

UMA CONVERSA ENTRE CAMILA ALAVARCE E HELDER MACEDO

No dia 11 de novembro de 2024, aconteceu a experiência mais marcante da minha vida acadêmica - e, portanto, da minha vida pessoal enquanto leitora e estudiosa da literatura portuguesa e da literatura macediana, enquanto professora e mulher: o meu encontro com Helder Macedo, o homem! Eu venho me encontrando com ele há muitos anos, por meio das suas narrativas... mas eu jamais poderia me dar conta (até esse dia feliz de novembro de 2024) do quanto estávamos nós encontrados! Que honra a minha em viver esse arrebatamento! Sem mais, obrigada, Helder! (C.A, maio de 2025)

“Um desejo que não fica saciado mecanicamente é um desejo por qualquer coisa de diferente, de impossível, no outro. É a busca de identidade de si próprio e, portanto, a busca de identidade do outro que não é o si próprio. São coisas diferentes. Uma coisa é o ‘transforma-se o amador na coisa amada.’ Não, não se transforma nada, é outro... e é isso, essa alteridade que nós pressentimos através do amor.”

(Helder Macedo, 2024, 01:19:08 - 01:23:06)¹

Camila Alavarce: Boa tarde, Helder Macedo. Quero te dizer que é uma alegria muito grande te receber. Estou me sentindo muito privilegiada por poder conversar com você.

Helder Macedo: Eu é que me sinto privilegiado, honradíssimo, com imenso prazer de ver finalmente a pessoa com quem já troquei a correspondência. Já falamos por escrito, e é uma grande alegria. Muito obrigado, Camila.

C. A.: Sim, querido. Para mim... eu quero que saiba que você está sempre comigo, no meu trabalho acadêmico, no meu trabalho como professora. Dou aula há mais de vinte anos, antes da universidade já dava aula, e você... o seu trabalho é fantástico. Não só como um exemplo da literatura portuguesa, mas principalmente como um exemplo do que é o trabalho com a palavra, do que é o trabalho literário. Então,

¹ MACEDO, Helder. **Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo.** Canal CECH UFSCar, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> Acesso em: 22 maio. 2025.

sempre te levo para sala de aula e os alunos gostam muito. Queria que você soubesse disso.

H. M.: Vai ver que sem saber eu escrevi para ti, não é?

C. A.: (Risos). Sim, muito bom. A sua obra é uma obra essencial... e eles gostam demais. Gostam muito das temáticas e da maneira como todos esses temas e essas reflexões aparecem construídos e muito bem tecidos esteticamente por você. Então, muito obrigada, é uma grande honra mesmo. Nós vamos passar pela primeira parte, que é referente às perguntas trazidas ao seu destino por alguns colegas pesquisadores que me enviaram para te ouvir falar sobre esses tópicos.

O primeiro tópico foi trazido pela Nayara Meneguetti Pires e diz o seguinte: “Há algum tempo, a crítica especializada em sua obra vem trabalhando aquilo que irmania todas elas – a transposição das fronteiras, seja entre os gêneros literários, seja entre o real e o ficcional. Fato é que tais obras apontam para fora de si mesmas e, como resultado, investiga-se ora o diálogo com a história, ora o diálogo com seus contemporâneos, ora o diálogo das obras entre si, ora essa figura tão presente que orquestra todas essas misturas. Me interessa, pois, o fora. Para além de incitar leitores e críticos a pensarem a categoria autor, há uma constante reflexão sobre o sistema literário como um todo: o mercado, a academia, os prêmios, o cânone, o texto e, em meio a tudo isso, quem o escreve. Dito isso, o quanto esse escritor, palavra que abrange tudo, o romancista, o poeta, o ensaísta, como você mesmo bem pontuou em entrevista de 2017 ao *Jornal Público*, o quanto esse escritor é capaz de participar na criação da própria imagem e jogar com essas outras instâncias. Ainda, como tem sido para você essa experiência, esse jogo de forças, Helder? Você acha que as cismas que, metaficcionalmente ou não, incute em seus leitores estão sendo capazes de evitar a mitificação e a consequente neutralização?

H. M.: Uma pergunta enorme que é quase um ensaio. Fora, o conceito de fora. Nós todos somos simultaneamente fora e dentro. E o fora parece sempre ser mais objetivo do que o dentro. Porque o dentro muda. É a própria identidade. Mas a identidade nunca é uma coisa fixa, como nós sabemos. É um processo. Portanto, esse atravessar de fronteiras... Ou seja, repare, nós, como crianças, não temos fronteiras. Somos parte de um todo. Inclusive a criança não distingue entre quem é, ou poderá vir a ser, e de onde veio a mãe, por exemplo. E vai definindo gradualmente um território que é a consciência do seu corpo, a consciência da sua identidade, a descoberta do seu nome. E a pessoa descobre o nome porque os outros os chamam. O nome é dado de fora para dentro. E depois de definidos esses espaços fechados, ou potencialmente fechados, ou confinados, a que nós chamamos de identidade, há a possibilidade do processo inverso, que é o alargar, que é o abrir, que é o transpor. Nós começamos por ser um outro. E na demanda de nós próprios temos de encontrar uma alteridade que em parte somos nós próprios ou que em parte se

manifesta nos rostos, nas vidas, nas trocas com outros. Portanto, as fronteiras estão lá para ser atravessadas. São hipóteses. Uma fronteira não existe, é uma hipótese, é uma coisa arbitrária. E temos de ir contra essa arbitrariedade para encontrar esse terreno fluido que não é a identidade, mas é a pesquisa da identidade, o que é uma coisa diferente. A pesquisa da identidade que nós somos, que não podemos ser e que é sempre provisória. Nesse sentido, enfim, mais amplo, julgo que é isso. Agora, fronteiras entre gêneros literários... não há. No fundo, há metodologias diferentes, há métodos diferentes. É evidente que, se vamos analisar um texto, temos de ler o que está escrito naquele texto e tentar entender o que foi escrito no seu contexto, o texto no contexto etc. Se se está a escrever uma ficção em que, no caso do romance, se está a inventar de algum modo possibilidades de ser ou hipóteses de gente, o método é diferente. Em poesia, no meu caso, é sempre mais subjetivo, é sempre mais virado para dentro. Portanto, não se pode confundir os métodos, as metodologias, os processos literários. Mas no fundo, a demanda é a mesma.

C. A.: Excelente, Helder. Quando você fala que as fronteiras são hipóteses, eu adoro essa ideia. Porque são arbitrárias.

H. M.: São arbitrárias e são mutáveis. E quanto mais a gente ocupa um território, mais surgem fronteiras outras, diversas. É fluido. A vida é fluida. Aliás, a vida é um processo fluido entre duas coisas fixas, que é a morte que nós éramos antes de nascermos e a morte que vamos ser depois de morrermos. Portanto, os únicos factos definitivos é não termos sido e deixarmos de ser. O que existe é esse trânsito entre nada e nada. E esse nada e nada é aquilo que define a nossa identidade provisória, imutável, até que deixa de ser.

C. A.: Exatamente, até que se torna mais definitiva.

H. M.: Sim, tão definitiva como a morte. A diferença que há entre a morte que houve antes e a morte de depois é que houve esta experiência, não é? E enquanto estamos vivos, temos essa maravilhosa ficção que é a memória, que é o podermos não só recordar o que nos vai acontecendo, como até recordar aquilo que não sabemos, aquilo que não aconteceu, aquilo que se chama história, por exemplo, que se chama uma tradição, uma cultura etc. O que é chato em morrermos depois é que perdemos a memória, não é?

C. A.: Exatamente. É isso. Perfeito, muito bonita essa ideia toda, a ideia de fronteira. A sociedade, a sua cultura, querem muito estabelecer essas fronteiras. Por exemplo, a fronteira entre o acadêmico e a vida pessoal. E eu tenho, cada vez mais, estou com quarenta e seis anos... estou aprendendo e tenho visto o quanto tudo isso é fictício, não é?

H.M.: São balizas provisórias, não é?! Não são definitivas. A pessoa não se pode definir nesses termos, não é?! Tudo isso, a coisa acadêmica, a escrita, a vida, o

relacionamento com um mundo e com os outros, são tarefas provisórias no fundo, são trânsitos.

C.A.: Sim. Perfeito, querido. Eu sempre falo para os alunos que a gente, quando escolhe a nossa pesquisa, por exemplo - acho que isso dialoga com essa reflexão que você está tecendo... Quando escolhemos a pesquisa, a gente também está se escolhendo. E muitas vezes não nos damos conta disso, por sermos muito jovens. E lá na frente olhamos para trás e constatamos: puxa vida, era eu!

H. M.: É uma coisa muito simples. Eu sempre dizia aos meus alunos que só devem fazer, pesquisar, trabalhar etc., naquilo de que gostam mesmo. Quer dizer, só se pode ser criativo quando se está gostando do processo. Em conhecimento, em vida, aliás, não deve haver sacrifícios, deve haver prazeres nesse sentido. Portanto, o gosto, quando se estuda um autor, é muito difícil trabalhar-se criativamente no autor ou numa obra de que a gente não gosta.

C. A.: Exatamente. A gente fica tolhido, não tem espaço para a gente.

H. M.: E se você pergunta, por que é que gosta? E aí a coisa fica mais complexa. Porque há um relacionamento com aquele texto, com aquele autor, com aquela obra em que, portanto, não é apenas nós, o leitor, o crítico, quem for, que está entrando naquela obra, é aquela obra que está entrando em nós também. É também um processo recíproco. As melhores leituras, nesse sentido, são transitivas nos dois sentidos. É como se nós transformássemos o texto, o seu autor ou a sua autora em qualquer coisa de, pelo menos naquele momento, viva, que também nos invada a nós e com quem dialogamos, estabelece um diálogo, um diálogo implícito e, por isso, um texto não é uma coisa morta. É tornada viva pela própria leitura e pela própria tentativa de entendimento.

C. A.: Sim, perfeito. A sua obra, Helder, exerce isso. Antes de passar para o outro tópico: eu sou mãe de uma menina atípica, de uma menina neuro divergente. E a sua obra - olha o que é, qual é a força da literatura, dessa descontinuidade que a literatura, que é prerrogativa mesmo da sua literatura em especial, da sua obra - porque a sua obra me ajuda muito nesse exercício da desconstrução, da rasura, quase um exercício de “desouvir”.

H. M.: E de entendimento de uma linguagem diferente.

C. A.: Exatamente.

H. M.: Muito interessante. Ela que idade tem?

C. A.: Ela tem doze anos, se chama Cecília. E esse logo aqui do grupo de pesquisa, o Ceili, que está ali no cantinho, tem várias bolinhas, são as bolinhas excêntricas. Porque eu estudo justamente isso, as minorias, as excentricidades, e a sua obra

dialoga muito, não é, com esses lugares, com essas vidas de exceção, com esses grupos que têm menos prestígio socialmente, que precisam emergir. Você ajuda esses grupos a emergirem, a brilharem.

H. M.: Isto é fundamental, entender outras linguagens. Porque o conceito de “normal” é um conceito extremamente estreito e rígido. O que é isso? Não há tal coisa. Normal é aquilo que nós somos. Cada um de nós, à sua maneira. Não há uma norma exterior.

C. A.: Perfeito, Helder. Muito obrigada. Eu vou ficar aqui me tolhendo porque a vontade era de ficar conversando e conversando (risos). Vou agora para o segundo tópico e a gente conversa um pouco mais sobre isso nesse outro tópico, que é da Tania Mara Antonietti Lopes, sobre o romance *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*. Ela diz o seguinte: “o romance *Tão longo amor, tão curta vida* se apresenta estruturalmente como uma narrativa labiríntica, desde as primeiras linhas, em que a duplicidade criador-personagem, além de remeter aos jogos ficcionais de Jorge Luis Borges, confundindo até mesmo o leitor atento, coloca em xeque, a partir das palavras do protagonista, a função do escritor de ficção”. E eu cito um trecho da narrativa. “Era como se a vida das personagens continuasse depois do livro acabar, ou como se só então pudesse começar. Considerava que deveria ser essa a função dos escritores. Libertar as personagens. Propiciar-lhes futuros. Dar-lhes o livre-arbítrio que não têm”. Mais tarde, a pergunta se complexifica. “Também nos seus livros, muitas vezes, as pessoas não são quem são. Ou são quem não podem ser. Mas você acha que se pode recordar o que não nos aconteceu? Isso é que eu queria que você me ajudasse a entender. Afinal, essa é a função da literatura. Você não acha?” E aí a pergunta: Se você ainda acha, Helder, que é assim, qual seria hoje a função de um escritor e a função da literatura, não apenas no sentido particular, individual, mas também em termos gerais, considerando as feiras literárias, o que se veicula sobre literatura nos mercados editoriais e os prêmios?

H. M.: Outra pergunta enorme. Começando pelo início, o livro. A estrutura do livro será labiríntica, mas vejamos, quer dizer, no fundo é tripartida, não é? Há uma plausibilidade, que é o aparecimento de uma personagem que começa a narrar-se, começa a contar-se e que vai. Depois, um trecho grande no meio, que é o “autor” imaginando o que poderia ter sido, e depois o encontro das duas coisas na parte final. Portanto, há um sanduíche em que o centro é uma reconstrução imaginada. Exceto que, evidentemente, tudo é ficção. Tudo é ficção desde esse encontro inicial. Nesse sentido, é labiríntico na medida em que a pesquisa é labiríntica e vai em várias direções. Quando essa personagem do Victor Marques diz que a função seria libertar as personagens, dar-lhes o livre-arbítrio que não têm, aí também há dois registros, julgo eu. Uma delas, um desses registros, serve para caracterizar essa personagem que desejaría ter o livre-arbítrio que sente que não tem. Portanto, é

autoreflexivo, no sentido em que ele está em demanda, ele está procurando qualquer coisa que não alcança, não é?

C. A.: Sim.

H. M.: Transpondo isso para o próprio processo da escrita, sim, de certa maneira, quer dizer, nós - e aí a referência ao Jorge Luís Borges é muito pertinente - nós estamos imaginando alguém que não existe, dando uma forma, dando uma identidade, dando um passado, dando um futuro, dando um presente. E, como tal, criando um pequeno Frankenstein, um pequeno monstro, não é? ... que, com sorte, passa a ter uma se não identidade, pelo menos um potencial próprio. É como se passasse a existir, escapando ao controle do autor. Nesse aspecto, o que me costuma acontecer nas várias ficções que tenho escrito, é que para as primeiras trinta, quarenta páginas, eu sinto que posso decidir aquilo que vai acontecer, o que os personagens são e não sei o quê. E esse meu poder, enquanto autor de decisão, vai diminuindo gradualmente. A certa altura, há coisas que não posso dizer que os personagens fazem ou são. É como se dialogassem comigo, dizendo: não, não, eu isso não faço, eu isso não sou. Adquirem uma identidade própria, que eu tenho de respeitar, porque senão o livro ficava falsificado. É quase como se, construído esse ser inicial, a minha função, ou a função de qualquer escritor, não fosse uma função de construir, mas de entender o que já lá está. E esse entendimento é aquilo que vai caracterizar as personagens. Como se fossem autônomas, como se tivessem livre-arbítrio.

C. A.: Também para não tomá-las, não é, Helder? Não tomar as personagens, para você deixar que elas tenham alguma autonomia nesse processo...

H. M.: Respeitar as personagens.

C. A.: Exatamente.

H. M.: É que essas personagens tornam-se outro. Ou outra. É outra pessoa. E como tal, eu não posso impor a minha percepção, a minha identidade, a essa outra identidade incipiente que se está manifestando. Na medida que para poderem existir como se fossem reais, tenho de procurar entender, respeitar, não impor. Ora, nesse sentido, estou a transpor aquilo que deve ser, julgo eu, o comportamento humano entre pessoas que existem para a veracidade daquilo que se chama ficção. Esse é o meu aspecto. O outro aspecto da pergunta, sobre a função da literatura, procurar entender, quer dizer... A única função que eu vejo em literatura, e que isso unifica precisamente crítica, poesia, ficção, é procurar entender as coisas. Nós escrevemos, julgo eu, para entender. A gente não escreve para ser escritor. É escritor porque é a forma que tem de tentar entender. Está tateando, não é? Ora, se isso depois se manifesta em termos de mercado, isso é outro assunto. Publicação, ela própria, críticas que são feitas, leituras, festivais, prêmios, essas coisas, são formas

exteriores, não é, que não são fundamentais, ou só são importantes na medida em que a gente escreve também para ser entendido, não é? E se há uma resposta, é trazer o leitor para esse espaço de tentativa de compreensão. E aí a gente pode sentir que entende, não entende e tal, mas às vezes até, sei lá, somos elogiados ou criticados de formas que a gente não reconhece como necessariamente válidas, não é? Os festivais literários são geralmente uma chatice (risos), quer dizer, é uma parte exterior das coisas. Quer dizer, tem mais a ver com mercado do que com criatividade.

C. A.: Sim. Muito bom. Te ouvindo, eu consigo assim... Estou tentando deixar esse ar de tietagem um pouco de lado, mas é difícil para mim, então me perdoe (Risos). Mas, assim, Helder, te ouvindo, fica ainda mais claro para mim por que a sua obra me chama tanto a atenção. Porque eu trabalho muito em sala de aula, também pesquiso muito essa parceria, esse diálogo que é tão próximo entre a literatura e a vida. Eu percebo que os alunos começam a entender, a experimentar de fato o texto literário quando eles o tiram daquele lugar que parece tão inacessível, quando eles começam de fato a se apropriar do texto, a viver aquele texto, a fazer relações com a sua vida. Então, te ouvir dizer aqui - muito especial - do seu trabalho também de escritor e desse exercício que é magnífico também, de alteridade, não é, que você faz e leva até às últimas consequências, não é? Pensar que a personagem, em determinado momento, ganha uma autonomia que você já não consegue mais se impor à sua vontade.

H. M.: Se não ganha autonomia, não é gente.

C. A.: Sim.

H. M.: Nós queremos que a personagem seja gente.

C. A.: Sim, mas é por isso que a gente fica tão capturado, porque a gente, do lado de cá, como leitores, a gente sente, a gente é capturado pela verdade, pela convicção, pela verdade daquele personagem, dos personagens que você tece. Muito bom, muito legal ouvir isso. Um prazer. Bom, enfim, também sobre a questão da função da literatura, que é procurar entender as coisas. É muito importante pensar nisso.

H. M.: Procurar entender as coisas e, na medida em que a gente julga que consegue entender, permitir que o leitor também entenda ou pelo menos questione as suas percepções. Quer dizer, tem de haver um elemento de provocação, de pôr uma perspectiva diferente. E esse é que é o diálogo possível. Se nós vamos dizer à leitora ou ao leitor aquilo que o leitor já sabe, não vale a pena. Vamos tentar dialogar em termos de aproximação, diferença, etc. É um diálogo implícito de diferenças.

C. A.: Sim. O seu texto é muito provocativo, mas eu vou te contar depois, essa experiência de sala de aula com o seu texto, o que aconteceu uma vez (risos.) Mas

olha, eu estou aqui anotando tudo, por isso que eu fico aqui meio abaixadinha, mas é que eu estou anotando para a gente falar depois, na hora daquele próximo tópico. Bom, vou passar então para um outro tópico, obrigada por ter respondido aquele. Esse aqui também é da Tania Lopes, também sobre *tão longo amor tão curta a vida*. Então, vamos lá. Ainda sobre *Tão longo amor tão curta vida*, quando o narrador apresenta o percurso do personagem Victor Marques da Costa em sua carreira diplomática, parece que há uma aproximação alegórica de Portugal, como nesta passagem: “O país ficou suspenso entre o que tinha sido e o que poderia ter vindo a ser, também em hábitos antigos. Afinal, quinhentos anos antes, tinha havido um rei que desapareceu numa tarde de sol africano e que haveria de voltar um dia destes para resolver tudo numa manhã de nevoeiro europeu”. Em seguida, temos a conclusão do próprio personagem em discurso direto: “Sendo assim, continuamos todos à espera. Portanto, continuei à espera. E portanto, tudo o que me foi acontecendo foi como se não fosse a mim que aconteceu. E eu sempre à espera. Comigo excluído de quem passei a ser”. E aí a pergunta da Tania: Em que medida, Helder, esse personagem pode ser entendido como uma alegoria de Portugal, como uma ficção, no sentido que Eduardo Lourenço coloca no ensaio *Portugal como destino*?

H. M.: Até certo ponto pode, mas eu generalizo, iria para além das concepções sebastianistas de Portugal. Todos nós, independentemente da nacionalidade etc., estamos sempre à espera entre o potencial e a realização. No caso específico, tratado pelo brilhante e meu querido amigo Eduardo Lourenço, sim, claro, ele vê Portugal como esse trânsito entre o poder ser e o deixar de ser e tal, não sei o quê. Há esse mito sebastião que está referido aí muito claramente, mas eu sou mais, ponhamos, “Garrettiano”, do que “Lourenciano” nesse aspecto. E lembro-me sempre daquela admirável peça, que é uma das obras-primas do romantismo europeu, *Frei Luís de Sousa*, em que Almeida Garrett mostra o que aconteceria se o passado viesse. Se o passado regressasse. É o desastre. Destroi o futuro. A personagem de Victor diz isso e ele, digamos, é mais “sebastião” ou “lourenciano”, se quisermos, do que o autor (riso). É uma forma de caracterizar essa personagem. Está latente. Daí ele não consegue, o Victor, não consegue resolver o seu passado. Não consegue resolver, portanto, também o seu futuro. Repare, ele é a personagem que desenha mapas imaginários o tempo todo.

C. A.: Sim.

H. M.: Está imaginando impossibilidades, coloca-se na impossibilidade. Ele não é alguém que faz, é alguém que contempla e que procura lembrar-se do que não aconteceu. E isso levanta outro problema muito interessante quanto a mim, que é o problema da memória. Quando nós transponemos a memória para o futuro, aí é complicado.

C. A.: Sim, sim.

H. M.: É que deixa de ser memória, passa a ser imaginação. Ora, a fronteira entre imaginação e memória é muito tênue, não é? Porque tanto imaginação quanto memória estão incidindo sobre aquilo que não está acontecendo. Recordar é imaginar. A gente está imaginando uma coisa que presumo que aconteceu, mas nós sabemos perfeitamente que vamos recordar de maneira diferente aquilo que em princípio terá acontecido, consoante o estado em que nós estamos, se estamos contentes, se estamos tristes, se estamos amando, se estamos desamando, quer dizer, o que se recorda, os factos que se recordam, mudam de significado, porque estão sendo imaginados de uma perspectiva que vai sendo mudada. Do mesmo modo que nós podemos imaginar um futuro também de acordo com a nossa percepção. Ora, usando o exemplo português, histórico, depois de ter havido a transformação de Portugal num país normal, democrático e tudo o mais, a própria concepção que os portugueses têm de si próprios e do seu possível futuro é diferente daquela que teriam tido há vinte anos ou há cinquenta anos, não é? Quem morreu antes do fim da Segunda Grande Guerra Mundial sem saber se Hitler ia ganhar ou não a guerra - a sua imaginação de futuro - é diferente daquela que vem a acontecer. E a percepção do passado também muda. São terrenos fluidos, de fronteiras fluidas, entre o imaginar e o recordar. Não sei se respondi à pergunta da Tania...

C. A.: Está ótimo. Estou aqui pensando. Sempre que você fala ou escreve, leva a gente para essas paragens aqui. Mas estou aqui pensando que o recordar, é claro que ele passa pela imaginação sempre, pela ficção, pela criação....

H. M.: Recordar incide sobre aquilo que não aconteceu, aquilo que não está acontecendo.

C. A.: Você acha que seria um pouquinho mais palpável? Recordar seria um pouco mais palpável do que imaginar? Porque recordar até que parte de uma coisa que talvez tenha acontecido e que eu modifico.

H. M.: Ah, não. Os factos estão lá. De acordo. Mas a interpretação dos fatos muda. E a nossa percepção do valor e da significação das coisas é diferente.

C. A.: Exatamente.

H. M.: Se você continua, por exemplo, se você ama alguém, você recorda os momentos em que, sei lá, se conheceram, conheceu quem você ama, num tempo em que ainda está ativamente amando essa pessoa. Você recorda de uma maneira, coerência. Mas imaginemos que essa pessoa se transforme, ou que a tua percepção se transforme, e que esse amor, como muitas vezes acontece, descambe em ódio, em separação, em ressentimento. Você vai recordar esses momentos inicialmente felizes com amargura, de uma maneira diferente. Os factos - que você se encontrou

numa quinta-feira, que você foi ao teatro junto, que vocês se amaram fisicamente, essa coisa toda - os factos são os mesmos. Mas aquilo que causa alegria e prazer, num caso, pode até causar repulsa no outro.

C. A.: Exatamente, perfeito. E é legal pensar que tanto a recordação quanto a imaginação - te ouvindo falar - colocam em cena esse jogo, esse jogo de uma performance de real e ficção. Esses dois movimentos vão colocar em diálogo o real e o ficcional.

H. M.: Exatamente. São processos dinâmicos, não é? E aquilo que a gente imagina que poderia ter acontecido ou que poderá vir a acontecer, é também uma ficção, é uma projeção do desejo.

C. A.: E esse é um tema caro aos estudos culturais, até mesmo a questão da pós-modernidade, assunto sobre o qual vários críticos têm se debruçado para estudar. E a sua obra coloca em exercício todas essas reflexões e em diálogo, por isso que é tão frutífera, tão bom de estudar, muito bom. Olha, eu acho, Helder, que esse próximo tópico, acho que você até acabou já falando, da Penélope Salles, olha. Aproveitando a pergunta colocada pela Tania, noto que na relação da história de Portugal e a construção de Victor Marques da Costa, memória e identidade se confirmam como temas recorrentes às suas obras. O que o inspira a explorar essas dimensões? E como você vê a relação entre memória pessoal e memória coletiva em sua obra?

H. M.: Bom, já respondi um bocado de facto a isso. A relação entre imaginação e memória é que estamos lidando com o que não está acontecendo nesse momento, tanto num caso como no outro, não é? Agora, pode haver um elemento de desejo, mas um desejo que pode ser um desejo de futuro, mas também pode haver um desejo de reescrever o passado. Até porque o passado, ou seja, a memória, nós vamos mudando com o tempo. E, portanto, aquilo que somos, a percepção daquilo que somos vai mudando. É um terreno fluido e voltamos ao primeiro momento da nossa conversa, a nossa identidade é fluida. Captar ou tentar capturar essa fluidez é função - é uma função possível - da escrita.

C. A.: Está ótimo, Helder. Obrigada, querido. Vou passar para o outro tópico, então, já que você falou bastante desse tópico. Eu tenho vontade de ficar falando com você mais uns três dias sobre a questão de transpor a memória para o futuro, por exemplo, porque é muito importante esse tema que apareceu em outros momentos também, ele aparece em outros momentos da literatura portuguesa, inclusive fico lembrando um pouco do Fernando Pessoa, do Mário de Sá Carneiro, dos simbolistas, mas enfim (risos), vamos lá. Eu vou passar para o tópico da querida Marisa Corrêa Silva. Ela pergunta o seguinte: o senhor teve a companhia constante de uma pessoa extraordinária, sua esposa Suzette Macedo, que infelizmente nos deixou em novembro de 2023. A presença dela é marcante em suas obras, direta ou

indiretamente. Gostaria que o senhor falasse um pouco dessa mulher incrível e da sua história juntos.

H. M.: É uma presença marcante na minha vida e, portanto, em tudo quanto eu sou e tudo quanto eu faço e tudo quanto eu fiz. É dessas coisas milagrosas, eu sei que raras vezes acontece, e tive a sorte de ser, de facto, um encontro estruturante e fundamental para ambos. Partilhamos a vida durante sessenta e cinco anos, quer dizer, e a Suzette foi fundamental em tudo quanto eu fiz e tudo quanto eu sou. Se quiser, é a demonstração geográfica de que uma partilha é uma essência. E esse elemento de partilha é absolutamente fundamental na minha própria identidade. A Suzette é uma pessoa extremamente criativa, analítica, de uma inteligência raríssima, uma grande contadora de histórias, muito diferente de mim nesse aspecto e em todos os aspectos, e como tal, complementar. Aprendi muitíssimo sobre mim graças a ela e através dela. Julgo que ela também se mudou, cresceu etc., devido ao contato e a partilha comigo. O que é que eu posso dizer? É... Ao nível concreto, ela sempre foi a minha primeira leitora, mas nunca lia ou nunca lhe dava a ler aquilo que eu estava escrevendo. Enquanto estava escrevendo, não. Depois, sim, era a primeira leitura. E aprendi muitas coisas com ela. Por exemplo, ela era uma extraordinária contadora de histórias. E uma coisa que eu vi é que ela mudava a ênfase das histórias que contava consoante a recepção de quem estava ouvindo.

C. A.: Ah, que lindo!

H. M.: É uma coisa muito interessante, aprendi isso. Bom, um escritor não tem essa possibilidade, escrevendo no papel, sem resposta. Mas isso era uma imensa força, uma imensa capacidade de sedução intelectual que ela tinha e que, por outro lado, a impossibilitou de escrever o que ela contava. Por outro lado, extraordinária tradutora. A melhor tradução que eu conheço de Fernando Pessoa é a tradução que ela fez da “Tabacaria”. É extraordinária! Durante semanas, meses, ela estava embrenhada naquilo, até encontrar a maneira. Era um bocado ao serviço de, daquele texto. Como também essa maneira de entender a recepção daquilo que ela dizia e ir ajustando, é simultaneamente um processo didático e um processo de sedução.

C. A.: E muito espontâneo, acontecendo ali no momento...

H. M.: Exatamente. Querida Camila, a gente não pode falar de amor, não é? Pode amar. E foi. Foi isso.

C. A.: Sim, querido. Que lindo! Posso fazer uma outra pergunta ainda sobre esse tópico? Pensando aqui, te ouvindo, né? Muito bonito te ouvir falar da Suzette. Você disse que quando você terminava as obras, as narrativas, o que você estivesse escrevendo, você compartilhava com ela. E acontecia de alguma vez... ela dizia: olha isso aqui ficou legal, aqui eu acho...

H. M.: Sem dúvida. Ou pelo menos fazia uma pergunta que me mostrava que talvez não estivesse tão claro, ou que eu tivesse de explicar melhor, ou tornar mais explícito, ou menos explícito. A reação dela era uma forma de recepção, mas toda a recepção é crítica, não é?

C. A.: Sim.

H. M.: E como tal, levantava-me problemas que me podia, em alguns casos, obrigar a explicitar, a desenvolver, a cortar, enfim... Sim, sim. Não era uma leitura passiva, pelo contrário, era muito ativa.

C. A.: Então, ela também te falava... Legal, vocês trocavam sobre isso. Que ótimo. Obrigada, muito obrigada. Olha, agora a gente passa, assim... eu fui organizando as questões, indo um pouquinho cada vez mais para “dentro”. Então, tem até uma coisa que eu queria falar agora, mas eu vou deixar para falar nesse próximo tópico que se relaciona com isso que a gente está falando, para também não ficar tomado muito o seu tempo, Helder. Estou um pouquinho, assim, preocupada, prestando atenção no tempo, tá? Olha, essa segunda parte eu chamei de “diálogos: o dentro e o fora do texto literário, aproximações”. E aí, atrevidamente, peguei um pedacinho de um e-mail que nós dois trocamos: nele, eu dizia para você que a Joana, de *Vícios e virtudes*, me salva de muita coisa, e você me escreveu o seguinte, que eu peguei como epígrafe: “essa Joana que eu tanto teria querido que houvesse e tanto me ensinou”. E aí eu transbordo, porque é muito bonito ouvir isso. Enfim, eu vou ler, eu poderia falar desse tópico, mas eu vou ler, para não perder nada dele, porque ele é importante para mim, em especial, eu me interesso muito por te ouvir falando dele: Helder, chama-me muito a atenção a construção do feminino em suas narrativas. Como te disse por e-mail em nossas primeiras palavras trocadas, a sua Joana, de *Vícios e Virtudes*, tem me salvado de muita coisa feia, vinda de uma cultura patriarcal e de uma construção estrutural machista. Então, pensando um pouco na pergunta da Nayara Meneguetti Pires sobre o dentro e o fora do texto literário, e ainda, tomando como mote a pergunta de Marisa Corrêa Silva sobre a sua esposa Suzette Macedo, eu gostaria muito de ouvi-lo falar sobre a tessitura desse feminino, que é tão potente, tão empenhado numa construção por sua voz, do seu lugar no mundo, como feminino. Eu não preciso dizer o quanto esses femininos que você tece me habitam, e me fazem uma pessoa melhor e uma mulher melhor, mais empoderada, rasurando as construções rígidas e opressoras do sistema patriarcal, um feminino bastante violado também, ainda quando não o é. E aí eu me lembro da Joana e do João, no capítulo As Almas e os Corpos, do *Vícios e Virtudes*, porque os dois, ela estava grávida, e os dois se amando fisicamente, e aquilo era lindo, inclusive era sobre isso que eu ia te falar, que uma vez lendo aquela cena, posso ler? Olha, eu até marquei aqui para ler, porque é uma das cenas mais lindas que eu conheço em literatura sobre esse amor livre de preconceitos, essa entrega mútua de corpos, de

almas, como é o título do capítulo. Olha lá, então. Só um pedacinho, um trechinho. “Teria portanto sido mais ou menos assim para que a partir de então, noite após noite, dia após noite, noite após dia, pudessem ir descobrindo, fossem inventando cada um deles pela primeira vez todas as permutações possíveis do amor, todas as entradas, todas as saídas: o dúctil estame que ele fazia emergir com a língua e acariciava com os dentes entre os lábios roxos do ventre dela, os seios breves, quase de andrógino, e nisso hipnoticamente femininos, a aguçarem-se em mamilos nos lábios dele, o pênis que ela cobria com os cabelos soltos antes de absorvê-lo no fundo beijo em que o queria sentir esvair-se, o anel do ânus a encerrar-se de novo sobre o impulso em que toda ela se havia aberto, longos orgasmos que não sabiam de qual dos dois corpos tinham emanado a pulsarem cegamente nas paredes latejantes do útero” (Macedo, 2002, p. 64). E aí era um útero grávido, não é? E nossa, eu me lembro muito bem quando eu li esse romance, esse trecho pela primeira vez. Levava para a sala de aula e, numa dessas aulas, um aluno muito religioso levantou-se e disse: “vou-me embora daqui”. (Risos)

H. M.: (Risos) Olha, não sabe o que perde (risos).

C. A.: (Risos) Ele falou: “professora, eu vou embora daqui, isso é demais para mim, eu não aguento isso, eu vou embora”. Ele ficou muito incomodado e foi embora, pegou as coisas dele, juntou e saiu correndo e os outros alunos ficaram morrendo de rir. Mas enfim, a gente conversou sobre o porquê disso, o porquê dessa resistência, por que um útero, latejante, grávido, não pode, não é?

H. M.: Mas aí, Camila, você toca num aspecto essencial. Quer dizer, a sexualidade é encontro, é descoberta, é o reconhecimento do outro, não há ativo nem passivo. É essa fusão, esse encontro que transforma. Os gestos da sexualidade pode ser a coisa mais opressiva e opressora que é, e tem sido tradicionalmente. Precisamente, tanto de uma perspectiva masculina quanto feminina, a libertação é o passo para o encontro. Para além das expectativas da separação. Esse não saber onde um começa e o outro acaba, é isso que transforma a sexualidade mecânica em amor, em encontro. O físico em metafísico. Quer dizer, não há eternidade, exceto nesse momento transitório. É o momento em que a gente captura o eterno porque transcende, volta à palavra, as fronteiras... deixa de haver fronteiras, há encontro, há reunião. Se a sexualidade humana não é isso, não vale a pena. Quer dizer, aí, sim senhor, pode ser uma satisfação mais ou menos higiênica ou terapêutica, mas que não leva muito longe. Aí tanto faz. É igual. E isso toca, evidentemente, num aspecto que eu sei que te interessa muitíssimo, e você já enunciou, que é esse negócio do masculino e do feminino, as separações etc. Tradicionalmente, na nossa cultura, e não só na nossa cultura ocidental, cristã etc., tudo isso... houve e tem havido um imenso pavor masculino da sexualidade feminina. A sexualidade feminina é muitíssimo mais potente do que a masculina, em termos físicos. Uma

mulher é capaz de ter muitos orgasmos. Um homem vai fazendo o que pode (risos.)

C. A.: (Risos) Sim, isso.

H. M.: Daí que na tradição, sei lá, greco-latina, a ideia das bacantes, que são destrutivas e devoradoras e cuja sexualidade nunca é satisfeita. Mas isso é um pavor masculino. Não é uma agressividade feminina, é a potência feminina. O homem que não seja capaz de reconhecer isso não está também preenchendo a sua própria sexualidade. Estou querendo chegar ao ponto de, falando em processos sociais, econômicos etc., de libertação da mulher, que está acontecendo em nosso tempo. A libertação do feminino é também a libertação do masculino. É fundamental. Há dois autores muito diferentes que tocam nesses aspectos. Um é o Camões, que é prodigioso. É claro que a perspectiva de Camões não é uma perspectiva feminista, de forma nenhuma. É uma perspectiva de um masculino que abrange o feminino e que necessita do feminino como sujeito próprio.

C. A.: Sim.

H. M.: E daí que ele, prodigioso, cada um com o seu contrário num sujeito. Ele é, que eu saiba, o primeiro poeta, em qualquer língua que eu conheça, que reconhece a necessidade do outro feminino ser o sujeito da sua própria identidade para poder haver diálogo e troca, porque senão é falsificável. Outro autor que eu gosto muito a um nível inteiramente diferente e com uma percepção inteiramente diferente, é um que não é muito conhecido, Manuel Teixeira Gomes que, de uma perspectiva, se você quiser, “libertina”, inverte os termos habituais da chamada libertinagem que vem da tradição masculina, que vem do Ovídio, Stendhal e por aí em diante. O Ovídio na *A Arte de Amar*, o próprio Stendhal no *De l'amour etc.*, entende a mulher como uma espécie de castelo a ser conquistado. Portanto, há todo um processo no sentido antigo do termo de assédio, de cerco, de conquista e, portanto, de potencial de destruição. E, portanto, a sexualidade masculina manifestava-se em agressividade ainda mascarada em sedução. Porque depois o castelo ruía, caía, e até em termos sociais a mulher ficava desgraçada, perdia o seu estatuto, esse tipo de coisa. Era, portanto, uma conquista, era um ato militar contra. Ora, o Teixeira Gomes resolve isso dizendo que só entre iguais pode haver satisfação. Portanto, sem a igualdade, ele faz uma análise brilhantíssima, precisamente da colonização e usurpação da identidade feminina feita tradicionalmente pelo homem. É muito interessante. Ora, o que é que o homem tradicionalmente fez? Foi transformar a sua maior capacidade muscular numa força legitimadora da violência. Por outro lado, se nós observarmos, até em termos físicos, a mulher tem uma capacidade física muitíssimo maior do que o homem. Quer dizer, vocês fazem prodígios com o vosso corpo. É inacreditável. (risos) É espantoso. E o homem o que é que faz? Usa músculos? Não chega... Vocês criam, transformam. E é isso que tem sido o grande

susto masculino. Ora, isso não significa que haja superioridade ou inferioridade ou não sei o quê, mas complementaridade.

C. A.: Sim.

H. M.: E é essa complementaridade que é fundamental em termos da identidade própria. Cada um como indivíduos, como gênero e como sexo. A mulher, as pessoas de sexo feminino amadurecem mais cedo fisicamente do que os rapazes. Amadurecem intelectualmente mais cedo do que os rapazes. São factos biológicos. O que não quer dizer que sejam superiores ou inferiores. São diferentes, são complementares. E é a complementaridade que é a essência das coisas. Então, enfim, da revolução feminista atual, é ótimo e fundamental que esteja acontecendo, mas tem de estar de sobreaviso, não transferir os sinais da opressão masculina para uma equivalente tentativa da opressão feminina. Quer dizer, não são opostos, não há vencedor e vencido. É fundamental entender essa complementaridade que tem a ver com assumir a sua própria identidade. Porque senão não havia legítimo desejo da parte da mulher em relação a um homem se a mulher é inclinada nesse sentido, ou do homem em relação a uma mulher. Mas é através de um encontro de diferenças complementares. Voltando à Joana de *Vícios e Virtudes*, foi isso, julgo eu, que eu tentei de algum modo mostrar, não é? Quer dizer, você se lembra que nesse livro há dois interlocutores masculinos. Um que é um escritor meio tonto e o outro que é um escritor que se julga inteligente. E ela dá a lição a ambos, não é?

C. A.: Nossa, é muito bom!

H. M.: Ela dá a lição a ambos mostrando que não é objeto nem de um nem do outro. E não é objeto nem de uma especulação eventualmente generosa, mas de uma especulação certamente redutora.

C. A.: Sim. E você chega, Helder - eu queria muito te dizer isso, como mulher - até estou antecipando um pouquinho a outra pergunta, mas tudo bem... você chega num lugar muito importante do feminino, e isso me deixa assim... é fantástico, porque você é um homem. Eu li numa entrevista sua que você disse que se identifica bastante com esse feminino, porque é um feminino que não admite ser lido por um vocabulário masculino, e não ser olhado. É quando a Joana diz, “Joana é gente, não é personagem, só entra nessa história se eu quiser”. Então, ela acaba tomando conta de tudo e ela se apropria: você quer escrever sobre mim? Então nem na ficção que você vai escrever sobre mim, você manda. Olha o diário do Francisco, não é?

H. M.: (Risos) Exato, exato, exato. Mas é isso, é claro que a minha perspectiva é masculina e só pode ser masculina, mas é um masculino que entende o que não entende.

C. A.: Sim.

H. M.: E isso é que é extremamente importante, não é, portanto, impositiva e normativa, é receptiva. Até porque o feminino é parte de toda a identidade, como o masculino também é parte da identidade feminina, quer dizer, é uma questão de ênfase, de procura e de reconhecimento do outro. Essa Joana dá ao “escritor inteligente” a maior lição de todas, não é? Bom, a única diferença é que, apesar de tudo, fui eu que escrevi o livro (risos).

C. A.: Sim. Então, isso é surpreendente. Principalmente porque os homens vão nessa linha, se contrapondo a esse feminino que é descontínuo, que é, de certo modo, caótico no sentido de trazer outras vozes, outras leituras, de ser disruptivo. A gente tem esse masculino ainda hoje muito nessa toada da repetição desse “samba de uma nota só”, que é o patriarcado.

H. M.: Exatamente. O patriarcado é redutor. E, mais uma vez, tem a ver com o pavor masculino da sexualidade feminina. A menos que a gente integre a sexualidade feminina na sua própria sexualidade. Não é por acaso que os cruzados punham nas mulheres, nas partes genitais das mulheres, a cintura de castidade. Para já, é uma concepção de sexualidade extremamente limitadora. A sexualidade não é apenas o pênis e a vagina, quer dizer, é holística.

C. A.: Sim, é isso.

H. M.: É abrangente, não é? Não é técnica.

C. A.: É como se para os homens fosse muito mais fácil... Eu vejo muito isso nos masculinos que você cria também, e nos femininos que são complementares dentro das suas narrativas. Por exemplo, é muito mais fácil para esse masculino, que se guia pelo patriarcado, se relacionar com aquilo que ele imagina ser uma mulher, ao invés de enfrentar e lidar com a contingência do feminino.

H. M.: Exatamente. Ora, o que é fascinante, precisamente eu sendo homem e sendo heterossexual, é tentar entender os mecanismos dessa complementaridade e dessa identidade que não sou eu, mas que procuro entender tanto quanto posso, tendo o cuidado de não usurpar. Porque isso seria reduzir e falsificar. Isso é o que os homens fazem. E se calhar as mulheres também fazem em relação aos homens. Preconcepções que são impostas e que passam a ser normativas e não um diálogo em aberto.

C. A.: E aí, olha, Helder, acho que nessa mesma questão eu pergunto sobre a Paula, porque a Paula também é fascinante, de *Pedro e Paula*.

H. M.: Sim, sim, sim. A Paula é uma Joana feliz, de certa maneira.

C. A.: Olha, que perfeito...

H. M.: E aí, muito claramente e muito conscientemente, aquilo que é normalmente, tradicionalmente atribuído ao masculino, que é o sentido de aventura, de risco etc. Ali é, de facto, personificado por essa personagem feminina que está aberta à mudança, ao risco, à iniciativa e a essa criatividade. Enquanto que a personagem masculina do Pedro era uma personagem normativa, convencional - bem-intencionado, inclusive -, mas que fica... quando lhe tiram os instrumentos de poder, não sabe o que fazer, enquanto ela funciona sem instrumento de poder e o poder é ela própria na sua aventura. É, portanto, uma projeção. Alguém dizia, “ah, o autor, você, ela, não sei o quê, se identifica com Paula”. Não, não é bem verdade. Não é exatamente isso. Não é eu, masculino, me identificando com esse feminino, não. É uma imaginação biográfica de alguém que personifique qualquer coisa que eu valorizo profundamente, mas que é ela, não sou eu.

C. A.: Sim, que bonito. A Paula também é fantástica... a tessitura da Paula, ainda mais feita ao mesmo tempo em comparação com o irmão, não é? Porque, nossa, é incrível. Porque uma coisa é a gente falar de uma personagem e depois da outra. Outra coisa é colocar as duas ali.

H. M.: Exatamente.

C. A.: E o narrador deixa claro, ele diz “vamos falar do Pedro... está tão gostoso falar da Paula, está tão bom construir a Paula, mas vamos falar agora do Pedro” (risos).

H. M.: Mas aí você sabe que, tanto em relação à Joana como à Paula, eu, como pessoa, amei as duas, gostei das duas.

C. A.: Claro. E eu gostei muito dessa estratégia narrativa do *Pedro e Paula*, que você vai mostrar quem é o Pedro muito pelas cartas que ele manda ao pai e à mãe. E aí também é impressionante essa reverberação que você alcança em torno desse masculino também tão fragilizado e tão imaturo, que é fruto dessa cultura patriarcal e estrutural.

H. M.: Mas que é o jogo tradicional do poder. Ele está identificado, quer queira, quer não, com um regime político policial, opressivo etc. Quer dizer, ele representa muito uma masculinidade convencional, política de poder etc. Ele é parecido com o pai dele no livro, enfim. São instrumentos de repressão, não é? Enquanto ela cresce a partir daí, rejeitando e modificando. E o encontro dela com Gabriel é a transformação de um pai hipotético num amante desejado. Ela, de algum modo, dá nascimento a Gabriel, embora Gabriel seja bem mais velho do que ela no livro. E não é, julgo eu, sem significado que ele, no livro, morra dentro dela.

C. A.: Sim.

H. M.: Como uma espécie de nascimento inverso, que transcende a ele mas que tem a ver com uma, se você quiser, uma utopia de uma nova geração a partir de um feminino que integra o masculino e vice-versa.

C. A.: Que se complementam, como você diz. Muito interessante, muito bonito, muito importante também essa reflexão, Helder. Inclusive também uma outra reverberação, pensando aqui enquanto eu te ouço, também desse patriarcado, é essa coisa da rivalidade entre os femininos. Agora eu estou me lembrando da mãe da Paula, dizendo, “olha, acho que seu irmão não se deu bem com aquela namorada porque aquela namorada é muito diferente de você”. Dessa coisa quase incestuosa que eu acho muito que é traço também dessa estrutura patriarcal, machista. E a própria mãe... tem uma carta que ela manda para o Pedro, e ela diz “Ah, tudo bem, agora eu aceito mais. Para mim hoje é mais tranquila a sua aproximação com a tua irmã. Mas isso já foi um problema para mim, mas agora está tudo resolvido”. Isso também é reverberação dessa cultura machista, não é, Helder?

H. M.: A personagem mais trágica de *Pedro e Paula* é essa mulher, é a mãe, que é a mulher colonizada, e que aceitou a sua frustração como norma, aceitou a sua impossibilidade como maneira, como uma forma de identidade. Quer dizer, nós conhecemos muitas mulheres que são vítimas de si próprias, porque aceitam precisamente a sua posição marginalizada, oprimida, humilhada, e transformam isso em identidade. É uma forma de desvio e de poder negativo. Ela é terrível. É uma personagem que me faz ter muita pena. Você sabe que entre as coisas boas e agradáveis que me aconteceram, foi que eu fui Ministro da Cultura no governo da única mulher que foi Primeira Ministra em Portugal, a Maria de Lourdes Pintasilgo, e ela, que não fazia literatura, escreveu sobre *Pedro e Paula*. E ela faz uma análise extremamente interessante, precisamente das personagens femininas. Fala menos da mãe do que da mulher de Pedro. E essa transformação é muito interessante, que uma leitora feminina, política etc., tenha pegado por aí, que é muito uma área parecida com aquela que você está pegando na leitura.

C. A.: Sim, que legal, Helder. Depois eu gostaria de ter acesso a esse estudo. Será que a gente tem acesso facilmente?

H. M.: A Teresa Cristina Cerdeira tem. Eu acho que ela incluiu naquele volume que tem vários estudos sobre a minha obra, sobre o estudo publicado no Brasil. Ela sabe de certeza.

C. A.: Certo, vou procurar com ela. Olha, só para falar um pouquinho mais, vou voltar nessa coisa do masculino. Como mulher com orientação heteroafetiva, me sinto muito capturada por suas narrativas, não apenas pela construção de um feminino cujo princípio é sempre o da inquietação e do desafio, mas também pelo modo como você, em oposição, tece masculinos tão verossímeis (as mulheres

também são, os femininos) e atuais, (e aí eu ainda brinquei aqui): lamentavelmente! (risos).

H. M.: (Risos) pois é.

C. A.: Homens calcados na ideia de romper com as mulheres, por repetirem essa cultura de uma nota só, o patriarcado. É surpreendente, inclusive, mas talvez não devesse ser e, possivelmente esse seja mais um mau sinal sobre o masculino, que um homem sendo homem consiga lançar um olhar tão desassossegado como é o do feminino para outros homens. E você faz isso de maneira espetacular, no sentido dessa identificação, mais ou menos identificação, com o feminino. Você diz numa entrevista publicada pela revista Scripta de 2001, você fala uma coisa muito parecida - eu adorei - com o que está na carta que a Joana manda ao narrador no final de *Vícios e virtudes*.

H. M.: Sim

C. A.: Você disse que as mulheres se vingam, que nós temos sido oprimidas e alienadas de nós próprias e acrescenta “Mas vingavam-se, é claro. A vingança era a infantilização do macho. A criação de homens que eram incapazes de cozinhar um ovo, de arrumar uma cama. Que ficavam totalmente impotentes, na sua mecânica virilidade, impossibilitados, incapazes de sobreviver” (Scripta, 2001, p. 402). Essa construção do masculino aparece tanto em *Pedro e Paula*, (até digo que chega a me assustar o quanto Pedro é verossímil, porque parece que você descreve esses homens com quem a gente se encontra, conhece, enfim, se relaciona, infelizmente) quanto em *Vícios e Virtudes*. Gostaria de te ouvir sobre essas questões e de saber como é que você permanece pensando esses masculinos, sobretudo considerando o avanço da ultradireita. Você chegou um pouquinho nisso; ainda - e eu fico bastante curiosa - de que repertórios você se utiliza, Helder, da experiência, da observação (às vezes eu acho que o seu texto dialoga muito com uma visão psicanalítica...) para compor suas personagens masculinas.

H. M.: Observação, experiência, desejo, se você quiser. Desejo é muito importante. Talvez não pareça ser o conceito dominante, mas de algum modo é operativo. Um desejo que não fica saciado mecanicamente é um desejo por qualquer coisa de diferente, de impossível, no outro. É a busca de identidade de si próprio e, portanto, a busca de identidade do outro que não é o si próprio. São coisas diferentes. Uma coisa é o “transforma-se o amador na coisa amada.” Não, não se transforma nada, é outro... e é isso, essa alteridade que nós pressentimos através do amor. Ora, há amor que prende e há amor que liberta. O amor que liberta é o amor. O amor que prende é a falsificação do amor. São coisas inteiramente diferentes e diria que são antagônicas.

C. A.: Sim.

H. M.: Há vários níveis a isso. Um é o nível prático, político, econômico etc., que é fundamental. Quer dizer, é ridículo, é inacreditável que durante séculos a capacidade intelectual de metade da população humana, ou um pouco mais de metade, tenha sido minimizada. Quer dizer, é um desperdício de recursos. Nós vemos, inclusive, através do trabalho de arquivo, e não só atualmente de mulheres, o número de escritoras, compositoras de música etc., que até já existiam, mas estavam sendo suprimidas e oprimidas. Não entravam na história. A história era uma narrativa masculina. Isto é inteiramente absurdo, não faz sentido. Sobretudo tendo em mente que todos nós, homens, mulheres, machos, fêmeas, aprendemos tudo com a mulher. Nascemos da mulher. Aprendemos linguagem de mulher. Fomos alimentados por mulher. É a fonte, é o ponto de partida. Não há identidade, quer masculina, quer feminina, sem esse feminino gerador e transformador. Agora, se vamos esconder ou minimizar isso, estamos a minimizar a nossa própria identidade. E o ponto de encontro fundamental entre o masculino e o feminino é a geração feminina, tanto do masculino como do feminino. Quer dizer, salta aos olhos, não é? Portanto, se através dos tempos, dos séculos, das culturas, esse tipo de coisa... se eliminamos a nossa origem, o nosso elemento fundamental, construtivo, criativo, estamos-nos auto castrando, tanto no sentido masculino como feminino do termo. Voltando, portanto: as personagens femininas “vingativas” que - por serem marginalizadas e reduzidas e oprimidas às escondidas dos homens ou dominando os homens - os infantilizam, isso é uma forma de exercício de poder, mas é um poder exercido negativamente, não liberta.

C. A.: Não porque elas ficam presas, não é? Elas ficam presas.

H. M.: Ficam presas no seu próprio papel redutor e, portanto, reduzem-se. E aí não sei se isso é o triunfo de uma opressividade masculina ou se é o triunfo de uma opressividade feminina, mas tornam-se complementares no negativo e não no positivo, que é aquilo que seria libertador de ambos.

C. A.: Exatamente. E é incrível como esse esquema é reproduzido assim, repetido o tempo todo.

H. M.: É claro. Em quase todas as sociedades.

C. A.: Sim. Eu rompi com esse esquema, viu, Helder? (risos) Muito apoiada pelas suas personagens (risos).

H. M.: Ah, mas que bom, que bom! (risos).

C. A.: Sim. E, querido, aí tem mais um tópico meu antes de passarmos para aquela questão linda que eu fiz a partir da leitura da Maria Lúcia Dal Farra.

H. M.: Ela é sempre surpreendente.

C. A.: Nossa, muito. Então, só uma coisinha que eu queria ainda perguntar para você, que é mais minha. Helder, me interessa muitíssimo os modos estéticos, as estratégias, a técnica de que você se utiliza para dar vida às suas personagens, colocando-as, especialmente as mulheres, como vimos, nesse lugar descontínuo, de existência, nesse lugar de ruptura dos padrões que nos são impostos. Nessa sua, ao que me parece, escolha pela relativização dos absolutos em torno também do feminino, você considera que a ironia, como um modo de pensamento e, consequentemente, como um modo de escrita literária, pode ser um operador importante, oportuno? E como escritor que revela em sua escrita uma escrita sempre consciente dos seus métodos, uma escrita que se pensa, que performatiza os seus processos de construção, nos fale, por favor, sobre outras técnicas que você usa com essa finalidade tão presente em seu texto, qual seja a de rasurar, de esvaziar absolutos, criando outros mundos possíveis entre o sim e o não.

H. M.: Bem complexa a pergunta e vou procurar responder tão simplesmente quanto possível. Ironia, sim, sem dúvida. Ironia é aquilo que dá perspectiva. E nisso aprendi muitíssimo lendo Machado Assis, que foi um escritor extremamente importante para mim. Que é precisamente porque a ironia joga com ambiguidade, não é? É uma coisa, mas não é bem assim, porque a ironia traz uma perspectiva diferente ao próprio enunciado. E, portanto, é uma tentativa de dar perspectiva. Em pintura, há perspectiva, não é? Geralmente na escrita há menos perspectiva. A perspectiva exige um elemento de simultaneidade, ao mesmo tempo que se mostra uma coisa, está se mostrando outros elementos dessa coisa.

C. A.: Fica como se fosse um cheio que é vazio, não é? Porque de tanto que você tem, você não tem nada fixo...

H. M.: Um cheio que é preenchido por outros elementos. Eu sou um grande amante de música e de ópera, por exemplo. É uma extraordinária capacidade que os grandes compositores de ópera, como Mozart, Werder etc., conseguem por vezes, ao mesmo tempo, ter o texto nas palavras e a música dizendo uma coisa diferente. Ora, isso em música é possível. É possível a simultaneidade de opostos ou de diferenças. Em escrita é muitíssimo mais difícil.

C. A.: Estou lembrando aqui do diário riscado, em *Vícios e virtudes*. Eu nunca vi de verdade, um exemplo literário mais sofisticado nesse sentido, porque eu sou estudiosa, gosto de estudar bastante a ironia. A ironia me chama muito a atenção, ela ilumina muito a diferença, eu adoro.

H. M.: Sem dúvida.

C. A.: E quando eu vi aquela estratégia que você usou, do diário. É incrível, porque ali você mantém o direito e o avesso da escritura.

H. M.: Que é uma maneira um bocado mecânica de mostrar, mas que realmente em música eles conseguem. Às vezes em poesia a gente consegue um pouco, não é? Numa narrativa é mais difícil. Há um leitor, um crítico que eu admiro muito, que teve o grande privilégio de conhecer e ser amigo. O maior comparativista que eu conheci, o Cláudio Guillén, um grande crítico literário, filho do Jorge Guillén, do poeta; foi através dele que vários dos meus livros foram traduzidos em espanhol. E ele escreveu sobre, enfim, sobre o meu estilo, a maneira de escrever, e uma coisa que ele acentuou e que eu não tinha pensado é que muitas vezes as minhas frases se prolongam com a diferença. Digo uma coisa e a frase continua trazendo outro elemento, e outro elemento que podem ser até contraditórios.

C. A.: Sim.

H. M.: Eu não tinha pensado nisso. O que eu tinha feito, o que eu faço automaticamente, por exemplo, “é assim, mas não é bem assim. Também é mais isto e mais aquilo e mais aquilo.” Uma tentativa de simultaneidade que é extremamente difícil, como digo, em linguagem, mas que em poesia às vezes a gente consegue através do uso de nuances, inclusivamente de paradoxos e de oxímoros.

C. A.: Sim, estou lembrando também... será que é disso que você está falando? Quando, por exemplo, lá no *Pedro e Paula*, quando o Pedro vai escrever aquela carta aos pais, você “acaba” com ele (risos). Ele acaba consigo mesmo, não é? Quando ele vai escrever, ele (Pedro) diz para o pai e para a mãe que a namorada dele engravidou. E, como ele está estudando para se tornar médico, ele não vai junto com a namorada fazer um aborto: deu o dinheiro a ela, mas não vai com ela realizar o aborto, porque “vai que depois algum médico o reconheça”. E aí ele escreve algo assim, ainda na carta: “e olha como ela é gananciosa, ela me devolveu o dinheiro.” Você vê mais ou menos isso, Helder, que estamos discutindo? Porque ali você (o leitor, a leitora) fala: “epa”, porque parece que tem uma coisa que é muito dissonante.

H. M.: Claro, claro, claro.

C. A.: É como se fizesse um ruído, porque você fala, “espera aí: o ganancioso fica com o dinheiro, ela devolveu o dinheiro... o que ele está dizendo?”

H. M.: Ela devolveu o dinheiro e ele ficou ressentido dela não ficar grata. Era uma forma de poder, de colonização, e que ela manifestou uma independência que ele não tolera.

C. A.: Aham....

H. M.: Mas depois essa personagem vai se vingar.

C. A.: Sim. (Risos)

H. M.: Vai reduzi-lo.

C. A.: É ótimo. Muito bom. Então, é isso, essa simultaneidade, não é, que você estava dizendo, que é difícil.

H. M.: Tentativa de dar, ao mesmo tempo, os elementos contraditórios das coisas. Porque as coisas, raras vezes, são só o que são, não é? São isso e mais algumas coisas. Olha, é muito difícil dar isso em escrita.

C. A.: Sim, mas é incrível, eu nunca vi, de verdade, aquilo que você faz no diário, em *Vícios e virtudes*, é incrível porque você também diz... não é só aquilo, é aquilo que está justamente nebuloso, que é se ela foi violada, quem a violou, o que aconteceu, não é?

H. M.: Claro, claro, claro... conta e muda.

C. A.: Aproveitando a fala brilhante da nossa querida Maria Lúcia Dal Farra que eu já tive a honra de assistir e que fico, é claro, honrada, pois até o momento apenas eu assisti... (risos). Uma fala lindíssima, você vai adorar, Helder. Então... a que eu tive a honra de assistir porque será transmitida. Ela me enviou e me permitiu citá-la já. Então, gostaria de ouvi-lo sobre a sua obra *Romance*, publicada em 2015, e objeto do olhar atento de Dal Farra para o nosso evento em sua homenagem. Diz a nossa querida: “[...] todos os eventos, no entanto, estão destinados a sofrer metamorfoses ao longo das páginas – o que carrega, desde então, para nós, inesperados suspenses, os mais inimagináveis. Além disso, até mesmo esses movimentos do enredo vão sendo alterados pouco a pouco, porque, nesse mundo que está sendo criado, além de haver um espaço e um tempo simultâneos e contraditórios, há também um espaço antigo que é, ao mesmo tempo, antigo e moderno”. O título da fala da Maria Lúcia Dal Farra é “*O Romance possível*”. Gostaria que você nos falasse, Helder, sobre a sua obra *Romance*, cujo contar, segundo Dal Farra, é um “contar abismal”, feito por um “desapiedado narrador” que, “na linhagem literária de Baudelaire, se empenha em elevar o leitor à altura da sua escrita, obrigando-o a se dedicar com muita aplicação ao desvendamento do seu trabalho para poder assimilá-lo”. Seria um prazer ouvi-lo nos contar um pouco, ainda, sobre essa “construção literária alucinatória” – a que se refere também Maria Lúcia em seu estudo – e os modos literários de alucinação, passando um pouco pelos efeitos de sentido que você pretende – ou não pretende? – criar em seus leitores, por meio desse literário alucinatório.

H. M.: Pergunta e análise diabólica (risos). Estou ansioso por ler, ouvir o que Maria Lúcia referiu. É uma leitura tão perceptiva, não é, como, aliás, Camila também é, obviamente, pelas suas perguntas. É uma obra que pouca gente procurou entender sequer. Porque mistura muitas coisas. Está se passando onde não acontece. Portanto, tem um caráter onírico, e você usou a palavra alucinatório, não é? Ora, o que é por definição uma alucinação? Alucinação é a aparência objetiva de uma coisa que não

está lá. Como escreveu o meu querido amigo de infância, grande filósofo, Fernando Gil, a alucinação não necessita e nem permite prova. E, no entanto, está lá. A gente vê uma alucinação. A alucinação acontece e, no entanto, não pode mexer. Não é uma representação. É uma construção. Ora, isso para mim, mentalmente, liga-se a um conceito. Eu nunca parto de ideias para a narrativa, mas neste caso é importante, acho eu, o conceito estoico, dos estoicos, dos filósofos pré-socráticos, o conceito dos incorpóreos. Os incorpóreos, que aliás é citado, é mencionado (o conceito) especificamente em *Romance*, não é a coisa, mas o movimento, o gesto, não é? Não é a coisa. O exemplo que eu uso: não é o pão e a faca que cortam o pão, mas o cortar do pão pela faca. Portanto, o incorpóreo é também o onírico e, de certa maneira, o que eu julgo que procurei representar em *Romance* é esse elemento do onírico. É a transformação de um sonho em objeto, em aparência fugaz, que absorve, como todos os sonhos, o presente, o passado, o que acontece, o que não acontece, o que se sente, o que não se sente. Mistura sem fazer síntese. No aspecto estrutural, é talvez a obra mais ambiciosa que eu tentei escrever. Fazendo recurso, você menciona Baudelaire, sim, de acordo, mas muito na medida em que Baudelaire é um pré-surrealista. Há uma sintaxe surrealizante, julgo eu, em *Romance*, que é a associação de ... não é sequer de opostos, é de divergências. Coisas que são divergentes, mas que são simultâneas ou que podem ser percebidas em simultaneidade. Estamos, portanto, em terreno movediço. Agora, tentar cristalizar esse terreno movediço, que tem a ver com percepções, com coisas, com ecos, inclusivamente com ecos repressivos, quer dizer, o próprio processo onírico que incorpora a sua repressão e a sua manifestação exterior. E tudo isto ao mesmo tempo, fazendo referência a uma obra literária que eu estudei e que admiro profundamente, que é a obra literária de Bernardo Ribeiro, que acontece num espaço onírico também. Portanto, é uma tentativa de reproduzir, enquanto incorpóreo, a sintaxe, ou uma sintaxe possível, num sonho. Um sonho que é, ao mesmo tempo, recordação, imaginação, medo, porque há uma grande ameaça que está presente e possibilidades de desencontros. A metáfora inicial é uma estrada caminhando em dois caminhos opostos. São vistos simultaneamente. Voltamos ao tópico inicial da imaginação e memória, passado e futuro.

C. A.: Nossa, é incrível, Helder!

H. M.: É por isso que eu estou ansioso por ouvir a Maria Lúcia, que é tão perceptiva, não é? Aliás, ela, tal como Teresa, tal como Vilma Arêas, tal como Marisa, escreveu tão perceptivelmente sobre as minhas coisas ao longo dos anos... e que ela tenha pegado em *Romance*, fico particularmente contente, porque é uma obra que acho que ninguém lá meteu o dente até agora (risos).

C. A.: Nossa, é muito interessante. Eu te ouvindo vejo o quanto ela conseguiu capturar mesmo esse movimento que você descreveu também. E é incrível como

você vai procurando espaços, porque - falando a partir disso que você me falou - eu fico com a impressão de que você procura espaços e estratégias literárias onde caibam esses fazeres, essas tessituras que são da ordem, por exemplo, da simultaneidade, como a ironia, que garante um pouco disso, o movediço, desse cheio, onde cabe tudo, mas ao mesmo tempo, o leitor deixa a história com aquele tudo... sem algo fixo.

H. M.: Esse elemento de simultaneidade é, no fundo, a grande missão, que não é realizável, não é? Mas procurei, de algum modo, em *Romance*, fazer isso, que é, enfim, um poema bem diferente de tudo o quanto eu escrevi, tanto em ficção como em poesia. Quando eu mandei ao meu editor, o querido amigo Francisco Espadinha, que morreu, entretanto, ele disse “isso é inteiramente diferente de tudo quanto escreveste até agora.” E é. Mas os temas estão lá, julgo eu. Eu teria achado interessante que quem procurou ler o livro... que foi um livro que as pessoas não mexeram, porque de algum modo, em termos de escrita, não podia ter sido escrito sem ter havido surrealismo. Não é surrealista, mas usa uma sintaxe essencialmente de associação que os surrealistas também exploraram. Com a diferença de que mais cedo na nossa conversa você falou em subconsciente, análise. Eu acho que eu nunca entro por esse elemento, eu entro mais pelo elemento de representação. Não é uma pesquisa do inconsciente ou do subconsciente, porque é precisamente a transposição em linguagem daquilo que não está formulado, que tem mais a ver com o onírico.

C. A.: Nossa, Helder, agora até fiquei arrepiada aqui, sobre essa transposição em linguagem daquilo que não está formulado. Sabe o que isso me lembrou um pouco? Tem um estudioso que eu adoro, que é o Emil Staiger, quando ele define o estilo lírico. E na sua fala eu já estava me lembrando da reflexão dele. Agora quando você falou isso eu tive um orgasmo literário (risos).

H. M.: Que bom. Enjoy! (Risos)

C. A.: (Risos). Porque ele diz que o estilo épico é a narrativa e tem a ver com a memória, porque você consegue repetir e recontar histórias. E o estilo lírico, ao contrário, tem a ver com a recordação, porque, no espaço da recordação, as coisas não foram ainda nomeadas. Staiger até diz que é o “um no outro lírico.” E há essa mistura de tempos que a gente pode entender: ele até fala disso, exemplificando: quando você sente uma fragrância que você não sentia há muitos anos, de repente, aquele tempo passado, ele brota em você, aquela experiência volta. E ela é também fugidia. Então, eu já estava me lembrando - enquanto você foi falando do alucinatório, do terreno movediço, da simultaneidade dos tempos - da definição dele do estilo lírico. E agora, então, quando você disse que seria uma tentativa de transpor em linguagem aquilo que não está formulado, nossa, perfeito, é isso, não é?

H. M.: É, é isso. A gente nunca consegue.

C. A.: Mas é muito difícil... uma empreitada!

H. M.: Só vale a pena tentar fazer aquilo que é difícil. Inclusive, há uma história que eu te vou contar sobre um escritor que eu muito admiro, não interessa agora quem... eu perguntei, o que é que você está fazendo? Ah, um novo romance e tal. E contou o romance todo. E eu disse, então, quando é que é publicado? Ah, não, ainda não escrevi. Eu fiquei cheio de admiração e apavorado ao mesmo tempo.

C. A.: (Risos) sim.

H. M.: Eu nunca seria capaz de escrever um romance que eu já soubesse qual era, nem me interessaria fazê-lo. Só me interessa como pesquisa, como entrar no escuro, não é? Quer dizer, tentar iluminar um bocado esse escuro. O que é muito diferente do processo psico analítico. Não é a mim que me interessa descobrir ou encontrar, mas é através de mim, o que é uma coisa diferente. Através de mim, porque não tenho outro instrumento. Sou o único instrumento que tenho. E só através disso, voltamos ao início, se pode chegar às situações, aos desejos, ao outro, à expressão do amor. Há aquela peça do Sartre, *Huis clos*, que termina, ou que diz a certa altura, “o inferno são os outros.” Eu acho que é exatamente o oposto. Quer dizer, a vida são os outros. Se nós não formos capazes de sermos outros de nós próprios, não somos nunca nós próprios. E esse é o grande encontro, acho eu, não?

C. A.: É isso, encontrando o outro nesse sentido tão amplo que você falou tanto.

H. M.: Não é o outro em nós, mas nós com o outro.

C. A.: Exato. Muito bonito, Helder, e muito coerente com tudo que nós vemos nas suas narrativas e na sua obra. Por exemplo, quando você fala que não te interessa contar uma história que já está “aqui”, pronta, para mim está muito coerente com o narrador que eu conheço, os seus narradores, porque a sua escrita claramente é uma escrita que se faz se fazendo. E é uma escrita em processo e você também brinca muito com isso. Você coloca isso o tempo todo. Então, a gente percebe como leitores que, de fato, a escrita está se fazendo. E aí vem aquele personagem sobre o qual você tinha uma certa autonomia que também começa a transbordar, e isso é muito bonito. Querido, eu queria ficar com você aqui até amanhã conversando, mas eu estou bem preocupada em ficar te tomado muito o tempo...

H. M.: Um imenso prazer, gostei muito.

C. A.: Gostaria de te agradecer muito, muito. Foi muito bom. Quero dizer que essa sua tessitura da diferença é muito importante, o seu trabalho é muito importante, você tece esse lugar de exceção, esse descontínuo e você nos impele a articular isso socialmente, sabe?

H. M.: Camila, foi um imenso gosto estar contigo e agora só falta nos encontrarmos mesmo pessoalmente, não é?

C. A.: Sim, querido.

H. M.: Mas é um bom passo, irmos da palavra para a imagem. Agora temos de nos encontrar, está bem?

C. A.: Sim, querido. Vai ser um prazer enorme para mim. Muito obrigada!

H. M.: Eu é que agradeço. Obrigado.

C. A.: Muito obrigada, querido. Um abraço grande para você. Foi uma honra!

ALAVARCE, C. S. MESSIAS, R. LOPES, T. M. A. (org.) *A conversation between Camila Alavarce and Helder Macedo*. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 201-227, jan./jun. 2025.

REFERÊNCIAS

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. **Tão longo amor tão curta a vida**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MACEDO, Helder. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VÁRIOS AUTORES. Entrevista com Helder Macedo. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 377–402, 2001. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10423>. Acesso em: 13 abr. 2025.

