagens paradigmáticas estilo A Mulher, A Criança, O Homem, A vítima, coisa pós-moderna, de escritor de nosso tempo”, um “exemplo muito citado de diegese disjuntiva na Faculdade de Letras” (MACEDO, 2002, pp. 14-5). Ele é, sem dúvida, autor daqueles livros que, segundo Helder Macedo declarou em outra ocasião, “já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles” (MACEDO, 1999a, p. 112).

Além disso, Macedo refere-se ao passado de Sá com uma indisfarçável ironia destinada a sua classe social. Apesar de ter ido à guerra, de onde voltou com um lesão na perna e com os temas de seus próximos romances, Francisco de Sá foi um rapaz rico, afeito a cavalos e conversíveis, e para quem uma mulher

emancipada merece o epíteto de “moderna”. Ou seja, ele pertence a uma classe abastada e moralmente atrasada (e sempre ironizada nos romances anteriores), situação muito confortável para um autor de livros de cunho social, de denúncias de cartilha.

Os velhos amigos discutem identidade nacional, mulheres e literatura. Helder Macedo percebe que a nova namorada de Francisco de Sá, que este pretende transformar em personagem de um futuro livro, tem muito em comum com a mãe de D. Sebastião. E ambos os escritores farão dessa semelhança o tema de seus romances. Francisco de Sá termina o seu volume primeiro, intitulado *AlterIdades*, e lançado “a bom tempo do mercado do Natal e a posicionar-se para os prêmios” (MACEDO, 2002, p. 75).

O lançamento do livro reúne uma interessante fauna literária, em que velhos autores comentam operações de próstata, o Editor prestigia seu mais recente e bem sucedido empreendimento, e um Apresentador, responsável por trazer “ao mercado livreiro a mais-valia universitária”, elabora o discurso da legitimação intelectual da obra:

Também o costume: trocos de Barthes, câmbios de Derrida, gorjetas de Walter Benjamin, combinando tudo numa, se entendi corretamente, nova leitura da reforma agrária com o colapso da narrativa. E, já agora, aproveitando para uma beliscadela dor-de-corno ao Nobel do Saramago quando deixou transparecer que perante *AlterIdades* qual *Levantado do Chão*, qual Academia Sueca (MACEDO, 2002, p. 77).

E, finalmente, toma a palavra o Autor, cujo discurso sobre o fim da História e a morte de d. Sebastião — decretada, finalmente, com seu livro (!) — contagia uma platéia genuinamente impressionada. E apesar de Francisco de Sá reunir em sua fala outros tantos lugares comuns do pós-modernismo, Helder Macedo reconhece que “nem tudo eram disparates, se fosse era mais fácil”, pois que “o tipo não era burro”:

Mas tudo somado nada daquilo significava coisa nenhuma, tangências após tangências, pois é, era a moda, a estética do vale tudo até tirar olhos, a ensaística do também quero, este até quis a mãe do Dom Sebastião, porra! E se calhar a achar que eu ia ficar todo contente, grato pela homenagem, grandessíssimo chulo, punheteiro das letras, cheio de copos e a ter-se lembrado da minha referência à mãe do rei dos punheteiros, punheteiro de mão esquerda a dar-me cabo do pouco que eu tinha tido tempo de escrever. Como é que eu agora podia voltar ao meu livro? Merda para as aulas e para as viagens! (MACEDO, 2002, pp. 80-1).

Da irônica descrição dos clichês literários de sua época, Helder Macedo rapidamente passa ao ressentimento pessoal, assumindo assim que não está imune às vaidades literárias, tentado que ficou a, em uma livraria lotada, colocar discretamente alguns exemplares de seus livros em lugares mais visíveis (MACEDO, 2002, p. 75-6). A má-criação e o desejo de vingança contra Francisco de Sá vem de um ressentimento mais grave que o sucesso roubado: a perda de Joana, à qual já considerava sua personagem. Sentimento (não assumido) de ultraje pela perda de sua posse. Mas Helder Macedo, no retrato irônico do escritor pós-moderno, utiliza-se de vários termos ou expressões que poderíamos sem dúvida associar à sua própria produção literária.

3.

É inevitável que, satirizando o escritor dito pós-moderno, Macedo esteja, em certa medida, satirizando a si mesmo. Mas *Vícios e virtudes* termina por ser, precisamente, um novo passo no que se refere à reflexão metaficcional estabelecida nos romances anteriores. Como que desenhando uma linha evolutiva de auto-reflexão, o autor faz de seus métodos de composição — o mosaico, as metáforas da História — o centro das questões metaficcionais do romance. Desta vez, porém, tematiza diretamente a falha de um projeto literário.

Em *Partes de África e Pedro e Paula*, havia apenas uma voz narrativa que predominava no romance e ordenava diferentes registros e vozes, a seu capricho. Em *Vícios e virtudes*, embora o narrador não deixe de ser o centro organizador do

livro, ele está mais sujeito aos caprichos de outras vozes. E suas dificuldades, como escritor, estão espelhadas em pelo menos dois personagens, que terminam por ser duplos do autor: Francisco de Sá e Joana.

Quanto ao Francisco de Sá, seu discurso caricato já é bastante evidente: o escritor representa o que há de mais superficial no universo literário: o apreço pelos prêmios literários, o orgulho pela suposta originalidade, as amizades influentes. Ao final do livro, por exemplo, Sá leva Macedo ao bar de seu “amigo” John Malkovich, que é “aonde se vai agora” (MACEDO, 2000, p. 221). O mais importante, porém, são os clichês narrativos e interpretativos incorporados por Sá, e que substancialmente reproduzem as questões mais relevantes para Macedo, ou melhor, são as saídas mais facilitadoras para estas questões.

A principal delas, a relação entre História e ficção, é simplificada por Sá em relações metafóricas óbvias. Assim, por exemplo, ele esquematiza como deveria ser o romance de Macedo:

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 parecer mais nova do que é, já estás a topar. Tem é de ser lhe dar outro nome para o leitor não perceber logo. A Sombra, porque é uma projeção de todos nós. Olha, aquilo que tu próprio disseste há pouco de ela ser feita de pedaços dos outros. Ou então a Noiva, porque continua à espera. (...) Eh pá, estás a ver, até já está a dar para o estilo, daqui a pouco temos aí um grande romance! (MACEDO, 2000, p. 233-4).

Nesta concepção, os personagens são símbolos evidentes. Seriam, portanto, como os “alhos” a significar “bugalhos”? Personagens que simbolizam a História, como os de Garrett e os do próprio Helder Macedo? O próprio Francisco de Sá também previu um final em aberto para o hipotético romance, a fim de evitar a “mensagem errada”; afinal, “é preciso ter esperança no futuro. Olhar para frente” (MACEDO, 2000, p. 233-4). Os símbolos aqui sugeridos, incluindo o final em aberto, reproduzem o projeto literário de Helder Macedo?

Em certo sentido, sim. Nos romances anteriores – em *Pedro e Paula*, principalmente – não há como negar o valor simbólico dos personagens. É verdade que a ironia salta aos olhos e que os símbolos macedianos não são tão unívocos quanto os propostos por Francisco de Sá: a composição antinômica – na caracterização dos personagens, inclusive – evita interpretações fáceis, criando um paradoxo interpretativo, representado pela figura retórica do quiasmo. Ainda assim, podemos interpretar o autor de *AlterIdades* como um duplo de Helder Macedo (tanto o narrador quanto o autor implícito) e como personificação de um projeto literário que, em certa medida, e guardadas as devidas proporções (de qualidade literária, inclusive), é também o seu.

Vejamos: o projeto de Francisco de Sá prevê, além dos simbolismos pátrios já mencionados, misturar elementos reais aos ficcionais (inserindo o próprio Macedo na história, a título de suposta homenagem) e problematizar a voz narrativa, confundido o estatuto de autor com o de narrador – “o leitor a pensar que o autor não é o Eu, tudo a ser construído e desconstruído ao mesmo tempo” (MACEDO, 2002, p. 29). Além disso, diz adotar não o modo indicativo, mas o condicional, quando afirma que “não tinha portanto escrito: ‘Era uma vez...’ Tinha escrito: ‘E se...?’” (MACEDO, 2002, p. 79). E na reconstrução histórica, assume uma terminologia comum à ficção macediana: “E foi assim (...) que, por metonímia, cheguei à metáfora deste livro. Da metonímia do sebastianismo à metáfora da reforma agrária” (MACEDO, 2002, p. 80).

Helder Macedo não está, exatamente, comparando sua própria narrativa ao discurso caricato de Francisco de Sá. Mas é inegável que a proximidade vocabular e temática aproxima, para além dos exageros e simplismos de Sá, ambas as obras. Ou seja: Francisco de Sá representa, além da frivolidade e da vaidade do mundo literário, um tipo de prosa contemporânea com a qual Helder Macedo mantém algumas afinidades (afinal, o escritor é produto de seu tempo), mas da qual almeja, ao mesmo tempo, se distanciar.

Percurso que se inicia, é claro, na figura enigmática de Joana.

4.

A principal personagem de *Vícios e virtudes*, Joana, é não apenas um duplo de Joana da Áustria, a mãe de D. Sebastião, como também do narrador, Helder Macedo. Se no romance anterior o narrador “se rebaixava” ao estatuto de personagem, por assumidamente perder o controle sobre elas, aqui este processo é acentuado, a ponto de uma personagem, Joana, ser ela mesma tão responsável pela criação quanto Macedo. E da mesma forma que o narrador, em *Pedro e Paula*, convidava seu leitor para o jogo e preparava-o para o blefe, Joana deixa claro, logo de início: “Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita” (MACEDO, 2002, p. 86).

Paula possuía a simpatia do narrador, não apenas por ser fisicamente atraente ou por ser uma mulher emancipada e independente, mas por ser uma artista, e a composição visual de seus quadros, que questionava os limites da arte figurativa e da influência da música, notadamente da ópera, tinha muito de metáfora do trabalho de composição do próprio Macedo. Já Joana é dotada de um talento semelhante, já que termina por ser, também, tão ficcionista quanto Macedo: ela mente (ou blefa), cria personagens (o filho, o tio) e mistura História, lembrança e invenção tornando-os partes indissociáveis de sua composição. Neste sentido, é um espelho do próprio autor. Quando ambos se isolam, e passam dias conversando sobre o passado de Joana, estão discutindo também a própria criação no sentido compreendido pela ficção de Helder Macedo. Como se fosse leitor, e mais, como se fosse um leitor de um livro desnorteante como *Partes de África*, o narrador busca referenciais em sua experiência literária para explicar o que vê (e descreve). É criada, assim, outra triangulação, entre Francisco de Sá, Joana e Helder Macedo, sendo os primeiros desdobramentos do narrador, pois incorporam, para o mal e para o bem, respectivamente (mas não de maneira unívoca) as dúvidas e certezas do escritor frente à criação literária.

Quanto a sua caracterização, Joana é uma personagem “em aberto”. Na verdade, sabemos muito sobre ela, mas os fatos a que temos acesso podem ser

todos postos em dúvida. Afinal, nenhuma de suas versões pode ser considerada totalmente confiável.

Em primeiro lugar, ouvimos falar de Joana através de Francisco de Sá, na conversa com Helder Macedo que abre o romance. Órfã de mãe, oriunda de uma grande família proprietária de terras, Joana se casou muito cedo, com um primo distante, por questões financeiras: a terra devia ficar na família. Segundo o autor de *AlterIdades*, tratava-se de uma mulher misteriosa, “moderna” (no sentido pejorativo para independente e emancipada), que lhe teria dito recentemente que perdera o filho. Ex-estudante de História, Joana “gosta de criar enredos” e, certa vez, “chicoteou um reça à porta de Faculdade”, além de encabeçar “a ocupação das próprias terras na reforma agrária” (MACEDO, 2002, p. 18-9).

Interessado nas semelhanças que tal mulher apresentara com Joana da Áustria, Helder Macedo inicia um romance sobre sua vida, no que nos é apresentado como capítulos 2 e 3. Como veremos, embora ele esteja tratando de uma personalidade histórica, confere a ela elementos ficcionais, a ponto de apagar as marcas da “verdade dos fatos”. Além disso, muito do que saberemos sobre a Joana contemporânea nos é informado, primeiro, através desta versão ficcional de Helder Macedo, de modo que elas se contaminam indissolúvelmente.

Durante o romance, surgirão outras versões da personagem: a mulher que Helder Macedo conhece pessoalmente, durante o lançamento de *AlterIdades*, e com quem estabelece uma forte laço afetivo; a moça descrita no suposto diário de um certo tio Francisco (não podemos afirmar com certeza que ele tenha existido, e se o diário é autêntico, uma invenção completa, ou, ainda, uma forma disfarçada de autobiografia); há também a Joana da Áustria, personagem histórica apresentada por Bataillon e (é preciso sempre lembrar!) parafraseado por Helder Macedo no capítulo 8 (as semelhanças entre as vida de Joana e a personagem histórica são de fato impressionantes, diria até inverossímeis); finalmente, há a versão apresentada pessoalmente por Joana ao narrador, compondo o que Macedo chamaria de “álbum de família”. Nenhuma destas versões terá primazia sobre as outras. Ao

final do livro, Joana desaparece, não sem antes reafirmar, em uma carta, sua vocação para a mentira. Ao narrador resta apenas a dúvida do que seja verdade e do que seja invenção: “Mas eu sabia dela o quê? Histórias. Só histórias, ela própria me tinha dito, umas verdadeiras outras falsas, falsas e verdadeiras ao mesmo tempo sem se poder distinguir o que era o quê” (MACEDO, 2002, p. 217).

5.

Sem ser nenhuma de suas versões, Joana termina por ser uma soma de todas essas partes, incluindo as possíveis contradições entre elas, e as evidentes similitudes, verossímeis ou não.

Quando recebe o suposto diário de Francisco, Helder Macedo se diz espantado com as semelhanças entre a história de sua Joana, ficcional, e a da mulher que conhecera no lançamento do livro. Aqui, há uma evidente provocação do autor, como que um “teste” de verossimilhança dirigida a seus leitores. A leitura mais imediata tende a concordar com o narrador, e a julgar como verídica a história contada no capítulo 7, pela voz de um Francisco que jamais é visto em cena, e que só conhecemos através das palavras de Joana. Mas esta, quando envia o suposto diário para o narrador, já havia lido os dois capítulos ficcionais escritos por Helder Macedo, bem como já demonstrava um bom conhecimento da vida de Joana da Áustria (ela estudara História na faculdade). Por que, então, devemos acreditar nela? Como se já não nos restassem motivos para dúvidas, os próximos capítulos nos mostrariam que não se trata de uma personagem confiável. E, finalmente, o mais importante: como julgar verossímeis tamanhas coincidências entre a vida das duas mulheres? Todo o romance é construído sob a premissa de que a vida de uma espelha a da outra. De Joana da Áustria, sabemos que foi filha de era filha de Carlos V (Carlos I da Espanha) e Isabel de Portugal, irmã de Filipe II e mãe de Dom Sebastião.

Mas o que sabemos sobre a Joana contemporânea? Sem sobrenome, vinda supostamente de uma família de proprietários e responsável pela partilha das

terras da própria família (embora mesmo essa versão tenha sido posta em dúvida), as informações mais importantes que conhecemos a seu respeito são “espelhadas” na vida de Joana da Áustria. Helder Macedo é, em certo sentido, e enquanto personagem, um narrador ingênuo, porque acredita em Joana incondicionalmente.

Sabemos que a obra literária de Francisco de Sá possui defeitos compatíveis com o que havia de pior na escola neo-realista. De modo que a história da capitalista revolucionária cai como uma luva aos propósitos literários do escritor, preocupado que estava em fazer uma literatura de denúncia com metáforas claras. O mesmo parece ocorrer com Helder Macedo: ao autor de *Pedro e Paula* e *Partes de África*, romances que privilegiam a relação entre ficção e História, seu tema mais importante, uma personagem que em tudo se parece com uma figura histórica sugere o tema perfeito para um novo romance. A respeito do ensaio de Bataillon, Macedo comenta: “você concordarão que há ali tudo o que é necessário para um grande romance” (MACEDO, 2002, p. 135). Lembremos ainda que os romances anteriores de Macedo são referidos rapidamente em *Vícios e virtudes*, e Joana assume já ter lido *Pedro e Paula*. De modo que, tanto para um quanto para outro escritor, Joana termina por funcionar como uma personagem em aberto, quase ideal em sua indefinição, e a partir da qual cada um pode criar sua fantasia literária.

II. AS FANTASMAGORIAS DA HISTÓRIA

1.

No início do romance, o duplo do personagem-narrador é Francisco de Sá, uma caricatura, como vimos, das veleidades do mundo literário. De certa forma, podemos dizer que Sá compõe a face banal (vaidosa e fútil) do escritor.

Mas o verdadeiro fio condutor do enredo de *Vícios e virtudes* é a amizade entre Helder Macedo e Joana. Ela surge para substituir Francisco de Sá no papel de duplo de Macedo. Sá voltará ao final da narrativa, para recriar o espelhamento do capítulo inicial, em outra chave; mas, até lá, é Joana quem compõe o reflexo de Macedo, dividindo com ele o estatuto de “escritor” e compartilhando as agruras de seu percurso literário.

Percurso que se inicia com a inverossímil semelhança entre Joana e a mãe de D. Sebastião. A partir daí, e apoiado no ensaio de Bataillon, Helder Macedo elabora o que seria a primeira versão de seu romance, reproduzidos nos capítulos 2 e 3, nos quais narra ficcionalmente a vida de Joana da Áustria. Mais uma vez, o autor se apropria de fatos históricos para “rebaixá-los” ao nível da ficção, utilizando-se dos mesmos procedimentos dos romances anteriores.

O procedimento mais evidente é o trato informal com a matéria histórica. Não há distanciamento do narrador, e sua voz contamina a descrição dos fatos sem qualquer cerimônia; de modo que os arranjos maritais cujas conseqüências são o rearranjo das fronteiras e das relações de poder são reduzidos a um acordo de compadres: “De modo que pronto, agora a Espanha é minha, e a Flandres e as Índias ocidentais, e agüenta aí que daqui a nada também Portugal com as esquivas orientais a dançarem à trela” (MACEDO, 2000, p. 34). Essa informalidade assume a forma de discurso indireto livre: “(...) tudo histórias de cama previamente faturadas com primos e primas e nada dessas mariquices de leis sálicas” (...) (MACEDO, 2000, p. 34). Nos dois fragmentos há expressões que não poderiam ser creditados aos personagens — “de modo que pronto”, “mariquices” — mas pelo

narrador que se coloca no lugar dos personagens. Essa posição faz com que muitos de seus comentários soem anacrônicos, como por exemplo:

A minha noiva (vá, rigor:) a noiva de que trata minha história já se sabe que se chama Joana mesmo que tenha sido outra e que era filha da Isabel que tão cedo lhe morrerá. E também que o noivo era um primo, tradição de família, mas ao menos sabia perfeitamente quem ele era, tempos modernos, um rapazito ainda mais novo do que ela, o tal sobrevivente de uma profusa ninhada de irmãos e irmãs. Donde, terá ela pensado se pensou o que eu julgo, ou o menino e moço era um improvável Tarzan onde toda a força daquela mortuária gestação se concentrar ou também estaria por pouco, outra tradição da família (MACEDO, 2000, p. 34).

Algumas considerações podem ser feitas sobre este trecho. Em primeiro lugar, o anúncio de um rigor, por parte do narrador, que não será seguido em absoluto. Os fatos históricos estão aparentemente corretos, mas não explicados didaticamente. Quanto à “ninhada” de que é fruto João, futuro marido de Joana, explica-se: seu pai, D. João III, teve 10 filhos legítimos, aos quais viu todos morrerem, com exceção deste jovem que, aos 15 anos, foi indicado para se casar com a filha do imperador Carlos V. Daí a referência à “tradição da família”, a de morrer cedo.

Resta observar que os dados factuais são tratados não com o rigor anunciado, mas com certo deboche, como nos mostra o irônico comentário sobre “os tempos modernos” aqui descritos, a referência à “ninhada” de filhos e o evidente anacronismo da referência a Tarzan.⁶¹ O autor, na verdade, anuncia o motivo desse anacronismo, ao explicar que isso é o que ele, narrador, julgou que ela estaria pensando (“se pensou o que eu julgo”, diz). De modo que a referência extemporânea vem, claramente, do narrador nosso contemporâneo. Vale notar ainda que nem mesmo a identidade da protagonista, Joana, está a salvo de uma relativização: “mesmo que tenha sido outra”, diz o narrador.

⁶¹ Tarzan, personagem de Edgar Rice Burroughs, fez sua primeira aparição no romance *Tarzan of the apes*, de 1912.

Não há, portanto, isenção do narrador na descrição da História. Além disso, os fatos históricos são cercados de incertezas, como nos prova a morte de Isabel, mãe de Joana: nem a filha, nem nós, leitores, somos informados da verdadeira causa de sua morte. E o narrador não faz qualquer esforço explicativo para diferenciar o que seja ficção dos fatos históricos documentados. Em parte, essa linha tênue entre fato e ficção é mantida também porque os fatos estão interligados com elementos não confiáveis, como os sonhos recorrentes (que encobrem a verdadeira natureza de alguns eventos), e a metáfora do jogo de cartas. O título do capítulo 2 é bastante significativo, neste sentido. A vida não apenas é comparada a um jogo, como este representa não a mão implacável do destino, mas sua ausência. Uma vida em aberto, sem significados pré-determinados, em que a função de cada carta, ou jogador, pode ser alterada em favor do capricho ou do livre-arbítrio pessoal.

Além das cartas, a literatura continua funcionando para Helder Macedo como metáfora essencial:

Bom, parece que tempo houve em que era mais ou menos assim e ainda é, desde muito antes de haver Camilo e romances nordestinos brasileiros até aos poentes e levantes do nosso globalizado agora, sem esquecer alguns dos círculos mais seletos das máfias de Nova Iorque, Bogotá, Las Vegas, Sicília, sei lá, São Petersburgo, o mundo (MACEDO, 2002, p. 33).⁶²

Ao invés de estabilizar nossa leitura do texto, as referências intertextuais acima desnorteiam, porque, ao referir-se a uma prática típica do período histórico retratado – o casamento por conveniência, o século XVI – o narrador nos lembra que tais casamentos sempre existiram, e continuam existindo, em quaisquer lugares. Não há marcas temporais, fundamentais para o estabelecimento de um relato histórico, assim como toda a história de Joana, Francisco e Isabel carece de dados cronológicos, de modo que poderia, sem muito esforço, ser tomada como

⁶² Referência ao quarto verso da terceira estrofe de “Sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde: “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo” (CESÁRIO VERDE, 1981, p. 97).

uma história contemporânea, em parte por causa dos anacronismos já mencionados.

Momento em que, por exemplo, é feita referência a um

grupo de mulheres, homens também, gente secreta que vivia só à noite quando o resto do mundo dormia, coisas perigosas, proibidas, uma mulher tinha sido presa, a polícia inquieta, mais prisões, punições exemplares” (MACEDO, 2002, p. 54).

Esse poderia certamente ser o trecho de um episódio passado durante o salazarismo, por exemplo. Mas o enredo reproduzido nos capítulos 2 e 3 não é do romance *Vícios e virtudes*, apenas de um de seus muitos pedaços espelhados. Afinal, estamos lendo o romance sobre a redação de um romance, do qual esses capítulos são apenas uma primeira versão das “fantasmagorias da História”. Outras virão.

2.

Ao criar sua Joana histórico-ficcional, Helder Macedo reproduz uma forma literária que é, em grande medida, a dos seus livros anteriores: uma ficção histórica em que não se sabe o que é fato e o que é ficção. Tudo simbolizando, como convém, uma questão histórica, neste caso o sebastianismo, tão presente nas almas e nas mentes dos portugueses, ainda hoje. Mas, desta vez, há um imponderável: Joana. De início, Helder Macedo “ainda julgava que o livro ia ser todo daquele modo, com aquelas ambigüidades entre o que foi e o que fosse” (MACEDO, 2002, p. 97). Mas ao conhecer Joana, ele entra em crise.

Não sou louco, sei perfeitamente que aquela não era a Joana sobre quem eu tinha estado a escrever, a das minhas fantasmagorias da História. Mesmo no que com ela se pudesse parecer pelo que sobre ela tinha ouvido, o plausível e o improvável. Ou do que tivesse podido deduzir ou corrigir a partir de manifestas incongruências, da fotografia que eu tinha visto, daquele olhar de alma cativa que eu tinha ficado a recordar, das ambíguas convergências que houvesse entre quem esta Joana fosse e a minha ficção do que a sua

infância e adolescência pudessem ter sido. Não sou louco mas senti, sentado ao lado dela, no rio, na noite, no silêncio, o reencontro de uma partilha antiga, irremediável (MACEDO, 2002, pp. 92-3).

Helder Macedo reconhece em Joana sua personagem, no que chama de “reencontro”, e se estabelece um jogo ficcional entre eles, que consiste na restauração do passado dela. Desde o começo, é ela quem dá as cartas: Helder Macedo sente-se inseguro quanto a seu papel neste jogo de identidades e ficções estabelecidos com Joana. O narrador reflete, a caminho de Lisboa: “o que não gosto é de estar a sentir-me eu um personagem da minha personagem, ela a mandar vir e eu e a ir ver como é” (MACEDO, 2002, p. 145). Ele não tem privilégios quanto à visão dos eventos que narra — “também partilho das legítimas curiosidades do leitor” (MACEDO, 2002, p. 146) — e, pior, pode estar sendo manipulado como outros antes dele:

E sabem o que me ocorreu? Que ela talvez esteja a fazer comigo o mesmo que fez com os dois Franciscos, a colaborar comigo como teria colaborado com eles num jogo inventado por ela, de que só ela sabe as regras (MACEDO, 2002, p. 147).

Ainda que já no romance anterior a protagonista, Paula, houvesse mantido um diálogo com o autor, essa é a primeira vez que a personagem responde às ficções de Macedo de maneira tão contundente, ou seja, com uma nova ficção. As respostas de Paula apontavam para o futuro, representado por sua filha, Filipa, e pelo desfecho em aberto. Joana responde em outros termos, enviando um texto supostamente verídico — mas muito provavelmente, ficcional — em que revê o passado de maneira tão confiável quanto o faz Helder Macedo; responde, portanto, com ficções ao “jogo” estabelecido com o escritor. Não à toa, a expressão que lhe é mais cara é “também”: na história da Joana ficcional, funciona como um elo afetivo com o marido, uma declaração de amor e de independência, já que unir-se ao primo (de corpo e alma) significa a escolha de um caminho alternativo ao traçado pela família; já para a Joana contemporânea, indica os diferentes sentidos e

caminhos que seu jogo com Macedo pode tomar (o que também é uma forma de independência, a criação de mundos possíveis, vidas alternativas):

“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” (MACEDO, 2002, p. 153).

3.

No auge de suas dúvidas, Helder Macedo se pergunta: “Ou seja, isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (MACEDO, 2002, p. 147). Embora não seja nos dada uma resposta clara até o final do romance, essa é mais do que uma pergunta retórica, e sugere as formas literárias sobre as quais o romance se estrutura.

Em seu ensaio “Helder Macedo: uma espécie de música”, Vilma Arêas respondeu a essas perguntas: *Vícios e virtudes* seria, sim, um romance histórico, um romance policial (com suas pistas e investigações) e uma história de fantasmas nacionais:

Mas tudo isso vazado no modelo operístico. Portanto também é uma ópera. E acrescento: uma ópera bufa pelo seu caráter fluido, combinando tragédia e comédia, composta essencialmente pelo princípio de crítica à vida cotidiana, aos costumes, à ideologia, a suas extravagâncias ou crimes (In: RIBEIRO *et al.*, 2004, p. 357)

Arêas atenta ainda para o rebaixamento de temas graves às mesquinhas literárias, incluindo o mito sebastianista, e para procedimentos formais como a variação e a repetição de motivos em temas, típicos da música. E exemplifica com as ocorrências da palavra “monstro”, recorrente no romance, “escorregando” entre diferentes acepções, conferindo metonimicamente, a cada nova ocorrência, um novo sentido para a trama e suas personagens. Da mesma maneira, o questionamento do narrador sugere que romance desliza entre essas diferentes formas romanescas.

Como uma novela policial, há uma identidade a ser descoberta e crime a ser desvendado, o da violação da menina Joana, naquela que teria sido a noite de sua primeira menstruação. E a investigação levada a cabo pelo detetive-narrador é, também, uma investigação sobre a natureza da ficção.

Desde, talvez, Jorge Luis Borges, a literatura erudita vem se apropriando freqüentemente de temas, estruturas ou lugares comuns da literatura policial. O que pode sugerir um contra-senso, já que a premissa do gênero é a de que um crime – um evento que rompe com a ordem estabelecida – possa ser solucionado e resolvido. Pelo menos em sua roupagem clássica, na linhagem de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, o policial reproduz a fantasia de que um modelo lógico e racional possa ser aplicado ao ato mais bárbaro, e assim explicá-lo. Ainda que sobre fios soltos no enredo ou ainda que os detetives não sejam mais infalíveis (e o são cada vez menos), o policial ainda é, basicamente, um exercício narrativo de lógica. Não à toa, as referências aos policiais em romances de outros gêneros ocorrem, muitas vezes, para desmerecê-lo. Em *Outrora agora*, de Augusto Abelaira, o protagonista (um alter ego do autor?), em conflito artístico e ideológico, assume que resiste à música e à literatura mais popular:

Sabe por que não ouço a outra música, assim como evito ler romances policiais, que até me interessam? (...) É como a droga, que nunca experimentei. Receio gostar e sou fraco. Se transijo... Como tenho grande atracção pelas coisas fáceis e perigosas, defendo-me (ABELAIRA, 1997).

Neste caso, a aparentemente tola insegurança do personagem reflete uma questão maior, o beco sem saída em que se encontra a ficção de Abelaira, e sua resistência a não se utilizar da arte mais popular, uma das saídas mais evidentes para a ficção contemporânea (uma saída alternativa seria a paródia). Outro ótimo exemplo de como as convenções do policial servem ao romance “pós-moderno” é *O delfim*, de José Cardoso Pires: “a literatura policial é um tranqüilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1971). Em ambos os casos, o romance policial é tido como um gênero fácil, confortável, enquanto a literatura, seu oposto, promove o desconforto. Neste sentido, os clichês policiais simbolizam a realização plena da indústria cultural, e o apaziguamento da arte. O lugar do policial para a “alta literatura” é, portanto, o de contraponto irônico, ou lhe empresta lugares comuns e estruturas narrativas que sirvam de metáfora para o olhar auto-reflexivo (e, portanto, também investigativo) do texto ficcional.⁶³

No caso de *Vícios e virtudes*, a evocação ao romance policial é totalmente irônica. Há, sim, a investigação de um crime, mas não se sabe sequer se o crime de fato ocorreu. O narrador assume a impropriedade da comparação, quando reconhece, à alusão de Francisco de Sá ao romance policial, que este estava a ironizá-lo, “e com razão” (MACEDO, 2002, p. 224). Resta-nos a investigação metafórica, ficcional. Esta existe, mas seu método está longe de ser lógico e dedutivo.

⁶³ Se não a trama policial tradicional, ao menos um *plot* policialesco é muito comum na ficção contemporânea, como metáfora de uma investigação sobre a natureza da ficção. Um caso digno de nota é o do chileno Roberto Bolaño (1953-2003). *Os detetives selvagens* (1998) não é um romance policial, embora possamos dizer que há duas investigações em curso. A dupla de poetas do real-visceralismo, Arturo Belano e Ulisses Lima, investigam a desaparecida poeta Cesárea Tinajero. A primeira e última parte do livro são o diário de Garcia Medero, enquanto a (longa) segunda parte é composta por uma série de depoimentos de personagens (um mosaico?) mais ou menos próximos à dupla de poetas. Mas depoimentos concedidos a quem? Medero? Neste caso, seria ele também um detetive. Como não sabemos com certeza, o detetive que resta é o próprio leitor. Sob investigação, está toda uma geração literária, a quem Bolaño diz ter dedicado esta “declaração de amor” que é o romance. Arturo Belano vem sendo interpretado como um alter ego de Bolaño, assim como muitos outros artistas e grupos cifrados no romance são referências à cena literária latino americana.

Mas seria *Vícios e virtudes*, então, um romance histórico? Não no sentido clássico conferido ao gênero. Nas palavras de Márcia Valéria Zamboni Gobbi:

É justamente o jogo entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer que permeia toda a estrutura narrativa do romance, o que nos leva a pensar que se encontra aí o seu provocativo eixo de construção de sentidos, mediando, inclusive, as próprias alternativas do conhecimento histórico, da construção da História como registro da memória do tempo (GOBBI, 2007).

Ou seja: assim como nos romances anteriores, a reconstrução do passado está invariavelmente ligada à lembrança (e relembrar é inventar), de modo que não há uma mínima confiança em um discurso histórico oficial para que este possa ser reconstruído como narrativa linear. E ao contrário dos romances históricos tradicionais, os romances de Helder Macedo não almejam à reconstrução minuciosa do passado. Mesmo em comparação com romances históricos contemporâneos – as “metaficções historiográficas” – *Vícios e virtudes* têm muito pouco da minúcia descritiva exibida, por exemplo, por José Saramago em *Memorial do convento*, ou Agustina Bessa-Luís em *As adivinhas de Pedro e Inês*. Estes autores, para subverter o sentido oficial da História, reconstróem-na cuidadosamente em suas versões possíveis.⁶⁴ Helder Macedo não se dá ao trabalho, e dilui sua pesquisa na narrativa, e evitando índices históricos (datas, descrições, fontes), como vimos acima. E para que não o acusemos de “desleixo” histórico, o autor dedica um capítulo inteiro a parafrasear um ensaio de Bataillon.

De modo que há, sem dúvida, uma vontade de comentar a História de Portugal sob o viés da memória, ou seja, sob uma ótica ficcional. Claro está que Macedo não pode elaborar um romance que reconstrua a História e por onde passem seus personagens. Pelo contrário: tratando a História como ficção, destacando a referência historiográfica (de Bataillon) do resto do corpo do romance (praticamente em um capítulo à parte) e debatendo constantemente a feitura de

⁶⁴ E o mesmo poderia ser dito de *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie, *Ragtime*, de E. L. Doctorow, entre tantas outras metaficções historiográficas.

seu romance histórico, Helder Macedo está “desmanchando” a ilusão do romance histórico tradicional quase ao seu limite.

Mas o passado retorna, ainda que como fantasma. Chegamos, então, à última formulação romanesca da indagação de Helder Macedo: será *Vícios e virtudes* uma história de fantasmas? Mais uma vez, não exatamente: estamos longe da literatura fantástica, embora a concepção equivocada dos fatos históricos possa evaporá-los num simples sopro. Não há dúvida de que devemos compreender a explicação de outra maneira, considerando uma das noções mais caras da literatura macediana, o da restauração do passado.⁶⁵ Lembremos daquele comentário, em *Partes de África*, em que o narrador refere-se a Henry James e a Almeida Garrett, afirmando que *Frei Luís de Sousa*

era afinal uma história de fantasmas, estilo *A mão da múmia* que tinha acabado de ver no Scala, com o Romeiro invocado do outro mundo por todas aquelas pessoas muito zangadas e a falar a verdade quando lhes disse que era ninguém. Talvez ainda dê direito a um artigo erudito (triangulação semântica com Henry James e Machado de Assis), ou se o João Vieira voltar a fazer encenações talvez o convença a ver o que acontece se o Romeiro não for visto em cena. “Oh vós, espectros fatais!” Por vezes é necessário acentuar o óbvio (MACEDO, 1999a, p. 19).

A idéia de restauração acompanha toda a produção crítica e ficcional de Macedo, e está presente em vários momentos de *Vícios e virtudes*. Mas toda

⁶⁵ Em *Camões e a viagem iniciática*, Macedo compõe dois ensaios, que dialogam entre si: um sobre a lírica e outro sobre a épica de Camões. No primeiro deles, Helder Macedo discorre sobre o que lhe parece mais caro como ficcionista: a *restauração do passado*. Segundo Macedo, o Renascimento combatia a ordem medieval em favor de uma lógica e de valores derivados da Antiguidade Clássica. Ou seja: o Renascimento “procurava reproduzir e restaurar o passado no presente”, o que logo “se tornou num projecto dinâmico de futuro” (MACEDO, 1980, p. 9). Tornou-se necessária uma nova síntese que, no caso de Camões, passava por uma audaciosa pesquisa poética, que tinha o *amor* e a *razão* como pólos semânticos de uma investigação bastante moderna, porque busca um conhecimento que considera a existência de “verdades” em detrimento de uma “Verdade” absoluta. Trata-se de um conhecimento alcançado através da experiência, inclusive amorosa, o que afasta o amor camoniano do Amor transcendente de Dante ou Petrarca. Formalmente, Macedo sugere que o alcance desta síntese se dá através da *justaposição* desses dois pólos semânticos. Sem dúvida, seria bastante produtivo realizar um estudo comparativo entre a idéia de restauração proposta por Helder Macedo e Fernando Gil em *As viagens do olhar: retrospectão, visão e profecia no renascimento português*.

restauração do passado é fantasmática, só ocorre como simulacro ou como farsa, de modo que a Verdade não é apreensível pela literatura (o romance histórico só existe como discurso verossímil sobre o passado, não como reconstrução do passado). Lição aprendida já com Machado de Assis, como Macedo mostra em seu ensaio sobre *Dom Casmurro*:

Como bem mostram Stendhal e Almeida Garrett — dois dos autores mais estimados por Machado de Assis —, qualquer restauração, seja ela política ou psicológica, é sempre um exercício de mortalidade, uma história de fantasmas (MACEDO, 2007, p. 56-7).

Em *Vícios e virtudes* é dramatizado o trajeto desta descoberta. O próprio conceito de sebastianismo advém da idéia de que, retornando o grande líder na nação, o passado glorioso será restaurado no presente. Mas isso não é possível: “Uma ova a identidade nacional, não há tal coisa. Há pessoas e circunstâncias. Mudam umas, mudam outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há” (MACEDO, 2002, p.30), diz o narrador a um atônito Francisco de Sá que, ingenuamente, crê na sabedoria dos livros: “Então, pá, até há livros sobre isso! Tens cada uma!” (MACEDO, 2002, p.30).

Mas o romancista cai em sua própria armadilha. Por um lado, é cético quanto às metáforas da nação, incluindo, e principalmente, o sebastianismo: “é o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada é outra coisa”, diz. E enumera uma série de sentidos possíveis para metáforas antigas:

Tudo parecido e tudo outra coisas, sempre pela primeira vez para quem lá esteja. Ou então, sei lá, o nevoeiro sebastiânico é agora o mesmíssimo universal da globalização. Ou, se vale tudo, a globalização é já o Quinto Império traduzido em inglês porque o Pessoa estudou em Durban (...). Não, desculpem, não há saúde, *nunca sai certo o momento a que se volta*, cada coisa é

só o que é, nunca se pode voltar aonde se não está (MACEDO, 2002, p. 135-6, grifo meu).⁶⁶

Por outro lado, porém, essa lição parece ser esquecida pelo ficcionista que, obcecado por Joana, deixa-se seduzir pela busca da verdade. O autor quer os fatos (de uma amizade supostamente sincera mas que já nasceu de uma mentira, a da infância em comum e inventada que teriam tido), mas Joana, em um jogo desde cedo anunciado, o engana sem pejos. Diz: “O que, acredita em fantasmas?” (...) “Ganhei! Ganhei! Assustei-o! Viu?, no modo condicional. Castigo por se meter na minha vida. Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” Ao sarcasmo da vencedora, Macedo responde: “Hum... Contrablefe ao meu blefe. Jogadora de pôquer, devia ter-me lembrado” (MACEDO, 2002, p. 89). Jogadora de pôquer e escritora, valeria dizer.

Escritora que cria um álbum de família, ao qual o narrador apresenta já relativizando os fatos: “vamos fingir que foi assim que ela me contou” (MACEDO, 2002, p. 166). Mas não disfarça a frustração pela partida súbita de Joana, deixando para trás uma placa com os dizeres “Encerrada por motivo de obras”. “Das obras literárias”, dirá mais tarde o Francisco de Sá, que não resiste a uma metáfora bem explicada. O narrador se rende à blague, e ri; ao leitor, por sua vez, cabe perceber que a explicação da metáfora não é um excesso do livro, mas advém da necessidade de mostrar que tal explicação não basta. Porque ao contrário dos romances de Francisco de Sá, *Vícios e virtudes*, embora possua seus símbolos, não se resume à explicação de certas metáforas, nem à revelação de verdades ocultas por sob os símbolos literários.

Ao final do livro, Macedo pensa em outras formas romanescas tradicionais para contar sua história, como o conto de fadas e a ficção científica, que são — também ao lado do policial e do romance pós-moderno típico — estruturas

⁶⁶ Em itálico na citação, uma frase extraída da novela *O físico prodigioso*, de Jorge de Sena. Neste momento do enredo, o físico do título tenta, em vão, voltar no tempo e anular os eventos recentes. Porém, quando tenta fazê-lo, constata que não é possível reviver o passado *exatamente* como ocorreu.

narrativas fechadas, e portanto inadequadas aos temas da ficção macediana. Nem por isso a referência irônica à ficção científica deixa de revelar uma precisa reflexão sobre Joana, hipoteticamente transformada em uma “andróide que se transforma nas personagens das histórias que escritores como tu e eu julgamos que inventaram. Mas que foi ela que inventou. E depois a gente percebe que também nos inventou a nós” (MACEDO, 2002, p. 226-7).

Todas as formas literárias evocadas no romance são descartadas. Incluindo o romance neo-realista e pós-moderno (!) de Francisco de Sá e uma versão alternativa imaginada pelo narrador, na qual, a título de disfarce, ele seria um pintor, e não um escritor, e todas as chaves de leitura estariam trocadas da literatura para as artes plásticas.⁶⁷ Por sobre essa *indefinição genealógica* (para recuperar um termo usado por Ana Paula Arnaut), desenha-se a história da escrita de um romance que não se realiza senão na indefinição. Em seu ensaio “Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo”, Maria Lúcia Dal Farra explica que o autor de *Vícios e virtudes* se coloca na

contramão da metaliteratura, visto que seus romances não utilizam o código literário para construir um outro, como é prerrogativa daquela, mas que apenas buscam esvaziar o código já erigido, reduzindo-o a zero. Manifestando-se como autor, Macedo deixa à vista e expõe o próprio processo literário, desejoso de não estabelecer nenhuma mediação ilusionista que embarace a visão de tais leis ficcionais (In: CERDEIRA, 2002, p. 207).

Vícios e virtudes descreve, portanto, o percurso de um fracasso literário, por parte de um personagem escritor chamado Helder Macedo, que não soube articular suas fantasmagorias da História, pois que se deparou com uma personagem que resistiu aos rótulos e à caracterização literária, fazendo-se personagem de si mesma. No caso de Paula, ao final de um longo percurso (pessoal e histórico), ela demonstra ter aprendido que a liberdade vem do livre-

⁶⁷ Sem dúvida, um procedimento utilizado em *Pedro e Paula*, quando da reflexão sobre os métodos de Paula como pintora.

arbítrio, e a postura do narrador corroborava esta verdade, pois que ele conferia esta liberdade ao seus personagens. Joana, por sua vez, demonstra já sabê-lo desde o início, ocupando fantasmaticamente o papel que cada escritor lhe confere, sem contudo se submeter a eles. É o narrador, o escritor Helder Macedo, que parece ter esquecido de suas lições, e ter ficado obcecado pela verdadeira Joana. Ao final, não sabemos quem ela é, afinal: restarão apenas algumas “perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado de não. Tempo condicional” (MACEDO, 2002, p. 236).

O próximo passo deste movimento será a escrita de um livro sem nome.

III. PAPÉIS VELHOS

1.

O quarto romance de Helder Macedo, *Sem nome* (2005), que tem sido recebido com entusiasmo pela crítica portuguesa e brasileira, se por um lado mantém muito das linhas mestras de seus romances anteriores, também demonstra sensíveis mudanças em seu projeto literário. Uma primeira leitura atenta revela-nos que o romance alcança tal questionamento sobre o “romance possível” na contemporaneidade, levando ao limite das convenções literárias alguns temas e procedimentos consagrados pela tradição romanesca.

A trama de *Sem nome* é relativamente simples: José Viana é um advogado português, residente em Londres desde o início da década de 70. Certo dia, recebe uma ligação da polícia do aeroporto londrino: Marta Bernardo, sua antiga namorada e desaparecida desde antes da Revolução dos Cravos, está presa, com problemas no passaporte. E, por incrível que pareça, ao encontrá-la, José Viana vê a mesma mulher de há 30 anos. É como se ela não houvesse envelhecido um dia sequer.

É claro que não se trata da mesma pessoa. A jovem jornalista Júlia de Sousa foi confundida com Marta Bernardo por uma série de coincidências incríveis: houve um erro no passaporte quando a seu nome e sua data de nascimento; além disso, Júlia vive no mesmo apartamento em que vivera Marta, é muito parecida com ela e possui, um pouco por acaso, o telefone de José Viana para um possível contato. Júlia não é um duplo sobrenatural, nem poderia ser filha de Marta, pois esta, descobrimos logo, não podia engravidar.

O enredo possui muito em comum com o conto “O sítio da mulher morta”, de Manuel Teixeira Gomes, mais tarde citado no capítulo 11, “Duplicações”. O narrador é um proprietário de terras que, por uma série de eventos, acolhe o assassino supostamente regenerado José Cravo e sua esposa Marta, cuja beleza causa comoção entre os trabalhadores e famílias do lugar. Marta chama-se, na

verdade, Júlia, e mudou de nome a pedido do marido, que fizera a boa ação de tirá-la da “desgraça” a que fora atirada ainda menina. Na primeira vez que a vê, o narrador é tomado por um impulso incontrolável de tomá-la nos braços, ao que ela consente; o motivo desse delírio é a extrema semelhança entre a moça e uma antiga amada do narrador, que se chamava, precisamente, Júlia:

(...) no meu espírito persistia a confusão entre as duas Júlias: a virgem tão almejada dos meus tempos de rapaz (deslumbrante fruto em que não conseguira meter o dente) e a mulher perfeita de que gozara sem resistências as delícias, e que era apenas a outra desabrochada e amadurecida (...) Um acontecimento capital da minha vida ficara em suspenso, e de repente realizara-se integralmente sem peias nem estorvos.⁶⁸

Este será apenas um dos intertextos do romance, no qual Helder Macedo parece ter se inspirado para compor seu enredo, com os nomes invertidos. Desta vez, é Júlia a “imagem simultaneamente tangível e fantasmática dos seus perdidos amores de juventude” (MACEDO, 2006, p. 28). E tal equívoco de identidades, por mais inverossímil que seja, promove os principais conflitos de *Sem nome*, que poderíamos dividir em dois núcleos temáticos.

O primeiro deles é o reencontro de José Viana com seu passado. Remexendo em papéis velhos, ele inicia um processo de recordação que coincide com a inacreditável aparição da nova Marta. Mas os romances anteriores de Helder Macedo nos ensinaram que os dramas pessoais das personagens não são destituídos de significado histórico, e se relacionam sensivelmente com os eventos recentes de Portugal. Em *Sem nome*, José Viana representa um personagem típico, a do ex-comunista perdido na configuração política atual e em uma rotina de trabalho “mesquinha”, porque esvaziada dos valores aos quais se aferrara na juventude.⁶⁹ Há um clima geral de desilusão com os rumos políticos tomados por

⁶⁸ Publicado em *Novelas eróticas* (1994). Texto disponível na internet, em *Ficções – revista de contos*, revista eletrônica.

⁶⁹ Situação bastante semelhante à do protagonista de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* (1995), de Mário de Carvalho, romance que conta como um burocrata quinquagenário, Joel

Portugal e certo arrefecimento dos ideais da Revolução. Desilusão que, para José Viana, tem um significado maior. Militante do Partido Comunista, ele fora convocado pelo exército em 1973 e, ao invés de atuar como agente revolucionário infiltrado nas Forças Armadas, optou pela deserção, fugindo para fora do país. À culpa por um ato de possível covardia, soma-se que a fuga resulta em seu afastamento definitivo de Marta.

O segundo núcleo temático do romance é o da criação ficcional. Júlia de Sousa se propõe a escrever um romance sobre Marta, com quem fora confundida, para um eventual futuro romance. A vida e o desaparecimento de Marta serão reconstruídos através de diferentes versões: a versão de José, que desertou e nunca mais soube da namorada, conforme nos conta o narrador; a versão de um relatório redigido de Júlia, em que é elaborada uma teoria bastante plausível para o desaparecimento de Marta (ao contrário do que vem a imaginar depois, uma hipótese absurda segundo a qual ela teria sido assassinada por José Vianna); e, finalmente, há a assumida ficção, em que Júlia retrata alguns momentos da vida de Marta.

Neste sentido, Marta é um pouco como Joana, de *Vícios e virtudes*, cuja história conhecemos através de diferentes fontes, todas mais ou menos ficcionais. Ao final, ela não é exatamente nenhuma de suas versões, e sim a soma de todas as partes, incluindo suas possíveis contradições.

2.

O início de *Sem nome* é bastante emblemático:

Que uma mulher diga que é mais nova do que é, tudo bem, tudo normal. Muitas vezes nem estaria a mentir mas simplesmente a ajustar a verdade à verossimilhança. E como, por outro lado, as adolescentes se vêm tornando

Strosse Neves, reencontra um antigo conhecido da faculdade, o professor Jorge Matos, e passa a assediá-lo para ser aceito no Partido Comunista Português. Um sente-se à margem do processo histórico, e almeja a atuação política efetiva; o outro, por sua vez, fora um intelectual atuante contra a ditadura salazarista, e hoje se mantém em um estado de inércia, no trabalho e na vida pessoal.

adultas cada vez mais novas, a maravilha é haver por aí tanta núbil juventude de filhas, mães, até avós, todas a competirem no mesmo jogo de falsas aparências. Maravilha ou suplício de tântalo para quem se submetesse a calendários biológicos, tanta água em volta e nenhuma para beber, falta de imaginação ou de filtros competentes. Não para José Viana, no entanto, que desde há muito se havia habituado a considerar as aparências como o único modo inteligível de viver (MACEDO, 2006, p. 11).

Em poucas linhas, estão anunciados os temas do romance e ao menos uma de suas diretrizes narrativas. Sem dúvida, é um livro sobre aparências: o conflito inicial é o fato de José Viana (aparentemente) reencontrar uma antiga namorada que não via há 30 anos. E o fato da namorada parecer não ter envelhecido um só dia é mais um dos fatores que estabelecem outro conflito fundamental, o enfrentamento da velhice. A relação entre a idade e as aparências das coisas é representada, de diferentes formas, durante todo o primeiro capítulo.

A vida de José Viana é mantida, sob diferentes aspectos, por relações de aparência. Pessoalmente, não assume a idade que tem: “continuava a olhar para os espelhos com olhos jovens, os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não era ele, essa é que era a verdade” (MACEDO, 2006, p. 12). Mantém há décadas uma relação amorosa com sua fiel secretária, relação algo clandestina, escondida sob a aparência meramente profissional. Quanto à prática da advocacia, José Viana por vezes manipula as regras, “que só servem para ser torneadas” (MACEDO, 2006, p. 14), de modo a exercer poder em um âmbito que não lhe compete; e consegue vencer certas causas através do jogo de falsas informações. Essa parece ser, aliás, a essência de sua profissão, de suas “manobras fictícias com destinos reais”, e cujos colegas exercitam “a sublimada arte de falarem do que não estão a falar não dizendo o que estão a dizer” (MACEDO, 2006, p. 16). Um advogado trabalha, então, e essencialmente, sobre plausibilidades mais ou menos verossímeis.

E uma forma recorrente de plausibilidade são os sonhos. Em *Vícios e virtudes*, o sonho de Joana com uma mulher negra que parece chefiar uma espécie de sociedade secreta composta por homens e mulheres insones (e revolucionários).

No capítulo 4 de *Sem nome*, ao refletir sobre a natureza dos sonhos, José Viana conclui que

entendê-los não era muito diferente do que habitualmente fazia na sua prática jurídica. ‘Foi como um sonho mau’, diziam muitas vezes os seus clientes ainda perplexos com as irracionalidades que haviam sido capazes de cometer ou que contra eles haviam sido cometidas.

O desafio intelectual para o Doutor José Viana, o estímulo que o motivava, era como transformar o sonho mau numa narrativa factual (MACEDO, 2006, p. 45).

Ou seja, trazer o sonho “para o nível das factuais plausíveis”, como o narrador faz ironicamente com o mito de Édipo, logo em seguida: assassinato de Laio é transformado em legítima defesa, o incesto não passa de um equívoco. José Viana, então, é também um criador de uma narrativa que manipula a verossimilhança a fim de transformar a verdade. Um escritor, portanto.⁷⁰

Esse estado de coisas, o de uma rotina profissional organizada sobre a noção de verossimilhança, é surpreendida com o (re)aparecimento de Marta, e com a inegável “impossibilidade de que ela fosse quem parecia ser”: além da grande semelhança física, elas aparentemente possuem o mesmo nome; Júlia vive no mesmo endereço em que Marta viveu nos anos 70; e, como se não bastasse, ainda é revelado, mais tarde, que eram ambas crescidas na mesma região, relacionadas a uma mesma família. E a única explicação verossímil para essas incríveis coincidências – a de que Júlia fosse filha de Marta – é logo descartada.

O livro fala, portanto, de como José Viana enfrenta o ressurgimento de seu passado, lida com “culpabilidades nunca inteiramente resolvidas” e, sobretudo, com “a nostalgia do que poderia ter sido” (MACEDO, 2006, p. 28). Estamos, mais uma vez, no campo das restaurações do passado:

⁷⁰ A noção de verossímil, lembra-nos Todorov, nasceu de uma questão jurídica. E cita Platão: “Com efeito, nos tribunais, a preocupação não é de forma alguma dizer a verdade, mas persuadir, e a persuasão depende da verossimilhança” (apud TODOROV, 2003, p. 113).

A única explicação que por enquanto se pode adiantar é que é perigoso mexer em papéis velhos. Quando menos se espera, saldo do meio deles uma voz a intrigar que talvez sim talvez não, vidas alternativas a desarrumarem o presente com o passado. Se alguém que a gente julga ter conhecido como a nós próprios se vem de repente anunciar como quem nunca foi ou, mais grave ainda, se alguém que a gente não conhece nos vem de repente dizer que é quem nunca poderia podido ser, torna-se possível um pouco mais difícil continuar a acreditar que nós próprios somos quem estamos a ser (MACEDO, 2006, p. 12).

Júlia de Sousa, por outro lado, é uma personagem aberta ao futuro: jornalista de 26 anos, com uma formação profissional mediana, conseguiu um emprego razoável sob a tutela do colunista Carlos Ventura, com quem manteve umas “dormiscadelas sem compromisso” (MACEDO, 2006, p. 61). Não se trata da frieza calculista das alpinistas sociais, nem sequer de uma vítima dos interesses sexuais do patrão, mas de uma notada indiferença pelas relações físicas, “alma expectante num corpo adiado” (MACEDO, 2006, p. 73), que consentiu e incentivou o sexo entre eles como uma forma de agradecimento:

O modo como usassem o seu corpo ou mesmo nele entrassem era-lhe quase indiferente, não por um desejo próprio que tudo permitisse mas por um incontaminado distanciamento que tudo consentia. Nem chegava a desgostar que assim fosse, até brincava com isso, como quando uma vez disse a rir ao seu amigo diplomata que teria sido talvez o seu amante ideal porque não era: “eles gostam, e a mim não me custa nada” (MACEDO, 2006, p. 72).

Ela não é, portanto, uma mulher passional e emancipada como Paula, nem segura e controladora como Joana; é uma moça dedicada a seguir carreira, inclusive literária (o que trata como mais uma etapa profissional), e cuja vida afetiva é esvaziada pelas conveniências. Júlia adota a eficiente conduta de se comportar como lhe convém, de acordo com as circunstâncias: ela pode tanto valorizar a discrição pública – “de jeune fille bien rangée à maneira antiga, mas com uma actualizada imagem de jovem mulher moderna e independente que

desdenhava enfadonhas seqüelas sentimentais” (MACEDO, 2006, p. 72) —, quanto encarnar a imagem da “jovem mulher moderna e desinibida que achava que devia ser, exercendo altruisticamente o poder que sabia que tinha sobre Duarte” (MACEDO, 2006, p. 86). Deste modo, Júlia personifica uma opinião expressa por Joana no romance anterior, a de que, “se os outros acham, se acreditam que é assim, passa a ser assim até prova em contrário. Por isso é que precisamos uns dos outros, que não podemos ser nós próprios sem os outros” (MACEDO, 2002, p. 154).

De fato, Júlia de Sousa possui a personalidade adequada a cada ocasião, bipartida principalmente entre o mentor profissional, Carlos Ventura, e o antigo amigo de infância, Duarte Fróis. Em mais uma triangulação de afetos e relacionamentos, Júlia é uma pessoa diferente para cada um de seus homens:

o jornalista protetor com quem não se importava de ir para a cama porque ele gostava, e um jovem diplomata com quem havia muito tencionava ir porque ainda não tinha ido, pelo menos no sentido literal do termo. Os dois homens não se conheciam e ela queria que assim continuassem, dava-lhe jeito, cada um deles era o seu espaço de liberdade em relação ao outro (MACEDO, 2006, p. 64).

Com Carlos Ventura, a relação entre mestre e pupila é balanceada com um relacionamento sexual por conveniência. Já a relação física com Duarte Fróis, seu amigo diplomata e homossexual, desde muito adiada, é substituída por um jogo de sexualidade com requintes de crueldade, baseado no fingimento e nas máscaras.⁷¹

⁷¹ Há que se notar que as relações eróticas entre os personagens macedianos envolvem muitas vezes o disfarce e a humilhação. Como vimos em *Pedro e Paula*, o sexo pode representar a posse e o exercício de poder sobre o outro, conflito do campo dos personagens que ecoa sob um sentido político. Nos últimos dois romances, o tema se mantém relevante. A Joana ficcional assume o controle sobre sua vida quanto consuma o casamento com o marido e mantém o controle, enquanto a Joana contemporânea cultiva a prática de subjugar fisicamente seus jovens amantes. Já a jovem Júlia, que reencarna Marta 30 anos depois, sem ter sido violentada pelo Estado (embora haja resquícios desse controle em certas famílias burguesas e cristãs), terá a chance de emancipação que não foi concedida à outra, comportamento que se reflete no plano sexual. Júlia representa como que uma nova configuração da questão da emancipação feminina — atualizada para os dias de hoje —, na qual a mulher exerce o papel de controladora, e não de vítima. Cabe-nos perguntar até que ponto este quadro temático não reproduz, portanto, uma forma de erotismo da humilhação, em sentido bastante próximo ao que Macedo enxergou em alguns poemas de Cesário Verde, como

Entre os dois homens, estabelece-se a oposição entre corpo e espírito, dualidade fundamental para a emancipação pessoal de Júlia e seu amadurecimento como escritora, como veremos adiante. Mais uma vez na ficção macediana, a personagem encontra-se dividida entre corpo e espírito, materialismo e imaginação.

Júlia, então, é como uma personagem vazia, destituída de um caráter forte, e suas relações com os amigos são, em suas próprias palavras, relações de “faz de conta”. Ao contrário de José Viana, assombrado pelo passado, Júlia busca no passado – mais precisamente na história de Marta – o veículo para o futuro, um tema para seu há muito adiado romance. O processo de redação deste texto será um processo de emancipação, e o aparecimento em sua vida estabelece um novo patamar para o jogo de identidades, pois no seu caso não se tratava de um faz de conta, mas de um “em vez de”. Não uma mentira plena, mas um jogo de variantes, de possibilidades. Se com os outros o faz de conta era, através de um jogo de palavras, considerado verdade, no caso da história de Marta são os eventos verdadeiros que vão ser transformados em ficção.

“Humilhações”. Neste poema, ocorre a justaposição significativa da humilhação individual de um personagem e a humilhação do povo, representada por uma velha mendiga. É significativo também que Helder Macedo tenha identificado o mesmo tipo de humilhação erótica em *Dom Casmurro*: “E é assim, na convergência de todas estas emoções mal assumidas, que, com erotizada humilhação, Bento acede em apalpar os braços de Escobar, sentindo-os como se fossem os de Sancha” (MACEDO, 2007, p. 64). Os sentidos do erotismo da humilhação são diferentes em cada caso. Porém, pode ser produtivo nos questionarmos como esse tema é aproveitado por Helder Macedo em seus romances.

IV. DUPLICAÇÕES

1.

Em *Sem nome*, é mantida a reflexão metaficcional dos livros anteriores, embora com uma diferença substancial: o romance é narrado em 3ª pessoa, de modo que quase não há intervenções teóricas diretas por parte do narrador, e a narrativa transcorre por capítulos inteiros, sem interrupções desta ordem. O narrador ainda se faz ouvir, mas, desta vez, os comentários metafissionais estão embutidos nas falas das personagens, ainda que não estejam tratando diretamente de literatura.

Pensando ainda no trajeto do narrador macediano em seus quatro romances, notamos que ele atravessou um processo de despersonalização gradativa. Nos romances anteriores, a imagem do autor implícito era-nos bastante clara, atuante e biograficamente muito próximo de Helder Macedo, o autor empírico. Em *Partes de África*, era uma voz absolutamente controladora: este é seu romance mais claramente metaficcional, em que os caprichos da tradição de narradores autoconscientes se fazem notar a cada página. Em *Pedro e Paula*, embora o romance se inicie com uma reflexão pessoal, baseado em sua infância, Helder Macedo demora mais da metade do romance para aparecer em cena. Além disso, todo o discurso metaficcional caminha no sentido de promover a emancipação dos personagens, sobre os quais o narrador não tem mais controle. Aqui, a emancipação da personagem e do país que ela representa passa pelo controle de sua própria voz (ainda que o final permaneça em aberto). Já em *Vícios e virtudes*, Helder Macedo vê seu projeto literário fracassar, cobiça a verdade e não a obtém, seduzido e enganado que foi pela grande criadora do romance, Joana. O narrador, aqui, dá espaço a outras vozes como nunca havia feito antes, reafirmando que não possui controle sobre suas criações; antes, ele próprio é uma criação.

Em *Sem nome*, Helder Macedo adota o narrador em terceira pessoa, mas, ao contrário do que poderia parecer, o discurso metaficcional não deixa de existir: ele

se esvanece — sem se desfazer —, disfarçado em reflexões dos personagens sobre outras esferas. Talvez porque, como disse o narrador Helder Macedo em *Vícios e virtudes*, não seja obrigatório escrever, pois “há outras maneiras de fingir a vida” (MACEDO, 2002, p. 97).

O discurso metaficcional pode ser vislumbrado, por exemplo, e metaforicamente, na prática jurídica de José Viana — baseada na verossimilhança, como vimos — e nos sonhos, igualmente sujeitos às regras do verossímil, principalmente quando tornados narrativas e interpretados pelo personagem. Os sonhos, como as ficções, representam outra forma de histórias possíveis, alternativas, nas quais “nunca se sabe o que de facto é passado e o que pretende ser futuro, o que é memória e o que é desejo” (MACEDO, 2006, p. 47).

As histórias alternativas podem surgir também na prática jornalística de Júlia, mais precisamente em sua leitura crítica da encenação de *Hamlet* por Peter Brook, e que também não deixa de ser uma história de fantasmas. Sua interpretação “forçada” da montagem desaloja os valores tradicionalmente conferidos às personagens do drama.

Não deixam de ser, também, meios de composição de histórias alternativas os jogos de identidade e desenvolvidos por Júlia com seus dois homens, bem como nos modelos de comportamento adotados por ela.

Mas a reflexão sobre a criação literária atinge o auge no capítulo “Duplicações”, quando Júlia enfrenta as principais questões em torno de suas criações: a relação de poder entre ela e seus personagens, o quanto estes representam ou são continuções daqueles seres que de fato existiram, e em que medida seu projeto de romance pretende falar da verdade, de verdades possíveis, ou de si mesma. Lição aprendida por Júlia a duras penas, já que a escrita impulsiona seu amadurecimento pessoal. Quando ainda está iniciando seu trabalho, sua visão sobre o estatuto da ficção é ingênua, pois seu relatório almeja a uma objetividade impossível. Sem conhecer a fundo sua personagem, a jornalista faz afirmações categóricas sobre Marta, baseadas em uma versão possível dos

fatos. Mas ela descobre, no decorrer do romance, o que o narrador de *Partes de África* já sabia, “que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ter escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos” (MACEDO, 1999a, p. 10)

De modo que o primeiro passo de Júlia a caminho da maturidade literária é desistir da verdade objetiva. Escrever, descobre, é escrever sobre si mesma. É ficcionalizar-se, “tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções”. Todas as personagens são, afinal, “quem as imagina” (MACEDO, 2006, p.146).

3.

Como sabemos, a origem do tema do duplo remonta a épocas, regiões e mitologias muito distantes entre si. Na cultura ocidental, o tema já está presente na *República* e no *Banquete* de Platão,⁷² e existem interpretações do duplo em um sem número de obras literárias, como *Édipo Rei*, *Dom Quixote*, *A comédia de erros*, *O burlador de Sevilha*, *Fausto*. Em sentido amplo, portanto, seria inviável mapear as ocorrências de imagens e idéias relativas ao duplo nas histórias das artes. Referindo-se apenas aos textos literários em que o tema é explícito, e que se utilizam de termos chave como “duplo” ou “eu, o outro”, tem sido possível para os estudiosos elencarem alguns temas e formas literárias comumente associados ao duplo, como sócias e irmãos, motivos como o retrato, a sombra e o espelho, ou ainda metamorfoses (Mr. Hyde), fabricação de outro ser (*Frankenstein*) e mesmo a perda de uma parte de si mesmo (*O nariz* de Gogol, ou *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino) (BRAVO, In: BRUNEL, 1997, p. 264-7).⁷³

⁷² No primeiro livro, nos conceitos de idealismo ou os arquétipos platônicos; no segundo, em um personagem hermafrodita, em que se tematiza claramente a cisão do eu e a cisão do homem em dois sexos, e a procura, através do amor, da unidade perdida.

⁷³ Um panorama interessante sobre o duplo pode ser encontra em: MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

O duplo nasce, portanto, de uma contradição: a existência de um igual que é, ao mesmo tempo, outro. Não a toa, em 1796, Jean-Paul Richter cunha o termo *Doppelgänger* (“duplo”, “segundo eu”), como sendo o modo como “as pessoas que se vêem a si mesmas”. Pode-se dizer que o mito sofreu importantes transformações ao longo da história. Da Antiguidade até o século XVI é comum que o duplo seja símbolo da semelhança, do homogêneo, e que a resolução das tramas tendam à unidade (como na *Comédia de Erros* do Shakespeare, em que os equívocos se resolvem). Segundo Nicole Fernandez Bravo, “a partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)”, de modo que “a abertura para o espaço interior do ser, perspectiva que se inaugura no século XVII, força ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e semelhante” (BRAVO, In: BRUNEL, 1997, p. 246).

O mito tornou-se bastante popular durante o romantismo, para se tornar um dos principais motivos da literatura fantástica do século XIX: E. T. A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, F. Dostoievski. Em *O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão*, Clément Rosset explica que, na literatura romântica,

O tema do duplo, do reflexo, da sombra, não é aqui libertação, mas efeito maléfico: o homem que perdeu o seu reflexo, como, entre muitos outros, o herói deu um célebre conto de Hoffmann, não é um homem salvo, mas sim um homem perdido. (...) Está assim perpetuamente em busca de um duplo que não pode encontrar, com o qual conta para garantir o seu ser próprio; se este reflexo desaparece, o herói morre, como no final de *William Wilson* de Poe. O angustiado romântico aparece então – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir (ROSSET, 2008, p. 109).⁷⁴

⁷⁴ Clément Rosset discorre sobre certas formas do duplo que compõem uma forma de ilusão, ou seja, que promovem uma tentativa fracassada de afastamento do real. Fracassada porque, invariavelmente, tal esquiva é inútil, pois aquele que tenta fugir do real acaba sendo sempre

A existência de um duplo corresponde a uma ameaça de cisão, ameaça levada a cabo quando o duplo desaparece (a sombra vendida ao diabo em Chamisso ou o reflexo perdido de Hoffmann). Desconsiderando as muitas implicações psicanalíticas e filosóficas deste tipo de raciocínio (e seus desdobramentos), podemos fazer algumas analogias com os duplos de Helder Macedo, principalmente com Júlia e Marta.

Sem nome é todo estruturado em contradições, oposições e duplicações, verossímeis ou não: Júlia/Marta; Júlia/José; Carlos/Duarte. Os espelhamentos repetem-se em diferentes níveis: a vida de Marta é reconstituída de acordo com dois pontos de vista, de Júlia e José; a experiência de José Viana com seu passado tem dupla significação, sendo a mais evidente a afetiva, indissociável de outra, política, pois sua deserção corresponde ao abandono da família, da amante e do país. As próprias personagens são ambivalentes, e seu processo de composição sempre bipartidos: o pai revolucionário e a mãe conservadora de Júlia modelam seu caráter; seus dois amigos, Duarte Fróis e Carlos Ventura, são realidades distintas e separadas, sendo que para cada uma Júlia assume uma persona diferente.

Talvez o duplo mais importante do romance seja José, em relação à Júlia. Como em *Pedro e Paula*, são dois personagens que representam momentos históricos distintos e subseqüentes. A oposição entre as gerações evidencia-se nas palavras de José Viana: sua carta à Júlia dá voz, mesmo que de forma tortuosa, à sua visão política do mundo, e adquire certa dimensão de discurso político. Explicita-se, assim, o sentido da geração desesperançada que José vinha representando, até então, do conformismo profissional, da culpa da deserção e do abandono de Marta, vividos por José Viana. Diz ele:

alcançado por ele. É assim nas histórias de oráculo, por exemplo, em que os caprichos do destino terminam sempre por impor ao herói a realidade da qual fugia infatigavelmente (*Édipo rei*, *A vida é sonho*). Mas o ensaio de Rosset é sobre formas de ilusão, e a literatura lhe serve apenas como exemplo para sua tese filosófica.

Hoje em dia está na moda desvalorizar a importância histórica do Partido de que fui militante. O heroísmo dos camaradas que resistiram às torturas. Que morreram declarando até ao último murmúrio que não tinham declarações a prestar por não reconhecerem a legitimidade dos seus acusadores (...) A lutarem pela liberdade em nome de um sistema político que a reprimia ainda mais brutalmente nos países onde tinha sido implementado. Porque, depois de implementado, traído (MACEDO, 2006, P. 152).

Segue um ataque à globalização e referências ao momento político imediato de Portugal, no verão de 2004, em meio a uma crise no Governo português. Trata-se de um longo comentário que, pelo tom de crônica política, destoa do resto do romance. A ausência do narrador em primeira pessoa se faz notar particularmente a esta altura: afinal, em romances anteriores, principalmente *Partes de África*, textos de natureza diversa – ensaística, poética, dramática – conviviam mais harmoniosamente, em grande parte devido à condução do narrador.⁷⁵ E embora esta diferença de registros não se apresente, em *Sem nome*, e neste capítulo em especial, com a mesma coerência estrutural de *Partes de África*, podemos tentar compreendê-la em função de outro procedimento ficcional, já descrito pelo próprio Helder Macedo.

José Viana faz menção, então, à morte Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira ministra em 1979-80, de quem Helder Macedo foi secretário de Estado da Cultura. A relação entre o novo governo (e a configuração política e econômica mundial) e a morte de Pintasilgo não são, evidentemente, de causa e efeito, diz-nos o narrador, mas de uma “justaposição retrospectiva” que “fazia com que passasse a ser, como narrativa histórica” (MACEDO, 2007). Ou seja, são eventos que, concomitantes, adquirem, analisados historicamente, um sentido novo. Estamos, mais uma vez, na área das justaposições semânticas.

⁷⁵ Em resenha publicada na imprensa portuguesa, Pedro Mexia afirma que se trata de “uma digressão literariamente nula, que redundava apenas em protesto zangado, numa oportunidade para o autor repetir um banalíssimo discurso abrilista”. In: *Diário de notícias*, 13.05.2005. Internet: http://dn.sapo.pt/2005/05/13/artes/a_narrativa_minha_politica.html.

Uma das principais referências literárias em *Sem nome* é *A brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco. Este romance, de 1882, possui duas histórias aparentemente distintas entre si, as desventuras amorosas de Marta, a brasileira do título e vítima de um casamento infeliz, e a aparição, na mesma província, de um impostor que ilude um grupo de homens, fazendo-se passar pelo rei D. Miguel. Helder Macedo sugere, em um ensaio, que entre as duas partes do romance haveria uma “justaposição significativa”, uma

deliberada correspondência semântica entre a burlesca sociedade portuguesa, que recebeu num falso D. Miguel o seu rei e senhor messianicamente desejado, e a alucinatória Marta, que recebia o seu amante espiritual na forma não menos falsamente materializada de um marido grotesco e emprenhador (MACEDO, 2007, p 45).

Os dois enredos seriam metáforas do sebastianismo, na medida em que tratam da crença cega no retorno de uma figura mistificada (o amante morto de Marta, o próprio rei Dom Miguel) espera que dá sentido à vida desta comunidade. Tudo é burla, logro, ilusão. Assim sendo, mais que a verdade, vale o discurso artificial construído sobre um engano primordial, e que convence quem quer ser convencido.

O procedimento é, em essência, o mesmo descrito nos ensaios sobre *As viagens da minha terra* e a poesia de Cesário Verde e que, em *Sem nome*, adquire uma configuração particular. Sobrepondo tão artificialmente o que poderíamos chamar de uma *digressão histórica* ao enredo propriamente dito, o autor sobrepõe o contexto histórico-político à trama, propondo que haja uma correspondência semântica entre eles, da mesma forma que ocorrera no romance de Camilo Castelo Branco.

Assim como a “justaposição significativa” de Camilo Castelo Branco e Almeida Garrett, a “justaposição retrospectiva”, em *Sem nome*, dos eventos políticos descritos sobre a intriga romanesca, pretende adquirir um sentido que ultrapasse o de simples detalhe histórico que ambientaria a narrativa histórica. A

morte de Pintassilgo, em um contexto de sensível tensão política nacional e transformações econômicas mundiais, simbolizam uma ruptura com os sonhos da geração anterior, da Revolução dos Cravos. E se Júlia reconstrói sua identidade através da redação de uma ficção, para José sua carta “política” tem a mesma função catártica, no sentido de reavaliação de seu passado político e confirmação de que é preciso adotar uma nova postura, política e pessoal.

Em *Vícios e virtudes*, o narrador se perguntava que tipo de romance seria seu livro. Em *Sem nome*, há duas formulações romanescas sendo tematizadas, e de maneira ainda mais ostensiva: o duplo e o romance histórico. Ambas são exibidas de maneira artificiosa e inverossímil: as coincidências do duplo entre Marta e Júlia; a sobreposição semântica entre o discurso político engajado de José Viana e sua história pessoal, o que destoa do romance até então. Essa inverossimilhança é, na verdade, uma maneira de depor contra estas formas. Nasce uma antinomia que é o verdadeiro o princípio organizador do romance: mostra-se uma formulação romanescas para que em seguida negá-la.

Quanto à sobreposição histórica, ela é fragilizada por sua própria artificialidade e aparente arbitrariedade. Em meio a uma correspondência pessoal, José Viana decorre sobre política externa – 11 de setembro, fundamentalismos religiosos e políticos, antigos e novos colonialismos – e interna – a morte de Pintassilgo –, um comentário que poderiam ser excluído do romance, sem qualquer prejuízo de sentido. Mas há um sentido nesta arbitrariedade: em questão estão a crise de valores políticos e a queda das utopias, de um lado; e do outro, no seu plano pessoal, o retorno de uma fantasmática Marta, símbolo não só de uma vida afetiva irremediavelmente perdida como também da culpa por ter abandonado a ela e a seus ideais. A conclusão é a de que, nas palavras de José Viana, “a História ensina-nos que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam sempre a impor o passado no presente” (MACEDO, 2006, p. 151). Parafraseando o próprio Helder Macedo, a propósito de *Frei Luís de Sousa* e *A brasileira de Prazins*,

em ambos os planos – o histórico-ideológico e o pessoal – “a restauração do passado no presente é ilusória, é destrutiva” (MACEDO, 2007, p. 45).

Quanto aos duplos, é inegável que eles estruturam o enredo. Ao mesmo tempo, porém, sua importância é diminuída, em primeiro lugar, pelo inverossímil de sua ocorrência: as semelhanças entre Marta e Júlia são tamanhas que só seriam plausíveis no campo da literatura fantástica, o que não é o caso. Desenvolver um tema cristalizado como este até os limites da verossimilhança é também uma forma de denunciar sua artificialidade (e como o são, afinal, todas as convenções romanescas).

Ao consultar Carlos Ventura sobre seus escritos, Júlia é desencorajada, sob o argumento de que muito já se escreveu sobre o duplo. Para comprová-lo, Ventura enumera várias obras e autores, como Saramago, Sá-Carneiro, Dostoievski, Poe. E conclui: “Como literatura, esquece. Deixa ficar feito” (MACEDO, 2006, p. 195). Mas se já não confiamos no narrador Helder Macedo, cuja teoria da narrativa exibida desde *Partes de África* tem algo de jogo, pista falsa para o leitor que busca a interpretação unívoca do enigma ficcional, por que confiaríamos em Ventura? De certa forma, os próprios romances de Macedo negam a premissa do jornalista, que é a de que um tema literário, esgotado na vetusta tradição, não mereceria ser retomado. De certa forma, o apoio nos textos da tradição é, também, a avaliação do romance possível. O procedimento é tão exacerbado que se evidencia como falso. Não apenas nos motivos, mas na estrutura do texto.

Assim, o excesso de citações de autores que trabalharam o tema do duplo, por parte de Carlos Ventura, ao invés de anular a leitura de *Sem nome* através da ótica do duplo, acaba autorizando essa abordagem. Ou, pelo menos, não a anula inteiramente, considerando principalmente a importância do tema neste e nos romances anteriores de Helder Macedo.

O tema do duplo também é rebaixado pelo próprio protagonista, quando confessa à Júlia uma impressão que põe abaixo o conflito inicial do romance:

Vou-lhe dizer outra coisa que é preciso que saiba. Não sei se você é de facto parecida com a Marta. Não tenho uma única fotografia. Já não sei se me lembro. Só ela poderia saber se, olhando o espelho, a visse a si. Ou se você visse a ela, quando se olha no espelho. Mas agora a Marta tornou-se parecida consigo porque está morta. Se a memória que os outros têm de nós é a alma que sobrevive aos nossos corpos, e creio que não há outra, então você tornou-se para mim na alma da Marta. Não por escolha sua. Por culpa minha, que a vi em si (MACEDO, 2006, p. 157).

Viana viu Marta/Júlia como quem sonha uma vida alternativa. Sabemos que os sonhos, como as ficções, versam sempre sobre aquele que os sonha, e que José Viana é discípulo de Artemidoro, uma “espécie de Freud pagão” que, diferente do “mexeriqueiro” pai da psicanálise, também utilizava os sonhos como “prefigurações de acontecimentos ainda não ocorridos, eram chaves do futuro” (MACEDO, 2006, pp. 47-8). Júlia é, portanto, um duplo “falhado” de Marta, cuja similitude não é senão projeção individual de Viana, que personificou nesta jovem a “presença ausente” de Marta; e confessá-lo equivale a chamar atenção para a artificialidade dos duplos, sua arbitrariedade. O caminho de emancipação de José, como o de Júlia, inclui o abandono das máscaras, fantasmas e restaurações, já que o que se imagina – como as ficções e os sonhos – “tem sempre mais a ver com quem imagina do que com que é imaginado” (MACEDO, 2006, p. 182).

O duplo é metáfora da experiência literária, verdade conhecida pelo autor que, já em *Partes de África*, se “dissocia de si próprio” logo no início de seu relato: desdobrar-se para narrar; fazer de si mesmo personagem.

Deste modo, os dois núcleos temáticos do romance – a reavaliação do passado político e pessoal por José Viana e o amadurecimento literário e pessoal de Júlia de Sousa – desenvolvem-se em consonância com as questões metalingüísticas, a saber: a manipulação evidente da crônica política e do tema do duplo. Uma das pistas para comprovar esta leitura está no próprio título do livro: a expressão “sem nome” aparece ao menos duas vezes no corpo do romance, e une

desta forma as duas linhas temáticas.⁷⁶ A primeira ocorrência se dá nas palavras de José Viana, ao se referir a novas formas de engajamento político no Portugal de hoje:

Por essas e por outras, após o colapso do império soviético, o próprio Partido Comunista Português, para dar um exemplo que me toca, já nem com grupo de pressão consegue servir. A luta tem que ser outra. *Ainda sem nome*. Com formas de ação ainda por encontrar para propósitos ainda por determinar (MACEDO, 2006, p. 153, grifo meu).

A transformação de José Viana ocorrera no nunca descrito encontro com Júlia, em Lisboa. Desde então, envolve-se com grupo político chamado Renovadores, “em que talvez pudesse recuperar o idealismo que havia sido seu”, embora não tenha sido este “o antigo partido de que fora militante, no tempo de Marta” (MACEDO, 2006, p. 143); toma a decisão de despedir a secretária; cogita mudar-se para Portugal; e mostra-se otimista frente ao fechamento do restaurante Wig & Pen, não um sinal de colapso do mundo a sua volta, mas um sinal de que o passado estava “a abrir espaço para o futuro” (MACEDO, 2006, p. 144). Também parece ter superado a perda de Marta, ou melhor, superado o costume de tê-la perdido, já que “no fundo, tantos anos depois, não era bem da Marta que se lembrava, era mais de si próprio a lembrar-se da Marta, da sua ausência” (MACEDO, 2006, p. 146). De modo que em Júlia não desejava mais encontrar sua antiga amante, e sim “a própria Júlia, pulsante de vida e de futuro” (MACEDO, 2006, p. 147).

A segunda ocorrência está na referência, por parte do narrador, à sensação de liberdade experimentada por Júlia ao sentir-se, pela primeira vez, “senhora de si própria”, experiência derivada de sua busca pela maturidade literária. Realizar-se como escritora é, para Júlia, poder criar uma nova identidade: “Tinha-se tornado

⁷⁶ Quanto ao título do romance, Macedo conta uma pequena anedota: aprendendo a manusear o computador, nomeou o arquivo do romance, temporariamente, como “Sem nome” até que, ao final da redação, descobriu que não poderia ser outro o título do livro.

dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome” (MACEDO, 2006, p. 161).

E, nos dois casos – a luta política e a dedicação artística – trata-se de ações em aberto, que apontam para o futuro. Ainda a serem definidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A literatura, por mais que nos apaixone negá-la,
permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que
o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende
deslizar com a mais absoluta indiferença.*

Enrique Vila-Matas, *Bartleby e companhia*

1.

Convém fazer um breve retrospecto de nosso percurso de leitura até aqui, a título de considerações finais, ou em melhor, parciais, já que, em se tratando de romances ardilosos como os de Helder Macedo, não podemos cair nas armadilhas das conclusões unívocas. Apontando para diferentes caminhos de leitura, indicando diálogos possíveis com outras obras e se explicando a si mesma — para em seguida contradizer-se —, a obra ficcional de Helder Macedo resiste ao esforço interpretativo, sugerindo-nos que este exercício de leitura deverá perdurar por muito tempo.

Traçamos uma descrição de cada um de seus quatro romances, buscando indicar em cada um deles suas linhas de força e sugerindo chaves de leitura, que no geral nos conduziram por um acirrado diálogo intertextual não apenas com os autores de eleição de Macedo, mas com sua própria obra ensaística. Suas histórias são todas centradas em duas preocupações — como dois fios entrelaçados unindo as contas de um colar, para retornar à metáfora de Henry James —, a saber: a investigação metaficcional e o diálogo com a História, temas caros aos autores aos quais Macedo dedicou sua carreira acadêmica. O mesmo quanto aos procedimentos formais: desde *Partes de África*, Macedo se utiliza de antinomias formais e temáticas, que se espalham por vários níveis de sua ficção — desenvolvimento dos personagens, oposição entre História e ficção, construção frasal, enunciação metaficcional —, construindo o que o próprio autor chamou de

mosaico. Procedimentos semelhantes já haviam sido localizados por Macedo em Machado, Camilo, Garrett, Cesário, o que nos fez considerar que sua ficção cumpriria um papel quase ilustrativo de seu ensaísmo (não no sentido puramente ornamental, mas argumentativo). Assim, os romances macedianos são a realização ficcional das questões caras aos seus ensaios, situando tais questões no âmbito das grandes dúvidas da literatura contemporânea, a saber: o questionamento da função social da prosa de ficção, suas formas possíveis e sua conseqüente legitimação. Questões antigas como o próprio gênero romanesco, mas mais relevantes e recorrentes do que nunca.

Uma de nossas principais dificuldades estava na descrição e interpretação do que chamamos de *teoria ficcional* macediana, exposta com mais ou menos explicitamente em seus romances e nos artigos, conferências e entrevistas concedidas a respeito de sua ficção. Além, é claro, de sua já referida obra ensaística. Logo, vimos que nossa tarefa inicial – a de descrever uma teoria coerente e fechada, aplicando-a em seguida na leitura dos romances – seria impossível. Como uma “capela imperfeita”, essa teoria ficcional, embora exista, está em contínua (e, suspeitamos, permanente) reconstrução, inominada, a ser escrita. Sua realização literária, como convém aos grandes romances, permanece em aberto; personagens que desaparecem, livros a serem escritos, futuros incertos: suas tramas não se encerram como casos comprováveis de uma teoria. Ao contrário do que almejavam os naturalistas, a literatura de Helder Macedo se recusa a ser reduzida a um estudo de caso (como comprovam a recorrente sátira à escola naturalista, a defesa da autonomia dos personagens, e a constante sabotagem das regras ficcionais, demonstrando que o material literário não se submete às regras científicas). Se a ficção macediana é a conclusão de um percurso ensaístico, como uma resposta a perguntas desde há muito formuladas, trata-se de uma falsa resposta, composta não por certezas e regras, mas por imprecisões, reticências, novas perguntas e, “com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas” (MACEDO 2002, p. 236).

2.

Considerando a configuração destes elementos em cada um dos romances, podemos identificar um percurso inequívoco no comportamento do narrador do primeiro ao último livro. Em *Partes de África*, Helder Macedo se vale da forma autobiográfica para compor o que chama de *mosaico*; o narrador, caprichoso e volúvel, questiona as formas possíveis do romance, mas confere, com sua própria presença, unidade à forma aparentemente anárquica do romance. *Partes de África* demonstra então que, ao menos em parte, as restaurações são possíveis: o autor fala das relações afetivas e familiares, sobrepostas à História recente do país, sob o único viés possível, o da ficção.

Em *Pedro e Paula*, o modelo não é mais a autobiografia, mas o romance histórico machadiano – se podemos chamar assim *Esaú e Jacó*. Valendo-se mais uma vez de personagens que simbolizam o momento histórico retratado, o autor cria uma narrativa que, tematizando constantemente a forma romanesca, ainda demonstra confiança nela, como prova o enredo algo folhetinesco e o fato inegável de que a fragmentação, desta vez, está a serviço de se contar uma história. Dentro do romance, Macedo ensaia referências a *Partes de África* e a seu método composicional, que indicam se não uma vontade de superação da forma adotada anteriormente, ao menos um olhar distanciado sobre ela, de quem a analisa. Talvez o mais evidente destes momentos seja a descrição do método artístico de Paula:

Estava em todo o caso a preparar uma exposição, a primeira inteiramente não figurativa, quadros difíceis de tornar simples (...). Porque o segredo dos quadros, que tina de estar lá para não ser notado mas precisava de estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil (MACEDO, 1999b, p. 193).

Não é preciso muito para que o leitor se lembre do gato de Alice que “acabou só sorriso sem gato” (MACEDO, 1999a, p. 40) e que simboliza a teoria do mosaico de *Partes de África*. O método composicional adotado por Macedo em

Pedro e Paula não é mais “não-figurativo” como em *Partes de África*, e sim escrito “à maneira realista”, como diz o narrador logo nas primeiras páginas: “Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999b, p. 17). Há uma evidente mudança na proposta ficcional, mudança que ainda indica uma confiança na forma romanesca.

Vícios e virtudes é um livro de virada. Desta vez, Macedo sobrepõe o tema da redação de um livro com o da restauração do mito sebastianista. Ambos estão fadados ao fracasso. Se antes o método de Paula era análogo ao método de autor em *Partes de África*, desta vez o método narrativo de Macedo (de que se originou a versão ficcional da Joana histórica, nos capítulos 2 e 3) representa sem dúvida o adotado nos livros anteriores, principalmente em *Pedro e Paula*: ficção e História enredados de maneira insolúvel, com a confiança no enredo folhetinesco. Os temas também são os mesmos: o jogo de carta como metáfora da emancipação, um triângulo amoroso entre a mãe, a filha e o “tio”, uma possível violação incestuosa, o amor como posse do outro (a propósito, diz Joana: “o pior que se pode fazer a alguém porque parece um ato de amor mas é horrível, é tomar posse de uma alma e destruí-la” (MACEDO, 2002, p. 48). Mas este romance dentro do romance não tem prosseguimento: seu autor, o narrador Helder Macedo, envolve-se com a mulher que lhe serviu de modelo, relação que revela o logro das restaurações. Neste sentido, *Vícios e virtudes* representam a falha de um projeto literário, e a falta de confiança na forma romanesca. O narrador, que em *Partes de África* e *Pedro e Paula* ironizava o leitor, agora é vítima do blefe ficcional.

Sem nome dá continuidade ao tema. Se o narrador entrou em crise no último romance, agora ele desaparece, dando lugar a uma voz em terceira pessoa, cujas opiniões se fazem ouvir no corpo do texto, direta ou indiretamente, mas não é mais o personagem Helder Macedo dos romances anteriores.⁷⁷ De modo que há duas

⁷⁷ Como personagem, Macedo ficou reduzido a uma aparição um pouco cômica. Ele é citado por José na carta dirigida a Júlia, como “um tipo aqui em Londres que estava no Rio de Janeiro quando aconteceu o 11 de setembro” e que, ao ligar a TV e assistir ao atentado, demorou “alguns minutos a

imagens a serem construídas durante a leitura do romance: a de Marta, que constitui a “presença implícita, uma ausência estruturante” na vida de José Viana e em todo o enredo; e a do narrador que, sem ser nenhum dos personagens, especificamente, deixa-se revelar em todos eles, na soma de suas falas e práticas literárias, incluindo, como convêm, as suas possíveis contradições.⁷⁸

Entre o narrador caprichoso de *Partes de África* e o narrador “realista” de *Sem nome*, desenha-se um percurso rumo ao impasse. A confiança no romance e na História, que ainda existia em *Partes de África*, parece cada vez mais frágil, até se consolidar, em *Sem nome*, em um romance quase “sem título” (ou melhor, cujo título representa o vazio de sentido) e um enredo de duplos falhados e correspondências históricas artificiosas. Curiosamente, o romance mais empenhado na “ilusão realista” – em que o “disfarce da ficção” seria mais elaborado para ocultar o narrador e seus caprichos – é também o mais inverossímil.⁷⁹

3.

É possível dizer que Helder Macedo está escrevendo, em seus romances, uma história de Portugal. Uma história ficcional, obviamente, mas que sem dúvida se propõe a representar alguns dos mais importantes e recentes momentos

perceber que aqueles aviões a baterem nas torres não eram uma introdução criativa a um programa sobre ele” (MACEDO, 2006, p. 154).

⁷⁸ O narrador deixa-se ouvir, por exemplo, nas reflexões de Júlia sobre a escrita: “Tinha passado os últimos dias a pensar nos problemas de como escrever um romance, mas a Júlia de Sousa talvez ainda não tivesse percebido que é perfeitamente normal os escritores às vezes sentirem-se envergonhados pelos comportamentos que imaginam para as suas personagens. Que pode acontecer aos melhores. Se calhar mesmo só a esses. A solução é esquecer e mudar de rumo. Ou pelo menos consultá-las, saber das próprias personagens o que são capazes e não são capazes de fazer e de pensar. Elas dizem sempre. Não como gente, é claro, mas como personagens. O autor a consultar-se através delas” (MACEDO, 2006, p. 182).

⁷⁹ A propósito de *Sem nome*, Teresa Cristina Cerdeira fala de uma “generosidade autoral que (...) chega às raias do perverso ao roubar de seus leitores-críticos aquela dose narcísica de conseguirem inferir sozinhos as relações que este romance necessariamente mantém com a biblioteca particular do seu autor, aquela que por mera sedução de leitura ou exercício profissional – em se tratando aqui de um ficcionista que é também poeta e crítico de literatura – funda o seu mundo de sombras herdadas da tradição” (In: DUARTE, 2007, p. 438).

históricos do país. Mas é preciso, contudo, traçar uma breve consideração a respeito desta idéia de releitura ficcional da História.

Para Hayden White, as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98). Ou seja: por mais importante que sejam os indícios históricos – sejam eles eventos registrados ou resquícios físicos e palpáveis do passado –, eles sozinhos não constituem a História. Os indícios são apenas elementos esparsos que serão selecionados e reordenados pelo historiador que, para tanto, deverá se valer de estratégias afins às da literatura. Ainda segundo White,

Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça (WHITE, 1994, p. 100).

Na execução destes procedimentos, estão em ação determinantes incontornáveis, como a ideologia e os valores pessoais do historiador, seus pressupostos teóricos e sua metodologia, a natureza das fontes e dos vestígios disponíveis, além das mais imponderáveis influências cotidianas. De modo que, “não importando o quanto a história seja autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (JENKINS, 2004).

Por mais importante que tenha sido – para a historiografia em particular, e para as ciências humanas em geral – a superação do conceito de História positivista, em nome da consciência mais realista do que seja o *discurso* historiográfico, há que se evitar relativismos. Em *Relações de força*, Carlo Ginzburg elabora uma crítica ao pensamento bastante difundido de que a História não se constrói de fatos ou de verdade, mas apenas de discursos. Ginzburg recupera

então a distinção entre retórica e prova, para explicar que a História aproxima-se cada vez mais da primeira, à medida que se afasta da segunda: “a idéia de que os historiadores possam provar algo parece a muitos antiquada e até ridícula” (GINZBURG, 2002, p. 13). Segundo esta linha de pensamento, a prova não se aplica mais à História; se, como queria Nietzsche, a verdade não passa de “um exército móbil de metáforas, metonímias e antropomorfismos”, então “ser verdadeiro significa servir-se das metáforas usuais” (apud GINZBURG, 2002, p. 24). Ou seja: a História não estaria sujeita à prova, mas apenas à retórica; sua finalidade última seria a de convencer, e não a de mostrar a verdade.

Contra o relativismo, Ginzburg explica que a oposição entre retórica e prova não foi sempre evidente. Pelo contrário, estavam interligadas desde antiguidade, como mostra a tese central de Aristóteles, para quem as provas constituem, na verdade, o “núcleo fundamental” da retórica. Não que as fontes devam ser compreendidas como um meio de acesso imediato à verdade:

As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro demonstrar (...), não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível (GINZBURG, 2002, p. 45).

Mas estas são elucubrações do campo da historiografia, que nos servem apenas na medida em que esclarecem – em um procedimento de aproximação e contraste – algumas escolhas de narradores contemporâneos, em particular as de Helder Macedo.

O conhecimento é possível, mas o conhecimento literário não está sujeito à prova. A literatura, embora possa se valer de fatos e eventos históricos aceitos como verdadeiros, ainda que possa se utilizar de dados e informações tidos como confiáveis a respeito do mundo e de diferentes épocas (pretéritas e futuras,

inclusive), ainda assim a literatura não pode ser submetida à prova, que orienta a retórica historiográfica.

O romance, então, é “apenas” retórica, e não a História. Mas também é verdade que o romance não precisa convencer, no sentido prático do termo; não persuade o leitor, da mesma maneira que o discurso de um promotor público ou um advogado precisa persuadir um júri. Quanto Tzvetan Todorov explica o nascimento do conceito de verossímil, esclarece que “estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis” (TODOROV, 2003, p. 114).

O convencimento do romance é a verossimilhança: não a verossimilhança que quer reconstituir o real – como nos tribunais –, mas a que diz respeito às leis literárias e somente a elas. Esperam-se determinadas relações de causa e efeito em um romance de recorte realista; em um conto fantástico ou em um romance policial, a expectativa será outra. E para além do gênero literário específico, o verossímil se constrói no corpo do texto, a cada linha, o que equivale dizer que cada romance cria, em certa medida, suas próprias regras (pois que estas existem para serem subvertidas). Não é à toa que um dos exemplos utilizados por Todorov é o romance de Diderot, *Jacques, o fatalista*. O narrador autoconsciente debate suas escolhas abertamente, levando em consideração a expectativa do leitor, uma noção difusa de gênero e suas convicções pessoais, que orientam a redação de seu texto.⁸⁰

4.

Voltando aos romances de Helder Macedo, é evidente que são textos que recuperam o passado recente de Portugal, para não falar da história pessoal de seu autor. Como literatura, porém, esses romances são se submetem à prova da verdade. Ainda assim, não deixam de colocar a questão dos limites do discurso

⁸⁰ Diz o narrador de *Jacques, o fatalista*: “É evidente que o que faço não é um romance, já que negligencio o que um romancista não deixaria de empregar. Quem tomar o que escrevo pela verdade talvez esteja menos enganado do que aquele que o toma por uma fábula” (apud TODOROV, 2003, p. 115).

histórico: como seria possível escrever sobre a História do país, senão como ficção? Seria possível que a ficção o fizesse? Seria esta, então, a função da prosa de ficção contemporânea?

A ficção macediana responde, em parte, a essas indagações. Sem dúvida, a literatura não é, para Helder Macedo, mero veículo de entretenimento, como também não se submete aos imperativos do ensaísmo ou da militância política. Sua literatura é engajada no sentido não panfletário, o de promover questões éticas e morais, tematizando a posição política do sujeito frente ao mundo.

Posição que nunca é óbvia. Seus personagens não são heróis: compostos sempre sob o signo da ambigüidade e da contradição, não são modelos ideais de vícios ou virtudes. Pedro e Paula talvez sejam os personagens mais marcados eticamente, no sentido de serem representativos de determinada orientação ideológica inequívoca; porém, a oposição elementar entre o casal já problematiza essa composição, já que os irmãos são, simbolicamente, a antítese que compõe um país. E estão, ainda assim, sujeitos a suas contradições internas.

Isso não significa que o autor-implícito, Helder Macedo, seja inocente, ou que não se posicione ideologicamente através de seus personagens. Ele o faz, em primeiro lugar, através da ironia: satirizando comportamentos e escolhas dos personagens, o narrador rebaixa suas decisões ao risível, deixando assim evidente sua posição frente a elas. Há também, é claro, o discurso de que os personagens são livres, e assim devem permanecer. O livre-arbítrio é outro modo do autor sugerir a ação política do leitor que, assim como os seres da ficção, precisa se posicionar frente ao texto e aos seus conflitos. E não impede que o narrador também se manifeste diretamente. A propósito do agente da PIDE Ricardo Vale, o narrador diz:

Qualquer comentário adicional sobre os seus sentimentos, motivações, ambivalências, mesmo presumir que tenha ficado durante uns dias cheio de vontade de ir dar um bem merecido tiro nos cornos de Pedro com a pistola que (como se fosse aids) trazias enfiada nas calças, seria dar-lhe mais chances do que merece, filho da puta. Não esquecer nunca. E muitas já lhe dei, filho da puta (MACEDO, 1999b, p. 221).

Neste sentido, Helder Macedo, embora componha uma história construída inteiramente pela retórica (porque ficcional), não é um relativista. Para a historiografia, o risco do relativismo é aceitar como legítimos comportamentos ou eventos moralmente condenáveis. Aliás, Carlo Ginzburg aponta exatamente para o fato inequívoco de que o debate entre retórica e prova na história acarreta uma questão das mais pertinentes, a do choque entre diferentes culturas. Como julgar a cultura do outro? Haverá, então, valores absolutos? Sem nos aprofundarmos em tão graves questões, no que se refere ao discurso historiográfico, podemos dizer que compreendê-lo como retórica pura significaria relativizar os conteúdos históricos, o que pode promover uma relativização de valores: “o limite do relativismo – seja na versão branda seja na versão feroz – é o de escamotear a distinção entre juízo de fato e juízo de valor, suprimindo conforme o caso um ou outro dos dois termos” (GINZBURG, 2002, p. 38). É por isso que

ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser intrinsecamente seletivo e parcial, depende das relações de força que condicionam, por meio da possibilidade de acesso à documentação, a imagem total que uma sociedade deixa de si (GINZBURG, 2002, p. 43)

Na ficção de Helder Macedo, porém a relativização do ponto de vista e da verdade chega ao ponto de, em *Vícios e virtudes*, por exemplo, uma personagem não ser mais do que a soma de suas possibilidades, sendo que nenhuma delas deve ser, necessariamente, verdadeira. Seu texto – e os seres representados nela – não se submetem à prova. Ainda assim, sua postura não equivale a uma relativização moral ou ética. A sobreposição de discursos, em Helder Macedo, é exatamente o caminho para a afirmação de um comportamento ético, o ato de ler.

Ao leitor é conferida a consciência da existência, como diz Ginzburg, das “das relações de força” que condicionam “a imagem total que uma sociedade deixa de si”. Macedo relativiza a História (rebaixando-a ao estatuto da ficção), nega

poderes ao seu narrador e se recusa a deixar soluções unívocas ao seu leitor, de modo a revelar a existência dessas relações de força.

Mas em uma ficção tão empenhada em dizer e desdizer seus propósitos, e que a cada livro parece mais comprometida a levar seus impasses ao paroxismo, o excesso de referências intertextuais e de comentários que as expliquem terminam por aparentemente condenar tal procedimento ao esgotamento (como vimos no episódio em que Carlos Ventura evoca os duplos da tradição literária). São romances que parecem negar a forma romanesca até o final. Mas como uma literatura empenhada na negação pode afirmar ideologicamente as “relações de força” a que nos referimos acima?

Em diversos níveis, formais e temáticos: na manifesta consciência de que as trajetórias individuais possuem inevitáveis correspondências históricas e sociais; na descoberta, no mais das vezes traumática, de que as restaurações (históricas e pessoais) só são possíveis como fantasmas; na emancipação dos personagens — principalmente as femininas — empenhados na independência frente ao ressentimento e ao determinismo familiares, sociais, históricos; no elogio do leitor, manifesto no exacerbado comentário metaficcional, inda quando disfarçado sob a ironia; na desconfiança das verdades pré-determinadas e na desestabilização das convenções, inquietações próprias da literatura.

E, finalmente, na persistência na escrita, apesar dos impasses da ficção: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (MACEDO, 2002, p. 61), diz Carlos Ventura à futura escritora, Júlia de Sousa. Ainda assim, e talvez exatamente por isso, é preciso continuar.

BIBLIOGRAFIA

1. DE HELDER MACEDO

MACEDO, Helder. *Do significado oculto da menina e moça*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. *As viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no renascimento português* (com Fernando Gil). Porto: Campo das Letras, 1988.

_____. *As ficções da memória. Remate de Males* n. 12. Campinas: Unicamp, 1992.

_____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. *Nós, uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1999c.

_____. *As telas da memória*. In: CARVALHAL, Tânia Franco, e TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRGS, 1999d.

_____. *Viagem de inverno e outros poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Seminário — Entrevista com Helder Macedo*. *Scripta*, v. 4, n. 8. Belo Horizonte, 1º semestre 2001.

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

_____. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

2. SOBRE HELDER MACEDO

- ARÊAS, Vilma. Em forma de fivela. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- _____. Machado e Garrett: (des)concerto para violoncelo e cavaquinho. *Scripta* v. 3. n.6. Belo Horizonte: PUC-Minas, 1º sem. 2000.
- _____. *Pedro e Paula – partidas e contrapartidas*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- ARÊAS, Vilma; OSAKABE, Haqaira. Partes de si e dos outros. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- BARROS, André Luiz. Depois daquele Salazar. *Bravo!* n. 21, jun. 1999.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Partes de África: mosaico de vida e ficção*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRGS, 1999.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- _____. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. De como exorcizar fantasmas: *Sem nome*, de Helder Macedo. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia – SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte – MG: Editora da PUC Minas, 2008.

- COELHO, Eduardo Prado. Até que os corpos parem de morrer. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras - leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras - leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- _____. *Partes do eu e de África. Remate de Males* n. 12. Campinas: Unicamp, 1992.
- _____. Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras - leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- _____. Réquiem para a metaliteratura. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRGS, 1999.
- DANTAS, Gregório. Perdas e desilusões. *Rascunho - jornal de literatura*, n. 73. Curitiba, maio 2006.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. No limite (ausente) entre a ficção e a história, a experiência da construção dos sentidos. *Labirintos - Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses da Universidade Estadual de Feira de Santana*, v. 1, 2007. Internet. URL: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_2007.htm
- MEXIA, Pedro. A narrativa é minha política. *Diário de notícias*, 13 maio 2005. Internet. URL: http://dn.sapo.pt/2005/05/13/artes/a_narrativa_minha_politica.html.
- OLIVEIRA, Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza. Prosa em tempo de poesia: uma leitura especular de *Partes de África*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras - leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.

- RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip. *A primavera toda para ti* – homenagem a Helder Macedo. Lisboa: Presença, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. MACEDO, Helder. Partes de África. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, 2º sem 1999.
- SENNA, Marta de. O enxadrista e seus trebelhos. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip. *A primavera toda para ti* – homenagem a Helder Macedo. Lisboa: Presença, 2004.
- SILVA, Marisa Corrêa. *Partes de África*: cartografia de uma identidade cultural portuguesa. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

3. TEORIA E CRÍTICA

- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. O óbulo de Caronte: *Ursamaior* de Mário Cláudio. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxada; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome* – duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BERRINI, Beatriz (org). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankim, 2007.

- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: *Machado de Assis – o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Brasília, DF: UnB, José Olympio Editora, 1997.
- CEIA, Carlos. Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da metaficção. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 19-33, 2º sem. 1999.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “Teorema”, de Herberto Helder: máscara de Perséfone como morte e germinação. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Rio de Janeiro: Bruxada; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006.
- COSTA, Horácio. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DUARTE, Lélia Parreira (org). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Rio de Janeiro: Bruxada; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006.
- _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC-Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- EULÁLIO, Alexandre. O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho. In: *Escritos*. Organizados por Berta Waldman e Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- FRANCHETTI, Paulo. A novela camiliana. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.

- GINZBURG, Carlo. *Nenhum homem é uma ilha*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Relações de força – história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro – velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs). *Sobre as naus da iniciação – estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1998.
- JAMESON, Fredric Jameson. *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2004.
- JORGE, Lídia. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. *Portuguese, literary & cultural studies*, n. 2. New Bedford, Massachusetts: American Press Inc, Spring, 1999. Internet. Consultado em 14 jan. 08. URL: <http://www.plcs.umassd.edu/pdfs/plcs2-pt4.pdf>
- LEÃO, Ângela Vaz. A metalinguagem em Garrett. *Scripta* v.3, n.5. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2º sem. 1999.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MAXWELL, Kenneth. *Império derrotado – revolução e democracia em Portugal*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett. *Colóquio/Letras* n. 30. Lisboa, mar. 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 5, p. 15-45, 2º sem. 2004.
- _____. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. 3ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (orgs). *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos – império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão*. 2ª edição, revista. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SECCO, Lincoln. *A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. Ficção. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *Colóquio/Letras*, n. 78. Mar. 1984.
- _____. História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. *Colóquio/Letras* n. 109. Maio-jun. 1989.
- _____. *Os romances de António Lobo Antunes – análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

- SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo – ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- _____. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFGRS, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

4. TEXTOS LITERÁRIOS

- ABELAIRA, Augusto. *O bosque harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa Editores, 1982.
- _____. *Outrora agora*. Lisboa: Presença, 2007.
- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- _____. *Esaú e Jacó / Memorial de Aires*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *A monja de Lisboa*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- _____. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- CARVALHO, Mário de. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *A brasileira de Prazins*. Lisboa: Ulisséia, s/d.
- _____. *Coração, cabeça e estômago*. Introdução e notas de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- _____. *A queda dum anjo*. Lisboa: Ulisséia, s/d.

- CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- _____. *Amadeo*. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.
- _____. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- DIDEROT. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Magnólia Costa Santos. Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 1993.
- FARIA, Almeida. *O conquistador*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- GOMES, Luísa Costa. *Vida de Ramón*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- GOMES, Manuel Teixeira. O sítio da mulher morta. *Ficções – revista de contos*. Internet. Consultado em 17 dez. 2008. URL: www.ficcoes.org/biblioteca_conto/o_sitio_da_mulher_morta.htm
- HERCULANO, Alexandre; GARRETT, Almeida. *O bobo e O Arco de Sant'Anna*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1959.
- JAMES, Henry. *Até o último fantasma – contos fantásticos*. Seleção, tradução e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *A morte do leão – histórias de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. Tradução de Armino Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- McEWAN, Ian. *Reparação*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- QUEIROZ, Eça de. *A catástrofe e outros contos*. Lisboa: Edições Rolim, 1986.
- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou Saudades*. Introdução e fixação do texto de Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

- RUSHDIE, Salman. *Os filhos da meia-noite*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SENA, Jorge de. *O físico prodigioso*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. 2ª ed, corrigida. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Batista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O mal de Montano*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.