

# QUEM ESCREVE SE DESCREVE: UM NARRADOR EM PASSEIO PELA FICCÃO

Teresa Cristina CERDEIRA\*

- **RESUMO:** Autor que atravessa variados gêneros de escrita, tais como a poesia, o ensaio e o romance, Helder Macedo sabe mesclar com rigor essas interrelações sem se deixar cair em armadilhas que ignorem as fronteiras – certamente permeáveis e fluidas – de cada um desses campos cujas idiossincrasias são inalienáveis. Privilegiando aqui o seu trabalho de ficcionista, o narrador figura como elemento central para acentuar modos e experiências escriturais diversas que mantêm, contudo, uma relação autorreferencial e autobiográfica a não desprezar.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Ficção. Narrador/autor. Intertextualidade.

É um vasto percurso, embora obsessivamente centrado em alguns motivos e alguns eleitos, percurso feito de variados gestos de escrita que mantêm, contudo, entre si afinidades inalienáveis, como se o poeta se encontrasse na leitura de outros poetas que formaram a sua biblioteca pessoal, ou, em sentido contrário, como se o ensaísta escolhesse, entre alguns seletos criadores, aqueles que de algum modo lhe pareciam constituir uma linhagem literária em que finalmente o ficcionista, que ele se tornou mais tardivamente, também se inscreveria.

Mas é do ficcionista que me cabe falar e nesse recorte devo impor ainda um outro a fim de que a digressão não comprometa a proposta desta minha leitura. Fixo-me em duas vias que se mesclarão ao longo dessa travessia: a figura do narrador e os agenciamentos que ele vai tecendo entre as histórias e a História, como também as artes plásticas, a música, a literatura, e o cinema.

Pode-se mesmo dizer, sem grande chance de erro, que o narrador é o personagem mais curioso na ficção de Helder Macedo. E ao falar do narrador falamos também do seu lugar como personagem que se imiscui na trama narrativa através dos mais variadas estratégias, a começar, de um modo mais explícito, por

\* Teresa Cristina Cerdeira é professora emérita da Faculdade de Letras da UFRJ e Pesquisadora 1A do CNPq. Possui graduação em Letras Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1972), mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), mestrado em Littérature Comparée - Université de Toulouse II - Le Mirail (1974) e doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1987).

*Partes de África* (1994), em que assistimos à coincidência entre autor, narrador e personagem, típica do gênero autobiográfico que não descuida, contudo, de uma alta dose de ficcionalização quando a voz narrativa assume que: “este livro não é sobre mim *mas a partir de mim*”. Já à partida, desde o primeiro capítulo desse livro feito de “partes” algo independentes entre si, como se fossem pequenos contos, já à partida, repito, descobrimos que a verdade que ele se propõe narrar surgirá sempre comprometida pela marca do oximoron que postula atar “as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos” (Macedo, 1991, p. 10), o que poderá ser entendido de modo amplificado como uma espécie de arte poética a que o Helder Macedo permanecerá fiel ao longo de toda a sua produção ficcional.

*Partes de África* revela-se desde o primeiro capítulo como um romance devedor de alguns mestres, que ali comparecem mais do que aludidos, citados sob o modo da paródia, tal como a concebe Linda Hutcheon, a partir da sua etimologia de “paro-de”, de “canto ao lado de”, e não como mera estratégia de sátira e ridicularização que a retórica lhe sói atribuir<sup>1</sup>: a começar por Bernardim Ribeiro, trazido para o tempo da enunciação e do presente espacial de Sintra, em que o autor-narrador escreve o seu romance, “entre serras que não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas”, com uma imediata retificação paródica de observador realista em sua recodificação moderna, para quem “não se deve ter demasiada confiança em metáforas de segunda mão” e que, por isso mesmo afirma:

Excepto que, sendo Primavera e o mar ficando ainda longe, basta ir ao terraço [da acasa do amigo e grande artista plástico Bartolomeu Cid dos Santos] para constatar que são as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das Maçãs que parecem sempre fixas” (Macedo, 1991, p. 9).

A estas evocações se seguem a insinuação machadiana de *Dom Casmurro*, com a proposta de o narrador ir “atando as pontas das várias vidas” (Macedo, 1991, p. 10) e a memória de Garrett sobre o “despropositado e inclassificável livro das [suas] viagens” recuperado pelas palavras do narrador de *Partes de África* que, desde a abertura do primeiro capítulo, “desdiz o propósito do seu livro”, que o refere a seguir como uma “grave viagem” e que se assume “de novo poeta em anos de prosa” a prenunciar reiteradamente o “não-propósito dos [seus] plurais romances” (Macedo, 1991, p. 9-10). Mas se não é suposto fazer aqui o levantamento das inúmeras referências à sua bagagem de viajante na literatura, vale apontar o quanto o formato ou a macro-estrutura de *Partes de África* se aproxima do modelo das *Viagens na minha terra*, romance que o ensaísta Helder Macedo analisará com

<sup>1</sup> Este conceito é desenvolvido aprofundadamente por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia e Poética do Pós-Modernismo*.

profunda pertinência no seu texto crítico incontornável para a *Colóquio Letras* número 51, de 1979, com o título: “As *Viagens na minha terra* e a menina dos rouxinóis”. Ele ali defendia a relação estrutural intrínseca entre a narrativa da viagem física a Santarém e a novela da Casa do Vale, formando a tal “embaraçada meada”, com que a autoconsciência narrativa de Garrett tão bem definira o seu romance. Pois é justamente ela, a meada embaraçada, que Helder Macedo pretende defender ao afirmar que “a correspondência semântica entre os dois planos da obra – a metonímia da viagem e a metáfora da novela – é também estrutural”. E continua: “Na verdade, segundo comecei por sugerir, a deliberada desconexão aparente da obra é, efectivamente, funcional e a sua estrutura tem a unidade que corresponde ao seu significado: é o seu modelo estético, o seu ‘símbolo verdadeiro’” (1979, p. 23).

O que pode parecer uma digressão afinal não o é, porque eu diria que essa conclusão analítica sobre o romance de Garrett poderia caber perfeitamente para uma leitura do romance *Partes de África* que o, já agora, *ficcionalista* Helder Macedo, como “poeta em anos de prosa” se propôs a escrever. Nele a tal *necessidade estrutural* de uma *aparente desconexão das partes* se reapresenta num modelo de romance justamente feito de *partes*, em que a intromissão de uma narrativa dramático operística – *Um drama jocoso*, de autoria de um ficcional Luís Garcia de Medeiros – só ganha sentido se funcionar, como quer seu narrador, como metáfora do que tem estado a demonstrar na sua viagem de rememoração testemunhal do tempo torpe que cabia também aos portugueses afundados na lama da violência política de um regime castrador, o que era, afinal, o motor necessário da escrita de *Partes de África*. “Mas [como escreve HM no mesmo ensaio do *Colóquio Letras*] para poder resolver a contradição, Garrett teve primeiro que representá-la” (1979, p. 23), do mesmo modo que [digo eu] o narrador de *Partes de África* precisou de uma ficção para funcionar como espelho concentrado da sua história, enfim, para do mesmo modo “representá-la”. E será possivelmente por essa estratégia dever ser, em princípio, de conhecimento de um leitor afeito às letras, que o narrador ousa interpelá-lo, à moda machadiana, caso ele ousasse questionar a coerência estrutural do seu romance pela intromissão supostamente inadequada de uma sequência narrativa que nem de sua autoria fingidamente o era. E pergunta entre irônico e agastado:

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/ (Macedo, 1991, p. 148-149).

Esse romance de estreia é certamente o primeiro a rever “a história de uma boa parte do colonialismo português do último império” a partir de um olhar que ultrapassa as dicotomias simplificadoras e autoflageladoras de um império acabado de ruir, em prol de uma utopia de reconstrução das relações concretas e desejáveis entre Portugal e os países africanos. Isso exigiu do seu autor uma dificultosa revisitação da sua própria experiência familiar de filho de administrador das ex-colônias, ao acompanhar, com olhos críticos, os recentes desastres que iam da violência imperialista – guerra colonial, exploração econômica, negacionismo identitário, defasagem cultural, aniquilação psíquica como forma de constrangimento e dominação – às carências de uma metrópole, ela própria arruinada por um projeto de irrigários poderes e de fantasmas sebastiânicos. É quase comovente a sua epifania de adolescente em Portugal, recém-saído da infância africana, ao perceber – num nível menos filosófico do que político que o do poeta de *Orpheu* – que “na infância de toda a gente houve um jardim, particular ou público ou do vizinho” (Macedo, 1991, p. 169), e que o seu lugar de inconsciente usurpador privilegiado do que não lhe pertencia, era o preço a pagar ao perceber que “a magia da sua infância feudal estava quebrada” (Macedo, 1991, p. 47).

Texto ousado, sua recepção – quer portuguesa quer africana – causou à época algum espanto, por vezes mesmo um certo incômodo que era o equivalente, às avessas, da sua própria percepção de sujeito da escrita diante do passado maniqueísmo com que ele próprio, ao longo dos anos, tratou a sua confrontação de jovem revolucionário com o pai funcionário e representante do regime. Pai morto, império derrotado, é no pós-25 de Abril que *Partes de África* aparece ao narrador como uma necessidade de escrever para testemunha, menos como demanda de retratação passada do que como um anseio vital a ser palmilhado em prol de convivências verdadeiramente frutuosas, a exemplo do que ele próprio, ensaísta e professor do King’s College, na sua lição inaugural da Cátedra Camões, procurara demonstrar ao sugerir “que, de par com a *Eneida*, a fonte mais importante d’*Os Lusíadas* é a Ecloga IV de Virgílio, a écloga profética. E que Camões havia transformado a celebração épica do Império numa visão da harmonia do mundo no fim dos impérios” (Macedo, 1991, p. 171), pensamento que de certo modo faz eco ao seu próprio projeto ideológico de construir um romance virado para o futuro e feito de partes de Portugal e de África.

Em *Pedro e Paula*, romance de 1998 que, desde o título, a sugerir uma história de gêmeos, pulula de referências a Machado de Assis, com a alusão não única mas mais imediata a *Esaú e Jacó*, o “passeio” do narrador é de outra ordem. Não se trata estruturalmente de um romance autobiográfico, ou só tangenciaria esse formato sob a forma da metáfora que nos limites deste texto não seria possível desenvolver. Em vez disso, o narrador faz-se a si próprio transmigrar da figura do contador de histórias ou do “inventor de probabilidades” (Macedo, 1998, p. 131) para uma inserção – outra vez algo garrettiana – no mundo narrado. Evoquemos: nas *Viagens*

*na minha terra*, no capítulo XLIII, o que significa dizer a dois passos do final do romance (capítulo XLIX), o narrador, que havia introduzido na sua narrativa uma história de amor que lhe fora contada por um companheiro de viagem, atravessa de novo o Vale de Santarém na volta para Lisboa e diz:

Estávamos porém no vale; e já eu via de longe aquelas árvores e aquela janela [...] Afrouxei insensivelmente o passo, deixei tomar larga dianteira aos meus companheiros de viagem [...] Involuntariamente parei defronte da janela [...] Apeei-me e fui direto para a casa. [...] No mesmo sítio, do mesmo modo, com os mesmos trajes e na mesma atitude *em que a descrevi nos primeiros capítulos dessa história*, estava a nossa velha irmã Francisca... Ela era, e não podia ser outra; sentada na sua antiga cadeira, dobando, como Penélope, tecia a sua interminável meada. [...] Defronte dela, sentado numa pedra, a cabeça baixa e os olhos fixos num grosso livro velho, que sustinha nos joelhos, estava um homem seco e magro, descarnado como um esqueleto, lívido como um cadáver, imóvel como uma estátua. [...] Também não podia ser senão Frei Dinis.[...] Cheguei junto deles [...] Sem mais reflexão, e continuando alto na série de pensamentos que me vinha correndo pelo espírito, exclamei:

— E Joanhina?

— Joanhina está no céu! (Garrett, s/d, p. 240).

Já todos o sabemos, o narrador da viagem a Santarém se encontra com as personagens do conto que nela ele havia inserido, conversa com eles e ouve de Frei Dinis o final da história da menina dos rouxinóis. Quanto ao narrador do romance *Pedro e Paula*, vêmo-lo também, a certa altura da já adiantada narrativa, ocupar um lugar de personagem na trama que vem narrando, para além de não abdicar da sua função de narrador que se revela – como também no duplo Garrett/Carlos das *Viagens na minha terra* – com evidentes contaminações autorais coladas, ainda que sob a forma da metáfora, à figura de Paula, sua personagem feminina de dimensão solar, e que o representa do outro lado do espelho. A confissão é clara: “E a Paula, bom, mas já disse, já devia ter dado a entender, a Paula a deixar que eu me escreva no que ela fosse” (Macedo, 1998, p. 200).

Resulta de tudo isso uma clara transgressão dos parâmetros habituais da diegese, por se verem desinstalados aqueles sagrados limites que a verossimilhança sói estabelecer, de modo a confundir, no mesmo processo, a sossegada consciência do leitor que se imaginava tecnicamente situado ao lado do narrador, do lado de fora da narrativa, como um mero espectador do mundo narrado. Porque vejamos, se as fronteiras se esbatem, se não há mais o limite confortável do dentro e do fora, também ele, leitor, perde, na mesma dimensão, o seu lugar convencional, convidado, por contiguidade implícita, a entrar na narrativa. Tal como naquela cena

memorável de *A rosa púrpura do Cairo*, em que o ator salta da tela para a sala de cinema a fim de ir ter com a jovem, que o alucina na sua paixão, e trazê-la, junto com ele, para a tela do filme, também aqui, o narrador de *Pedro e Paula*, decide “dar uma volta a isto” (isto é, ao modo como vem narrando) para ir “finalmente conhecer os gêmeos”, tornando-se a partir de então “no confiante cronista de incertezas” (Macedo, 1998, p. 131), postulação não menos ambígua que a anterior, de “inventor de probabilidades”, já que em ambas o oxímoron – a saber, *incertezas confiantes ou probabilidades inventadas* – novamente se revela como instrumento de verdades mais do que cambiantes, complementares.

Bom, vamos dar uma volta a isto [...] Para o aqui e agora deste livro, direi portanto apenas que foi agora e aqui que as minhas personagens me confrontaram, como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é também um modo de dizer que eu lá estive, sou r. (Macedo, 1998, p. 131-132).

E é enfim, em mais um encontro feito de heranças e de salutares “roubos”, sejam eles conscientes ou não, porque – já o sabemos – é a linguagem que faz o sujeito e não o contrário, é enfim, repito, à sua personagem – Paula – que é dada a função de narrar o fim da história, tal como acontece nas *Viagens*, para desvendar os segredos a que um narrador extradiegético não teria tido acesso, ou talvez, melhor do que isso, para não os desvendar mas conviver positivamente com as suas ambiguidades.

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.

E fui eu que disse:

“Pois é” (Macedo, 1998, p. 217).

Em *Vícios e virtudes*, voltamos a um personagem-narrador que se confunde com o autor Helder Macedo, referido explicitamente por H. O lucro dessa colagem está em dar a ver a sua bagagem de viajante da cultura que se expande pela pintura, pela música, em especial a ópera, mas também e sobretudo pela história portuguesa do século XVI, revelando as suas preferências de refinado crítico literário e professor da Cátedra Camões do King’s College de Londres, onde vive desde o início dos anos 60. Já vimos que a releitura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, integrara em modos de metonímia o discurso de *Partes de África*; assim como a ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy com libreto de Maeterlinck e o poema sinfônico de Schoenberg, *A noite transfigurada*, haviam comparecido em diálogo com a narrativa de *Pedro e Paula*. Desta feita, em *Vícios e virtudes*, há como que

uma verdadeira orquestração de fundo no diálogo de evocações explícitas com a ópera *Orfeu e Euridice* de Glück, espécie de espelho transposto das relações entre a personagem feminina Joana e o narrador, denunciado, a partir de certa altura da trama, como o “escritor”.

A sombra judicial dessa narrativa do presente sobre uma personagem feminina chamada Joana, que assombra um seu parceiro de aventuras dizendo de súbito, a meio de um encontro, “o meu filho morreu ontem” (Macedo, 2001, p. 16), é a figura histórica de Joana d’Austria, homônima da personagem central, que no século XVI fora chamada à corte portuguesa para casar-se com o príncipe João, único herdeiro vivo de D. João III, tornando-se, a seguir, a mãe do futuro D. Sebastião. Entre irrisórias narrativas históricas corroídas de ironia pelo narrador e o seu próprio projeto de escrever um romance sobre esta Joana do presente como duplo da Joana do passado, o autor dá a conhecer uma figura feminina poderosa e libertária, tragicamente infernal, que justifica seu metafórico espelhamento com a ópera de Glück. Em breve comparação, a Joana de Helder Macedo é como que o outro lado da solaridade da Paula. Ela habita corajosamente os infernos e, como a provar que conhece de antemão os destinos do mito e as lições da História, recusa-se da soçobrar na sedução de um Orfeu presente, que sonha em congelá-la em personagem de ficção.

Ora, de ouvinte de excitantes confidências masculinas sobre encontros amorosos entre seu ex-colega de liceu e a tal Joana, o narrador vai colhendo dados sobre uma suposta biografia da personagem, que a própria Joana – formada em História, diga-se de passagem – ia perversamente relatando ao seu parceiro que imediatamente as transferia para o amigo escritor.

Tão ludibriado, pois, quanto o amigo, embora certamente muitíssimo mais intelectualmente refinado do que ele, o narrador se surpreende com as coincidências entre a história contada pela Joana do presente e a narrativa histórica do século XVI. Quando encontra finalmente a Joana, travam uma relação de sedução mútua, escrevem-se cartas como se fossem amantes à maneira de Orfeu e Euridice, mais uma vez são imagens especulares um do outro, ambos conhecedores da História com o narrador a evocar Marcel Bataillon e o seu livro *Jeanne, princesse du Portugal*, utilizando expressões semelhantes (“moura encantada”, “ni gay ni triste”), cumplicidades, gestos e referências similares que o próprio narrador por vezes aponta com careza: “Habituada a chocar. Eu, que às vezes também e dá para isso, a jogar em casa”(Macedo, 2001, p. 76) ou ainda “Donde se conclui que a culpa é dos dois. Pior. Que afinal os autores do livro somos nós” (Macedo, 2001, p. 77).

A questão é que a Joana inventada é afinal mais forte que o escritor-narrador (e não falo aqui do autor, que é afinal o seu inventor) e, apesar dos encontros na fimbria da paixão, sente-se ameaçada por ele ao se imaginar como sua personagem de romance, e retirando-se de cena com um bilhete ambíguo, deixado à porta do apartamento: “ENCERRADA POR MOTIVO DE OBRAS”, o que tanto pode

significar *apartamento em obras, moradora ausente*; quanto *moradora ausente por não querer pertencer a nenhuma obra que a fixasse como personagem* por que se sabia antes de tudo gente, coisa viva, água, e não um texto, um romance, uma palavra. Afinal, diz a Joana e repete, ao final, o narrador, que até então não dera por isso: “Não se pode beber água da palavra á-g-u-a”, e acrescentando ele em tom de profundo lamento: “Foi o que aprendi recentemente. Mas não aprendi a tempo. A água escapou-me de entre as mãos” (Macedo, 2001, p. 195). Como a Joana.

E tal como em geral o faz o nosso autor – ao utilizar uma estrutura que ele repete, aliás, com grande sagacidade nas suas crônicas – o *quiproquo* entre miragens do passado no presente e fantasmas sebastiânicos é uma espécie de *terraço* – não necessariamente sobre qualquer coisa mais linda – mas para qualquer coisa de maior, capaz de abrir espaço para uma mais ampla discussão, por exemplo, sobre a história portuguesa e o seu sintagma por excelência: a “identidade nacional”. A Joana a zombar do destino das histórias que se repetem é a metáfora que desmonta a metonímia da história na sua sequência invariada, na sua fatídica circularidade, na sua concessão ao mito. Nada mais anti-sebastião que esse romance de Helder Macedo.

Em *Sem nome* romance de 2004, o narrador se põe falsamente ao abrigo de uma terceira pessoa, ao narrar uma história que começa por um *quiproquo* algo rocambolesco, ao qual o narrador consegue dar uma volta astuciosa com um saldo sarcástico sobre as burocracias da polícia de fronteiras dos países hegemônicos, reveladas ineptas na solução de situações problemáticas de imigração. O romance evoca, como o anterior, uma história de duplos, com a personagem feminina do presente – Maria Júlia de Sousa Bernardes – confundida por estúpido constrangimento da segurança do aeroporto de Londres com uma mulher mais velha – Marta Bernardo – militante dos anos 60-70 na luta contra a ditadura portuguesa e dada como desaparecida em parte incerta.

O que vale salientar na figura desse narrador, em princípio ortodoxamente fora da narrativa, é uma insidiosa presença de suas marcas autorais, que ele vai distribuindo aqui e acolá entre os personagens da trama: pelo advogado José Viana, de faixa etária semelhante à sua, que costuma “olhar para os espelhos com olhos jovens” porque, para o caso “os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não era ele, essa é que era a verdade”; além disso, têm concepções semelhantes sobre temas variados, tal como se revela na carta que o mesmo advogado José Viana escreve à Júlia, e em que comenta: “A História ensina-nos que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam a impor o passado no presente”, conteúdo ideológico que não a impediria de ser assinada pelo próprio Helder Macedo, que aliás ali comparece displicentemente através da referência puramente casual a “um tipo aqui de Londres”, com dados biográficos do autor perfeitamente comprováveis, tais como o fato de ter estado no Brasil por ocasião do 11 de setembro, onde fora lançar um livro e dar entrevistas; ser português, professor do King’s College, além

de escritor, tudo isso como se fora uma piscadela capaz de encher de gozo leitores acadêmicos ávidos de descobertas especulares e remissões autorais. Mas não só: também o personagem do jornalista Carlos Ventura surge como uma espécie de mentor intelectual da personagem feminina Júlia de Sousa, que nos seus arroubos de escritora autobiográfica, decide aproveitar o *quiproquo* inicial do aeroporto de Londres para se ir colando imaginariamente à sua referida imagem do passado – Marta Bernardo. Pois é esse mesmo Carlos Ventura que lhe refere os inúmeros inconvenientes de ela estar a reciclar uma história de duplos, utilizando para isso todo um repertório literário próprio ao autor Helder Macedo, repertório esse que passa pelo Mário de Sá Carneiro em *A Confissão de Lúcio*, pelo conto do Teixeira-Gomes – “O sítio da mulher morta” – ou ainda por uma perversa alusão não nomeada a *O homem duplicado* de José Saramago. Enfim, se o autor se projeta nos seus personagens masculinos, e se a sua personagem se projeta no seu fantasma, numa alusão semi-confessada, mas estruturalmente relevante, deparamo-nos com a projeção autoral na própria personagem de Júlia que, nessa espécie de romance de aprendizagem, termina por decidir-se firmemente a escrever o seu próprio romance a começar, talvez, como ela o diz, pela chegada ao aeroporto de Londres, que é como, afinal, se inicia o romance *Sem nome* de Helder Macedo.

Em *Natália*, de 2009, o autor ousa travestir-se em voz narradora feminina, explorando até à radicalidade essa experiência que teoricamente ele já havia definido ao estudar as cantigas de amigo. Recusando a leitura mais convencional que pretende enxergar nessas cantigas uma usurpação masculina da voz feminina, medievalmente calada e constrangida, Helder Macedo prefere ler ali uma estratégia poética refinadíssima que consistia em perceber o outro a partir de uma experiência de alterização que só a arte é capaz de conceber.

Natália é uma personagem frágil, ou que se vai fragilizando no decorrer de uma trama que a sufoca, que se vai apagando tragicamente, e que termina em gesto suicida ao deletar o próprio diário, rascunho de um livro que afinal ela já não escreveria. O ato deletério, contudo, só não compromete a existência desse romance homônimo, graças a uma espécie de *coup de théâtre* do seu autor, que abre espaço para mundos alternativos, quer através do resgate dos sonhos da sua personagem com o Avô já desaparecido – que intercalam a narrativa como extratextos grafados em fonte itálica – ele, seu mestre de vida, que não resolve problemas, mas ao contrário os suscita, incitando-a à reflexão em modo de adivinhas; quer com a inserção final de um anexo, inesperadamente transcendental, espécie de cosmogonia redentora depois do nada, que salva ao mesmo tempo a ruína da personagem, a dissolução do enredo e o aniquilamento do texto. Porque o romance afinal se publica, com as manipulações e adendos autorais, não mais assinado pela autora do diário, mas sob a rubrica de Helder Macedo, personagem-escritor que Natália entrevistara, ainda jovem, para um programa de televisão, e que não deixa de ser um duplo do Avô, intelectual a lhe dar conselhos sobre modos de escrever “como se fosse uma

personagem de si própria” (Macedo, 2009, p. 19) ou “ fingindo [não ser ela] quem está a escrever” (Macedo, 2009, p. 17), o que, lembremos, é um modo de redizer em eco: “este livro não é sobre mim mas a partir de mim” de *Partes de África*, conceito que, como foi sugerido anteriormente, funciona como a sua arte poética sob o modo da despessoalização.

Já o último romance de Helder Macedo, publicado em 2012 – *Tão longo amor tão curta a vida* – apesar do encômio ao poeta Luís de Camões, que iluminou o seu trajeto através da poesia, do ensaísmo e da ficção, fazendo-o apostar num projeto universal redimido pelo amor, é um romance do mais acabado desalento. O seu título, com a retomada integral do verso camoniano, revela-se contudo menos a confissão de um amor desmesurado, a transbordar dos precários limites de uma vida sempre curta, como parece ser a voz de um Jacó eternamente enamorado de Raquel, do que uma angustiada consciência da finitude, que lança o sujeito numa busca falida ao se descobrir, afinal, incapaz de reparar com o amor a evidência da morte que o espreita, anulando o seu júbilo vital.

Desta feita o gosto dos duplos se faz desde logo entre o personagem do autor, H, e uma inquietante figura masculina que lhe bate à porta, a desoras, para narrar uma experiência amorosa que ele não consegue decifrar e que se lhe escapa das mãos na correnteza da história, fornecendo ao eu interlocutor um enredo elíptico que ele – autor reconhecido – deveria completar segundo o amor tivesse.

A data? Novembro de 1989. A cidade? Berlim. A mulher amada, uma cantora lírica da RDA, Lenia Nachtingal, que atravessa o portão de Brandemburgo em direção a uma liberdade que afinal não se efetua como esperado. Perdendo paradoxalmente a voz de “rouxinol” que se inscrevia em seu próprio nome, ela mergulha por acasos sucessivos num espelhamento algo perverso com uma jovem da mesma idade e com o mesmo prenome, Lenia Benamor, que seria ela mesma ao contrário: respondem-se paralelamente em música e dança, vinda uma da Alemanha oriental e a outra do Brasil, a primeira filha de pai desconhecido e a outra de mãe desaparecida, em tudo complementares, expondo nelas mesmas a parte que lhes falta.

*Tão longo amor tão curta a vida* é um romance de desistências confessas, feito de vozes que emudecem, de amores suspensos, de suicídios partilhados, de perdas irreparáveis, de personagens que definharam fisicamente, que morrem ou que matam por não terem sido capazes de inventar a eternidade na sua precariedade de homens mortais. É um título traidor ou no mínimo um verso que contém o seu avesso e com ele convive em dolorosa promiscuidade a que o poema de Carlos Drummond de Andrade, citado em epígrafe, parece tragicamente responder: “Não amei bastante sequer a mim mesmo / contudo próximo. Não amei ninguém”. Aí se concentra o seu “claro enigma”, o do poeta brasileiro e o do escritor português, identificados ambos pelo oximoron que reúne numa expressão contraditória dois conceitos opostos e traduzíveis, neste caso, pela confluência paradoxal do longo amor e da incapacidade de amar.

Este é, por isso mesmo, um romance do não-amor, ou, se se quiser, de um amor tão desmesurado que não pôde ou não soube ser vivido pelo sujeito amante. O romance de um Jacó que traiu o soneto porque não soube servir por Raquel contentando-se com Lia. O romance de um Jacó que de antemão cedeu à morte, à usura do tempo, que o afastou do serviço amoroso, e que, contrariando-se a si próprio, vislumbrou o inverno sem dar chance à primavera. O romance de um Jacó que, por já não saber intuir a eternidade na *curta vida*, não foi capaz de experimentar na sua radicalidade exigente o seu pretenso *longo amor*.

Todo esse desalento é, contudo, estrategicamente delegado à figura do personagem em visita ao autor, modo sutil de evitar a subjetivação da dor, alterizando-a num outro que lhe é, em verdade, francamente complementar. Quanto ao narrador-autor, ele escapa da angústia seja pela catarse da escrita seja por saber desprendender-se do seu personagem com um até breve “a significar que talvez não fosse assim tão breve” (Macedo, 2012, p. 171).

E escapa ainda, e sobretudo, por se saber acolhido pela complementariedade amorosa da S, personagem feminina que divide com o autor o espaço da casa, surgindo aqui e acolá nos desvãos da narrativa, mas que está lá, sempre presente. O registro que faz dela o narrador, ao mesmo tempo que a inscreve no romance, faz com que ela salte para a vida, mudando o estatuto de personagem a pessoa, como a imitar o que ela soube sempre fazer e que consistia em viver a literatura em lugar de fazer literatura. “E depois [confessa o autor] ela lê as coisas que escrevo com muita atenção, com uma folha de papel ao lado, tomando notas para depois comentar. E sempre para melhorar” (Macedo, 2012, p. 170-171). Ela é – e sempre foi – a sua primeira leitora, como o comprova mais uma das dedicatórias a que teve direito nos vários romances e poemas de Helder Macedo<sup>2</sup>, desta feita com a autoridade amatória que o seu lugar lhe reserva: “À S. para que o emende”.

O fato de esta personagem aparentemente contingente, ocupar de modo inesperado posição nuclear no final da narrativa pode ser menos aleatório do que possa parecer à primeira vista, se entendermos que ela é a chance que o autor se dá para não soçobrar, com os seus personagens, no emudecimento, nas identidades cambiantes, no desaparecimento, nos fantasmas, no suicídio. Ela abre um espaço luminoso quando é descrita como aquela que “chega à poesia pela via da prosa”, que sabe contar histórias dos livros que leu e inventar outras para as pessoas que a ouvem, modo particularmente concreto de fazer com que a **ficção dê um sentido para a realidade**. “Eu faço o contrário, é claro”, confessa o autor, não apenas para insinuar que ela lhe é complementar, mas para sugerir que é a ela, afinal, a única pessoa a quem ele pôde um dia dedicar o belo verso camoniano do título, em definitiva homenagem ao amor.

<sup>2</sup> “Para a S, contadora de histórias” (*Natália*); “Para a S, mesmo quando não” (*Viagem de Inverno*); “Para a S. no tudo que é tudo (e para as Paulas)” (*Pedro e Paula*).

CERDEIRA, T.C. Who writes describes themselves: a narrator strolling through fiction. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 189-200, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** Helder Macedo is an author who navigates various writing genres, such as poetry, essay, and novel, skillfully blending these interrelations without falling into traps that ignore the permeable and fluid boundaries of each of these fields, whose idiosyncrasies are inalienable. By focusing on his work as a fiction writer, the narrator stands out as a central element, highlighting diverse writing modes and experiences that simultaneously maintain a significant self-referential and autobiographical relationship.

■ **KEYWORDS:** Helder Macedo. Fiction. Narrator/Author. Intertextuality.

## REFERÊNCIAS

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da parádia**. Lisboa, Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Lisboa, Presença, 1991.

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Lisboa, presença, 1998.

MACEDO, Helder. **Vícios e Virtudes**. Lisboa, Presença, 2001.

MACEDO, Helder. **Sem nome**. Lisboa, Presença, 2004.

MACEDO, Helder. **Natália**. Lisboa, Presença, 2009.

MACEDO, Helder. **Tão longo amor, tão curta a vida**. Lisboa, Presença, 2012.

