

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretor

Profª. Dra. Marcia Cristina Argenti

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Camila da Silva Alavarce

Larissa Bistafa Antunes de Oliveira

Marisa Corrêa Silva



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

HELDER MACEDO:

UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR,
AO CRÍTICO, AO POETA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 60	p. 1-242	jan./jun. 2025
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Rodrigo Valverde Denubula

Wilton José Marques

PARECERISTAS

Adriana Gonçalves (UEMG)
Adriano Guedes Carneiro (UFF)
André Carneiro Ramos (UEGM)
Bianca Rosina Mattia (UFSC)
Carlos Roberto Dos Santos Menezes
(UFRJ)
Cilza Bignotto (UFSCar)
Cinthia Belonia (UFSCar/PD)
Danuza Américo Felipe De Lima (IFSP/
Avaré)
Daviane Moreira (UFG)
Edson Salviano Nery (USP)
Flávio Silva Corrêa de Mello (UFRJ)
Gabriela Silva (FURG)
Germana Salles (UFPA)
Jean Carlos Carniel (UNESP/IBILCE)
Larissa Fonseca E Silva (USP)
Livia Vilaça (UFRJ)
Luciene Marie Pavanetto (UNESP/
IBILCE)
Maria Luísa Scher (UFJF)
Marinei Almeida (UNEMAT)
Mauro Dunder (UFRN)
Maximiliano Gomes Torres (UERJ)
Pedro Fernandes (UFRN)
Raquel Terezinha Rodrigues
(UNICENTRO)
Rejane Queiroz (Um. Complutense de
Madri)
Silvio Renato Jorge (UFF)
Sinei Sales (USP)
Telma Maciel (UEL)
Thaíla Moura Cabral (UFRJ)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

EDITORACÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevicius

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - - Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Classe and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

EDITORIAL

Paulo Andrade e Rodrigo Valverde Denuila 9

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Camila da Silva Alavarce, Larissa Bistafa Antunes de Oliveira e Marisa Corrêa Silva.....11

FESTEJANDO HELDER MACEDO: UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR, AO CRÍTICO, AO POETA, AO HOMEM

CELEBRATING HELDER MACEDO: A TRIBUTE TO THE WRITER, THE CRITIC, THE POET, THE MAN

- Sobre Joanas, Paulas e Mari(s)as: a construção dos femininos e os bastidores dos afetos ao redor de Helder Macedo

Of Joanas, Paulas, and Mari(s)as: feminine constructions and the intimate landscape of affections around Helder Macedo

Camila da Silva Alavarce 23

- Plot Twist! Tradição, Desejo e Subversão em *Noite de Verão*, de Helder Macedo

Plot Twist! Tradition, Desire and Subversion in Helder Macedo's Summer Night

Marisa Corrêa Silva 37

- Helder Macedo e seus contemporâneos: diálogos com Machado de Assis, Camões e Almeida Garrett

Helder Macedo and his contemporary: dialogues with Machado de Assis, Camões and Almeida Garrett

Nayara Meneguetti Pires 49

- A memória é uma província da imaginação: uma leitura de *Partes de África*, de Helder Macedo

Memory is a province of imagination: a reading of Parts of Africa, by Helder Macedo

Daniel Marinho Laks..... 65

■	Metamorfoses poéticas ou a “fidelidade essencial” <i>Poetic metamorphoses or the “essential fidelity”</i> <i>Maria Theresa Abelha Alves</i>	75
■	Helder Macedo, leitor de Cesário Verde <i>Helder Macedo, reader of Cesário Verde</i> <i>Maria Lúcia Outeiro Fernandes</i>	95
■	“Para tão longo amor, tão curta a vida”: algumas reflexões em torno do ensaio de Helder Macedo <i>“Para tão longo amor, tão curta a vida”: some reflexions about the essay of Helder Macedo</i> <i>Jorge Vicente Valentim</i>	109
■	O Romance Possível <i>The Possible Novel</i> <i>Maria Lúcia Dal Farra</i>	123
■	Sim não talvez: A ironia e a construção de efeitos de sentido de simultaneidade em <i>Pedro e Paula</i> , de Helder Macedo <i>Yes no maybe: irony and the construction of simultaneity in Pedro e Paula, by Helder Macedo</i> <i>Camila da Silva Alavarce, Julio Miguel Domingues da Silva Alves e Larissa Bistafa Antunes de Oliveira</i>	131
■	<i>Partes de África</i> (1991): um mosaico colonial <i>Parts of Africa (1991): a colonial mosaic</i> <i>Viviane dos Santos Cardoso e Franco Baptista Sandanello</i>	153
■	Rasura: a construção de estereótipos sobre Paula, de Helder Macedo <i>The Construction of Female Stereotypes in Pedro e Paula, by Helder Macedo</i> <i>Sandra Mônica do Nascimento Moura e Penélope Eiko Aragaki Salles</i>	165
■	Quem escreve se descreve: um narrador em passeio pela ficção <i>Who writes describes themselves: a narrator strolling through fiction</i> <i>Teresa Cristina Cerdeira</i>	189

ENTREVISTA
INTERVIEW

■ Uma conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo

A conversation between Camila Alavarce and Helder Macedo

*Camila da Silva Alavarce, Renan Henrique Messias de Paulo e Tania
Mara Antonietti Lopes 201*

ÍNDICE DE ASSUNTOS..... 229

SUBJECT INDEX 231

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*..... 233

CELEBRANDO OS ITINERÁRIOS DA ITINERÁRIOS - REVISTA DE LITERATURA E HELDER MACEDO

Atingir o marco do número 60 é uma ocasião singular e notável para qualquer periódico acadêmico, especialmente no contexto atual em que o ambiente editorial enfrenta diversos desafios. Nesse cenário, a ITINERÁRIOS – Revista de Literatura celebra com entusiasmo esta conquista ao lançar um dossiê especial dedicado à obra de Helder Macedo, figura de destaque na literatura contemporânea em língua portuguesa.

Periódicos científicos são pilares fundamentais da comunicação acadêmica, servindo como plataformas cruciais para a disseminação de novos conhecimentos, o fomento de debates teóricos e metodológicos, e o avanço contínuo de diversas disciplinas. No campo dos estudos literários, essas publicações são vitais para a consolidação de linhas de pesquisa, a validação de abordagens críticas e a formação de redes intelectuais que impulsionam o desenvolvimento da área. A ITINERÁRIOS emerge nesse contexto como um veículo de destaque, representando um braço editorial significativo da UNESP, uma das maiores e mais respeitadas universidades públicas do Brasil.

A revista foi fundada em 1990, estabelecendo-se desde o seu início como uma publicação da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) da UNESP sob responsabilidade Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELI). O ano de 1990 precede a explosão da internet e a digitalização massiva do conhecimento, período em que a publicação acadêmica era predominantemente impressa, com processos editoriais e de distribuição muito diferentes dos atuais. A persistência da revista indica uma gestão editorial proativa e uma capacidade de inovação para manter sua relevância em um ambiente em constante mudança, portanto, serve como um termômetro histórico das tendências e evoluções nos estudos literários brasileiros e internacionais, refletindo as preocupações teóricas e os objetos de estudo que se consolidaram ou emergiram desde o final do século XX.

Desde sua fundação, o principal objetivo da ITINERÁRIOS tem sido a divulgação de resultados de pesquisas em literatura, tanto do Brasil quanto do exterior, abrangendo diversas linhas teórico-metodológicas. A revista publica artigos com variadas orientações teóricas, além de resenhas e entrevistas relacionadas aos estudos literários. Uma característica marcante de sua linha editorial é que cada número é centrado em um tema previamente definido pela comissão editorial.

O primeiro número da revista já demonstrava uma ampla gama de interesses e abordagens nos estudos literários. O volume inaugural abordava temas diversificados,

contemplando a lírica de Florbela Espanca, Dadaísmo e Surrealismo, literatura negra nos Estados Unidos, a correspondência de Guimarães Rosa, o realismo maravilhoso de G.G. Márquez, aspectos da teatralidade em Jean Cocteau e Maurice Maeterlinck, o teatro negro de Aimé Césaire, o surrealismo em Jacques Prévert, e leituras psicanalíticas e semióticas de literatura infantil, além do pós-moderno na literatura americana. Importantes nomes da crítica literária brasileira, como Alfredo Bosi publicaram na ITINERÁRIOS, cujo artigo “Narrativa e resistência” saiu no número 10 da revista, em 1996.

A diversidade temática do primeiro número sinalizava uma abertura para diferentes abordagens, o que pode ter sido um fator chave para a resiliência e o apelo duradouro da revista. A longevidade da revista é um indicador crucial de sua estabilidade e impacto. Alcançar a marca do 60º número de uma publicação acadêmica é um feito notável, sobretudo em tempos em que o cenário editorial e acadêmico enfrenta tantos desafios.

Assim, a revista Itinerários celebra essa importante conquista ao lançar um dossiê dedicado à obra multifacetada de Helder Macedo, um dos mais destacados intelectuais da literatura contemporânea em língua portuguesa. Este número especial não apenas representa um marco numérico, mas simboliza a maturidade acadêmica, o compromisso contínuo com a excelência intelectual e a contribuição significativa para os estudos literários. Escolher Helder Macedo como tema central não é casualidade; é um gesto intencional de reconhecimento à riqueza e à pluralidade que a obra deste autor proporciona, refletindo perfeitamente a diversidade crítica e teórica que caracteriza a trajetória editorial da Itinerários.

O atual dossiê, derivado do evento “Helder Macedo: uma homenagem ao escritor, ao crítico, ao poeta”, realizado em 2024 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), ressalta a relevância acadêmica e cultural da obra multifacetada de Macedo, abrangendo romance, poesia e ensaio. As contribuições deste número exploram aspectos diversos da escrita macediana, desde a complexidade das construções femininas, como discutido por Camila da Silva Alavarce, até as ricas intertextualidades destacadas por Nayara Meneguetti Pires, relacionando-o a Machado de Assis, Camões e Almeida Garrett. Também se destacam as análises críticas de Maria Lúcia Outeiro Fernandes sobre Cesário Verde e as reflexões ensaísticas de Jorge Vicente Valentim.

Com esta edição especial dedicada a Helder Macedo, a revista reforça seu papel essencial na promoção de debates literários profundos e atuais, confirmando sua posição de destaque como plataforma de referência para pesquisadores e estudiosos da literatura.

Paulo Andrade
Rodrigo Valverde Denubila
Editores da ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

FESTEJANDO HELDER MACEDO: UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR, AO CRÍTICO, AO POETA, AO HOMEM

“A história era uma narrativa masculina. Isto é inteiramente absurdo, não faz sentido. Sobre tudo tendo em mente que todos nós, homens, mulheres, machos, fêmeas, aprendemos tudo com a mulher. Nasceramos 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.”

(Macedo, 2024, 1:24:40 - 1:55:00)*

O presente dossiê temático da revista *Itinerários* nasceu das reflexões, diálogos e afetos suscitados durante o evento “Helder Macedo: uma homenagem ao escritor, ao crítico, ao poeta”, realizado em 19 de novembro de 2024, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), e idealizado pela professora Camila da Silva Alavarce (PPGLit/UFSCar). Promovido pelo grupo de pesquisa “CEILI - Figuração Estéticas do Contingente, do Excêntrico e do Indizível na Literatura” - e transmitido de forma remota pelo canal do CECH, o encontro teve como objetivo celebrar a obra multifacetada de Helder Macedo, reunindo pesquisadoras e pesquisadores de diferentes instituições em torno da relevância de sua escrita para os estudos literários.

O dossiê tem início com a conferência de abertura do evento, intitulada “Sobre Joanas, Paulas e Mari(s)as: a construção dos femininos e os bastidores dos afetos ao redor de Helder Macedo”, assinada por Camila da Silva Alavarce, professora doutora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar), e também organizadora do evento que deu origem a este dossiê. Num texto sensível e instigante, Alavarce propõe uma aproximação crítica e afetiva da obra de Helder Macedo, com especial atenção à forma como o autor constrói, por meio de uma linguagem singular, personagens femininas que desafiam os limites da representação patriarcal. A

* 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.

autora enfatiza a riqueza estética e política de uma escrita que não se contenta com a repetição de estereótipos e propõe, em seu lugar, a criação de femininos múltiplos, contraditórios e, portanto, profundamente literários.

Partindo de uma leitura atenta e delicada, Alavarce destaca duas personagens marcantes do universo ficcional de Macedo: Joana, do romance *Vícios e Virtudes* (2002), e Paula, de *Pedro e Paula* (1999). A professora demonstra como o autor recorre a recursos como a ironia - geradora de ambiguidades e simultaneidades - para elaborar essas figuras, criando um espaço narrativo onde o feminino não é um dado, mas uma invenção em movimento. A linguagem torna-se, assim, instrumento de abertura e de pluralidade, operando na contramão de modelos fixos e binarismos normativos.

Além da análise literária, o texto de abertura também compartilha rapidamente os bastidores da organização do evento em homenagem a Helder Macedo para os leitores, revelando os afetos que mobilizaram o encontro e ressaltando a importância de se reconhecer, celebrar e estudar a obra de um autor que soube escrever o Outro - e, mais especificamente, a Outra - com alteridade e escuta. Nesse gesto, Camila da Silva Alavarce não apenas apresenta a obra de Helder Macedo, mas também oferece uma chave de leitura para o conjunto do dossiê: a valorização de uma literatura que pensa a linguagem como forma de invenção e de relação com a diferença.

O segundo artigo do dossiê é assinado por Marisa Corrêa Silva - professora da Universidade Estadual de Maringá (UEM) vinculada ao Programa de Pós Graduação em Letras da mesma universidade e estudiosa renomada da obra de Helder Macedo - e intitula-se “Plot twist! Tradição, desejo e subversão em *Noite de Verão*, de Helder Macedo”. A partir de uma leitura atenta da novela publicada por Macedo em 2022, a autora propõe uma análise consistente que atravessa os limites da narrativa tradicional para adentrar os meandros do simbólico, do imaginário e do desejo. Em seu texto, a figura de Madalena - personagem central da narrativa - ganha destaque como ponto de inflexão entre identidade e memória, entre o que se repete e o que se subverte, entre o passado e a promessa do futuro.

Assim, o artigo se ancora em conceitos lacanianos - Desejo, Grande Outro, Objeto A, e os registros do Real, Imaginário e Simbólico - para analisar o modo como *Noite de Verão* (2022) se estabelece como uma narrativa de camadas, em que o jogo entre memória e invenção desestabiliza certezas e convoca o leitor a uma escuta mais atenta dos silêncios e das falhas da linguagem. Ao final, a leitura de Marisa Corrêa Silva nos convida a pensar não apenas na complexidade do texto macediano, mas também na potência da literatura como espaço de elaboração e subversão do desejo.

Entre as contribuições que dialogam com a multiplicidade da obra macediana, há o artigo de Nayara Meneguetti Pires, Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar) e pesquisadora importante da obra macediana:

“Helder Macedo e seus contemporâneos: diálogos com Machado de Assis, Camões e Almeida Garrett”. O texto parte da ideia de que a obra de Macedo - atravessando gêneros como o romance, a poesia e o ensaio - carrega em si um movimento constante de autorreflexão e abertura ao diálogo com outras vozes literárias. Esses diálogos são lidos pela pesquisadora como escolhas éticas e políticas que revelam a forma como Macedo entende o papel do escritor e o lugar da literatura no mundo.

A autora propõe, com isso, uma leitura que ultrapassa os limites do texto isolado, considerando a obra macediana como um sistema autorreferente que se constrói na relação com seus “autores de eleição” - entre os quais estão figuras centrais da tradição literária portuguesa e brasileira, como Camões, Garrett e Machado de Assis. Desse modo, Pires demonstra como a intertextualidade se constitui como um gesto de escrita que, ao mesmo tempo em que retoma o cânone, o desloca e o reinscreve sob novas luzes.

O romance *Partes da África* aparece como exemplo privilegiado dessa operação, permitindo à autora observar como Macedo articula estruturas narrativas e jogos linguísticos que atravessam temporalidades e espaços, mas que sempre retornam à preocupação com o presente e com as formas de dizer aquilo que, historicamente, foi silenciado. A aproximação com Machado de Assis, por sua vez, enfatiza o uso político da ficção como espaço de resistência e reinvenção, onde o gesto literário não se dissocia de uma postura crítica diante do mundo. Ao fim, o artigo de Nayara Pires nos convida a pensar Helder Macedo não apenas como um escritor de múltiplas faces, mas como um autor que faz da escrita um lugar de escuta e reposicionamento constante.

Em seguida, aprofundando-se no estudo das representações da memória na prosa de Helder Macedo, Daniel Marinho Laks, professor adjunto e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), assina o artigo “A memória é uma província da imaginação: uma leitura de *Partes da África*, de Helder Macedo”. A partir de uma leitura atenta do romance, o autor explora os limites e as zonas de contato entre memória e imaginação, entre experiência e ficção, que marcam profundamente a escrita macediana. Para Laks, o texto de Macedo não busca restaurar uma verdade do passado, mas sim elaborar, com a matéria instável da memória, uma verdade romanesca - aquela que se realiza no espaço da linguagem.

A análise parte de um consistente aparato teórico que inclui autores como Ricoeur (2004), Seligmann-Silva (2003), Cerdeira (2022), entre outros, e propõe uma reflexão crítica sobre os modos como a ficção pode funcionar como reconfiguração do vivido. Nesse sentido, *Partes da África* não é uma reconstrução nostálgica ou fiel da história colonial portuguesa ou das memórias familiares do autor, mas sim um espaço textual em que lembrança e elucubração se entrelaçam, abrindo brechas para a criação de um tempo ficcional.

Laks destaca, ainda, um artifício que se mostra fundamental para a tessitura do romance: a presença do “oximoro” como figura que organiza tensões internas à narrativa. Recolhendo as contribuições de Cerdeira (2022), o autor observa como a construção de pares opostos serve para tensionar as identidades das personagens, revelando a instabilidade dos sujeitos e das memórias que os constituem.

Por sua vez, Maria Theresa Abelha Alves, docente titular e professora aposentada da UFRJ com vasta produção sobre literatura portuguesa e, ainda, sobre a obra macediana, dedica seu artigo “Metamorfoses poéticas ou a ‘fidelidade essencial’” a uma observação crítica da obra lírica de Helder Macedo. A autora analisa a construção de *Poemas novos e velhos* (2011), livro que reúne os principais momentos da produção poética macediana, dispostos de maneira inversa à cronologia de sua escrita, fazendo com que os “poemas novos” figurem como os primeiros da coletânea e os “poemas velhos” sejam os últimos. A escolha formal - que rompe com expectativas causais - reflete uma postura estética que recusa verdades fixas e desconfia de vínculos absolutos entre tempo e sentido.

A análise empreendida pela autora revela como Macedo, por meio da insistência vocabular e de um rigor lexicológico e sonoro, elabora uma poética marcada por coerência temática e musicalidade recorrente. Desde o primeiro livro, *Vesperal* (1956-57), o poeta já apresenta um léxico noturno - “trevas”, “sangue”, “vazio” - que se estende por outras obras como *Nunca mais rosas* (1958-60) e *Lúcida Noite* (1961), sempre articulando vida e morte, manhã e noite, presença e ausência. A figura de Orfeu, o espelho e os dualismos estruturais ganham força na leitura proposta, principalmente na obras *Das fronteiras* (1962). Já em *Colagens* (2010-11), conjunto de doze poemas mais recentes que abrem a coletânea *Poemas novos e velhos*, observa-se o gesto final de inversão temporal como marca autoral: um poeta que organiza seus versos segundo uma lógica própria, guiada por ecos temáticos, pausas musicais e por uma “fidelidade essencial” à linguagem e ao ritmo.

Em seguida, no artigo “Helder Macedo, leitor de Cesário Verde”, Maria Lúcia Outeiro Fernandes - professora livre docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara), vinculada ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas, e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da mesma universidade - retoma a importância de Helder Macedo para os estudos literários, evocando inicialmente algumas memórias que marcaram sua relação acadêmica e afetiva com o autor homenageado. A partir dessa introdução carinhosa, a autora concentra-se na leitura crítica que Macedo realiza da obra de Cesário Verde, valorizando sua capacidade de interpretar o poeta a partir de uma perspectiva ideológica, formal e estética.

A análise de Fernandes aponta três eixos principais mobilizados por Helder Macedo na leitura da lírica cesariana: a postura político-ideológica do poeta; o método composicional de seus poemas, associado aos princípios estéticos desse movimento; e a tensão entre cidade e campo, trabalhada como forma de refletir

contradições da modernidade. Essa antinomia, longe de representar uma oposição estática, configura-se, segundo a autora, como motor das transformações no modo de representar a realidade - tensionando a tradição bucólica e abrindo caminho para novas formas de sensibilidade social. Com isso, Fernandes evidencia como Helder Macedo, ao comentar Cesário Verde, realiza uma leitura crítica atenta ao engajamento e à elaboração formal do poeta, contribuindo para a valorização de uma escrita poética capaz de conciliar ética, estética e reflexão histórica.

Então, no artigo “Para tão longo amor, tão curta a vida: algumas reflexões em torno do ensaio de Helder Macedo”, Jorge Vicente Valentim, professor da Universidade Federal de São Carlos e de seu Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), propõe uma leitura analítica da atuação de Helder Macedo como ensaísta, destacando a relevância de sua crítica literária no contexto dos estudos portugueses.

Após uma introdução marcada por uma evocação memorialista de seus mestres e colegas, bem como uma homenagem àqueles que recentemente faleceram, o autor evidencia a importância do legado acadêmico e afetivo na constituição das trajetórias intelectuais. Em seguida, Valentim escolhe como foco o ensaio “As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro”, publicado no volume *Viagem do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português* (1998), escrito por Helder Macedo em coautoria com Fernando Gil. O autor sublinha como Macedo, em sua leitura de Bernardim Ribeiro, privilegia os aspectos auto-referenciais da novela *Menina e moça*, ressaltando imagens que se encontram em permanente mutação, em especial a figura da água.

Ainda, a análise evidencia a articulação que Helder Macedo estabelece entre Bernardim e Camões, sublinhando as afinidades temáticas relacionadas à ideia de mudança - “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” - e apontando para uma concepção renascentista do tempo marcada pelas metamorfoses. Assim, o artigo analisa que a proposta de Macedo se aproxima de uma leitura cultural e musical da obra, concebendo-a como uma cantiga de amigo amplificada, cuja estrutura pode ser comparada à forma musical de tema e variações, sempre marcada pela mutabilidade.

Enfim, o autor destaca que, segundo Helder Macedo, a compreensão do elemento trágico é fundamental, uma vez que pensar o outro implica pensar em si próprio. Nesse sentido, Valentim demonstra como o ensaísmo macediano opera uma reflexão profunda sobre o sujeito, a literatura e as transformações históricas e estéticas que moldam as obras e os leitores.

O próximo artigo é denominado “O Romance Possível”, escrito por Maria Lúcia Dal Farra, poeta, professora da Universidade Federal de Sergipe, e grande estudiosa da obra macediana. Aqui a autora debruça-se sobre *Romance* (2015), obra em que Helder Macedo radicaliza sua escrita ao subverter as expectativas do leitor e as lógicas do mercado editorial.

Assim, Dal Farra demonstra como Macedo, em diálogo irônico com a tradição literária, desorienta propositalmente o leitor, onde a linguagem - ambígua e cheia de “falsas etimologias” - torna-se o verdadeiro protagonista. A autora ainda destaca a metaficção como eixo central: o romance não apenas expõe seus próprios mecanismos, mas também recusa qualquer verossimilhança. Através de uma análise minuciosa, o artigo demonstra como *Romance* opera como um exercício de “paradoxismo lógico” que desafia categorias como autoria, tempo e identidade.

No artigo “Sim, não, talvez: a ironia e a construção e efeitos de sentido de simultaneidade em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo” - escrito por Camila da Silva Alavarce, professora do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar), Larissa Bistafa Antunes de Oliveira e Julio Miguel Domingues da Silva Alves, mestranda e mestrando, respectivamente, em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), e ambos sob orientação da professora Camila - encontramos uma análise contundente da narrativa de *Pedro e Paula* e, mais especificamente, dos recursos estéticos de que Helder Macedo lança mão, com o intuito de criar efeitos de simultaneidade.

Entre essas estratégias, está a ironia que, colocando em cena um pensamento por disjunção, favorece a tessitura de incongruências, criando um efeito de sentido de simultaneidade entre elementos - e leituras - que são divergentes. Esse tipo de funcionamento marca em especial a construção da personagem Paula, cuja identidade fica ancorada - por conta desse funcionamento estético - na singularidade, na liberdade e na capacidade de criação - em detrimento da repetição de estereótipos. O artigo traz, ainda, uma importante contribuição aos estudos em torno do intrincado conceito de ironia, pensado - a partir da narrativa macediana - em sua relação complexa com a contemporaneidade.

Seguidamente, o artigo “*Partes de África* (1991): Um Mosaico Colonial”, Franco Baptista Sandanello - professor adjunto da Academia da Força Aérea e docente vinculado ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar) - e Viviane dos Santos Cardoso, sua orientanda - e mestranda em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar) - analisam o romance *Partes de África* como uma obra fundamental para se pensar as relações entre memória, colonialismo e despertencimento. Publicado em 1991, o romance constrói uma narrativa que entrelaça histórias pessoais e coletivas, expondo as fissuras do projeto colonial português a partir da perspectiva de um narrador que, embora filho e neto de administradores coloniais, assume uma postura explicitamente anticolonial. Assim, os autores destacam como a obra funciona - de forma ambígua - entre documento e ficção, questionando não apenas a violência do colonialismo, mas também seu legado persistente nas estruturas sociais e identitárias.

A análise mostra como Macedo subverte a linearidade histórica, apresentando memórias que mesclam o biográfico, o imaginado e o documental, num movimento

que desestabiliza as noções de verdade e ficção. Essa estratégia é lida a partir da perspectiva de autores como Fanon (2020) e Bhabha (2013), destacando-se os mecanismos de opressão colonial, como a imposição linguística e a violência física.

Um dos momentos centrais do artigo é a discussão sobre o décimo capítulo do romance, em que o narrador transcreve - e ficcionaliza - um relatório de seu pai. Ao alterar nomes e datas, a obra transforma o discurso histórico em literatura. Desse modo, o artigo ressalta como esse gesto reforça o anticolonialismo da obra: ao mesmo tempo que denuncia a brutalidade do sistema, o narrador assume sua dissidência intelectual e política, alinhando-se a uma tradição antissalazarista e antifascista. Por fim, conclui-se que *Partes de África*, mais do que um retrato do passado, é um alerta sobre a permanência de ideologias autoritárias no presente.

Em seguida, há o texto “Rasura: A Construção de Estereótipos sobre Paula, de Helder Macedo”, as autoras Sandra Mônica do Nascimento Moura, Doutora em Estudos de Literatura, e Penélope Eiko Aragaki Salles, Doutoranda em Estudos de Literatura, - ambas pelo (PPGLit/UFSCar) - examinam a personagem Paula, do romance *Pedro e Paula* (1999), como uma figura que desafia as estruturas patriarcais e coloniais que buscam defini-la. Embora a obra já tenha sido objeto de um artigo anteriormente apresentado - dada sua riqueza narrativa e temática -, este artigo destaca-se pela análise da emancipação feminina na obra em relação a estereótipos construídos, mostrando como a personagem Paula resiste às projeções opressoras da família e da sociedade.

De tal forma, as autoras iniciam contextualizando a representação da família na literatura portuguesa contemporânea, em diálogo com obras como *O Esplendor de Portugal* (1999), de António Lobo Antunes. Enquanto Lobo Antunes explora a identidade portuguesa através de um conjunto de personagens, Helder Macedo concentra-se na figura de Paula como símbolo de transformação - uma mulher cuja identidade é construída e, simultaneamente, rasurada pelo olhar alheio, mas que se recusa a ser capturada por essas narrativas.

O estudo recorre a Stuart Hall (2016) para discutir como os estereótipos atribuídos a Paula - ora associada à “democracia” e ao “poder feminino”, ora vista como transgressora perigosa - revelam as contradições da sociedade. Então, o artigo também estabelece um diálogo intertextual com Machado de Assis (em especial *Esau e Jacó* e *Dom Casmurro*), sublinhando como Macedo ressignifica tradições literárias para criticar as estruturas de poder. A análise demonstra que Paula não é apenas vítima das projeções alheias, mas sujeito ativo que reinterpreta e subverte essas imagens, tornando-se emblemática da luta pela emancipação feminina.

A seguir, há o artigo resultante da Conferência de Encerramento do evento, proferida por Teresa Cristina Cerdeira, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e referência notável para os estudos em torno da obra macediana: “Quem Escreve se Descreve: Um Narrador em Passeio pela Ficção”. Nele, a autora oferece uma análise magistral da figura do narrador na obra ficcional de Helder

Macedo, destacando sua natureza ambígua, autobiográfica e metalinguística. Partindo da premissa de que Macedo é um escritor que transita com igual maestria entre a poesia, o ensaio e o romance, Cerdeira demonstra como seu projeto literário se constrói a partir de um narrador que não apenas conta histórias, mas se inscreve nelas - ora como testemunha, ora como personagem, ora como artifício de desconstrução das fronteiras entre realidade e ficção. O estudo percorre a produção romanesca de Macedo, de *Partes de África* (1994) a *Tão Longo Amor Tão Curta a Vida* (2012), revelando como o narrador macediano atua como um personagem que tece complexas redes intertextuais - de Bernardim Ribeiro a Machado de Assis - e dialoga com outras artes - ópera, pintura, cinema -, ao mesmo tempo que questiona os limites da representação literária.

Cerdeira inicia sua análise com *Partes de África*, no qual destaca como Macedo subverte o gênero autobiográfico ao ficcionalizar memórias pessoais e históricas, usando o narrador como “espelho concentrado” de uma contradição: a necessidade de representar o passado colonial português sem cair em dogmatismos. Esse movimento se repete, de formas distintas, em romances como *Pedro e Paula* (1998), em que o narrador migra da onisciência para a personagem, e *Vícios e Virtudes* (2004), onde a figura de Joana - uma mulher poderosa que recusa ser reduzida a personagem - simboliza a resistência à fixação narrativa. A análise de Cerdeira revela como Macedo explora a capacidade da literatura de habitar o outro (alteridade), seja ao assumir uma voz feminina em *Natália* (2009), seja ao confrontar-se com o fracasso do amor e da linguagem em *Tão Longo Amor Tão Curta a Vida*. Portanto, ao relacionar as leituras com reflexões teóricas sobre autobiografia, intertextualidade e pós-modernismo, o artigo não apenas destaca a obra de Macedo, mas também propõe uma chave de leitura para a literatura contemporânea: a escrita como “passeio” pelo real, no qual autor, narrador e personagem se confundem para questionar as ilusões da representação.

Por fim, este dossiê especial traz a conversa entre o nosso querido homenageado, o escritor, crítico e poeta Helder Macedo e a professora Camila Alavarce. O texto, que foi organizado por Camila da Silva Alavarce, Renan Henrique Messias de Paulo e Tania Mara Antonietti Lopes, parte da conversa entre Camila e Helder, ocorrida dias antes do evento; ela foi transmitida no dia da homenagem e disponibilizada no Canal do Centro de Ciências Humanas (CECH/UFSCar)¹. De maneira muito descontraída, num diálogo que se foi estabelecendo espontaneamente entre o escritor e a grande admiradora de sua obra, Helder Macedo fala sobre os temas fundamentais que perpassam a sua escrita, como crítico, como poeta, como ficcionista - como homem, enfim, pensador de si, do outro, da realidade ao seu redor. Entre esses temas, o “dentro” e o “fora” do texto narrativo, a ausência de fronteiras, a questão da memória e da imaginação; a construção da

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I>

identidade como fluidez, provisoriedade e autonomia - que, para ele, precisa marcar também o processo criativo das personagens, para que não se tornem falsificadas; a sexualidade feminina, a tentativa de usurpação da identidade feminina pelo sistema patriarcal e a questão do poder; as técnicas de construção narrativa de efeitos de simultaneidade - como a ironia e a sintaxe surrealizante - para se chegar a uma tessitura possível do onírico, do movediço e do incorpóreo.

Entre alegrias, risos e muita cumplicidade, Camila Alavarce - acostumada aos caminhos narrativos movediços da ficção macediana, que ela ama e estuda, - acompanha, desta vez, Helder Macedo num passeio cujas possibilidades de formação são, portanto, amplas, passando, ainda, pela necessária discussão filosófica e literária em torno da alteridade e do amor - um amor possível apenas na complementaridade das diferenças, como tão bem desenhou, e de tantas maneiras (im)possíveis, o nosso querido homem homenageado. Foi um grande encontro, delicado, emocionante, profundo, generoso! A Revista Itinerários tem, pois, a alegria e a honra de trazer o registro dessa festa no presente dossiê dedicado a Helder Macedo.

Camila da Silva Alavarce
Larissa Bistafa Antunes de Oliveira
Marisa Corrêa Silva



***FESTEJANDO HELDER MACEDO:
UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR,
AO CRÍTICO, AO POETA, AO HOMEM***

***CELEBRATING HELDER MACEDO:
A TRIBUTE TO THE WRITER,
THE CRITIC, THE POET, THE MAN***

SOBRE JOANAS, PAULAS E MARI(S)AS: A CONSTRUÇÃO DOS FEMININOS E OS BASTIDORES DOS AFETOS AO REDOR DE HELDER MACEDO

Camila da Silva ALAVARCE*

■ **RESUMO:** esse texto, que abriu o nosso evento realizado na UFSCar, em São Carlos, quis estar à altura do escritor português renomado - e do homem - Helder Macedo. Ele foi escrito após a minha conversa com Helder e, portanto, procurei trazer os assuntos que estavam me movendo naquele momento. Eu também estava comovida - e permaneço - pelo contato com as estudiosas brilhantes que se dedicam ao estudo da obra de Helder - mulheres efusivas, pesquisadoras entusiasmadas, com cuja energia me senti, de certa maneira, identificada, como não poderia deixar de ser, me parece, dada a nossa paixão comum por Helder Macedo. Pretendi trazer para esse texto um pouco da ausência de fronteiras entre o “dentro” e o “fora” do texto literário, estudando a construção estética de personagens femininas como Joana, de *Vícios e virtudes* (2002), e de Paula, de *Pedro e Paula* (1999), misturada (essa construção narrativa) com as palavras do escritor sobre essas personagens - do homem Helder Macedo - ditas a mim no momento da nossa conversa. Ampliando a falta de divisórias entre realidade e ficção presente em toda a obra de Helder Macedo, eu quis mostrar a minha experiência literária como leitora ávida dessas personagens, bem como, a maneira como as leio e como me sinto lida por elas, que me tem formado e me feito existir melhor, como mulher, para além das bordas da narrativa. A partir da construção de Joana e de Paula, meu texto ainda traz um exercício de reflexão sobre temas como a utopia, o controle e o poder - no feminino, especialmente - como o quer nosso Helder Macedo, esse escritor, crítico e poeta que se deleita ao se aproximar de nós, mulheres, e de nosso desejo de plenitude, ensinando, por meio de sua ficção, o movimento fundamental da alteridade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Feminino. Literatura. Utopia.

* Camila da Silva Alavarce é professora assistente no Departamento de Letras (DL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atua como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), ministrando aulas, realizando pesquisas, orientando pesquisas no âmbito da Graduação e da Pós-Graduação, e publicando na área de Literaturas de Língua Portuguesa, com interesse especial pelos seguintes temas: a representação literária no espaço da Modernidade e da Contemporaneidade na literatura portuguesa; a ironia no contemporâneo e as relações que esse recurso estético engendra na literatura e nas discussões em torno dela; os estudos culturais e a tessitura de lugares estéticos – e de existência – mais acolhedores das minorias e das vivências de exceção. E-mail: camilaalavarce@ufscar.br

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..

Helder Macedo (2024, 22:35 - 23: 25)

A homenagem a Helder Macedo passa pelo elogio à própria Literatura e à sua natural disposição para o *Outro*, para o diferente, para o colorido, para o caos – que ela não apenas acolhe, mas engendra - graças, com Barthes, ao uso da língua fora do poder (2013). Como se a literatura - especialmente esta, tão singular e imprescindível, a de Helder, - encenasse uma utopia que não deixa de ser também aquela da vida real (especialmente a da vida pensada pelas humanidades): a utopia de que as pessoas, agindo com alguma civilidade, estivessem abertas ao *Outro*, simplesmente por estarem abertas - sem a necessidade de colonizá-lo, “fagocitá-lo”, transformando-o em algo igual, seu.

A literatura com a qual Helder Macedo está comprometido empenha-se em tecer - e tece com maestria - isto: o exercício ininterrupto da alteridade, não apenas em relação aos processos de subjetivação das leitoras e dos leitores, sempre provocados por um- nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra - “desapiedado narrador” (2024), cujo narrar é marcado pelos precipícios do descontínuo e da contingência; mas também se dá (esse exercício ininterrupto da alteridade) em relação ao próprio Helder, como escritor, em seu processo criativo de construção das suas personagens; isso, de certo modo, é esperado, mas não é sempre que temos a oportunidade de ouvir um escritor da altura de Helder Macedo nos dizendo e, portanto, legitimando esse movimento “criador-criando” que nós, do lado de cá, só podemos imaginar. Eu ainda posso ouvi-lo, como quando me disse, em nossa conversa:

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 que, com sorte, passa a ter se não uma identidade, pelo menos um potencial próprio... escapando ao controle do autor. Nesse aspecto, costuma acontecer nas várias ficções que tenho escrito é que nas primeiras 30, 40 páginas eu sinto que posso decidir aquilo que vai acontecer, o que as personagens são... e esse meu poder de decisão, enquanto autor, vai diminuindo gradual e a certa altura há coisas que não posso dizer que as personagens fazem ou sabem... é como se dialogassem comigo dizendo “a eu isso não faço, eu isso não sou”, com uma identidade própria – e eu tenho de respeitar porque, se não, o livro ficava falsificado. É quase como se, construindo esse ser inicial, a minha função enquanto escritor não fosse uma função de

construir, mas de entender o que já lá está. [...] de respeitar as personagens. É que essas personagens tornam-se outro ou outra pessoa e, como tal, eu não posso impor a minha apreciação, a minha identidade a essa outra identidade incipiente que se está manifestando [...].” (Macedo, 2024, 20:16 - 22:26).

Em proximidade a esse homem-escritor que nos fala “do lado de fora do texto literário” - e em plena consonância com ele -, o narrador, em *Pedro e Paula*, “do lado de dentro da narrativa”, afirma também que “a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são [...]” (Macedo, 1999, p. 139). Assim, pois, deve ser também a vida, porque sim: a utopia - especialmente esta da abertura ao *Outro* como diferença, do lado de dentro e do lado de fora da narrativa - é imprescindível e urgente, diante de um real que, nesse sentido, não satisfaz.

Por isso é muito ético, político e utópico - em especial em tempos de avanço da ultra-direita - absolutamente tudo o que o nosso homenageado de hoje, Helder Macedo, escreve e fala, seja como poeta, seja como escritor de narrativas, ensaísta ou professor. Utópico no sentido em que estou empregando a palavra aqui: de um confronto fundamental com o real, do qual resultam caminhos outros, desviados de quaisquer submissões ou repetições - porque comprometidos (esses caminhos) com as contingências da criação, leais à sua imprevisibilidade, absolutamente sujeitos ao “desfiladeiro de incertezas”, para lembrar, mais uma vez, a nossa querida Maria Lúcia Dal Farra. (2010) Como nos ensina Jacinto do Prado Coelho:

O que eu advogo não é a ignorância do chamado ‘real’, mas o repetido confronto do ‘real’ com a utopia, espécie de loucura capaz de fecundar a razão e de modificar a existência ou, quando menos, de a tornar suportável (1983, p. 13).

Assim, se passássemos os nossos dias e noites respirando em uma sociedade mais equânime e mais justa em relação às questões de gênero, por exemplo, a existência de Joana, de *Vícios e virtudes* (2002), - a minha personagem favorita de Helder, eu acho... - talvez não fosse tão imprescindível, tão urgente. E, no entanto, ela é absolutamente necessária, porque temos sido - nós, mulheres - bastante subjugadas ainda hoje. Simulando - também eu - sair deste texto acadêmico para entrar no espaço um tanto interdito da vida pessoal - sem, obviamente, jamais ter saído de um e entrado no outro, (porque essas fronteiras não existem, efetivamente¹), estou há 14 anos na Universidade, como docente: e este é o primeiro evento que

¹ “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” (Macedo, 2024, 06:27 - 06:52).

organizo. Quero dizer que “em 14 anos, o primeiro evento” - isso nos diz algo sobre as questões de gênero. Compreendo bem essa minha experiência de um certo “descompasso acadêmico” com Antonio Candido, quando ele nos escreve - a nós todas e todos - que:

[...] o tempo é tecido de nossas vidas, é esse minuto que está passando. Daqui a dez minutos eu estou mais velho, daqui a vinte minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, **eu tenho direito a esse tempo**. Esse tempo pertence aos meus afetos. É para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela. Para conviver com os meus amigos, para ler Machado de Assis. Isso é o tempo. [...] A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo (2006, s/p, grifos meus).

Se, com Candido, entendi a dimensão da injustiça a que eu tenho estado submetida, ao lado de outras tantas mulheres, mães, cujo tempo é absolutamente subtraído com as tarefas de cuidado, foi com Joana, que fala para mim e para nós, mulheres, de mim e de nós, que pude, de fato, começar a compreender o que fazer comigo e por mim a partir da constatação de que as violações que nos são impingidas numa sociedade patriarcal são cotidianas, assumindo muitas e variadas formas de coação, incluindo a dilapidação do tempo.

Joana criou caminhos em mim: o meu contato com essa personagem e o exercício de alteridade a que ela me convidou me ajudaram a resistir, a parar de repetir - sobretudo dentro de mim - comportamentos padronizados que não foram pensados por mim ou para mim (ao menos não honestamente). Em sua carta ao narrador, Joana escreve, ao final de *Vícios e virtudes*:

Havia tanto de mim que já sabias! Julguei que seria capaz de me ver no resto [...]. Queria que tivesses feito comigo tudo o que disseste que o João e eu tínhamos feito [...]. Quis ser amada por ti. Ser tudo o que me quisesses. Desde que fosse a mim que tu querias. Se fosse esse o seu modo de chegares a mim, ao que me desconheço. Mas tiveste medo. Assim não é possível. Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros” (Macedo, 2002, p. 207).

Foi, portanto, ao lado de Joana que pude elaborar simbolicamente - atravessando pela palavra - experiências difíceis oriundas da estrutura patriarcal e machista, que fabrica homens com medo: medo da contingência que caracteriza todas as vidas, inclusive as nossas, por que não? Por medo, esses homens, ao lado do narrador de *Vícios e virtudes*, empreendem um trabalho “de avessos”, absolutamente falho, porque em claro movimento de desserviço em relação aos caminhos criativos da alteridade, caminhos de vida, de liberdade. Por medo de

quem podemos nos tornar, eles roubam o nosso tempo - ilustrando mais uma forma de pôr em exercício a perversidade da cultura patriarcal. É por medo, ainda, que os homens se defendem daquilo que poderíamos ser e que somos - e, pois, da nossa contingência - nos coagindo a nos fixar em espaços identitários que, muitas vezes, não nos dizem respeito: o da mulher familiar, estereotipada, da fantasia deles, aquela esperada, com quem eles acreditam saber lidar: “defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram.” A narrativa de Helder Macedo em *Vícios e virtudes* é sobre isso.

Ainda com essa minha personagem favorita, compreendi melhor a importante reflexão de Chimamanda Adichie em “O perigo de uma história única” (2019): porque a vingança de Joana consiste, absolutamente, em assenhorear-se de sua história e de contá-la ela própria, de uma maneira e de outra, real e ficcionalmente: “E então dei-te mais fatos. Conte-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo.” (Macedo, 2002, p. 207) Logo, Joana toma conta da história, inclusive daquela que o narrador (também escritor) escreve sobre ela, nos lembrando - com Chimamanda Adichie - que “é impossível falar sobre a história única sem falar sobre o poder.” (Adichie, 2019, p. 22) E o poder, nessa história de Helder, tem um único nome: Joana.

Como me disse Helder Macedo, em nossa conversa (2024, 01:09:31) Paula, de *Pedro e Paula* (1999), “é uma Joana feliz”. Confesso que isso me doeu um pouco... No entanto, na hora da conversa, não me entendi muito bem; passado um tempinho, sim. De fato, num movimento diferente daquele que caracteriza Paula, Joana está se havendo com a vingança e, portanto, com o discurso masculino - esse samba de uma nota só do Patriarcado - sobre ela, sobre nós: um discurso, uma linguagem, um vocabulário que não lhe dizem respeito e que, por isso mesmo, são redutores, opressores e simbolicamente violentos. Como não poderia deixar de ser, dada a construção dessa personagem, Joana se magoa, vai embora, se vinga, se importa. Ela nos dá exemplos - os melhores - de um agir absolutamente na contramão desse poder que se arroga o masculino. Joana luta uma luta necessária e toma, das mãos do narrador, o poder que só pode ser dela, por direito, já que é sobre ela, sobre quem ela é - é a história dela!

Em *Pedro e Paula* (1999), nos encontramos, também, com uma mulher em risco - como, aliás, todas nós. Em risco, novamente, graças à estrutura perversa da cultura patriarcal. Paula é constrangida por Ana, sua mãe, uma figura materna doentia que compete com o feminino liberto da filha; Paula sofre as tentativas de intimidação de uma vida inteira, por um pai que não admite não poder controlá-la; Paula ainda é hostilizada pelo irmão gêmeo Pedro - um típico homem machista, como esses tantos nos quais tropeçamos por aí: emocionalmente dependente, imaturo, misógino, violento. A despeito dessa família absolutamente opressora - e, certamente muito por conta disso mesmo, - Paula escolhe viver, e à maneira dela, para deleite do narrador:

Mas eu também tenho um problema que preciso de resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer por isso. O meu é que tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. [...] O que neste momento me apetece é passar o resto do capítulo a construí-la nos mais íntimos pormenores (Macedo, 1999, p. 53).

Ao mesmo tempo, para a família, Paula sempre será a *persona non grata*. Em carta para os pais, diz Pedro, sobre a irmã:

A Paula (cada vez mais subversiva!) [...] exagera. E arranjou uma médica que também não ajuda. Que faz tudo o que ela lhe pede. **Que até lhe dá pílulas anticoncepcionais clandestinas.** O lado positivo da questão é que pelo menos não corre o risco de ficar grávida, de ter de fazer um desses horríveis abortos clandestinos que cada vez há mais por aí. Mas a Paula mudou muito [...] **Ela é que vive “à experiência”. Como se não houvesse limites naturais. Como se todas as regras morais fossem um desafio. Só servissem para ser violadas.** E depois sai do lado de lá, sempre com aquele aspecto inocente de gata muito limpinha, passinhos de veludo e ares superiores. **A não precisar de nada. De ninguém** (Macedo, 1999, p. 66, grifos meus).

A resposta do pai, José, a Pedro:

E se essa culpa é de mais alguém então é nossa, minha e da vossa mãe, por não a termos sabido disciplinar, **por a termos deixado sair do nosso controle** [...]. Como se uma rapariga pudesse ter o teu sentido de responsabilidade [...]. Faz-me vergonha sabê-la assim, **a entregar-se a qualquer um. Não foi para isso que a criamos.** [...] É tão irresponsável que disse que se lhe pagássemos a ida a Paris depois prescindiria do nosso apoio financeiro. Deus sabe as poucas vergonhas que faria sem dinheiro, que tenciona fazer para o obter (Macedo, 1999, p. 71-72, grifos meus).

É importante trazer esses trechos da narrativa para que se tenha uma noção clara do quanto Helder Macedo esquadrinha todas as reverberações dessa estrutura patriarcal. O autor ainda tece esteticamente a falta de sororidade, que fortalece as bases da cultura patriarcal e machista, quando nos mostra a própria mãe de Paula, Ana, a rivalizar com a filha, inclusive em relação ao irmão de Paula - mas não só.

A despeito de tantas violências, Paula - absolutamente na contramão da mãe - joga-se à vida, arrisca-se, é criativa - decide não caber no espaço de vítima passiva onde seu pai, mãe e irmão a querem confinada. Quando descobre, absolutamente por acaso, que Pedro é pai de um menino já grande, vai conversar sobre isso com o irmão, que imaginava que a ex-namorada, Fernanda, tivesse abortado o filho de ambos, como queria Pedro. Enraivecido, grita com a irmã, que não fazia ideia nem

de filho no passado e muito menos de um possível aborto: “Por quê? És contra o aborto? Nunca fizeste? Tu? Ou só tu tens direito, como em tudo? [...] Ou levas habitualmente no cu para evitar?” (Macedo, 1999, p. 152). E Paula:

“Pois é”, disse ela apenas. “Pois é.” E como pudesse parecer uma confissão de que sim quase riu, o que teria agravado a ofensa. Mas tinha um longo traquejo de como lidar com agressões masculinas e acabou por neutralizar a do irmão [...]” (Macedo, 1999, p. 152).

O polissêmico “pois é” de Paula, como o descreve o narrador (Macedo, 1999, p.174), parece tê-la protegido de dissabores, como uma declaração de fim de assunto e, ao mesmo tempo, um recado indireto de que Paula não dá importância para o que pensam sobre ela. Logo, o “pois é” - assim aberto, vago, reticente, cuja única finalidade era não entrar no jogo, especialmente por conhecer a sua principal regra: a imposição, o não exercício da alteridade, a absoluta falta de diálogo - revela uma personagem liberta, insubmissa. Paula está, pois, acima das narrativas mestras, dos regramentos, das convenções: ela pode transitar por todos os espaços, em especial aqueles intervalares, entrelugares. Como me disse Helder, em nossa conversa, “Paula funciona sem instrumento de poder e o poder é ela própria na sua aventura.” (2024, 01:10:30)

Na tessitura narrativa de Paula, não há os regramentos comuns, que se pretendem norteadores, por exemplo, do masculino e do feminino, do ativo e passivo, do novo e do velho. Até mesmo a atração sexual que - ela, tão perspicaz, sabia - o irmão sentia por ela, não a afasta dele inicialmente: nem mesmo isso a impede de ser quem ela deseja, de olhar pra onde ela quer olhar, de ir para onde se sente chamada, de enfrentar as contingências em si mesma, em sua identidade, nos outros (nesse irmão) e no mundo. Ela não se permite desviar de si mesma por conta de razões alheias - ainda que essas razões a possam colocar em risco: como quando perseguida por Ricardo Vale, no cemitério. É muito provável que, sendo tragicamente a irmã gêmea de Pedro, ela tenha precisado - para sobreviver, para existir de fato - tecer a sua identidade de modo a olhar atentamente para as suas singularidades. Como nos explica o narrador, “porque sim e porque não, Pedro dera a Paula as fundações da sua liberdade.” (Macedo, 1999, p. 59)

Joana, como comentamos, toma o poder das mãos do narrador-personagem que, sendo escritor, a quer narrar, embora não revele capacidade para vê-la em sua singularidade: violência a que Joana reage, lhe tomando a palavra, porque aquela deveria ser a palavra dela - a história é dela. Paula, por sua vez, com o seu polissêmico “pois é”, parece estar acima do poder, uma vez que, absolutamente insubmissa a ele, cria as suas próprias regras singulares, mutáveis e fluidas. No entanto, de alguma maneira muito perversa, a sua liberdade e a sua autonomia não a tornam imune a esse poder opressor.

É fundamental compreender que, como essa violência está fora de nós, como não somos nós que a causamos e uma vez que ela, portanto, não nos diz respeito, somos, sim, de certo modo, absolutamente impotentes em relação ao ato violento por si mesmo; embora seja difícil dizer isso, sendo mulher, é urgente fazê-lo, porque no ciclo de violência a que nos impõe o machismo, além de sermos violentadas de diversas maneiras, ainda somos, posteriormente, responsabilizadas. Nesse sentido, somos todas vítimas em potencial da violência: seja com Joana, escrevendo cartas, entrando no jogo, “na briga” ou encenando entrar, falando a verdade ou inventado histórias ou, com Paula, decidindo não entrar no jogo, não ocupar o espaço das trincheiras.

Paula é violentada sexualmente pelo irmão ao final da narrativa, quando, conforme diz o narrador, ele (Pedro) se dá conta “da posse que perdera dela” (Macedo, 1999, p. 208) - que, a bem da verdade, jamais chegara a ter; (provavelmente tenha se equivocado com os polissêmicos “pois é” da irmã, graças a uma dificuldade importante - mais uma - desta vez, de interpretação de texto). Nessa última briga, Paula, exausta, reagindo aos abraços e afagos dele “a puxarem-na, a descerem sobre as nádegas” (Macedo, 1999, p. 209), vai para a trincheira, entra na briga e dá a ele a verdade: “Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre diabo...” (Macedo, 1999, p. 209). É imediatamente em seguida a essa fala de Paula que Pedro a violenta: o narrador diz: “e então... Bom, o resto foi rápido e brutal.” (Macedo, 1999, p. 209)

Paula engravidada. Ela tinha parado de tomar a pílula, porque estavam - ela e Gabriel - pensando em ter um bebê. E, contrariando todas as expectativas e o “bom senso” - aquelas mesmas regras a que ela não está submetida - Paula dá à luz Filipa. Autônoma, autêntica, ela nos dá mais um exemplo de sua absoluta liberdade incondicional. Decidir ter essa filha nos diz muito sobre o quanto aquele irmão não importava e, sobretudo, o quanto não podia determinar a vida de Paula - talvez essa a maior vingança. Nos conta o narrador: “[...] decidira falar à filha sobre o irmão, dizer-lhe o que tinha acontecido, explicar-lhe porque é que o Pedro já não existia. Porque é que já estava morto antes do Gabriel.” (Macedo, 1999, p. 231)

Sim, Gabriel morre - dentro de Paula - num último orgasmo, numa tarde de despedida. E a leitura com a qual Paula, mais uma vez, nos presenteia e nos surpreende, é a seguinte - que ela conta “ao escritor” (ou ao narrador?) que, a essa altura da narrativa, já nos confessou ser amigo dela:

Parece que eu era bonita, sabes? [...] Mas julgo que o que Gabriel ficou a lembrar-se mais é que também lhe disse que tinha ido para aprender com ele a minha liberdade. Tinha vindo a Londres de Paris, do Maio de 68. Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido.

Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu amigo querido... De modo que estás a ver, **meu caro senhor escritor**, andas a dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele. E fui eu que disse: “Pois é.” (Macedo, 1999, p.236, grifos meus).

Ao final da nossa conversa (2024, 01:42:49), perguntei ao Helder sobre a construção estética de seu texto, sobre a ironia e, enfim, sobre esse “funcionamento” sempre em dissonância, em deslize, em precipício, em rasura – que sinto em suas narrativas. Ele me disse que gosta de construir “efeitos de simultaneidade”, por meio de uma “sintaxe surrealizante”, passando pelo onírico, pelo incorpóreo e, ainda, por uma espécie de “associação de divergências”, e a transposição, em linguagem, daquilo que ainda não está formulado.

Pois bem. Fico pensando que esse “modo estético de funcionar” esteja, sim, em *Vícios e virtudes* (2002), em especial, ao redor de Joana: afinal, para citar apenas um dos abismos narrativas no qual somos arremessados, deixamos a narrativa, no fim, nos perguntando, ainda, se Joana fora violada sexualmente quando criança, ou se se tratou de sua primeira menstruação - hipótese levantada por outras personagens femininas que fazem parte do enredo. A leitora, os leitores deixam, pois, a narrativa “de mãos vazias” de um “sentido final” - embora elas estejam carregadas de diversificadas hipóteses de leitura. A sintaxe surrealizante, a mistura do presente com o passado, a inexistência de fronteiras entre a imaginação, a memória, o sonho e a realidade não permitem que nada se fixe: absolutamente tudo é muito nebuloso em *Vícios e virtudes*.. Em *Pedro e Paula*, noto algo diferente: o enredo é mais fincado, tem um contorno mais estabelecido; é a personagem Paula que flutua, pairando - divergente, contingente, nebulosa, em construção - sobre o esperado e o convencional.

De muitas maneiras estéticas diferentes, parece-me que Helder Macedo nos dá a ver isto: a presença das tais simultaneidades em Paula. Quando, após beberem juntos, numa “primeira noite catártica que acabou com os dois na cama e com ela sabe-se lá se tão embriagada como dizia” (Macedo, 1999, p. 145), nos deparamos com uma mulher tecida no entrelugar incorpóreo entre “a agente daquele encontro”, na cama de Gabriel, performando, ao mesmo tempo, passividades:

[...] silenciosa, nua, exposta, aberta, num sonho profundo real ou fingido, ou seja, em expectante oferecimento das necrofilias que a fizessem reviver. Talvez também instinto de que essa fosse a forma que melhor poderia servir o desejo por ela que ele até então não se consentira? Ou talvez a forma real do seu próprio desejo, a despeito de todas as suas assertivas militâncias de jovem mulher a querer ser livre entre homens aprisionados, ou por causa delas. Fosse o que fosse, **aquele ativo oferecer de passividades eróticas, aquela incestuosa submissão filial que ela nele ativamente soubra desencadear, sabendo também ambos**

que ela era a agente e ele o paciente, ela a iniciadora e ele o iniciado, veio a tornar-se, em sucessivas glosas, noite após ansiada noite, no mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos [...] (Macedo, 1999, p. 145, grifos meus).

Logo, Paula é construída, nessa e em outras passagens, nesse espaço deslizante, de areia movediça, espaço que permite a associação singular - e a simultaneidade - de ideias que, aparentemente, não se conciliam: a jovem militante, em luta por sua liberdade, encenando fetiches de passividade, de entrega submissa, com Gabriel - ele, sim, o único iniciado, passivo, naquela cama - a encenar ser o “agente”, a pedido de Paula. Não há, pois, ativo e passivo, portanto ou, melhor, há - alternando-se entre ambos.

A cena transcrita mais acima, em que Gabriel morre dentro de Paula, também é muito significativa no sentido dessa discussão que estou propondo. Paula se recusa a repetir uma leitura de senso comum sobre o que aconteceu a ela e a Gabriel, entrando, novamente, naquele espaço seu, singular, não nomeado, movediço, aberto à associação concomitante de ideias aparentemente conflitantes, avessas. Nesse caso específico, parece-me que a simultaneidade se dá entre as sensações e os entendimentos subjetivos de vida e de morte e, mais uma vez, entre as ideias de agente / iniciador e paciente / submisso. Explico-me.

Ainda sobre a cena da morte de Gabriel, Paula não aceita o lugar da vítima que, de certo modo, - numa visão generalista, que jamais seria a dela - ela foi. Ela cria uma outra versão para si mesma, mais brilhante, mais possível para ela e, sobretudo, em consonância com a história que ela viveu com Gabriel. Paula passa da vítima da tragédia de ter o marido morrido dentro dela, no momento do último orgasmo, à autora do pedido feito a Gabriel para que aprendesse com ele a liberdade. E, nessa versão de Paula, ela - absolutamente livre - transforma o sentimento da morte em pulsão de vida, ao compreender que Gabriel, morrendo dentro dela, deu-lhe a vida, já que “tirou para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido.” (Macedo, 1999, p. 235-236) e ainda “eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde.” (Macedo, 1999, p. 235)

Encaminhando esse meu texto de abertura para o final, eu não poderia deixar de lembrar - como mulher e mãe de menina - a resposta que Paula dá ao narrador (ou escritor, como ela o chama: onde as fronteiras?) quando este lhe pergunta sobre a reação de Filipa ao saber sobre o ataque do tio à sua mãe. Paula relata:

Na idade em que estava já era capaz de entender a natureza do ataque. E julgo que também entendeu o que ele significou. Entendeu melhor do que parecia possível. Ficou muito séria, fez-me muitas festinhas... **Solidariedades femininas, sabes como é. Ou não, não sabes. Mas ao menos tentas.** E uma

vez essa solidariedade estabelecida, fez-me a pergunta mais importante de todas. Porque não era sobre o que tinha acontecido, ou o que o Pedro tinha feito. Ou mesmo sobre como eu fiquei. **Era sobre o que fazer com isso.** Pois é. É a filha que o Gabriel mereceu (Macedo, 1999, p. 231).

O que fazer com isso? É também a pergunta que nos fazemos ao deixar as narrativas de Helder, que não nos deixam jamais - o dentro e o fora do texto literário amalgamados, sem que possamos saber exatamente onde começa um e onde termina o outro... e precisa? Joana e Paula evocam a experiência tantas vezes traumática de ser mulher vivente - sobrevivente - numa sociedade que ainda elege um sistema que nos mata de tantas maneiras todos os dias: o patriarcado. Mas também nos trazem, essas mulheres, tantas respostas, por vezes a perguntas que sequer nos tínhamos feito ainda², como nos lembra Helder Macedo nas últimas linhas de *Vícios e virtudes*... e isso é tão sublime! Eis a utopia: esse colocar em cena, com tamanha força literária, a realidade do que é ser mulher ainda hoje, mas também as possibilidades do que pode vir a ser, num olhar criativo lançado para frente. Falo, com Helder, da chance de futuro, de projeto, de além (Bhabha, 2013)³, desses espaços mais possíveis para nós, mulheres - posicionados todos eles nos territórios da criação, como muito bem encenam Joana e Paula.

Portanto, vem de dentro da narrativa, na voz de Paula, o reconhecimento de que o seu “caro senhor escritor” (Macedo, 1999, p.236) - como ela mesma nomeia seu amigo interlocutor, nas últimas linhas do romance - se movimenta no sentido de nos olhar, buscando nos compreender, a nós mulheres: “Solidariedades femininas, sabes como é. Ou não, não sabes. Mas ao menos tentas.” (Macedo, 1999, p.231). Imprescindível esse exercício narrativo de solidariedade conosco que, como sugere Helder Macedo, pode ser também - por que não? - masculina, “nesse tão sonhado confronto entre o real e o ficcional proporcionado pela força da utopia, essa “espécie de loucura capaz de fecundar a razão e de modificar a existência ou, quando menos, de a tornar suportável.” (Coelho, 1983, p.13).

Acho que já é hora de saber, nosso querido homem homenageado, - como se você já não tivesse desconfiado - que nós, especialmente nós, mulheres, também reconhecemos, com Paula, com Joana, o quanto você se esforça não apenas por nos ser solidário (o que já é grandioso) mas, indo além e partindo desse seu desejo, você tece, esteticamente - com o seu pensamento criativo brilhante - um mundo mais possível para nós. Hoje a nossa homenagem vai para esse escritor que,

² “De modo que agora o resto é isto. Perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado em não. Tempo condicional” (Macedo, 2002, p.236).

³ “Estar ‘no além’, portanto, é habitar um espaço intermédio [...]. Mas residir ‘no além’ é, ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para descrever nossa contemporaneidade cultural [...] Tocar o futuro em seu lado de cá.” (Bhabha, 2013, p. 28)

sendo homem, é tão capaz de nos ver a nós, mulheres. E talvez por isso, Helder, - ousou arriscar dizer - você tenha esse grupo de mulheres inteligentes, estudiosas, empoderadas “aos teus pés”...rs.

É difícil encontrar palavras (mas estou tentando...) pra te dizer, Helder - agora a você, diretamente - sobre os bastidores deste dia de hoje e sobre o quanto essas pesquisadoras da sua obra, essas mulheres que você chamou “as nossas cúmplices” (que honra a minha!), o quanto elas festejaram a chance de homenagear você, em especial - porque eu sei que há outras muitas mulheres pesquisadoras incríveis da sua obra - em especial, nessa minha experiência, Maria Lúcia Dal Farra, Marisa Correa Silva e Teresa Cristina Cerdeira. Eu também estarei pra sempre agradecida pela existência - ahures e, agora, em mim, - dessas mulheres, pesquisadoras que celebram, com amor, a obra de um escritor que nos festeja, a nós mulheres!

Em consonância com uma fala que se fez à maneira do nosso homenageado - privilegiando as mulheres - agradeço, também com todo o meu carinho, Nayara Meneguetti Pires, Tania Mara Antonietti Lopes, Maria Theresa Abelha Alves e Maria Lucia Outeiro Fernandes – minha eterna professora. Com todo o meu afeto, também agradeço imensamente às minhas queridas Penélope Eiko Aragaki Salles, Larissa Bistafa Antunes de Oliveira, Viviane dos Santos Cardoso e Sandra Mônica do Nascimento Moura, que hoje está aqui conosco. Agradeço à minha sempre orientadora Karin Volobuef. Obrigada, Laci e Ceci. Obrigada, Pri, Jé, Dan, Machado.

Agradeço a você Renan Messias... acho que sentirei falta de falar com você todos os dias - como foi nesse tempo todo, tão bom! Muito obrigada, Gregório Dantas, obrigada aos meus colegas de Departamento Jorge Vicente Valentim e Daniel Laks. Obrigada, meus queridos Julio Miguel Domingues da Silva Alves, Alexandre César Mendes Araújo e Fernando Arriello Molan.

Receba o meu - o nosso - muito obrigada e a nossa profunda admiração, Helder Macedo! Em nossa conversa, você me disse que amou tanto Joana quanto Paula (2024, 01:12:08), porque o amor, pra você, querido, - ou a possibilidade dele - parece ser o próprio desejo de alteridade ou o desejo pelo outro como *outro*, como diferença - movimento que o seu processo criativo põe em cena, dá a ver com virtuosismo. Eu te perguntei de qual repertório você costuma se utilizar para construir as suas personagens femininas e você me disse que é a partir da experiência, da observação e, principalmente, do desejo. E você seguiu:

Um desejo que não fica saciado mecanicamente é um desejo por qualquer coisa de diferente, de impossível, no outro. É busca de identidade de si próprio e, portanto, busca de identidade do outro que não é o si próprio. É essa alteridade que nós pressentimos através do amor – o amor que liberta. O amor que prende é a falsificação do amor (2024, 01:19:08 - 01:23:06).

Obrigada, Helder, por nos ensinar com coerência, por “desenhar” para nós de tantas maneiras (im)possíveis essas lições imprescindíveis de um existir mais pleno e acolhedor. Com você, dentro e fora do texto literário, narrador, escritor, gente, personagem, vida acadêmica, vida pessoal - e, enfim, realidade e ficção: as fronteiras inexistem, são hipóteses arbitrárias. Você nos ensina que, para chegar à liberdade, ao amor, é preciso atravessar o desfiladeiro de incertezas de Dal Farra, aceitar o sim disfarçado em não, o tempo condicional; é preciso ter coragem de se haver com a utopia - o que significa, em muito, ter a coragem de se haver consigo mesmo. Ao amar Paula e ao amar Joana, você também nos ama a nós mulheres, Helder - e ensina a nos amar. Obrigada!

ALAVARCE, C.S. Of Joanas, Paulas, and Mari(s)as: feminine constructions and the intimate landscape of affections around Helder Macedo. *Itinerários*, Araraquara, n. 60, p. 23-36, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This text, which opened our event held at UFSCar in São Carlos, sought to live up to the renowned Portuguese writer - and the man - Helder Macedo. It was written after my conversation with Helder and, therefore, I aimed to bring forth the subjects that were moving me at that moment. I was also deeply moved - and remain so - by the contact with the brilliant scholars dedicated to the study of Helder's work: expressive women, enthusiastic researchers, whose energy I felt, in many ways, connected to - as could only be expected, it seems to me - given our shared passion for Helder Macedo. In this text, I sought to reflect the absence of boundaries between the “inside” and the “outside” of literary discourse, analyzing the aesthetic construction of female characters such as Joana, from *Vícios e virtudes* (2002), and Paula, from *Pedro e Paula* (1999), while blending this narrative construction with the author's own words about these characters - spoken to me during our conversation - words of the man Helder Macedo. Echoing the blurred lines between fiction and reality that run through Helder Macedo's entire body of work, I wished to share my literary experience as an avid reader of these characters, as well as the way I read them and the way I feel read by them - how they have shaped me and made me exist more fully as a woman, beyond the confines of narrative. Based on the construction of Joana and Paula, my text also reflects on themes such as utopia, control, and power - especially in relation to the feminine - as desired by our Helder Macedo, that writer, critic, and poet who delights in drawing close to us, women, and to our desire for wholeness, teaching - through his fiction - the fundamental movement of otherness.*

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. The Feminine. Literature. Utopia.*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução. Portal Carta Maior, Matéria de Verena Glass, de 08/08/2006. Disponível em: <http://www.gestaouniversitaria.com.br/artigos/antonio-candido-inaugura-biblioteca-do-mst-e-fala-da-forca-da-instrucao>. Acesso em 30 de abril de 2025.

COELHO, Jacinto do Prado. **Camões e Pessoa**: poetas da utopia. Portugal: Publicações Europa-América, 1983.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Este livro é um romance?**. Canal CECH UFSCar, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CKi24Xn9XNs> Acesso em: 7 mar. 2025.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **No desfiladeiro de incertezas**: Natália, de Helder Macedo. Dossiê Helder Macedo. Dossiê Outra travessia. Revista de Pós-Graduação em Literatura, vol 10. Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

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

_____. **Natália**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

_____. **Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo**. Canal CECH UFSCar, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> Acesso em: 7 mar. 2025.



PLOT TWIST! TRADIÇÃO, DESEJO E SUBVERSÃO EM *NOITE DE VERÃO*, DE HELDER MACEDO

Marisa Corrêa SILVA*

■ **RESUMO:** *Noite de verão*, novela de Helder Macedo publicada em 2022, contém as características já apontadas como marcantes da prosa macediana: a elaborada articulação interna, formada pelo entrechecimento de temas aparentemente distintos que acabam se aproximando e mesmo se fundindo, é constantemente desafiada pela narrativa que desfaz certezas, encerrando em provocações ao leitor que, se olhadas de perto, revelam superarem as histórias individuais e apontarem para a coletividade, numa abordagem política lúcida e sutil. O jogo entre memória e invenção também é parte importante do texto. Para demonstrar como a obra opera o salto do individual para o coletivo, lançamos mão de conceitos lacanianos, tais como desejo, Grande Outro, objeto “a”, Real, Imaginário e Simbólico.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. *Noite de verão*. Desejo. Objeto “a”.

Introdução

A propósito dos romances de Helder Macedo, Gregório Dantas afirmou:

A ficção do escritor português Helder Macedo pertence, seguramente, à categoria dos grandes textos literários que, seduzindo o crítico com suas referências intertextuais, digressões metaficcionais e reflexões históricas, escapam à interpretação unívoca, e promovem mais perguntas do que respostas (Dantas, 2009, p. 9).

O presente artigo opera a partir de um *close reading* de *Noite de Verão*, novela de Macedo publicada 2022, para descrever características da prosa do autor, passando a seguir pelo conceito laciano de desejo, que é entendido como possível mecanismo de articulação interna da narrativa, esclarecendo, dessarte, a sua tessitura, que abarca tanto a intimidade e a interioridade da personagem protagonista quanto as relações sociais metaforizadas em seus anseios e frustrações.

* UEM- Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá – PR – Brasil. 87020-900. mcsilv5@uem.br.

A diegese de *Noite de Verão* (Helder Macedo, 2022) é aparentemente simples: um pintor português de certa idade, famoso, vivendo em Lisboa e um tanto desiludido com o que julga ser a própria acomodação artística, recebe um e-mail sem assinatura de uma mulher que afirma tê-lo conhecido bem na juventude e pede que ele marque um encontro. Ele faz conjecturas sobre quem ela seria, mas não chega a nenhuma conclusão. No dia marcado para ela visitá-lo, ele sai de casa num impulso, deixando a porta apenas encostada. Caminha até a beira do rio, onde adormece num banco vazio e é acordado por uma jovem, com quem conversa. De retorno à casa/estúdio, há um ou outro indício misterioso de que alguém poderia ter estado ali. Ele vai dormir, sonha e acorda com o que parece ser um incêndio fatal.

No detalhes da narrativa, Macedo introduz as características marcantes de sua prosa: *leitmotifs* que vão se sobrepondo (nesse texto, estaremos atentos à memória elusiva, à garganta cortada, ao incêndio, ao vinho, à mulher misteriosa, à morte e ressurreição, a Madalena), a personagem feminina forte que brinca com o jogo de revelar/mentir, inversões marcadas por figuras de linguagem (metáforas, quiasmos, oxímoros), uma prosa que desconstrói a si mesma, um senso de humor fino e uma ironia baseada “nas entrelinhas e no excesso” (Silva, 2000, p. 102).

Enredando o leitor

O tom do e-mail que abre a narrativa é delicadamente insinuante: a remetente afirma ainda guardar poemas dele, escritos em toalhas de papel dos cafés lisboetas – seria isso também um discreto aceno extratextual ao fato do autor Helder Macedo ter pertencido ao grupo do Café Gelo? Também insiste na memória “de si e de mim, no meio de todos os outros” (Helder Macedo, 2022, p. 8). Para além da nostalgia, as entrelinhas deixam entrever ao menos um afeto interrompido, uma relação amorosa não realizada ou abandonada, seguida do oferecimento “já nos podemos encontrar de novo, não acha?” (*Id. Ibid.*).

O texto também é fortemente marcado pela ambiguidade. Cada elemento da narrativa pode ser outra coisa, ou não ser. A própria sintaxe macediana, bem como suas escolhas vocabulares, criam o efeito de eco, fazendo os temas e o “poderia ser” reverberarem a cada parágrafo. Vejamos o parágrafo no qual, ao observar o nome de usuário do e-mail, o pintor lê as letras **aaea.mdln**, e decifra, ao interpor as vogais e consoantes, um possível **Madalena**:

Só não sabia quem essa Madalena pudesse ser. Não teria esquecido alguém que dizia ter sido tão próximo dele. Ou teria havido noutro tempo mais do que uma amiga com esse nome, também era possível. A juventude é promíscua de sentimentos e pródiga de esquecimentos. Mas também era possível que se pudesse lembrar dessa Madalena com outro nome, que ela agora não achasse necessário assinar. Talvez Maria, como as portuguesas do salazarismo eram

todas antes de um nome próprio que as diferenciassse. Ou Lena, numa abreviação de Madalena que também podia servir para Helena, permitindo transposições. [...] Mas havendo transposições dentro do nome desta, as duas primeiras vogais e a última consoante dariam para Ana, tornando-a Ana Madalena, em homenagem musical à do Bach [...]. Ana é um sufixo de negação. Anacronismo, anacolutos, anagrama, anamnese... pianista sem piano [...] a *Madeleine* de Proust às avessas. A memória de um esquecimento (Macedo, 2022, pp. 9-10).

Observemos no excerto acima o uso do modalizador em “quem essa Madalena **pudesse ser**” (grifo nosso): o verbo **poder** instaura uma polissemia que outras formas (quem seria, quem fosse) não permitem. O **poder ser** cria polissemia: a dúvida do protagonista sobre a identidade ou que esta pudesse ser uma escolha: da própria mulher, identificando-se conforme sua vontade, ou do autor textual. Após a referência à volubilidade da memória, as possibilidades de nomeação se abrem em leque: Maria, Lena, Helena, Ana Madalena, Ana. Em relação a esse último nome, recupera-se a referência aos esquecimentos, aos truques e armadilhas da memória, bem como ao sufixo de negação (que retomarei adiante).

A referência a Anna Magdalena Bach-Wilcken, segunda esposa do compositor Johann Sebastian Bach, remete a uma frase do e-mail recebido pelo pintor, na qual a remetente diz ter desejado ser pianista, mas não ter piano. A mulher misteriosa torna-se uma série de mulheres diferentes, algumas lembradas, como a Helena infeliz no casamento, outras imaginadas – e a distinção entre memória e invenção vai se borrando aos poucos durante a narrativa. Reencontrar essa figura não identificada torna-se, paulatinamente, o desejo de reencontro com a criatividade e a esperança do passado, a segunda chance – como foi, de certa forma, a Anna Magdalena histórica para o compositor alemão, um casamento descrito como feliz e que durou até a morte dele.

A prosa macediana lança mão reiteradamente dessa estrutura, na qual elementos (que funcionam como motes) são retomados e glosados, suas variantes construindo uma rede densa e que confere uma forte coesão ao texto final. Assim, embora nem protagonista nem leitor tenham a menor ideia de quem possa ser a tal mulher, o leitor finaliza o parágrafo com a impressão de saber algo sobre ela: uma pianista frustrada (literal ou metaforicamente), uma portuguesa que experimentou os últimos anos do salazarismo. A existência da personagem é afirmada de forma negativa ou dubitativa, via as muitas pessoas que ela não poderia ser e/ou talvez pudesse ter sido.

A composição do parágrafo é complexa: há uma sutil relação entre **pessoa que não assina mais o nome antigo** (Madalena), **mulher que era Maria sob o salazarismo antes do segundo nome conferir-lhe identidade e sufixo de negação** (Ana): temos a sugestão de uma identidade alterada, negada, abandonada – e o parágrafo desagua na *madeleine* de Proust às avessas. Existe um percurso

que parte da Madalena decifrada (por assim dizer) no *username* e finda na sua completa negação, a não-Madalena, a memória obliterada. Assim, o parágrafo é tecido firmemente com suas autorreferências cruzadas, mas destecido em termos de sentido, numa espécie de trabalho de Penélope. Uma tal *performance* é puramente ato literário, feito de entretecer palavras, mas desfazendo os sentidos propostos fingindo avaliar suas próprias possibilidades e potenciais. A coesão formal seduz o leitor ao mesmo tempo que os significados se transformam na própria negação: luz balão? Esta referência a João Cabral de Mello Neto¹ foi proposital, uma vez que Macedo trata a prosa como uma forma de poesia, pura criatura de palavras.

Para dar alguns exemplos da tessitura de temas, no capítulo 2, o pintor vai viver em Paris, para escapar do recrutamento forçado, após ver a foto da cabeça de um africano decepada nas guerras coloniais portuguesas. Ao receber a notícia da Revolução dos Cravos, compra uma garrafa de Mouton-Rothschild numa loja situada na Place de la Madeleine, em Paris, coincidência de nome que o narrador reconhecerá na página 18. No capítulo 6, ao ser despertado à beira-rio pela mulher mais jovem, indaga “Você também se chama Madalena?” (Helder Macedo, 2022, p. 28), ao que ela responde dizendo que ele pode chamá-la assim, se quiser.

O vinho luxuoso também se entrelaça com outros motes: ao entrar na loja de bebidas, o pintor se preparava para retornar de Paris a Portugal de trem, atravessando a Espanha, e decidira gastar o pouco dinheiro que tinha em champagne para comemorar a Revolução dos Cravos. O *marchand* da loja diz que champagne é uma bebida “volátil e efêmera” (Helder Macedo, 2022, p. 14), convencendo-o a levar a garrafa cara do vinho de guarda, que deveria esperar no mínimo 20 anos para ser aberta e que seria metáfora do próprio Portugal revolucionário.

Durante a viagem de trem, o protagonista oferece aos companheiros espanhóis do vagão de terceira classe o queijo ultraprocessado e as três laranjas, que conseguiu comprar com o dinheiro restante da compra do vinho. A oferta acaba provocando uma refeição na qual cada viajante oferece o pouco que tem: “pão escuro, queijo curado bem melhor do que a falsificação que ele lhes dera, rodela de chouriço oferecidas nas pontas das pacíficas navalhas, vinho novo esguichado de botijas de couro passadas de mão em mão” (Helder Macedo, 2022, p. 16).

Não escapará ao leitor atento a referência à refeição da qual constavam pão e vinho. Aliás, reforçada pelo comentário “o pão e o vinho fizeram o seu eucarístico efeito” (Helder Macedo, 2022, p. 16). A tradição cristã já era prenunciada no capítulo 1, quando Madalena (?) finaliza seu e-mail a dizer que, para que ela fosse visitá-lo, só precisava de um convite com três dias de antecedência, “Para uma ressurreição ao terceiro dia” (Helder Macedo, 2022, p. 8).

Após a refeição no trem, o pintor adormece com a cabeça apoiada no ombro de uma jovem tímida, que permite que ele durma mas, assim que ele desperta, afasta-

¹ MELLO NETO, João Cabral de. 1986, p. 16.

se ruborizada. Ela tem olhos “benfazejos” (Helder Macedo, 2022, p. 16) e cabelos negros, com um lenço vermelho por cima e ele vai lembrar-se dela como “sua noiva espanhola” (*id. Ibid.*). Contaminados pela referência cristã da ceia, não custa ao leitor dar mais um passo e assimilar essa criatura benfazeja à Maria Madalena, embora tal associação não encontre mais indícios diretos no texto. Essa jovem mais reimaginada do que lembrada reaparecerá adiante, nos esboços de cabeça de mulher que o protagonista fará numa tela em seu estúdio lisboeta.

O vinho é guardado por muito tempo, até que o pintor, após combinar a visita da mulher misteriosa, abre a garrafa para deixá-la respirar pouco antes do horário da visita e constata que a bebida havia estragado. Ele havia arrumado a casa e colocado em exposição uma tela em tons de vermelho e laranja que, caso fossem figurativos, seriam “a escrita de um incêndio” (Helder Macedo, 2022, p. 17) Mas sua reação ao provar o vinho destituído de substância é a de perder as forças e ficar trêmulo. Senta-se, decide colocar no refrigerador uma garrafa de *champagne* mas, em vez disso, encosta a porta de casa e foge na direção do rio, onde o arrebol é descrito como “O sol a incendiar a água” (Helder Macedo, 2022, p. 21)

Existe uma composição contrapontual entre a refeição simples, barata e partilhada com os espanhóis e a garrafa de vinho, cara e ciosamente guardada: a primeira metaforiza um contato humano espontâneo, cheio de calor e de esperança (simbolizados na jovem de olhos grandes e na presença de crianças no vagão), enquanto o segundo é uma catástrofe: é a perda do futuro, por tanto tempo guardado. Não caia o leitor na armadilha de julgar que a guarda do vinho tenha sido uma recusa elitista de compartilhá-lo com gente simples: além de um vinho de guarda não dever ser aberto logo, o narrador se refere à garrafa como “caríssima metáfora” (Helder Macedo, 2022, p.15).

A inversão sintática acentua a polissemia da palavra **caríssima**, que nesse contexto pode significar **de alto preço**, mas também **altamente estimada**. O vinho a ser guardado é a esperança do futuro, que precisa repousar para se revelar. Sem o corpo do vinho, que era uma concentração de sentidos (futuro, realização artística, encontro afetivo, Portugal renascido), fica seu fantasma, esvaziado de qualidades a serem ofertadas, solitário, condenado, podendo ser apenas substituído pela bebida espumante apontada antes como **volátil e efêmera**. Dentro desse quadro específico de contraponto, o (re)encontro com a mulher misteriosa torna-se agourado, contaminado pelo fracasso das outras esperanças.

É nessa impulsiva fuga que o pintor chega ao que havia sido o lugar do desejo: a margem do rio hoje ocupada por restaurantes, esplanadas, bancos, pistas de corrida etc. Ecoando o tema de morte, o protagonista nota que há muito tempo só ia ao rio de carro, “dentro de um caixão de um lugar para o outro, sem nada de permeio” (Helder Macedo, 2022, p. 21). A constatação da mudança inexorável dos espaços recordados dispara uma série de reflexões sobre seu corpo envelhecido e a proximidade da morte.

Ali, adormece sobre um banco e é despertado por uma mulher mais jovem. A descrição da personagem não diz a cor dos olhos nem do cabelo, mas ela usa um “lenço de seda vermelha em volta do pescoço” (Helder Macedo, 2022, p. 27), remetendo ao lenço vermelho nos cabelos da jovem espanhola, mas também à garganta cortada do homem africano e, prolepticamente, ao que essa mesma mulher irá lhe contar pouco depois. Ela é solícita; parece pensar que ele seja uma pessoa necessitada. Entabulam conversa, a princípio de forma desajeitada, e logo ela narra uma infância em Portugal, avós alentejanos e um incêndio depois do qual a polícia encontra a avó degolada e um colar de rubis desaparecido; o trabalhador idoso que era um faz-tudo na propriedade dos avós é acusado e condenado pelo furto e assassinato. Ela diz que o pintor fê-la lembrar-se desse homem. Ao final da conversa, ele a convida para jantar no dia seguinte, ao que ela responde cripticamente que hoje já foi amanhã e vai embora.

Ao reentrar em casa, no final do capítulo, ele nota uma luz acesa que jamais acendia e um dos esboços de quadro com rostos de mulheres imaginadas alterado, com pontinhos vermelhos em torno do pescoço de uma das figuras, descritos como um halo de santidade, um colar de rubis ou ainda a imagem sangrenta de uma cabeça decepada. Ele associa essa figura em especial à jovem do rio, a quem chama de “perversa assassina [...] o rosto jovem da morte” (Helder Macedo, 2022, p. 34), ou seja: os temas das mulheres misteriosas, da juventude e velhice, da memória e invenção, do sangue e rubis e do amanhã que já tinha sido hoje se mesclam.

No último capítulo, adormecido, o protagonista tem sonhos confusos com vários dos temas apresentados no texto: incêndio, mulher com rosto coberto com lenço vermelho (reunindo o vermelho do sangue e das chamas e as três mulheres - Madalena, a noiva espanhola e a jovem do rio - numa só representação), morte e ressurreição. O texto finaliza com o incêndio sonhado se sobrepondo ao sonho do incêndio, com batidas à porta do quarto, sirenes de bombeiros e “uma voz distante de mulher a chamá-lo pelo seu nome” (Helder Macedo, 2022, p. 38).

No presente artigo, optou-se por detalhar a diegese, parafraseando, com algumas citações, as principais aparições dos temas elencados, uma vez que a recuperação de cada motivo em separado teria exigido o recontar a história várias vezes. Além disso, quando a novela se aproxima de seu final, alguns desses temas vão se mesclando em imagens polissêmicas, que fundem vários motes, como a figurinha do esboço com pontos vermelhos no pescoço, que junta a noiva espanhola, a Madalena deslemburada, a jovem com o rosto da morte, a cabeça decepada e o colar de rubis.

Trouxeste a chave?

Temos várias chaves de leitura para esse texto denso e que acelera até o vertiginoso: no presente estudo, exploraremos uma em particular, a qual surge

da frase, repetida de forma invertida, quiasmática, “Hoje já foi amanhã” (Helder Macedo, 2022, p. 31) e “O amanhã já tinha sido hoje” (Helder Macedo, 2022, p. 35). A primeira versão indicia o passar inexorável do tempo, enquanto a inversão instaura o tempo mítico, circular. Tal mudança de perspectiva joga os *leitmotifs* para outro campo de significação, a saber: a da repetição das coisas. O futuro que se torna passado e o passado que se torna futuro, encerrando a narrativa aparentemente banal do desencontro do pintor com sua misteriosa amiga (ou de Portugal com seu futuro brilhante, ou ainda dos artistas com o futuro de suas artes) como um acontecimento destinado a se repetir infinitamente. Morte e ressurreição, nessa leitura, perdem a visada otimista da narrativa religiosa e se tornam uma forma de pulsão: a reencenação repetida da perda do objeto de desejo. Retomaremos essa reencenação adiante.

A questão do desejo pode ser clarificada a partir do seguinte parágrafo:

Tinha havido naquele outro tempo um caminho estreito a sair do muro onde a água se espalhava, era uma espécie de doca que nunca foi completada, um pontão de pedras corroídas a desaparecer dentro do rio. Ia lá muitas vezes. Era o lugar do desejo. Como se a entrada de um outro rio, um rio sem margens (Macedo, 2022, p. 22).

Esta descrição é excelente metáfora do lugar do desejo lacaniano. Um movimento que se lança rumo a um objeto que, na verdade, não conhecemos; que está destinado a desaparecer assim que o objeto for alcançado. Uma doca nunca completada, pedras corroídas a desaparecer dentro do rio. A entrada de uma outra coisa. Quem é lançado no rio sem margens do desejo, portanto, só poderá seguir sua força ou perecer nele.

Para Lacan (1988, pp. 809-832), o desejo não é causado por nenhuma qualidade intrínseca ao objeto desejado. Ao contrário: a experiência que cada Sujeito tem ao sofrer o trauma que nos joga no campo do Simbólico (o estágio estruturante da realidade, que abarca a linguagem e a capacidade de viver em grupo) gera uma espécie de resíduo-fantasma, que o psicanalista francês chamou de objeto “a”. Esse resíduo, sem corpo, inefável, vai adentrando diferentes objetos ao longo de nossas vidas e é ele que causa o nosso desejo. Lacan diferencia objeto de desejo (mutável, destinado a perder a “mágica que o habita” a cada vez que nos apossamos dele) de objeto-causa de desejo (o objeto “a”, elusivo e que escapa sempre do objeto desejado quando o alcançamos). É por isso que o desejo é eternamente insatisfeito.

Essa abordagem fica reforçada caso pensemos num detalhe mencionado anteriormente: o fato de “Madalena” haver se descrito no e-mail como uma pianista sem piano (descrição reiterada pelo narrador à página 10). Faz-se necessária a retomada do e-mail recebido. Nele, o pintor, na juventude, é descrito como alguém que fazia poemas que eram, afinal um “jeito de pintar sem tinta”. As

muitas possibilidades de ser, ou de vir a ser, nesse cronotopo que se torna a Lisboa salazarista, não surgem em chave filosófica, mas como metáfora de uma camada relativamente privilegiada da sociedade portuguesa. Estudar pintura, tocar piano, frequentar os cafés lisboetas – tal conjunto de referências remete não às classes trabalhadoras, mas a um segmento da burguesia liberal, que se opôs ao regime de Salazar e que por ele foi perseguida, ou pode optar por sair do país. Entretanto, mesmo essas pessoas ficaram marcadas pela experiência da ditadura, ainda que esta pudesse ser afirmada como relativamente menos sanguinolenta do que o regime franquista na Espanha, por exemplo.

O que a narrativa faz surgir, de forma metafórica e sutil, dos interstícios do que parece um caso de amor adiado/frustrado, é que, passada a “festa” da Revolução dos Cravos, ficou a responsabilidade coletiva de tomar o país herdado do salazarismo e torna-lo um dos muitos futuros Portugais possíveis, o futuro precioso como o vinho de guarda - e que acaba se mostrando um fantasma do que poderia ter sido. A frustração não é somente individual, mas coletiva, e o que fica implícito ao final é a angustiosa dúvida sobre se o país conseguiu ou não se livrar de seus vícios antigos.

A reiteração da frustração, portanto, não é casual. Temos, no pintor sem tela e na pianista sem piano, dois seres desejantes sem objeto, frustrados na busca de uma possível materialidade de um objeto a receber o objeto “a” e tornar-se objeto de desejo. Em outra chave, temos o pintor, agora com telas e fama, enfrentando a própria frustração em relação à sua produção artística, que lhe parece acomodada; finalmente, o encontro frustrado, posto em perspectiva pelo vinho estragado, reduplicado pelo encontro com a jovem da beira do rio. A Lisboa dos desencontros não é, portanto, uma espacialização contemporânea, uma selva de pedra: é um espaço psicológico, que se mantém como tal ao longo do tempo, independente das mudanças em sua aparência.

A Helena descrita no capítulo seguinte ao e-mail (Helder Macedo, 2022, pp. 9-10), por exemplo, casou-se com outro homem, que “voltou para se vingar nela” (*id.*, *ibid.*) após retornar das guerras coloniais. Inversamente à Helena clássica, pivô da Guerra de Troia e que, após a devastação, retorna à sua Grécia como rainha e reconciliada com Menelau, a Helena portuguesa é também Maria do salazarismo e, sem ter provocado a guerra, deve sofrer no casamento por conta dela. Assim, os motivos da guerra, do trauma (de ir para a guerra, de observar *in loco* as consequências que, no texto, são metaforizadas na cabeça cortada) e do desencontro são, macedonianamente, entretecidos. Por isso, a lógica interna do texto tem de tornar impossível tanto o encontro com Madalena (?) quanto o reencontro com a jovem da beira do rio. Trata-se, como vimos acima, da pulsão: o desencontro deve se perpetuar, a ausência do objeto de desejo (e sua perda repetida) motiva um a-mais-de-gozar (*surplus jouissance*) e não apenas na personagem (tratar disso seria psicanalisá-la, o que não é objetivo deste artigo), mas no leitor, cuja fruição

estética foi aos poucos acostumada com essa estratégia de oferecer e frustrar, de repetir, retomar e desamarrar.

O pintor solitário deseja a companhia feminina: isso é indiciado pela memória quase romântica da noiva espanhola, pela intensa perturbação e prazer causados a partir do e-mail da misteriosa talvez Madalena, pelo convite lançado à desconhecida do rio para jantarem no dia seguinte. Mas o vinho cuidadosamente guardado por muitos anos, que teria sido uma espécie de momento perfeito, a metáfora de um Portugal reinventado pela revolução, da trajetória bem-sucedida do artista se renovando, da memória de uma viagem mágica, não existe mais. É o fantasma do que poderia ter sido, imagem que já surgiu em referência a Lisboa (“um tempo de encontros desencontrados. Era o lugar do que poderia ter sido, de não se saber ainda o que não iria poder ser” – Helder Macedo, 2022, p. 10), à Madalena desconhecida (“Havia naquela mensagem um tom de intimidade, de possibilidades perdidas, de vidas alternativas” – Helder Macedo, 2022, p. 11) e o vinho (“o espectro do que poderia ter sido” – Helder Macedo, 2022, p. 19). Os três podem ser lidos como representações da mesma coisa: da busca decepcionada por um futuro mais luminoso.

Em tal contexto, o que poderia ter sido apenas um contratempo (o vinho estragado) toma uma importância enorme: o desejo lacaniano, essencialmente ligado à linguagem, é uma força que impele o sujeito a buscar o objeto desejado, mas também é algo reflexivo:

[...] em parte alguma evidencia-se mais claramente que o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro (Lacan, 1953/1998, p. 268).

Esse **outro** não se refere a outro indivíduo, mas à própria ordem Simbólica, que estrutura as regras de convivência; a estrutura subjacente à ordem social, com suas demandas e proibições. Quando metaforizada numa figura invisível e virtual, pairando sobre nossas cabeças, ela é o Grande Outro. Assim, eu não desejo apenas o que desejo; desejo o que penso que o Grande Outro deseja. A ordem Simbólica me ensina a desejar. A mecânica do desejo é, portanto, sempre mediada e não direta. Nesse ponto, o fiasco do vinho é muito mais do que uma representação de impotência ou de ser tarde demais: é a revelação de que a causa do desejo não habita o corpo misterioso que ameaça se revelar; que ela está sempre-já em outro lugar.

Tal epifania é aterrorizante para o protagonista: é desarticuladora da realidade tal como ele é capaz de organizá-la, de fazer sentido. É, em termos lacanianos, a súbita irrupção do Real² desorganizando completamente a rede do Simbólico.

² No pensamento lacaniano, o Real não se confunde com a realidade. Esta é composta de três

Novamente, a fuga do protagonista do encontro com a mulher que lhe enviou o e-mail, matizada pela porta destrancada (o último fio de esperança), é uma atitude de pulsão: o gozo não se encontra mais na promessa de obter-se o objeto de desejo e sim ao reencenar repetidamente a **perda** desse mesmo objeto

A mulher mais jovem e solícita retoma os *leitmotifs* com uma nova narrativa, como se fosse oferecer um relato que pudesse reordenar os sentidos texto, mas não reassegura um futuro ao protagonista: sua narrativa, afinal, é a mesma. Se ela era a Madalena desconhecida e rejuvenescida, limitou-se a rememorar os temas da garganta cortada, do passado irrecuperável e da memória não confiável; se era um novo elemento da trama, foi embora sem se revelar e sem se comprometer. Ela pode representar no texto um esforço de ressimbolização³, de escapar do terreno indescritível do Real e retornar ao Simbólico, onde a linguagem pode dar formato inteligível (portanto suportável) ao trauma. Mas esse encontro, como já vimos, também fracassa.

O retorno ao apartamento, a fusão final dos *leitmotifs* e o incêndio sonhado que se torna verdadeiro pode ser lido como o triunfo da irrupção do Real, que varre toda e qualquer possibilidade de tornar a narrativa uma forma domesticada, com um sentido, uma lição de moral, conclusões inescapáveis etc. O leitor tem a sensação de, simultaneamente, ter lido uma história muito bem contada e estruturada e de não ter resposta nenhuma às perguntas propostas pelo texto. Tal efeito, aliás, é uma excelente metáfora da própria ordem Simbólica, a rede de sentidos criada por meio da linguagem para organizar o mundo sobre o caos inenarrável do real – mas que frequentemente sofre abalos, fissuras, afrouxamentos pelos quais o Real pode penetrar, desorganizando tudo.

Por exemplo: uma forma ressimbolizada, domesticada, de entender o final do texto seria ceder à tentação de ler o incêndio final como a explosão de um desejo que correspondesse a uma nova Revolução, que pudesse impulsionar o pintor a novos rumos e a Portugal a se libertar das amarras e fantasmas do próprio passado. O texto macediano, porém, encerra-se sem oferecer essa hipótese otimista numa bandeja. É a forma extrema de não escrever romances que já seriam, no momento

instâncias distintas: Simbólico (linguagem e regras), Imaginário (certos conceitos cristalizados que configuram formas de sentido) e, finalmente, o Real: um excesso insuportável, no qual não conseguimos nos mover, pensar ou extrair nenhum sentido. O encontro com o Real é sempre muito traumático. Pensemos no exemplo que Žižek dá do jogo de xadrez: os papéis de cada peça, seus movimentos e funções específicas, são da ordem do Simbólico; o formato das peças que representam cada uma dessas funções é da ordem do Imaginário. Para o Real, creio que, diferentemente do exemplo do filósofo esloveno, pensaríamos numa explosão que destruísse o tabuleiro, tonteasse os jogadores e tornasse o jogo impossível... (cf. ŽIŽEK, 2010).

³ No sentido de saída Real e reintrodução no Simbólico que, por meio da linguagem, imporá uma ordem, uma lógica à experiência traumática, falsificando-a em narrativa; a própria possibilidade de “reescrever” o final é tentar reintroduzir a ilusória segurança oferecida pela ordem Simbólica.

próprio da escrita, o resultado das futuras teses que serão escritas sobre ele, como ironizou Macedo em *Partes de África* (Helder Macedo, 1991, p. 77).

Essa escrita à maneira de Penélope não apenas desmancha o que teceu, mas bota fogo nos fios e no tecido. Se o desejo é impossível, não há morte ou ressurreição; se o desejo é assimilável às águas férteis do rio, sua anulação não pode ser metaforizada na terra também fértil ou no ar livre e impalpável, mas apenas no fogo que consome tudo. Ao mesmo tempo, o texto encena a letalidade da pulsão: ao buscar prazer apenas na perda repetida do objeto de desejo, sendo esse objeto a mulher misteriosa, um país melhor ou a renovação de sua arte, Macedo fecha uma metáfora que ultrapassa a questão individual e torna-se política, no sentido amplo do termo.

Considerações Finais:

Como já disse, o escrever “desescrevendo”, deixando o leitor cheio de perguntas, sem a tranquilidade pacificada frente ao objeto lido, é característica marcante da obra ficcional de Helder Macedo. Temos esse efeito em *Partes de África*, (Helder Macedo, 1991) no qual as narrativas autobiográficas são tornadas impossíveis; em *Pedro e Paula*, (Helder Macedo, 1998) embora de forma menos intensa, na qual o aparente final reconciliado deixa frestas para dúvidas sobre o futuro; em *Vícios e Virtudes* (Helder Macedo, 2000), que faz um jogo com as vozes que ocupam a função de narrador até que a narrativa construída torna-se uma cortina de fumaça; em *Sem Nome* (Helder Macedo, 2004), no qual a vida dos dois protagonistas é tornada melhor e produtiva por meio de uma mentira; em *Natália* (Helder Macedo, 2009), no qual uma aparente narrativa de empoderamento dá a volta sobre si mesma até frustrar completamente as expectativas do leitor; e em *Tão longo amor, tão curta a vida* (Helder Macedo, 2012), onde um pedido de solução ficcional para a narrativa incompleta feita por uma das personagens desagua em becos sem saída. Ao mesmo tempo, todos esses romances têm um viés fortemente historicizado e politizado, uma vez que o autor textual enfatiza sempre o fato de que tudo o que fazemos e tudo o que deixamos de fazer é político e inserido num contexto sócio-histórico. Creio que *Noite de Verão* é a experiência mais concentrada dessa escrita “feita para desinquietar”, nas palavras do próprio autor.

SILVA, M. C. Plot Twist! Tradition, Desire and Subversion in Helder Macedo's *Summer Night*. *Itinerários*, Araraquara, n. 60, p. 37-48, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** “*Summer Night*”, novella by Helder Macedo published in 2022, contains well-known characteristics of the author's prose: its elaborate internal articulation, created by the intertwining of different themes and motives, apparently distant from

each other, that end up very close or even merged, is always defied by a narrative technique that undoes all certainties, ending in challenges for the reader that, looked closely upon, bypass individual stories and point to collectivity, as a subtle but poignant political allegory. The interplay between memory and invention is also important for the text. Lacanian concepts, such as desire, the Big Other, object “a” and the triad Real, Imaginary and Symbolic are the tools this research used in order to demonstrate how the novella jumps from individual stories to collective narrative.

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. Summer Night. Desire. Object “a”.*

REFERÊNCIAS

- DANTAS, Gregório Foganholi: **Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Orientadora: Wilma Arêas. 2009. 220 fl. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- LACAN, Jacques. (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960), pp. 807-842.
- MACEDO, Helder. **Noite de verão**. Lisboa: Nova Mymosa, 2022.
- MACEDO, Helder. **Partes de África**. Lisboa: Ed. Presença, 1991.
- MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Lisboa, Ed. Presença, 1998.
- MACEDO, Helder. **Vícios e virtudes**. Lisboa: ed. Presença, 2000.
- MACEDO, Helder. **Sem nome**. Lisboa: Ed. Presença, 2005.
- MACEDO, Helder. **Natália**. Lisboa, Ed. Presença, 2009.
- MACEDO, Helder. **Tão longo amor, tão curta vida**. Lisboa: Ed. Presença, 2012.
- MELLO NETO, João Cabral de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 (6ª. edição).
- SILVA, Marisa Corrêa. **Partes de África: Cartografia de uma identidade cultural portuguesa**. Niterói: EDUFF, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2010.



HELDER MACEDO E SEUS CONTEMPORÂNEOS: DIÁLOGOS COM MACHADO DE ASSIS, CAMÕES E ALMEIDA GARRETT

Nayara Meneguetti PIRES*

■ **RESUMO:** A obra de Helder Macedo – ensaística, romanesca, poética –, possui, em cada uma delas, ecos das demais. Há tempos a crítica especializada já notou reincidências, sejam elas temáticas – como o sonho e as fronteiras –, intertextuais – invocando seus autores de eleição, como é o caso de Almeida Garrett e Machado de Assis – ou metaficcionalis – incentivando questionamentos acerca da autoria ou dos limites entre o real e a ficção, por exemplo. Tais cismas evidenciam o fato de que as obras de arte não estão fechadas em si mesmas e que as muitas faces de um autor não funcionam em compartimentos estanques, alijadas umas das outras. Por isso, muitas vezes, no trabalho analítico, é preciso ir para além do texto que nos é apresentado se desejamos nadar em águas mais profundas, necessidade que se torna muito mais grave em uma obra tão autorreferente como a macediana. Objetiva-se, portanto, contribuir para compreensão da obra de Helder Macedo por meio dos ensaios que dedica a seus autores de eleição e com os quais mantém constante diálogo – tanto nos romances, quanto na poesia –, pontuando como suas escolhas intertextuais não são meros fatos estéticos, mas o posicionamento ético e político de seu autor.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Literatura Portuguesa. Intertextualidade. Autoria.

Introdução

Adentrar a obra de Helder Macedo é, paradoxalmente, experimentar, também, a sensação de estar, constantemente, sendo lançada para fora dela. Isso ocorre, pois, quando nos deparamos no interior dessa intrincada teia de intertextualidades, metaficcionalidade e referências ao mundo exterior, nos vemos impedidos a responder ao apelo dessa voz que craveja a narrativa de relações com seus autores de eleição,

* Doutora em Estudos Literários pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – meneguettipires@gmail.com.

correspondências com a própria obra, dados autobiográficos e dados históricos, sempre acompanhados por reflexões que questionam os conceitos tradicionais de literatura, obra e autoria, centrados no texto em si. Por isso, o trabalho da crítica especializada é hercúleo, tanto em volume, quanto em complexidade, o que torna o presente dossiê – originado de um evento em homenagem ao escritor – seminal para que suas palavras continuem ecoando a partir da troca de ideias e experiências. Afinal, só por meio do diálogo com múltiplas vozes e pontos de vista seria possível o olhar para tão múltiplo escritor; cada qual recuperando uma peça para a engenharia reversa da compreensão, nunca acabada, desse mosaico incrustado de espelhos que é a obra macediana.

Eis, então, a peça que me cabe: o escritor. O que proponho é que olhemos para ele e para as escolhas que faz – ou seja, as opções estruturais e os autores que elege para o diálogo intertextual e para os ensaios. No entanto, não desejo olhar para tais escolhas tão somente como fatos estéticos, mas também como uma forma de posicionamento político.

Certa vez, em uma entrevista concedida ao *Jornal Público* em 2017, foi perguntado a Helder Macedo: caso escrevesse seu próprio verbete em um dicionário, qual desses predicados viria primeiro? Poeta, romancista ou ensaísta? Ele responde que diria, apenas, escritor, já que esse termo é capaz de abranger tudo. Afinal, pelas palavras do próprio: “São manifestações diferenciadas, mas que acabam por ser complementares. É a mesma pessoa que escreve, com registros diferentes e instrumentos diversos. Mesmo em ensaios sobre obras literárias, se se escolhe aquele autor e não outro, é já uma opção” (Macedo, 2017a, s/p). Peço que o leitor se fixe nessas palavras, pois retornarei a elas umas tantas vezes.

Não é preciso ir muito longe na leitura da obra de Helder Macedo para entrever a contundência dessas palavras. Lá pela segunda, ou terceira leitura, os ecos das leituras anteriores já são evidentes. Até que se tornam gritantes. Isso ocorre pela reincidência de certos temas, opções estruturais e intertextualidades: o sonho, a psicanálise, as triangulações amorosas, o sebastianismo, a colonização, a aparição de um cão ou de uma personagem chamada S., a viagem de inverno, a ópera, personagens que são duplos opostos e complementares, Camões, Machado de Assis, Almeida Garrett, Bernardim Ribeiro, a metaficcionalidade, a ironia, o oxímoro ou a transposição de incontáveis fronteiras – sejam elas as dos mais diversos gêneros literários ou aquelas que acredita-se existir entre a ficção e a realidade, tanto individual (biográfica), quanto coletiva (histórica).

Dessas recorrências, dessas cismas, dessas obsessões, tem-se, como resultado, primeiramente, um conjunto de poesias, romances e ensaios que são – em maior ou menor grau – autorreferentes, como já foi sugerido por Teresa Cristina Cerdeira (2014) (2020) e Gregorio Dantas Foganholi (2009) (2011). Cada obra, naturalmente, possui sua particularidade, pois organiza e mobiliza tais insistências (temáticas, estruturais, intertextuais) de maneira totalmente diversa: são peças, acrescidas de

mais tantas outras, para a criação de um sempre novo, mas estranhamente familiar mosaico. No entanto, essa familiaridade faz com que uma obra seja capaz de preencher os não-ditos de outra; de complementá-la; de ecoar as mesmas questões pela repetição em diferença.

Fico pensando o quanto isso não seria verdade para outros escritores, sendo Machado de Assis o primeiro que me vem à mente. Há, por exemplo, o paralelismo entre os protagonistas masculinos de *Ressurreição* (1997a) e *Dom Casmurro* (1997d), relação que muito me fascinou quando me foi apresentada em uma aula da graduação, pelo Profº Drº Wilton José Marques – especialista no assunto – da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), ou a recusa ao positivismo como constante a todos os romances, ou mesmo a mais óbvia: a reaparição da personagem Quincas Borba.

O que quero dizer com isso é que na entrevista, citada há pouco, Helder Macedo não falava apenas sobre a própria experiência, com a diferença que alguns escritores não deixam tão evidente quanto ele o fato de que “escolher aquele autor e não outro é já uma opção” (Macedo, 2017a, s/p) e que tais opções podem ser reveladoras de visões de mundo e posicionamentos políticos e literários. Em outras palavras, independente dos disfarces adotados, há sempre uma escolha a ser feita. Assim, o que se tem como consequência de tais fixações é a periclitante sensação de que “É a mesma pessoa que escreve, com registros e instrumentos diversos” (Macedo, 2017a, s/p).

Terreno pantanoso. No entanto, o problema que se apresenta ao estudioso de Helder Macedo é que esse é um terreno difícil de ser evitado, já que a autorreferência torna-se mais óbvia pela profusão de comentários metaficcionalis e de personagens que se assemelham ao escritor. Outro problema é que esse é um terreno fácil de ser evitado, já que nada que Helder Macedo propõe é simples, e as referências históricas, as intertextualidades e as brincadeiras que faz com gêneros textuais e estilos de época tornam-se igualmente instigadoras e desafiantes graças à mesma voz irônica e metaficcional, tornando os desvios à espinhosa questão perfeitamente possíveis e justificáveis. Todavia, é ainda essa a voz que faz com que forma e conteúdo ajam em uníssono. “Matéria pura em busca de forma. Ou pura forma de que matéria?” (Macedo, 1991a, p. 78), diria o narrador de *Partes de África* (1991a). Nem uma coisa, nem outra, já que seus romances não são “nada do que tradicionalmente se considera romances, em que há o esqueleto por fora a dar forma à metáfora, como as lagostas” (Macedo, 1991a, p. 113). Isto é, não se trata de preencher a estrutura, o exoesqueleto da lagosta, com o conteúdo ou, na operação inversa, lapidar o conteúdo em uma forma desejada, mas, antes, entender que a transgressão de fronteiras, os oxímoros, a opção pelos seus autores de eleição e todas as demais obsessões são, para além de dados estruturais ou estéticos, significantes que agem em conjunto com os demais elementos do romance.

É digno de nota que, nessa entrevista aqui citada, Helder Macedo, apesar de estar falando dela, evite mencionar a palavra autoria, talvez dotado pelo mesmo instinto de sobrevivência e autopreservação que tive até esse exato momento. Talvez ele buscasse evitar todo o tipo de (pré)concepções que o termo carregasse, preferindo, antes, que seu interlocutor estivesse aberto às suas ideias.

Teresa Cristina Cerdeira, na apresentação de seu livro de ensaios *A mão que escreve* (2014), ao justificar o título, recupera todas essas (pré)concepções acerca da autoria, ora tratada como a origem de todos os significados, ora obliterada em nome do foco no texto. Concordo com ela quando diz que olhar novamente para essa figura não precisa significar, necessariamente, um retorno ao biografismo e aos modelos antigos de análise textual, pois há textos que nos impelem a um novo ponto de vista. Diz ela em sua justificativa que

[...] se para além do sentido há que se contar com as múltiplas significações, se para além da origem há sempre uma história da leitura, se mais que explicar é preciso interpretar com base no corpo sensível da linguagem, a “mão que escreve” estará contudo sempre lá, e ela não elide o corpo que está por trás do texto. Não elide, sobretudo, uma vontade, uma escolha, uma intenção que constituem, neste caso, por exemplo, a seleção consciente de uma biblioteca, a bagagem pessoal do viajante, os contrabandos culturais que ele carrega consigo e de que se serve a sua vontade ou revelia (Cerdeira, 2014, p. 8).

Trata-se, portanto, de uma metonímica mão que escreve, inteligente metáfora de Teresa Cristina Cerdeira (2014) para continuar falando de autoria sem assustar a todos, afinal trata de reconhecer o que há no interregno do total apagamento dessa figura e da sua completa centralidade. Digo, ainda, que, no caso de Helder Macedo, trata de reconhecer o que há de significativo em suas escolhas, seus posicionamentos. Então, se Teresa Cristina Cerdeira (2014) ousa pisar nesse pântano, desejo eu me chafurdar e dar um passo a mais, já que foi o texto que assim quis, repleto que estava de sinalizações que levam a refletir acerca do que é externo: outros textos do mesmo escritor, dados autobiográficos, referenciais históricos, reflexões acerca da autoria, etc. Ora, não faltam comentários metaficcionais instigando a pensar o aqui fora: o colonialismo, a história, a autoria, o mercado literário, a crítica literária, os prêmios literários, etc.

Sendo o texto, portanto, o “Senhor”, fiquemos apenas com a tão significativa mão: a que escreve e a que seleciona e carrega a bagagem do viajante, porque me interessa não tão somente a escrita, ou seja, o corpo do texto, mas compreender como os itens que escolhe para levar em sua valise preenchem de significado a própria viagem.

Sobre essa bagagem, é necessário pontuar que a vontade ou revelia de sua influência podem assumir diversas proporções de viajante em viajante, assim como

a explicitação do seu uso. Porém, no ponto em que nos encontramos, penso que o leitor já espera que eu afirme que com Helder Macedo há bastante vontade, e vontade declarada de mostrar-se ali fazendo aquelas escolhas: metaficcionalidade, recorrência de temas/intertextualidades/estruturas, personagens que se confundem com o autor, etc. Para ele, tudo são escolhas, afinal, retomando uma última vez a entrevista já citada, “Mesmo em ensaios sobre obras literárias, se se escolhe aquele autor e não outro, é já uma opção.” (Macedo, 2017a, s/p). Cabe entender, portanto, a dimensão dessas escolhas.

Helder Macedo e seus contemporâneos

Em um curto e pouco comentado ensaio intitulado “‘Vanguarda literária’ e ‘vanguarda ideológica’” (1975), publicado na *Revista Colóquio Letras*, Helder Macedo propõe importantes reflexões para que se compreenda a relação entre o literário e o político, ou seja, para que se compreenda a relevância das escolhas feitas por cada escritor. De acordo com ele:

Escrever é antecipar-se, tentar dizer aquilo para que ainda não há linguagem feita, e, para o dizer, fazê-la; não é tentar fazer linguagem nova para repetir aquilo que tornará essa linguagem repetida também, inevitavelmente. Escrever, neste sentido, é sempre o exercício da vanguarda literária e só nesse sentido há vanguarda literária: como a prática que resulta num alargamento do campo semântico da expressão humana. Paralelamente, vanguarda ideológica é também a prática da antecipação, que resulta num alargamento do campo social (Macedo, 1975, p 17).

Escrever, portanto, é sempre dar nome ao que ainda não tem ou, ainda, um exercício ficcional de utilizar as palavras para ir além do já-dito e, assim, forjar uma outra realidade possível. Desta forma, alarga-se o campo semântico para que a vanguarda ideológica, em posse dessas novas ferramentas, seja capaz de alargar o campo social. Assim explicam-se as relações entre o literário e o político, pois “o escritor é um cidadão que escreve; e, se alguma coisa, o alargamento do campo social em que se exprime a vanguarda ideológica implica a necessidade do alargamento do campo semântico em que se exprime a vanguarda literária” (Macedo, 1975, p. 18). Em outras palavras, o real não é linguagem, mas pode ser transformado por meio de novas formas de significar o mundo e de práticas empíricas que deem vazão a esse novo mundo imaginado. Não seria isso, afinal, ser poeta em anos de prosa?

A capacidade de imaginar e significar o mundo de forma diversa, essa rebeldia revolucionária em não aceitar a realidade dada, é o que, em minha opinião, une os escritores que Helder Macedo elege como sua tradição literária, a partir do que pode

verificar nos ensaios que dedica a eles. Não seria essa, afinal, a postura contemporânea da qual fala Giorgio Agamben (2003)? Segundo ele, contemporâneo é

[...] aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (Agamben, 2003, p. 73).

Em outras palavras, Helder Macedo não se deixa cegar pela luz do presente e, ao colocá-lo em relação com o passado, dota-o da capacidade de nos responder acerca das angústias de agora. “Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos” (Macedo, 2017b, p. 11), são as palavras de Helder Macedo na nota introdutória de sua coletânea de ensaios – vencedora do prêmio Camões em 2018, diga-se de passagem – intitulada *Camões e outros contemporâneos* (2017b). Se esses contemporâneos ainda vivem com ele – e conosco – é porque eles foram capazes de articular questões que ainda são urgentes. Qual o apelo de Camões, de Machado de Assis, de Garrett? Confesso que só fui entender melhor estes mestres após ler esse outro de quem falo, pois ele soube repeti-los em diferença de modo a apontar a relevância de suas obras para o nosso presente: seja na poesia, na prosa ou no ensaio.

A ideia de significar o mundo de outra maneira a fim de criar uma outra realidade possível é, por exemplo, central na discussão que Helder empreende acerca de *Viagens na minha terra* no ensaio “Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis” (1979). A viagem ali narrada, uma vez tornada símbolo, diz respeito à marcha do progresso social português com base em duas posturas antagônicas: o materialismo, representado por Sancho Pança e o espiritualismo, representado por D. Quixote, ambos personagens de Cervantes. No entanto, tais posturas, ainda que distintas e opostas, se alternam e caminham juntas. O dito progresso é, portanto, mais “uma alternância linear de opostos co-existentes do que [...] uma polarização dinâmica de opostos complementares – o que tem mais a ver com dicotomia do que com dialética.” (Macedo, 1979, p. 17), não podendo, portanto, ser sequer caracterizado como progresso – ou seja, alternâncias de poder que não abalam as estruturas sob as quais se assentam. Em outras palavras, o relacionamento desse par antagônico – espiritualismo e materialismo – só acontece no interior desse jogo hierárquico no qual um se sobrepõe ao outro em uma antítese neutralizante da antítese anterior, caracterizando-se como um falso dilema. Para interromper com esse looping e de fato progredir seria preciso romper com a estrutura vigente a partir de uma concepção de mundo capaz de romper fronteiras e desintegrar

essas dicotomias; ou, ainda, a partir do alargamento do campo semântico para o consequente alargamento do campo social. Por isso, “É também para modificar o mundo que Garrett procura entendê-lo” (Macedo, 1979, p. 17) e, assim, explica-se o encantamento que lhe causa o título “Poeta em anos de prosa”, afinal, materialismo e espiritualismo também definem as disputas entre miguelistas (monarquistas) e liberais (republicanos), sendo reflexos diferentes de uma mesma coisa, dado que “Uns imaginam o mundo, outros constroem-no. São modos complementares de ser e ambos merecem simpatia. Também há quem construa um mundo imaginário e, nesse caso, depende” (Macedo, 1991a, p. 29).

Essa é uma discussão muito cara para o narrador de *Partes de África* (1991a), que revela que, em sua família, figuram as duas pontas dessa oposição “meu avô republicano ainda imaginava e meu pai começava a construir” (Macedo, 1991a, p. 29). De um lado, seu pai, que “não era homem dado a metáforas e o seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo” (Macedo, 1991a, p. 10). Trata-se, portanto, de um homem prático, que, em lugar de imaginar, construía o mundo imaginado pelos outros trabalhando como administrador de colônias durante o colonialismo português em África. O avô, por seu turno, idealista, ainda imaginava republicanismos, mas não percebia que, enquanto isso, o imaginário de outrem estava sendo realizado. Por esta razão é que tais posturas, isoladas, não são capazes de ser engendrar novas realidades, sendo necessária, para tal, a conjunção de ambas. Por isso, também, é que os construtores de império e os poetas guardam o terrível segredo de não ter nada a dizer. Uns, por concretizarem a visão de mundo alheia – como o pai –, outros, por ficarem restritos à sua própria prática poética, sem consequências práticas ou relação com o mundo circundante.

Ser “poeta em anos de prosa” tal como Macedo professa ser em *Partes de África* (1991a) é uma forma de disputa pela significação do real, criando uma linguagem que ultrapasse as fronteiras do mundo dicotômico, positivista, racionalista. Talvez por isso, Marisa Corrêa Silva afirme:

Assim vemos o escritor Helder Macedo: como o autor de uma literatura que se sabe produtora do real, até certo ponto - e por isso mesmo a um só tempo - maravilhada e angustiada com a responsabilidade que lhe cabe de propor e lidar com o absurdo das perguntas, afinal irrespondíveis, da humanidade (Silva, 2002, p. 304).

Vale notar que ainda que o leitor possa interpretar e encaixar as peças desses mosaicos criados por Helder Macedo “segundo o amor que tiver” (Macedo, 1991a, p. 41), há neles um posicionamento claríssimo acerca do papel da literatura, de como esse escritor desejaria ser classificado ou compreendido, do que pensa da história, do mundo, da política, etc. Posicionamentos que podemos acatar, ou não, segundo o amor que tivermos. Uma questão de escolhas.

A questão da significância da escolha é, também, ponto nevralgico para o entendimento de Machado de Assis por Helder Macedo, uma discussão que pincelarei aqui e que foi compartilhada em ensaio intitulado “Machado de Assis: entre o lusco e o fusco” (1991b). Nesse ensaio, Helder destaca o caráter inerentemente político das escolhas feitas por Machado, postulando que sua genialidade advém não tão somente da engenhosidade formal de seus romances, mas de sua rebeldia frente ao status quo. É sugerido ao leitor um exercício ficcional: como a sociedade da época – positivista, determinista – teria recebido um romance no qual o protagonista possuísse as mesmas características e história de vida que Machado de Assis? Segundo Helder Macedo, “[...] o mais provável é que o romance fosse acusado por frivolidade, irrelevância, escapismo, alta traição à realidade social objetiva” (Macedo, 1991b, p. 8) e, portanto, um destino trágico seria mais verossímil à lógica da época do que aquilo que, felizmente, ocorreu na realidade. Diante desse cenário, Machado “teria tido boas razões para ponderar, como ponderou, sobre quanto há de precário na lógica de causa e efeito praticada pelo realismo e quanto há de tautológico no determinismo que lhe serviu de base científica” (Macedo, 1991b, p. 9) Ainda segundo ele,

[...] a essência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito. Ou como diz o personagem de Dom Casmurro, “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”, afirmação que serve também para significar que, muita vez, também não é (Macedo, 1991, p. 8).

Ora, a ideia de verossimilhança pressupõe aceitar a ordem imposta e ser fiel a ela. Machado soube, portanto, de forma magistral, ironicamente aceitar o *zeitgeist* positivista, de defesa das hierarquias e do direito à dominação e subjugação das minorias, ou seja: incorporá-lo apenas para o negar. É esta ideia que está na base de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1997b), *Quincas Borba* (1997c), *Dom Casmurro* (1997d) e *Esau e Jacó* (1997e), nos quais Machado viola todas as regras dessa lógica sem lógica do positivismo para colocá-lo à nu. Percebam a ousadia: fazer troça do determinismo em seu próprio seio. E uma troça tão bem-feita que, por décadas, acreditou-se, ingenuamente, na culpa de Capitu.

O protagonista de *Dom Casmurro* (1997d), segundo Helder Macedo, é “o mais verossímil dos confirmadores de expectativas fundamentadas numa aparente lógica de causa e efeito e o exemplo mais acabado de ‘narrador suspeito’ na literatura de língua portuguesa” (Macedo, 1991b, p. 14), sendo ele “a grande síntese e a culminação estética da dialética machadiana sobre verossimilhança e verdade, determinismo e responsabilidade, inerente aos dois livros anteriores” (Macedo, 1991b, p. 14). Entendo por essa fala que a verossimilhança é a tentativa de se aproximar daquilo que se pensa ser verdade, mas não é, necessariamente, a

realidade dos fatos, apenas a visão hegemônica e mais bem aceita; enquanto que o determinismo é uma retórica voltada à desresponsabilização, que sustenta a posição hegemônica dos sujeitos no interior daquilo que se propaga como a verdade. Esse é o procedimento de Bento Santiago ao incorporar, em seu discurso, as relações de causa e consequência tipicamente deterministas para condenar Capitu por meio de “fatos significativos”, à la Taine, e provar que o futuro já estava contido no passado, assim como “a fruta estava contida na casca” (Assis, 1997d, p. 35). Culpando Capitu e suas tendências, desde pequenina, à dissimulação, ele se exime da própria culpa pelo fracasso do casamento. Ainda, Bentinho é uma sucessão de escolhas que foram feitas por ele – primeiro pela mãe e suas promessas, depois por José Dias.

Qualquer outra alternativa teria pressuposto para si a possibilidade de escolha ou - termo mais adequado ao seminarista que Bento Santiago nunca deixou de ser - de livre arbítrio, com a sua inescapável dimensão de responsabilidade. Desta perspectiva, o problema fundamental que Machado levanta em *Dom Casmurro* é o problema da escolha. Que o tenha sabido fazer nas entrelinhas de uma narrativa que visa demonstrar exactamente o oposto - que nega a possibilidade de haver escolha - dá bem a medida do seu génio (Macedo, 1991b, p. 15).

A culpa está sempre em outrem, assim como a culpa por Brás Cubas jamais ter concluído a empreitada do emplastro está em uma gripezinha, e jamais em sua própria incapacidade. Bentinho e Brás Cubas ocupam uma posição social que lhes garante o direito à hegemonia, para a qual a lógica de causa e efeito determinista é a manutenção, pois legitima esse lugar e desresponsabiliza os sujeitos que o ocupam pelos seus próprios fracassos.

Helder Macedo (1991b) ainda lembra que apesar de *Memórias Póstumas* (1997b) e *O mulato* (2019) serem do mesmo ano – 1881 –, são recebidos de forma diversa: “A crítica recebeu entusiasticamente essa obra paradigmática do naturalismo brasileiro enquanto exprimia sérias dúvidas sobre se aquilo que Machado de Assis tinha escrito era mesmo um romance” (Macedo, 1991b, p. 10). Com o tempo, porém, as *Memórias Póstumas* (1997b) foram aceitas e elevadas ao cânone, mas não sem que, antes, se apagasse a ideia de Machado como um gênio rebelde, revolucionário, descontente com as formas atuais de significar o mundo; preferindo-se a imagem do “cidadão de bem”, funcionário público, o mulato gago que venceu apesar de tudo. Além disso, os sentidos políticos mais amplos são obliterados em prol das virtuosidades estéticas de seus romances, privilegiando os empréstimos dos modelos estrangeiros (Lawrence Sterne, Diderot, Xavier de Maistre), em lugar de olhar para as diferenças impostas pelas esferas social, cultural e política, não só relacionadas ao Brasil, mas também ao seu autor. Machado foi, portanto, mitificado, mas não sem antes ser neutralizado no que havia de subversivo.

Como isso ainda nos interessa como questão? Interessa se lembrarmos que aqueles que considero meus inimigos estão repetindo as mesmas ideias da época de Machado de Assis de maneiras diferentes. Firmando suas visões de mundo. Pense, por exemplo, na discussão atual pelo fim da escala de trabalho 6x1 e algumas das respostas a ela: há quem pregue que o fim dessa escala, que prive os indivíduos do descanso e do lazer, prejudicaria a economia, assim como muitos alegavam acerca do fim da escravidão. Na verdade, quaisquer avanços sociais são acusados de danificar a dita economia, enquanto subsídios e isenções sem fim para os latifundiários, donos do agro, e para os bilionários e empresários são vistos como investimento. Uma questão de escolha lexical, não? O homossexual degrada a família burguesa, meu filho não entrou na universidade por conta das cotas, foi assediado por estar com roupas curtas. Pobre do Brás Cubas! Teria sido grandioso com seu emplastro, não fosse uma gripezinha. Capitu certamente traiu Bentinho, pois foi dissimulada desde criança. Em suma, a lógica determinista é de uma causa e consequência malucas, mas ainda vigora e exime os “eleitos” de suas culpas e fracassos, garantindo a manutenção de suas posições de poder.

Ideias similares figuram no ensaio “Luís de Camões então e agora” (2010), publicado na revista *Outra Travessia*. Se Machado de Assis soube incorporar o positivismo para negá-lo e significar o mundo de outra maneira, Camões, por seu turno, “insere-se na tradição ocidental que inclui Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista [...]” (Macedo, 2010, p. 16), mas promove sutis deslocamentos semânticos a essa tradição, “modulando a linguagem do passado para significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita.” (Macedo, 2010, p. 16). Desta forma, foi capaz “de um radicalismo tão extremo que, no contexto da ortodoxia contrarreformista, muitas vezes atingiu as fronteiras da heresia” (Macedo, 2010, p. 16) ao propor “uma nova experiência de uma vida individual no mundo real que contrapõe ao absoluto da ordem divina o relativismo da ordem – ou desordem – humana” (Macedo, 2010, p. 16). Outro poeta da negação da ordem imposta, portanto.

A questão que coloca, no entanto, é que, para que se compreenda esse potencial subversivo da obra camoniana e a visão de mundo que dá forma às suas obras, é necessário compreender Camões como um homem do mundo. Sua canonização e mitificação, no entanto, transformando-o em símbolo nacional, acabam por apagar características indesejáveis, obstruindo a compreensão de sua obra e neutralizando-o. Segundo Helder Macedo,

Poucos poetas mereceriam menos o destino póstumo de monumento nacional que Luís de Camões. Fixá-lo numa imagem de grandeza estereotipada é neutralizar a grandeza real de quem preferiu ao conforto das ideias recebidas à precária demanda de experiências ainda sem nome (Macedo, 2010, p. 15).

Ainda, ao comentar o conteúdo de algumas das cartas camonianas de que se tem registro, que o revelam como alguém constantemente envolvido em brigas de rua, frequentador de bordéis e libertino, pondera:

Tais comentários fazem, no mínimo, ponderar se a tão frequentemente proclamada ortodoxia petraquista de Camões teria sido assim tão ortodoxa. Mas a crítica tradicional sempre se scandalizou com os comportamentos sociais do cidadão, sistematicamente dissociando-os da sua escrita poética talvez por querer acreditar que Camões – tal como afinal ela própria – tivesse podido funcionar em compartimentos estanques (Macedo, 2010, p. 20).

Com essa citação, retornamos à entrevista do início. É possível considerar o escritor Helder Macedo em compartimentos estanques? Dissociando sua atuação como poeta, como romancista, como ensaísta e, por que não, como figura de interesse público que dá entrevistas, comenta as próprias obras e o contexto político britânico? Isolando a linguagem e focando pura e unicamente no texto? Ao menos para Helder, de acordo com o que ele diz no trecho há pouco lido, a resposta seria uma negativa, pois foi justamente descompartimentalizando a figura de Camões, ou seja, restituindo todas as faces ao poeta e dessacralizando-o, o que tornou possível a percepção de sua diferença em relação à tradição, aquilo que modifica no petrarquismo que absorve. Para Helder Macedo, o poeta, ou aquele que mandou cartas ou que escreveu a epopeia ou que redigiu peças de teatro ou que andou por Goa e Portugal, não funcionam em compartimentos estanques – algo que se estende à própria consideração que faz de si e de sua prática como escritor: poeta, romancista e ensaísta. Desta forma, olhar para além do texto macediano, tal qual somos constantemente instigados, mostra-se bastante produtivo, pois nos permite enxergar com maior contundência a relevância das escolhas intertextuais.

Afinal, a opção por Machado de Assis, ou Camões, ou Almeida Garrett (e mesmo todas as outras escolhas que faz em sua obra) não estaria intimamente ligada ao contraponto que o próprio Helder Macedo faz à ordem hegemônica quando questiona a verdade una, nos leva a refletir acerca da verossimilhança, recheia sua narrativa de oposições insolúveis, propõe finais inconclusivos, multiplica os sujeitos ou critica o colonialismo? Não estaria ele, também, propondo uma nova forma de significar o real, não mais pautada em pares dicotômicos em relação de hierarquia?

Considerações finais

Como já vem sendo discutido, esse seria, para Macedo, o ponto de partida para ser poeta: não se trata simplesmente de escrever em versos, mas, antes, de ter a capacidade de ir além das palavras como forma de abrir o espaço entre a morte

de antes de termos nascido e aquela após termos vivido às múltiplas possibilidades. Esse não é só um posicionamento estético e teórico-literário, mas também ético e político, dos quais tanto a forma (independente de qual seja) como o conteúdo são expressão. Essas escolhas demarcam a visão de mundo do escritor em relação ao pensamento colonial e seus binarismos, ao pensamento racional da modernidade, à supremacia de um sobre o outro, aos preconceitos, à noção de subjetividade – incluindo a sua própria –, à literatura, a ser um poeta/escritor, à crítica literária afeita a categorizações, etc. Dessa forma, ser poeta é uma escolha política.

Para ir além das palavras, entretanto, é necessário, antes, a capacidade de vislumbrar outras possibilidades de si e do mundo, como na brincadeira com os mapas, na qual se mudam fronteiras, localizações, passados e futuros históricos, ao mesmo tempo em que também se alteram “os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos” (Macedo, 1991a, p. 10-11), num exercício de livre-arbítrio que recusa a ordem do mundo oferecida e do qual não escapa a própria ideia de autoria, latente de outros “eus” possíveis. Dessa forma, ser poeta é cultivar a representação na sua forma mais subversiva: privilegiar a diferença – e não a semelhança – daquilo que se apresenta, seja em estado romanesco ou poético.

No início deste texto, sugeri que olhássemos para figura do escritor, mesmo arriscando proximidade com um terreno pantanoso como o da autoria. No entanto, o perigo é inevitável, pois o que vejo nos ensaios, poesias, romances, comentários metaficcional e na própria estrutura das obras de Helder Macedo é um autor que não abre mão de sua própria voz, seu ponto de vista, sua visão de mundo. Isso é verdade até mesmo em relação aos diálogos intertextuais, como espero que tenha sido capaz de demonstrar, pois eles não são meras citações ou perspectivas já sedimentadas sobre os escritores que elege, mas carregam uma visão bastante específica e inovadora de suas obras, saturada da voz e opiniões do próprio Helder Macedo. Ao mesmo tempo, este é um escritor que não deseja possuir a última palavra e se colocar como detentor de toda a verdade. Pelo contrário, instiga os leitores a refletirem acerca do que coloca e os encoraja a, também, ultrapassarem fronteiras. E como uma obra sua sempre complementa a outra, fazendo ecoar em diferença as mesmas questões, finalizo com um poema que perfeitamente ilustra e conclui o que foi dito até então:

[...] Quero abrir o que as palavras não descrevem
por já não responder ao sim e ao não
do meu espelho conheável.
Já não me basta apenas dar um nome
à morte que me cabe enquanto vivo
porque morrer é ter perdido a morte

para sempre
tornando sem sentido o sim e o não
com que me circundei e defini-me.
Conheço-me as fronteiras,
Quero o resto (Macedo, 2000, p. 79).

PIRES, N. M. Helder Macedo and his contemporary: dialogues with Machado de Assis, Camões and Almeida Garrett. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 49-63, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *Helder Macedo's work – essayistic, novelistic, poetic – has, in each of them, echoes of the others. For some time now, specialized critics have noticed recurrences, whether thematic – such as dreams and borders –, intertextual – invoking his favorite authors, as is the case of Almeida Garrett and Machado de Assis – or metafictional – encouraging questions about authorship or the limits between reality and fiction, for example. Such schisms highlight the fact that works of art are not closed in themselves and that the many faces of an author do not function in sealed compartments, separated from each other. Therefore, in analytical work, it is often necessary to go beyond the text presented to us if we wish to swim in deeper waters, a need that becomes much more severe in a work as self-referential as Macedo's one. The aim, therefore, is to contribute to the understanding of Helder Macedo's work through the essays he dedicates to his favorite authors and with whom he maintains a constant dialogue – both in novels and poetry –, pointing out how his intertextual choices aren't mere aesthetic facts, but the ethical and political positioning of its author.*

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. Portuguese Literature. Intertextuality. Authorship.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Santa Catarina: Argos, 2009.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Ressurreição**. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997a.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997b.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997c.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997d.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997e.

AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. 3. ed. São Paulo: Editora Principis, 2019

MACEDO, Helder. “Vanguarda ideológica” e “vanguarda literária”. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 23, p. 17-19, jan. 1975. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=23&p=17&o=p>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. As “Viagens na Minha Terra” e a Menina dos Rouxinóis. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 51, p. 15-24, set. 1979. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=51&p=15&o=p>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. **Partes de África**. Lisboa: Presença, 1991a.

_____. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 121-122, p. 7-38, jul. 1991b. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=121&p=5&o=p>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. Orfeu. In: _____. **Viagem de inverno e outros poemas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Luís de Camões então e agora. **Revista Outra travessia**, Florianópolis, n. 10, p. 15-54, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p15/17299>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. “Este livro está cheio de mortos, mas para mim estão vivos”. [Entrevista concedida a] Luís Miguel Queirós. **Jornal Público**, Lisboa, 3 mar. 2017a. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/03/culturaipsilon/noticia/este-livro-esta-cheio-de-mortos-mas-para-mim-estao-todos-vivos-1763441>. Acesso em: 15 ago. 2024.

_____. **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença, 2017b.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **A mão que escreve**: ensaios de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. *E-book*.

_____. Romance: Helder Macedo e Bernardim Ribeiro. In: _____. **Formas de ler**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. *E-book*.

DANTAS, Gregório Foganholi. **Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Orientadora: Vilma Sant’Anna Arêas. 2009. 219f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. Restaurações e impasses na ficção de Helder Macedo. In: Simpósio Internacional de Letras e Linguística. **Anais [...]**, v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011a. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1392.pdf>. Acesso em: 05 out. 2021.

SILVA, Marisa Corrêa da. Helder Macedo, construtor do imaginário. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 297-304.



A MEMÓRIA É UMA PROVÍNCIA DA IMAGINAÇÃO: UMA LEITURA DE *PARTES* DE *ÁFRICA*, DE HELDER MACEDO

Daniel M. LAKS*

■ **RESUMO:** O presente artigo pretende pensar o romance *Partes de África*, de Helder Macedo, a partir das relações entre memória e imaginação. O romance mistura a memória pessoal e familiar do autor, a história dos últimos estertores do império português e o investimento romanesco de diluição das fronteiras entre factual e ficcional. Lembrança e elocubração são as matérias primas fundamentais da construção narrativa onde a única verdade que interessa é a própria verdade romanesca. No romance, as partes de África também não são propriamente geográficas, mas a reconstrução ficcional de experiências espacializadas em discurso. Este jogo com a textualidade em suas diversas partes também se faz presente na estrutura do romance, que mistura ficção, depoimento, drama, poesia e ensaio. Para empreender a análise proposta, utilizarei como referencial teórico autores como Paul Ricoeur, Teresa Cristina Cerdeira, Vilma Arêas, Márcio Seligmann-Silva, Gilles Deleuze, entre outros.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. *Partes de África*. Memória. Literatura Portuguesa.

A frase que dá título ao presente trabalho é extraída da obra *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur. Neste livro, o filósofo francês inicia sua análise sobre as relações entre memória e imaginação a partir das ideias de Platão, que reflete sobre a representação no momento presente de algo já ausente, e das teses de Aristóteles, que discute a representação de algo previamente percebido, aprendido ou adquirido. Em ambos os pensadores, é explícito que as relações entre memória e imaginação são tratadas de maneira problemática. O espaço que se

* Daniel Laks é professor adjunto e professor do quadro efetivo do PPGLit da UFSCar. Bolsista de produtividade do CNPq. Realizou pós-doutorado na UFF com financiamento FAPERJ (Bolsa FAPERJ Nota 10). Possui doutorado pelo PPG Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra (2016). Possui mestrado em Letras pela PUC-Rio (2011). Atualmente atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Política, Memórias do colonialismo português, trocas culturais em espaços de língua portuguesa. E-mail: daniellaks@ufscar.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3206-4178>

estabelece como possibilidade de confusão entre o que se lembra e o que se imagina, gerado pela operação de transformar uma lembrança em imagem, apresenta-se como uma constante ameaça ao ideal de fidelidade que é central na concepção de uma memória que funcione de maneira verídica.

Platão, ao explorar a relação entre o mundo dos fenômenos e a representação, distingue os diferentes tipos de arte que podem produzir imagens, um conceito que ele chama de *eidolopoiikén tekhném*. Ele contrasta a arte de imitação (*tekhné eikastiké*) com o simulacro, que é uma forma de arte fantástica (*phantasma*). A arte “eicástica” está relacionada a uma ideia de cópia fiel, sendo mais precisa quanto mais próxima do modelo original, encontrado no mundo fenomênico. Platão cria, assim, uma hierarquia entre a arte eicástica e a arte fantástica, favorecendo a produção de imagens que se baseiam em modelos reais. A relação entre a imagem produzida e a memória é comparada à impressão de uma marca em um bloco de cera. Platão propõe, a partir dessa metáfora, uma diferenciação entre a mimética verdadeira e a mimética falsa, sugerindo que entre a imagem e a sua impressão existe uma “dialética de acomodação, de harmonização, de ajustamento, que pode ser bem-sucedida ou fracassar” (Ricoeur, 2007, p. 32). Essa metáfora da marca no bloco de cera antecipa, na prática, a diferenciação que viria a ser posteriormente realizada por Aristóteles entre a memória como uma afecção (*pathos*) e a memória como um trabalho ativo de recordação, ligado à operação psíquica de formação do conhecimento.

Aristóteles, por sua vez, introduz a categoria do tempo como um elemento essencial para refletir sobre a relação entre imagem e memória. Ele argumenta que somos capazes de recordar algo, mesmo na ausência do objeto em si. No entanto, a memória só pode existir se houver uma relação com o tempo que se passou. Além dessa categoria temporal, Aristóteles também introduz a categoria de alteridade no debate. Para ele, a memória que se inscreve no corpo e na mente, a partir de um evento, envolve a categoria do outro, entendido como aquele que não é a imagem em si, mas sua representação. Aristóteles acreditava que um desenho pintado em um suporte poderia ser simultaneamente a coisa representada, descrita pelo termo *phantasma*, e uma representação de uma imagem modelar, chamada de *eikón*, mantendo uma continuidade com o pensamento platônico. Portanto, a noção cinética de tempo transcorrido seria o fator responsável pela separação entre memória e imaginação, embora ambas compartilhem a problemática de produzir imagens.

Platão e Aristóteles estão essencialmente interessados em entender a memória em sua relação com o conhecimento, e, por isso, consideram-na uma capacidade própria da mente humana. No entanto, ao longo do desenvolvimento do campo de estudos da memória, outras acepções surgiram, ampliando o conceito para além da mente humana. A memória passou a ser pensada como algo que não se limita à experiência individual, mas que também pode se manifestar em espaços públicos

como arquivos, museus, galerias, cemitérios e monumentos. Esses locais passaram a compor o conceito de espaços de memória. Não se pode esquecer que esses espaços são mediados por narrativas históricas específicas, as quais se baseiam em depoimentos e organizam os eventos passados de acordo com essas narrativas. Assim, surgem disputas pelas imagens do passado, que podem agir sobre o presente. Nesse cenário, ainda que as relações entre memória e imaginação permaneçam repletas de aporias, nos aproximamos do conceito de quadros sociais de memória.

Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos, no artigo *História, memória e esquecimento: Implicações políticas* (2007), ressaltam a importância dos estudos desenvolvidos pelo pensador francês Maurice Halbwachs para recuperar o conceito de memória no contexto das interações sociais. Halbwachs rejeitava a concepção de memória como a simples impressão de eventos reais na mente humana. Ele afirmava que as memórias são formadas através de interações sociais diversas. Algumas memórias são reforçadas no âmbito familiar, outras no convívio social ou no ambiente profissional. Como os indivíduos pertencem a diferentes grupos, as diferenças nas memórias individuais sobre um mesmo evento em particular refletem a complexidade das interações sociais vividas por cada pessoa. Ao deslocar o conceito de memória para além da mente individual, Halbwachs aproxima os fenômenos mnemônicos das operações de construção da história e da tradição, tratando-as “como representações coletivas que são construídas ativamente por atores sociais (Araújo; Santos, 2007, p. 97).

Michael Pickering e Emily Keightley, no artigo “Communities of memory and the problems of transmission” (2013), discutem o conceito de quadros sociais de memória e como as narrativas sobre eventos passados são transmitidas entre gerações. Eles iniciam o estudo com uma revisão bibliográfica dos principais avanços sobre o tema e, com base no trabalho fundamental de Karl Mannheim (1959)¹, explicam que o compartilhamento de memórias entre gerações é um processo complexo, que pode ser estruturado em diferentes eixos.

Há uma transmissão que ocorre ao longo do tempo, na qual o passado é trazido ao presente e retrabalhado criativamente, com vistas a uma projeção para o futuro. Além disso, existe uma outra forma de transmissão, que ocorre de maneira simultânea, por meio do compartilhamento de memórias no presente, sendo que esses sentidos sobre o passado conferem uma dimensão ética ao presente. A partir dessa troca, futuros comuns são planejados e construídos colaborativamente pelo conjunto de atores envolvidos. Nesse sentido, o conceito de geração está relacionado à posição dos indivíduos em relação ao tempo. A consciência e os limites da ação social devem ser compreendidos de maneira relacional, considerando um eixo

¹ Para mais desenvolvimentos sobre o modelo multidirecional de transmissão de memórias, ver MANNHEIM, Karl. **Essays on the Sociology of Knowledge**. London: Routledge and Kegan Paul, 1959.

temporal que abrange tanto o que ocorreu antes dos sujeitos presentes quanto o que pode vir a ocorrer no futuro, e, também, um outro eixo vertical, com indivíduos que compartilham uma localização histórica comum. Portanto, a transmissão de memórias não é linear, mas ocorre de forma multidirecional. Essas dinâmicas ultrapassam a esfera individual dos sujeitos, afetando toda a comunidade e sendo representadas pelos diferentes grupos aos quais os indivíduos pertencem.

A memória, frequentemente considerada uma faculdade separada e diametralmente oposta da imaginação, é pensada como algo ligado ao passado e à experiência vivida, enquanto a imaginação está associada às expectativas e possibilidades futuras, baseadas no que foi vivenciado. Para compreender a interação entre memória e imaginação, Pickering e Keightley propõem o conceito de imaginação mnemônica, desenvolvido em estudos anteriores (Keightley; Pickering, 2012). A imaginação mnemônica refere-se ao modo como os indivíduos reavaliam, adaptam e reinterpretam as experiências pretéritas, tanto as suas próprias quanto as dos outros.

O processo de atualização, conforme os autores, acontece nos mesmos dois eixos previamente mencionados por Mannheim: no tempo pontualmente e ao longo do tempo, de forma cinética. Como a experiência é transmitida de forma multidirecional, a memória e a imaginação interagem e ultrapassam suas fronteiras específicas, estabelecendo uma forma de colaboração uma com a outra. Quando os indivíduos se engajam com narrativas de passados que não vivenciaram diretamente, mas que são trazidos para suas próprias narrativas, a memória e a imaginação se colocam em uma tensão criativa, conferindo novas interpretações à experiência temporal e às construções de significado.

Toda essa longa discussão teórica apresentada deixa clara uma interação permanente, mesmo que vista em certos momentos como problemática, entre memória, imaginação, história e arte. É a partir desses polos que pretendo aqui discutir o romance *Partes de África*, de Helder Macedo, que mistura a memória pessoal e familiar do autor, a história dos últimos estertores do império português e o investimento romanesco de diluição das fronteiras entre factual e ficcional:

As fronteiras entre o observado e o imaginado são sempre muito tênues, e mais ainda o teriam sido para aqueles que pela primeira vez se confrontaram com coisas que havia e em que não se acreditava, e coisa que não havia e nas quais se acreditava. (...) O que era imaginável, era melhor registar, assim colocando tanto o que havia quanto o que não havia no mesmo plano da imaginação em que a expectativa precede o conhecimento, a interpretação se sobrepõe à observação e a analogia neutraliza a diferença (Macedo, 1999, p. 237).

Nas diversas discussões sobre as dinâmicas entre memória e imaginação apresentadas ao longo do romance fica claro que estamos diante de um autor que

conhece tanto o campo de estudos da memória quanto, obviamente, por se tratar de um escritor que é também professor de literatura, a teoria literária e propositalmente joga com as relações entre verdadeiro e verossímil. Nesse sentido, a diferença entre memória, reminiscência e seu jogo com o esquecimento é apresentada no romance a partir da metáfora do sorriso do pai durante os estudos com o senhor professor Rola Pereira para o exame de filosofia: “Quis-me a certa altura explicar a diferença entre memória e reminiscência, para o exame de filosofia, disse-me que procurasse visualizar o sorriso do meu pai, um sorriso raro e por isso inesquecível. Era memória ou reminiscência? Hoje já não sei de novo” (Macedo, 1999, p. 49).

Lembrança e elocubração são as matérias primas fundamentais da construção narrativa onde a única verdade que interessa é a própria verdade romanesca. A desierarquização entre factual e ficcional, facto e ficto, é construída narrativamente através da apresentação da raiz etimológica comum entre inventar e descobrir: “A palavra latina “invenire”, que significa “encontrar” ou “descobrir”, é também a raiz da palavra “inventar”” (Macedo, 1999, p. 235).

Teresa Cristina Cerdeira (2002), em “Partes de África, de Helder Macedo: o balanço dos tempos”, discute a implosão das categorias tradicionais de biografia e verdade histórica a partir da transformação em linguagem operada pelo romance. A professora desenvolve o uso do oximoron, figura de linguagem discutida pelo autor no capítulo intitulado “A retórica da impossibilidade e a deriva da esperança”, como operadora de sentido no romance. A partir do título do texto de Vilma Arêas, “Em modo de Fivela” ela explica como o romance se inicia e termina com a morte do pai, referência fundadora. Esse evento dá conta exatamente do jogo de oposições que se desenvolve ao longo do romance: “oprimido / opressor; colonizado / colonizador; revolução / salazarismo; enfim, bem / mal” (Cerdeira, 2002, p. 199). Se inicialmente pensamos pai e filho como representantes dos dois polos em contradição no romance, a introdução do oximoron é exatamente o que complexifica esta dinâmica. Helder Macedo explica sua figura de linguagem eleita: “é quando o deserto é fértil, a secura molhada, o sol negro, a claridade escura. O oximoron [...] traz consigo a possibilidade da mudança, há sempre alguma esperança no oximoron” (Macedo, 1999, p. 221). Teresa Cerdeira propõe que é possível “dizer, com alguma ousadia, que o fundamento axiológico de Partes de África é o oximoron, ou, ainda mais radicalmente, que o romance é um oximoron” (Cerdeira, 2002, p. 200).

Gilles Deleuze (2000), em *Lógica do Sentido*, dedica um capítulo a pensar a desierarquização das categorias daquilo que os filósofos gregos noemaram como arte eicástica e arte fantástica, propondo uma reversão do platonismo que possa privilegiar o simulacro como potência estética: “O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, crepúsculo dos ídolos” (Deleuze, 2000, p. 269). Deleuze defende que o simulacro não constitui a

degeneração de uma cópia, mas produz uma força positiva que é capaz de negar tanto o modelo quanto sua reprodução.

A simulação do modelo ou do semelhante não seria, portanto, produção de falsas aparências ou ilusões, mas poderia constituir-se em signos capazes de sinalizar o real funcionamento de um sistema antes imperceptível. O campo estético, pensado como espaço virtual capaz de preencher de sentido acontecimentos que se processam na esfera do real, encontra-se no meio do caminho entre o modelar e o simulado. Designa, de um lado, a experiência do sensível como linguagem capaz de traduzir o mundo e, de outro, a produção artística como reflexo da experiência do real. Nesse sentido, para que as duas potências possíveis da estética pudessem se encontrar seria necessário que as condições próprias de toda e qualquer experimentação se transformassem nas condições essenciais da experiência do real enquanto tal. Esse encontro culminaria na produção de obras de arte como experimentações virtuais que possibilitariam, por sua vez, a percepção das engrenagens de funcionamento do real.

Eu proponho que toda a identidade do narrador de *Partes de África* se constrói de forma narrativa, tanto através da textualidade quanto da relação do autor com a literatura. Seu lugar de poeta, já desde a infância, nas lições com o professor Rola Pereira. Seu lugar de escritor, já mais velho, no grupo do Café Gelo. Seu lugar de intelectual da literatura nas citações a Camões, Mário de Sá Carneiro, Garrett, Fernando Pessoa e tantos outros. Seu lugar anti-salazarista nas relações com José Cardoso Pires, Rui Knopfli, e Alfredo Margarido. Seu pai aparece não apenas como memória imagem transformada em discurso, mas também nos relatórios de seus trabalhos para a gestão colonial. É a partir do oximoron que Macedo incorpora as dissidências de sua identidade pessoal com sua identidade familiar. Ao transformar os eventos de sua vida em linguagem, o autor relê a importância de seu pai como modelo de identificação e desidentificação pessoal para acomodar a diferença num paradoxo constitutivo. O romance é também um exercício de reflexão sobre sua vida e a partir de suas experiências, caráter que não passa despercebido para o autor: “este livro não é sobre mim mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado de suas factuais ficções” (Macedo, 1999, p. 221).

No romance, as partes de África também não são propriamente geográficas, mas a reconstrução ficcional de experiências espacializadas em discurso. Este jogo com a textualidade em suas diversas partes também se faz presente na estrutura do romance, que mistura ficção, depoimento, drama, poesia e ensaio. Podemos, portanto, pensar a ideia de *partes de África*, título do romance, também como os diferentes gêneros narrativos que se sobrepõem para compor o seu todo. Esse mosaico de sobreposições parece inclusive ser assumido pelo autor quando diz, logo antes de iniciar o seu ensaio crítico, que está: “atando aquilo que já disse nestas minhas já quase concluídas partes de África àquilo que talvez de novo irei dizer diferentemente na história quinhentista do porvir, para reconhecer o desconhecido” (Macedo, 1999, p. 235).

O compromisso, que desde o início parece ser assumido em diversas camadas pelo autor, é discutir como a complexidade do encontro entre diferentes não pode ser explicada a partir de fórmulas maniqueístas. Este exercício de alteridade é encenado na narrativa na esfera pessoal pelo pai e na esfera das dinâmicas históricas pelo processo colonial que impôs uma maneira específica de relação entre povos diferentes. Entretanto, há um posicionamento ideológico claro no romance: o autor reflete, a partir do processo de reencenação dos eventos, não apenas sobre os aspectos negativos das oposições, mas também sobre suas potências em devir. O sujeito e o mundo contemporâneo, com todos os seus problemas, são resultados das bases em que se constituíram: pensamento pós-colonial como superação positiva do colonialismo, democracia como superação positiva do autoritarismo, o narrador no presente como superação positiva de sua relação com seu pai.

O romance tem uma estrutura dialética onde as diferentes camadas, performadas em variados gêneros, absorvem seus polos opostos e se transformam. Assim, parece haver uma perspectiva esperançosa do movimento da história e da capacidade de agenciamento dos sujeitos. Nesse sentido, o romance de Helder Macedo se irmana ao argumento de Márcio Seligmann-Silva (2003) em “O testemunho: entre a ficção e o “real”” quando, ao abordar as transformações no campo literário com os romances de depoimento sobre eventos extremos, propõe que ficcional deixa de ser equacionado com fictício, criando uma terceira coluna, onde ficcional funciona como suporte não de invenção, mas de construção do real: “O comprometimento com o “real” faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar forma tem o caráter de um compromisso ético” (Seligmann-Silva, 2003, p. 382).

No artigo “As ficções da memória” (1992), Helder Macedo discute as relações entre memorialismo, autobiografia e ficção em *Partes de África*. Neste texto, o autor reafirma o seu compromisso ético dentro do projeto do romance, trazendo já a ideia de que estilo e estrutura romanesca são as formas a partir das quais um autor é capaz de intervir no seu texto e, consequentemente, sem renunciar ao seu lugar de artista, no mundo. Assim, Macedo deixa clara não apenas a desierarquização entre as categorias de memorial e ficcional, mas também o seu intento de contraposição às (nem tão diferentes assim) formas de tirania no texto e no mundo:

A minha preocupação de ateu em *Partes de África* não foi lidar com matérias tão incognoscíveis. Não são intrigas em que me meta. Mas foi a de lidar com uma ordem estabelecida que eu já tinha decidido duma vez por todas que não existe, mesmo quando existia e eu caminhava em mim através dela. E a qual, como eu não caminhava sozinho, precisei de transformar na memória fictícia de um passado plural que nos tornasse no seu futuro, a todos nós que somos esse caminho, porque, como bem sabia Stendhal, “todas as tiranias são parecidas” (Macedo, 1992, p. 12).

Helder Macedo descreve a relação entre memória e imaginação na composição de *Partes de África* a partir de uma descrição esquemática da estrutura de seu romance. Existe a presença de um autor que é biograficamente identificado que tece comentários sobre a própria narrativa e caracteriza o livro a partir de um pacto ficcional: romance. A narrativa é abertamente memorialista, sendo este o próprio motivo do texto desde sua abertura com as “visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais” (Macedo, 1999, p. 9). Uma opção por capítulos curtos e supostamente isolados que dão conta de uma justaposição cronológica da infância até a idade atual de seu autor, aos últimos cinquenta anos da experiência colonial portuguesa em África e de subsequentes gerações de sua família desde seu avô. Existe uma presença de personagens baseados em indivíduos reais que se entrecruzam com outros abertamente fictícios, assim como acontecimentos reais da vida do autor com situações imaginárias. Há também a introdução de um drama jocoso no romance, de autoria atribuída a um personagem, que é, por sua vez, uma transposição para a Lisboa Salazarista da ópera em dois atos *Don Giovanni*. Além da peça, também se fazem presentes dois poemas, um relatório colonial atribuído ao pai do autor e um ensaio crítico apresentado por ele em congresso organizado por Cleonice Berardinelli. A construção estilística do texto contém fragmentos não identificados de obras de diversos autores como Bernardim, Camões, Sterne, Stendhall, Garrett, Lewis Carrol, Machado de Assis, Cesário Verde, Sá Carneiro, Pessoa, entre outros. A obra termina em final aberto, mas propondo circularidade ao remeter o último capítulo de volta ao primeiro.

Em uma de suas intervenções na narrativa de *Partes de África*, ou melhor, na *segunda intervenção do não-autor* no drama jocoso presente no romance, vemos uma discussão sobre a importância do estilo e sua relação com o projeto de escrita do autor: “Mas o que é que o autor está a fazer com ela, qual é o tom, o que é que está a querer significar? Intenções autorais não contam, dirá logo alguém espezvitado a querer desconstruir-me. Ai não que não contam. O que é que julga que é o estilo?” (Macedo, 1999, p. 185). Podemos, portanto, pensar o estilo escolhido pelo autor, de abordar o encontro com o diferente em diversas camadas, pessoais e coletivas, biográficas e ficcionais, performadas em gêneros narrativos diversos, como uma afirmação de seu comprometimento com uma postura frente ao mundo a partir da literatura. Memória e imaginação se enredam como potência produtiva para construir um saber que é próprio da intervenção da arte nas dinâmicas do real e avesso a maniqueísmos simplistas. Trata-se de uma relação oximorônica entre elocubração e reminiscência, ou, como afirma o autor em seu ensaio crítico, parte de suas *Partes de África*, “relações entre verdade que se dá como ficção e a ficção que se dá como verdade” (Macedo, 1999, p. 234-235).

LAKS, D. M. Memory is a province of imagination: a reading of *Parts of Africa*, by Helder Macedo. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 65-73, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article intends to think about the novel Parts of Africa, by Helder Macedo, from the relations between memory and imagination. The novel mixes the author's personal and family memory, the history of the last throes of the Portuguese empire and the novelistic investment in diluting the boundaries between factual and fictional. Remembrance and elocution are the fundamental raw materials of narrative construction where the only truth that matters is the novelistic truth itself. In the novel Parts of Africa are also not exactly geographical, but the fictional reconstruction of experiences spatialized in discourse. This game with textuality in its various parts is also present in the structure of the novel, which mixes fiction, testimony, drama, poetry and essay. To undertake the proposed analysis, I will use as theoretical reference authors such as Paul Ricoeur, Teresa Cristina Cerdeira, Vilma Arêas, Márcio Seligmann-Silva, Gilles Deleuze, among others.*

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. Parts of Africa. Memory. Portuguese Literature.*

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “História, memória e esquecimento: implicações políticas”. **Revista crítica de ciências sociais**. n 79, p. 95-111, 2007.

ARÊAS, Vilma. “Em modo de fivela”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. **A Experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002, p.31-41.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “Partes de África, de Helder Macedo o balanço dos tempos”, **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 188-207, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MACEDO, Hélder. “As ficções da memória”. **Remate de males**, Campinas, vol 12, 1992, p. 9-13.

MACEDO, Hélder. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho: entre a ficção e o “real”*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.



METAMORFOSES POÉTICAS OU A “FIDELIDADE ESSENCIAL”

Maria Theresa Abelha ALVES*

■ **RESUMO:** Helder Macedo reuniu seus poemas sob o título *Poemas novos e velhos*, na ordem inversa em que os “poemas velhos” foram produzidos, de modo que os “novos” são os primeiros a figurarem na coletânea. Tal disposição incomum obedeceu a uma rigorosa intenção que predispõe o leitor a duvidar das origens e a encontrar, mediante a recorrência de temas, motivos e de uma seleção vocabular insistentemente reutilizada, um rigor de pensamento e uma coerência semântica que denotam a “fidelidade essencial” de um poeta que procurou e encontrou suas palavras. Um leque de referências textuais e musicais entram na composição dos poemas, como citações transformadas. A leitura que aqui se pretende é surpreender as metamorfoses das alusões, citações e estruturas musicais na produção poética de Helder Macedo que harmoniza, em dicção nova e original, os velhos temas: vida, morte, amor e canto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Metamorfose. Temáticas. Paradigmas. Poesia. Música.

O verdadeiro escritor é um homem que não encontra suas palavras. Então, ele as procura. E, procurando, ele as encontra melhor.

Valery (1902, II, 669)

Exposição ou palavras iniciais

Tomei contato com a obra de Helder há muitos anos, num dos cursos sobre Camões, ministrados pela saudosa professora Cleonice Berardinelli. Ela indicara

* Doutora em Letras pela UFRJ. Possui pós-doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa e o título de Professora Titular. Encontra-se aposentada como Professora de Literatura Portuguesa da UFRJ. Autora de livros e artigos publicados no Brasil e no Exterior. Conselheira da Cátedra Fidelino de Figueiredo. Agradeço ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos e à comissão organizadora desta merecidíssima homenagem ao ensaísta, romancista e poeta, Helder Macedo, a oportunidade de estar aqui, entre tantos colegas que o admiram e o leem. Para intitular este ensaio, tomei emprestada a Eduardo Prado Coelho a expressão “fidelidade essencial” com que ele definiu a produção poética de Helder Macedo, no artigo “Até que os corpos parem de morrer”.

a leitura de *Camões e a viagem iniciática*. Fui ao Estrela, livreiro português responsável pela Livraria Camões, à procura do livro indicado. Os dois exemplares que lá havia já tinham sido adquiridos, mas o Estrela pegou um outro livro e disse: “Este é também de Helder Macedo”. Tratava-se de *Do significado oculto da Menina e Moça*. Adquiri o livro e o li com entusiasmo. Até hoje não conheço nenhum outro livro que tão minuciosa, criativa e originalmente tenha trabalhado a novela de Bernardim Ribeiro. Depois do extraordinário crítico, conheci o poeta de uma obra reduzida, mas surpreendente, e o romancista de estórias, personagens e ironia admiráveis. Ler Helder Macedo crítico, poeta e ficcionista é sempre gratificante experiência de saber e gozo. É ao poeta que hoje regresso, na leitura de *Poemas novos e velhos*. Parece-me que o fragmento de Paul Valery que me serve de epígrafe seja pertinente para entrar neste livro que reúne a produção poética de Helder Macedo, de 1956 a 2011.

Acredito que, já no primeiro livro de poemas – *Vesperal*, o poeta encontrara suas palavras e as encontrara muito bem, o que fez daí em diante foi encontrá-las melhor, como modulação, amplificada ou em surdina, de um mesmo tecido melódico. De propósito uso palavras roubadas ao dicionário musical, porque penso, a partir do título do primeiro livro, na metamorfose da palavra poética em música, pelas referências que se fazem aos paradigmas musicais e pela repetição melopoética de motivos temáticos em poemas que dizem cantando e cantam dizendo. Como já muito bem observado, “seja de penúria, dor, parca alegria, ironia, senso patético do mundo, enfim, os poemas de Macedo só dizem isso (estoicamente!) em pleno domínio musical [...] Mesmo doridos, os poemas de Macedo cantam” (Dal Farra 2004, p.322).

Talvez porque o poeta, em virtude de sua “fidelidade essencial”, tenha encontrado as palavras procuradas em *Vesperal* e as tenha reencontrado melhor nos seus livros poéticos seguintes, ele tenha dado à reunião de seus poemas o título de *Poemas novos e velhos* (Macedo, 2011). Os poemas novos, que são os primeiros do livro, recebem a denominação de “Colagens” o que, de imediato, suscita as perguntas: “Colagens de fragmentos próprios antigos? Colagens de outros textos da literatura ocidental apreciados pelo autor?” Só pode ser afirmativa a resposta a tais perguntas, porque antigos poemas próprios e poemas alheios ecoam, reverberam e se fazem ouvir, voltando a dizer e a cantar, num lúcido jogo intertextual e intratextual de criativa interlocução. Ao mesmo tempo há um olhar para o tempo vivido e escrito, olhar ao revés, do presente ao passado, pois tanto a vida como a obra é retrospectivamente que se ponderam. O ato poético se revigora na escuta das palavras procuradas, encontradas, reutilizadas em suas variações e combinações heteróclitas¹. Os poemas reunidos dizem da vida e da morte, do amor e do canto,

¹ Os poemas de Helder Macedo poderiam exemplificar pela repetição frequente de palavras e conceitos, em sucessivos segmentos (aqui podemos considerar em sucessivos poemas) o que, em

em contrapontos e fugas. Fidelidade temática em que estes velhos temas, desde o primeiro livro do autor, foram orquestrados de forma nova.

Desenvolvimento ou na contramão da partitura

Invertendo a ordem adotada na coletânea, leio-a naquela em que os poemas se produziram. O primeiro livro, *Vesperal* (1956-57), denota um casamento feliz entre a apuradíssima sensibilidade lírica, a um só tempo, contida e eloquente, e o domínio absoluto da forma. A crítica seminal aos primeiros livros de Helder Macedo já apontara tais virtudes². Dois poemas do primeiro livro, o poema que fornece o título à obra e o poema “Nocturno”³, além de apresentarem forte carga temporal, aludem à música. O primeiro porque um concerto à tarde se nomeia “vesperal” e um livro de hinos oracionais a serem cantados ao final da tarde também assim se nomeia, uma vez que “Vésperas” é o nome da penúltima das horas canônicas. Num sentido ou no outro, evoca-se a música. O segundo, “Nocturno”, também apresenta alusão ao tempo e à música. A musicologia histórica ensina que, por “noturno”, no século XVIII, nomeavam-se peças para conjuntos camerísticos a serem executadas à noite e, no século seguinte, nomeavam-se peças, inspiradas pela noite, para execução ao piano, e cujo objetivo era despertar sensações melancólicas e ternas, ao gosto romântico dos ouvintes da época, condicionados psicologicamente pelo valor que então se atribuía às tonalidades, meras impressões subjetivas sem base científica (Magnani, 1989, p53-55)⁴. Apesar da recorrência à terminologia musical e mística, nada há nos poemas que promova ressonâncias hieráticas ou simbolistas. Na poética de Helder Macedo, o tratamento dado ao amor e à subjetividade não se alinha com o sentimentalismo simbolista ou místico. Fazendo jus ao título, os poemas dizem cantando pela apuradíssima seleção vocabular que concerta assonâncias, aliteraões e ritmos. Harmonicamente, como ocorre numa *ouverture* operística, configuram-se os temas que haveriam de ressoar nos livros vindouros: o amor, a morte, o intervalo, o canto.

O poema intitulado “Limiar” traduz a demanda do autoconhecimento, da identidade que, desde o início, se mostra vã, falhada, porque se faz no intervalo, no

retórica musical, se nomeia como *anaploque*. “*Anàphoche [...] è la ripetizione frequente di una parola o di uno stesso concetto in segmenti successivi*” (Perlini, 2002, p.21).

² O livro de Helder Macedo, *Poesia* (Lisboa: Moraes Editores, 1969), que reúne os poemas publicados entre 1957 e 1968, foi prefaciado por Jorge de Sena e, posteriormente, apreciado por Eduardo Prado Coelho, num brilhante artigo, intitulado de “A poesia de Helder Macedo”. Ambos apontam o rigor formal e a maneira inteligente como o poeta foi ultrapassando o árido formalismo, articulando, em profundidade, o aparato formal e a verdade humana.

³ Na citação dos poemas, respeita-se a ortografia original.

⁴ Acreditava-se numa semântica da tonalidade em que o tom de dó menor seria dramático, o de mi bemol, patético e o de mi bemol menor, funéreo e o de ré menor, terno.

entrelugar de uma “treva” que se quer revelar e o “impossível excesso do canto”. É da treva que brota o canto, mas a treva real, experimentada pela voz que a ergue em poesia, é “já falsa” ao ser cantada. O poema demonstra a falência de qualquer transposição mimética do real, já que “Nada redime o logro/ se a vida é o limite de ser outrem.” Pela consciência do logro, um amor idealizado não tem lugar e só se concebe como experiência erótica carnal: “Amor de carne/ [...] furor que nos devolve corpo a corpo/ao espaço onde não ter é ter chegado”. Macedo sabe como ninguém articular paradoxos e antíteses, em técnica contrapontística. Este amor de carne, mútua dádiva corporal, consiste em profunda experiência compartilhada na solidão: “desgosto só de em mim não seres / que eu guardo e quero e peço/ neste vão abraçar-te solitário / pra sem mim ir sondando a tua carne/ pra sem ti ir fingindo a minha vida”. O paradoxo – ser/estar junto só – impede ao sujeito ocupar um lugar que o defina e defina a segunda pessoa da relação que surge através de pronomes e verbos de segunda pessoa, do vocativo “Amor”, ou do epíteto “fêmea de mim”, como possível segunda voz de um moteto interminável. Um amor assim se dá como “Ofrenda”, converte-se em liturgia. Liturgia, porém, de um mistério dessacralizado, desprovido da transcendência, onde a voz do oficiante que a preside como “sacrifício irreversível” se ergue em “sangue” e a “Vigília” do rito se faz “de raivas e de espuma” que impossibilitam, ou subvertem, o desejo impossível manifesto no fim do poema: “eu queria um manto verde onde dormisse / e um ventre largo onde acordar de mim”.

O vocabulário do primeiro livro insiste no vazio, no intervalo, no sangue, na ferida, nas trevas, na noite, na morte. Compõe-se ele das palavras procuradas e encontradas e que voltam sempre melhor, como *leitmotiv*, associadas ao eu-lírico. A insistência na repetição vocabular expressa não só a coerência que subjaz à construção dos poemas bem como pode ser tomada como caracterizadora do sujeito lírico e, sendo assim, uma estilização do processo wagneriano utilizado pelo compositor para a identificação das figuras de seus dramas operísticos. Por meio do vocabulário recorrente, a positividade é bemolizada, uma vez que as rosas são desfolhadas, a certeza é vã, a identidade é impessoal, as mãos são rasgadas e o cio é frustrado. Porém, com o ceticismo e a ironia de quem, lúdica e lucidamente, levanta “a voz para invadir a treva”, nasce o poema como alquimia transformadora capaz de contornar a negatividade, reencenando o jogo poético de fingimento que, progredindo na contramão, torna “falsa”, a “real” e “sabida” “treva”.

O segundo livro, *Nunca mais rosas* (1958-60), metaforiza a existência entre o nascimento e a morte, levando o eu-lírico a dizer: “entre limites minha vida flui”. O intervalo entre início e fim preenche-se de infortúnios, de “laços lentamente deslaçados”, de “raízes ocas”, de “caminho incerto”. Noite, vida, morte, amor, sangue são vocábulos que migram do primeiro livro para este, a fim de amplificarem a solidão, o vazio, o nada e, mais uma vez, dessacralizar a vida, retirando dela qualquer conotação idealista de milagre, tornando-a, simplesmente,

“mistério da vida sem mistério”. O livro sublinha a separação crucial que decreta a mais drástica de todas as perdas e a falência de qualquer esperança de retornar à unidade perdida: “Nunca mais rosas mancharão teu ventre / que eu desvendei para poder partir/ Ganhei a vida quando te perdi [...] Nunca mais rosas meu amor perdido”. O nascimento inicia o processo da morte que, ominosamente, “de voos negros se povoa”, garantindo irreversível solidão. Erguer o canto ainda se permite, todavia, “sem razão nem regra”, e com a certeza dolorosa de que “ao fértil todo amorfo”, donde o sujeito lírico partiu, é-lhe vetado retrogradar, só lhe resta habitar o intervalo, “Pausa tensa do nada”, requisitando “a chave / do segredo comum que o nada habita”. Articulando antíteses, os poemas de Helder Macedo se tornam estruturalmente musicais, pois a própria natureza da música é o jogo das tensões.

Lúcida Noite (1961), o terceiro livro, se compõe de poemas que não recebem títulos, admitindo o caráter de movimentos de uma única peça que articula a tensão que já se verificara no livro anterior entre nascimento e morte: “Lúcida noite sem o falso abrigo/ da morte/ ou nascimento alheio ao ser”. Mediante símbolos polares: manhã e noite, luz e sua ausência representada pelo negro, o dualismo existencial de base contamina as demais relações que se estabelecem nos poemas, entre elas a relação amorosa que será estruturada mediante antíteses e trânsitos: “Amar-te é viajar/ dentro da morte/ num pavor de nós mesmos/ que os corpos desconhecem, / sem fim e sem princípio/ anteriores ao nome/ que os limita, / cumprindo exacta / e à escala natural/ a vida/ indiferente ao ser”. A itinerância do corpo ao corpo é a resposta possível à consciência do vazio, a fim de ludibriar a temporalidade pela sua assunção absoluta: “Quebrado o espelho, /meu amor/ busquemos/ tanto um no outro// que se reconstrua / dos nossos corpos/ contra a morte erguidos/ a essência mortal que os definiu”.

De capital importância é o símbolo do espelho que surge para, doravante, vir, com regular frequência, habitar os poemas, seja mediante o imaginário narcísico que descobre as superfícies líquidas para se ver e se reconhecer, seja decretando a impossibilidade da identificação por não haver profundidade para o reflexo, por serem os espelhos paralelos: “mais um do outro/ do que de nós mesmos”, frustração suprema da identidade.

No conjunto chama-me atenção um poema: “A noite toda / como a vida / é breve/ para soletrar o mundo / e o teu corpo. // Quisera/amar-te/ em forma/ de rondó”. O rondó é forma musical que se caracteriza por ter uma parte principal e uma ou mais partes que reiteram a primeira e que podem, porventura, também lhe oferecer um contraste não definitivo, pois, ao final, à primeira se regressa, dissolvendo ou minimizando a tensão. O poema que ao rondó se refere é ele mesmo um rondó. Amar em forma de rondó é voltar ao corpo sempre, uma vez e outra, e assim aniquilar a brevidade da noite e da vida. Mas “amar em forma de rondó” explica também o processo de urdidura de todos os poemas, sejam os velhos, sejam os novos. Helder Macedo estrutura seus livros em rondó, paradigma

formal consagrado na música, porque um poema em outro ecoa, palavras e ideias se recortam de um poema para em outros se colarem, como variações que regressam sempre ao tema inicial: em cada um dos poemas se ama de novo, justificando o entrelugar da vida breve e aniquilando a ameaça da noite, da morte.

Em *Das fronteiras* (1962), o tema do interstício, presente desde o primeiro livro, retorna, de modo a sugerir que o sujeito poético atravessou fronteiras ou que seus poemas versam sobre tal tema. É em estado fronteiro que o eu-lírico se diz, definitivamente desprovido das ilusões metafísicas: “o assunto todo afinal é esse / já que por mais que doa/ nós não somos /nem antes/ nem depois / mas só durante/ e embora grávidos de espanto/ sem origem sem meta e sem abrigo”. Não há qualquer explicação para a vida ou para a morte além do “acaso bioquímico”. A consciência do sujeito poético leva-o à conclusão de que “o certo é que pensado ou não pensado/ é tudo igual”. Igual é o apelo sexual, resolvido pela brincadeira jocosa que, retomando as cantantes parlendas populares, ressalta a urgência do desejo, mediante a malícia do duplo sentido com que se empregam os vocábulos “buraco”, “lampreia” e “lanterna”; do ritmo apressado advindo da alteração da redondilha maior para redondilha menor; da rima e da aliteração, numa exploração consciente da musicalidade intrínseca do idioma; sem olvidar um vocabulário de baixo calão: “tapa o buraco menina olha a lampreia [...] da mija amarela/ dá-me a tua bela/ bela bela crica/ vestida de chita/ de mão à lanterna/ dá-me a tua flica/ nina rica flica”.

Há estudos de musicologia que subordinam as parlendas populares, comuns aos territórios da lusofonia, à remota influência da *muwwaxxah* árabo-andalusa, forma musical de canto e por vezes canto e dança, em que a voz e a melodia se concertavam, mas com a peculiaridade de introduzir na *kharja*, final da segunda parte da “cantiga”, um “remate malicioso”, decorrente de um “registro linguístico ou social inferior ao resto do poema” (Ferreira, 2022, p.25-37). Por *bathos*, a partir do século XVIII, designa-se a mudança do registro elevado para o baixo, em geral para duvidar ironicamente de conceitos estabelecidos e/ou surtir efeitos satíricos ou cômicos. A música também marca o rebaixamento de registro, mediante a *catábase*, que consiste na descida da escala das notas agudas para as mais graves numa frase musical, para provocar sensações corrosivas, sugerir aviltamento e humilhação (Perlini, 2002, p.26). Tal me parece ser o que ocorre neste poema, construído na fronteira da reflexão filosófica séria com a resolução jocosa, mediante a junção do registro linguístico culto com o popular.

Desde o século X, em *Saint-Martial* em Limoges, e em *Saint-Benoît-sur-Loir* em Fleury, os versículos bíblicos, que serviam como “Introito” das cerimônias concernentes ao nascimento, morte e ressurreição de Jesus, eram celebrados e representados pelo canto dialogado (Candé, 1981, p.240), dando início aos dramas litúrgicos. As melodias do canto dos introitos foram transmitidas e modificadas, chegando ao século XII que fixou o *Ludus pasqualis* com grande qualidade expressiva. Paulatinamente, o texto em latim foi sendo transposto em vernáculo

e foram acrescentados aos versículos versos não bíblicos, e as melodias foram deixando o *cantus firmus*, da salmodia de afinidades estilísticas do mundo sonoro tradicional da Igreja Católica, para se empregarem em construções polifônicas nos corais, cada vez com elementos composicionais mais complexos que evoluiriam até às *Cantatas* de Bach que harmonizaram o coral, tomando-o como fundo sobre que se sobrepõem outras vozes, como sùmula dos recursos polifônicos, do estilo concertante e do canto dramático (Candé, 1981, p.532), originando a forma “Paixão”, como atividade paralitùrgica híbrida de texto e música. Este preâmbulo de musicologia serve-me para atribuir a *Os trabalhos de Maria e o lamento de José* (1966) a categoria de libreto de uma “Paixão” afastada da ortodoxia.

A “Paixão” composta por Helder Macedo é a apoteose de sua liturgia sem metafísica e sem dogma, clímax de uma salmodia desprovida de Deus. Como já bem observado, “Catástrofe ideológica de um evangelho escrito não só na perspectiva do feminino, mas onde o feminino desloca do centro o poder masculino, o mito salvador, a heroicidade do filho de Deus” (Cerdeira, 2004, p.333-334). Trata-se de uma vida de Jesus (cujo nome não aparece) narrada em cinco poemas, cinco “passos”: Da “Anunciação à “Ressurreição”, da “Natividade à Crucificação”, com o intervalo do “Deserto”, a partir de uma outra evangelista: a Mãe.

A experiência materna que se narra desconstrói o mito da concepção virginal, por meio de um grande e visceral erotismo que, desde o primeiro verso se impõe: “espada dúctil de fogo/ negro sol latejando vertical/ ave branca explodida no meu ventre”. A espada de fogo, símbolo fálico desta “Anunciação”, é o que destrona e explode a mítica, espiritual e santa “ave branca”, ironizando, por conseguinte, a crença na miraculosa intervenção do Espírito Santo na fecundação mariana. É este “negro sol” que exige do corpo de Maria o movimento também latejante da resposta: “latejar intervalado de orgasmo”.

Duas vozes se entrelaçam no poema “Natividade”, uma é a voz de Maria como narradora do episódio de seu evangelho pessoal. Outra é a voz de Maria como sujeito deste episódio. Em contraponto as duas vozes se concertam. O nascimento do filho de Maria se expõe claramente: “Rotura. Espanto. Irreversível dor” [...] “Um grito rouco. Um ventre rasgado de dentro/ Viscoso, um novo corpo / tomba/e limita a eternidade” [...] Não tem olhos, nem dentes, não tem nome, / digere, vage, suga/ é calvo, é mole, é outrem”. Encena-se, na sua fisicalidade, o parto e a surpresa da mãe com o outro que tem diante dos olhos, por meio do ritmo entrecortado e acelerado, gerado pela disposição de frases curtas seguidas de pausa, numa exploração expressiva do som e do silêncio. Conforma-se, assim, uma natividade muito diversa da que por séculos a tradição cristã difundiu. A descrição objetiva e crua com que Maria descreve seu parto e seu filho recém-nascido é feita no tempo presente, no acontecendo, e ressalta o caráter animal, biológico, não divino, não milagroso daquele a quem a mãe e o texto negam o nome. A métrica das estrofes é irregular para sublinhar, pelo ritmo, a surpresa do acontecer.

Em contraponto, a outra voz, (voz da mesma Maria num tempo anterior), utilizando o pretérito perfeito em redondilhas, expõe vivências guardadas na memória. A pureza imaterial e incorpórea que a tradição religiosa conferiu a Maria é desfeita nos versos em que ela rememora sua infância e juventude a partir da explosão da sexualidade: “Já fui também pequena / e me nasceram seios / e me cresceram pelos / e o sexo me floriu / no afago quente / do primeiro sangue”. A aditiva “e”, musicalmente funciona como nota de sustentação que indica ser a sexualidade um processo que da infância chega à puberdade. A necessidade corporal do outro, apelo a que a carne não se pode furtar, expressa-se como desejo de completude e de amor: “Fiquei então sozinha / no corpo que era meu/ para que o desse. / E dei-o/ e mo romperam/ com amor”. Sublinham-se os efeitos físicos e psicológicos do corpo em sua maturação biológica nesta versão heterodoxa da teologia, neste credo descrente, evangelho desprovido de Deus “sublimante do estupro divino de todo o Amor e uma humanização na perspectiva mais visceral da encarnação (sic) menos para que através dela a humanidade vença a Morte do que para que através dela a Morte receba um sentido e caiba inteira na Vida”. (Lourenço, 2004, p.399), pois esta – a Vida – é a única transcendência.

O episódio bíblico do deserto é reescrito com a certeza de que a humanidade fora traída, quando o filho superou a tentação. “Agora o vazio / agora o deserto/ agora o vazio/ porque estou sem mim/ agora o deserto / porque a vida que gerei negou a vida” Ao se negar às oferendas do Diabo, o filho negou-se como homem e é esta negação que faz Maria chorar: “chorai chorai comigo[...] chorai chorai chorai / porque aquele que tinha em si/ a morte e a vida/ escolheu a morte / recusou a vida/ e não sei senão chorar [...] e o deserto é vazio / e o deserto sou eu/ porque a vida que gerei/ escolheu a morte”. O poema é altamente musical pelas repetições de versos que funcionam como estribilhos, pela ausência de pontuação que parece efetuar de um verso para o outro uma suspensão que o prolonga, como a fermata na música. Além disso, o poema é musical pelo fato de convocar uma das formas poético-musicais da Idade Média: o “pranto” que representava Maria, a *Mater Dolorosa*, a chorar o filho morto na cruz. O verbo chorar, insistentemente repetido no imperativo, promove um angustiado apelo de cumplicidade nas lágrimas decorrentes de uma dolorosa decepção, tal como ocorria no pranto medieval, em decorrência da morte de Jesus. Helder Macedo retoma o pranto medieval dando a ele novo significado: a *Mater Lacrimosa* de seu poema chora, sim, seu filho morto, e convoca outros a compartilharem o pranto, mas porque ele morreu para ela e para a humanidade ainda em vida, ao vencer as tentações demoníacas. Dizer não às tentações é negar a natureza humana, negar a vida. Ao desconhecer sua própria humanidade, a ela negar-se, o filho de Maria se fez “profeta/ de mundos que não há/ e não do mundo”, reinterpretação heterodoxa do versículo bíblico: “O meu Reino não é deste mundo” (João, 18, 36).

Na mais famosa das paixões musicais, *Mattäuspasion BWV 244*, Bach também utilizou o pranto medieval no coral de abertura da obra “*Kommt ihr Töchter*;

helft mir klagen” em que a voz lacrimosa coral convida as “filhas” a ajudarem-na a plantear e a lamentar o infortúnio, convoca-as à partilha das lágrimas. A melodia do apelativo coro inicial é retomada muitas vezes, com novas letras. Também a bela ária da obra, “*Erbarme dich*”, apresenta tom chorado, de profundo lamento. O vocábulo “filhas” – *Töchter* – do primeiro coral é vocativo que se sintoniza com o apelo que, no pranto medieval, era endereçado às filhas, às donzelas ou às amigas, sintoniza-se também com o apelo ao “vós” implícito na pessoa do verbo chorar, no poema de Macedo.

O passo seguinte, “Crucificação”, alude a um outro canto religioso: o *Angelus* e concomitantemente o inverte. O versículo bíblico: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (João, 1,14) é ressignificado hereticamente. Maria não quer a Palavra, ela despreza o Verbo e quer a carne: “Não o teu verbo / mas teu corpo/ quero”. Nesse amor primordial, o que une a mãe ao feto emerge, em surdina, o tema do incesto, que já aparecera em *Nunca mais rosas*, tendo sido objeto da reflexão de Eduardo Prado Coelho que o expôs como explicação para o “dualismo asfixiante” que se encontra na poética de Helder Macedo, como resultado da “totalidade perdida”, da “irreversibilidade”, da impossibilidade de regresso ao “abrigo” uterino. (Coelho, 1972, p. 256).

O caráter redentor conferido à Palavra deste inominado é desfeito: ele não trouxe a vida, o que claramente se expõe no passo seguinte: “Ressurreição”: “E agora há morte / porque tu morreste”. A ressurreição é negada pela mãe que, diante do filho morto, só tem a dizer que ele é pó: “pois desceste de ti/ não ao meu ventre/ mas ao cego ventre amorfo / e triturante/ da terra/ que te despojará da tua forma/ corroendo de ti todo o meu ser/ para ressuscitares/ em nada/ para sempre”.

Na história sacra, José era passivo quando aceitou uma castração imposta pela violência do imperativo divino que o quis transformar em esposo casto. No poema “O lamento de José” ele não é passivo, pois foi o parceiro cúmplice e fecundante do ventre de Maria. É a ela que ele expõe seu lamento: “Teu corpo fecundei/ inchou de mim/ mas como um estupro do que te ofereci/ recusaste a verdade do meu corpo/ no filho que pariste/ em vez do meu”. José lamenta a negação de sua paternidade, lamenta ter sido deixado em segundo plano, e, sobretudo, lamenta ter perdido seu lugar na história que ajudou a construir.

Musicalmente, como um glissando, se fazem ouvir as notas de outros cantos e todo o livro consiste numa nova paixão já agora “Paixão segundo Maria”, onde os versos que se repetem no corpo do poema funcionam como as partes corais que se mesclam aos recitativos. As três personagens estão presentes, duas cantam seus trabalhos e lamentos, a outra não tem direito nem à voz, nem ao nome.

Ainda em 1966, o poeta publicou *Os espelhos*, uma das obsessões de sua poética: “Porque nasci entre espelhos/ existo para além da minha imagem/ que será minha/ quando me encerrar/ no final da minha vida”. Ainda é de vida e de morte que se fazem os poemas, ainda é do vazio e do limiar que os poemas nascem,

ainda é da impossibilidade de o eu se ver por inteiro e identificar-se que os poemas dizem cantando. O espelho em que o eu-lírico se mira e se abisma é o tu da relação amorosa, mas “espelho paralelo” que retoma o tema anteriormente desenvolvido da solidão acompanhada: “E seguiremos solitários ambos [...] nos caminhos paralelos que são nossos”. Amor e morte presidem a relação, porque “as palavras da morte somos nós/. És tu e eu/ meu solitário amor”. O poeta reescreve o platônico “mito da caverna” para negar qualquer idealismo, qualquer transcendentalidade, mediante mordacidade a um só tempo jocosa e séria. Os poemas advertem que “As sombras preexistem os destinos/como a morte preexiste a vida / mas a luz que as sombras libertaram / projectadas / somos nós / aprisionados livres /nos espelhos paralelos / duma sombra e sua ausência”.

Apenas os dois últimos poemas são intitulados com os nomes de amigos mortos: Lourdes Castro e João Rodrigues. Estes poemas são novos réquiens que, como o célebre *Réquiem em Ré menor*, K.626, de Mozart, dizem da “identidade transitória” dos homenageados. Diferentemente de Mozart que, ancorado na crença de um juízo final, edificou a homenagem como oração fúnebre para suplicar o descanso eterno do morto (“*Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis*” é a primeira frase cantada), Macedo, pelo contrário, aponta que os homenageados só fizeram sentido enquanto habitantes do hiato nascimento-morte. Não há transcendência. É o tempo da vida que o eu-lírico celebra “tempo que contendo ainda em mim”. Em vez de “*lux perpetua*”, “a luz que as sombras libertaram / [...] / somos nós”. Não há lamento, nem tristeza, nem o tom elegíaco que acompanha poemas funestos. Morrer é tão-somente deixar de ser: “não é em ti que penso/ quando, muitas vezes, te recordo / porque não posso pensar no que não há”.

Do mesmo ano é também o livro *O Sete*. Os poemas não são intitulados e se mostram atenuados ou em relação à dor da própria vivência amorosa, sempre paralela e solitária, ou em relação à passagem do tempo que aproxima a morte, ou, então, resolvem os dualismos, os paradoxos por meio do humor. O poeta, no primeiro caso, acredita num tempo auspicioso e confessa: “Pode ser este o tempo mais feliz da minha vida/ e quero sempre lembrá-lo /assim / com a simples certeza/ desta tarde de sol [...] e sei também que não é este / ainda / o tempo em que morrer / será a forma que me resta/ de celebrar a vida”. É o tempo feliz em que o poeta convoca o ritmo alegre e picante das *bailias* medievais para encenar a sedução, o apelo à cama e ao gozo: “agora meninas/ que a morte acabou / mostrei-me quem sois/ que eu serei quem sou [...] pra cama/prá cama/ e basta de prosa/ quem fica de fora/ não sofre nem goza/ a arrunfa tafunfa/ menina cachuncha/ e trica larica/ na pita catita”. É o tempo ditoso em que ele deseja compor madrigais à sua amada “Estou mesmo a ver que não tenho outro remédio / senão fazer-te mesmo madrigais/ para que entendas de uma vez por todas/ o amor que tudo em mim anda a dizer-te/ há tanto tempo”.

Madrigal é uma composição musical polifônica, em voga nos séculos XV e XVI, que celebra o amor, em canto vocal, sem acompanhamento instrumental e com temática primaveril e bucólica. Alguns poemas de Macedo se tecem como os madrigais renascentistas, orquestrando vozes e temas, entre os quais, o da natureza primaveril e o da mudança que é sempre imprevisível. O longo poema em que o eu-lírico deseja escrever madrigais é, ele mesmo, um madrigal. O poema se faz e se recorta como “estrela” luminosa embutida nas páginas do livro, a primavera surge nas flores coloridas que transformam, pelo amor, em arco-íris o eu-poético: “olha o Macedo como está mudado / o amor transformou-o em arco-íris”. Quem isto profere é uma outra voz dentro do poema madrigalesco, concluído pela corrosão e mudança “mas é pena/ é pena que de nós/ não vá ficar ao menos/ um intrigante leve fumo esverdeado/ a celebrar o lugar do nosso amor. /É pena. Só é pena”. Como em Camões, há um jogo semântico com o vocábulo pena que remete ao sofrimento por não ficar além do tempo, e à impossível escrita desse sofrimento. O eu-lírico mais uma vez aniquila qualquer hipótese de transcendência, resolvendo sua impotência perante a morte com humor, expondo seu desejo de permanecer “nem que fosse num eu aos pedacinhos /que nada sendo pra poder ser tudo / fosse um jogo de palavras amassado / no nirvânico ventre original / ou qualquer outra transmutação / avinagrada/ com almas em conserva / nos jarros redentores da cozinha de Deus”.

Em 1968, Helder Macedo publica *Orfeu*. A utilização da figura mitológica para intitular o livro é sugestiva, pois salienta a questão metapoética do mito que vinculou música, poesia e morte. Orfeu é poeta-cantor representado com a lira com que se faz acompanhar no périplo para além da morte. No livro de Macedo, fica patente que os temas recorrentes, vida, morte, amor, identidade, fronteiras são constructos do fingimento poético, e, por conseguinte, soma de palavras que dizem o mesmo: “tudo o que fui e o que sou e o que serei/ já são iguais / no tempo do meu todo ignorado. / Quero abrir o que as palavras não descrevem/ para já não responder ao sim e ao não/ do meu espelho conhecível”. Mas a lira deste novo Orfeu não se quebra, nem sua voz enrouquece ao proclamar seu canto-poema. Ele não se contenta em receber só o eco da própria voz, “como da voz dum ser que já passou”, quer mais: “Já não me basta apenas dar um nome / à morte que me cabe enquanto vivo/ porque morrer é ter perdido a morte/para sempre [...]Conheço-me as fronteiras / Quero o resto”. O querer o resto implica destruir ou relativizar os antagonismos, tornar “sem sentido o sim e o não”, “nem ódio nem amor / nem esperança nem remorso”, porque os antagonismos eternizam conceitos e estes são sempre relativos, cambiáveis, condicionados. Este outro Orfeu não vai ao desconhecido apenas tangendo sua lira encantatória, de olhos fechados para não sucumbir à crua verdade de que tudo que o canto ergue já não o é. É de olhos abertos que ele segue: “abri meus olhos vazios sobre o nada/ das fronteiras quebradas do meu corpo/ e vejo o meu silêncio / no silêncio da morte/ minha estátua esculpida de

palavras como um corpo reflectido / na sua própria ausência”, pois ele sabe que seu canto é o que resta, mas não como resto, como lucro.

O lago bloqueado contém poemas redigidos de 1971 a 1977. Desde o título, sugere que a busca da identidade é vã. Bloqueado que é, este lago não permite a aproximação do eu-lírico e assim impede que a experiência narcísica se efetue: “Líquido amor/ meu lago de narciso/ onde pra ver-me não posso penetrar/ e onde penetro sempre/ porque na minha imagem/ destruída / talvez te encontre a ti/ se tu existes”. O corpo amado, transformado em corpo poético, é uma construção lírica: “Construí letra a letra/ o lago do teu corpo/ para nele me tornar na minha morte. / Abri o sangue/ Enchi o lago. / Mas o eco dispersou nas rochas o meu corpo”. Os versos que se constroem, mesmo que tenham forte cariz biográfico, são apenas palavras, ecos longínquos e dispersos: o real não é o poema, daí a impossibilidade da identificação. A imagem do “eu”, sempre dispersa, conforma um mosaico cujas peças estão em constante reorganização, como se ilumina no poema composto de dísticos que utilizam o verbo ser, num jogo de pessoas e tempos, e que são intercalados pela sonoridade do refrão: “ronca ronca ronca a rã”. O poema trabalha com mestria o recurso do refrão e do *leixa-pren* medievais. O mesmo recurso expressivo se obtém com a alteração do refrão no poema que inicia o percurso poético de um “eu” disperso em torno de *O lago bloqueado*, para evidenciar a relatividade do sentido: “Se tudo faz sentido nada o faz”, “Se tudo faz o nada faz sentido”, “Se faz sentido o nada tudo”, “Se nada faz sentido tudo o faz”.

Penélope (1983) é um poema metapoético em que Helder Macedo encontra no tecer e destecer de Penélope, “Entre cada malha feita / e a malha por desfazer”, o ritmo de seu canto e a metáfora de sua própria poética, feita de idas e regressos, de costuras feitas e refeitas, de um dizer em que “a palavra articula / o seu sentido contrário”, como tantas vezes se viu nos poemas anteriores, em que os signos: morte/vida; sim/ não; partir/chegar se alternam, intercambiam-se, tecem-se e se destecem, diluem-se.

Viagem de Inverno abriga poemas compostos de 1980 a 1994. Também os poemas desta viagem abarcam poemas de suas viagens poéticas anteriores e as de outros poetas. Também neste livro a música se faz convidada a compor a teia de referências sonoras e textuais. O título sugere um deslocamento espacial, feito em determinado tempo: “viagem literalmente de inverno / literalmente viagem/ por estradas escorrendo rios turvos / nas ondas congeladas das montanhas”. Entretanto, ao se abrir a página do livro que contém as epígrafes, o sentido espaço-temporal se alarga para uma viagem pela textualidade. Viagem que partindo dos trovadores vai a Camões, a Cesário Verde, a Camilo Pessanha, e, sobretudo, a Wilhein Müller e Franz Schubert, autores de *Die Winterreise*. Helder Macedo se inspirou na mais elevada expressão do gênio de Schubert: o *lied*, para compor seu próprio conjunto de canções. Da *Viagem de Inverno* austríaca, o poeta português manteve o ciclo de 24 poemas, aproveitou o tema de uma viagem invernal, em que a natureza gelada, o

frio e o vento se refletem no estado emocional do viajante solitário, manteve o tom sombrio que, no *lied*, decorre da tensão modal em que predominam tons menores; retomou o bestiário: o galo, o corvo, os cães; atualizou alguns motivos: o catavento, o velho do realejo, o correio, a estalagem; usufruiu da mesma paisagem: rios, lagos congelados, montanhas nevadas, uma árvore (no poema alemão é uma tília, no português, um castanheiro). O poema que desta árvore trata retoma a musicalidade dolente e nostálgica da elegia, evidenciando metaforicamente a passagem da vida à morte. Pela castanheira, o eu-lírico experimentava o tempo: “Eu sabia por ela as estações”. Por ela conhecia a plenitude, a vida: “Chegada a primavera abria os nós / em flores precipitadas e carnudas”, “Dava flores como se desse versos”. Por ela sabia a carência: “Cortaram membro a membro a minha árvore/ ficou só a raiz e o seu vazio”. Todavia, a transposição de motivos de Müller não se faz como recurso de segunda mão que meramente copia o modelo, Helder Macedo o modifica e ultrapassa, desmontando-lhe o sentido original e fornecendo-lhe novo sentido. Em um minucioso cotejo entre os poemas de Müller e os de Macedo, Teresa Cristina Cerdeira esclarece a “desmontagem semântica” que estes fazem daqueles. (Cerdeira, 2002, p.243-278).

No *lied* austríaco, a música de Schubert supera o poema de Müller, entretanto, apesar do desnível da parceria, a música eleva o poeta cujos versos, medíocres se lidos isoladamente, ganham beleza e fluidez lírica com a melodia, num concerto harmônico em que se valorizam as tensões entre ficar/partir; homem/ natureza; dentro/fora; plenitude/solidão; antes/depois. Helder Macedo soube transpor as mesmas tensões para sua *Viagem de Inverno*, com semelhante percepção melódico-harmônica e sensibilidade rítmica.

Os poemas, como os do *lied* modelar, são numerados de 1 a 24. A poética trovadoresca ecoa em três poemas. No 8, composto de dísticos e refrão, “Erguido amigo dos projectos latos/ pinheiro rubro no meu fundo leito// onde estás agora”, a cantiga de Dom Dinis “Ai flores, ai flores do verde piño” se faz presente; no 16, também formado por dísticos, “Pára de repente o rio / na ponte do caçador // volta rio volta à fonte / vai chamar o meu amor”, repercutem-se as cantigas de amigo cujo cenário é a “*fontana fria*”, ou a margem do riacho onde a “*velida*” é o “*gamo*” que o caçador, o “*amigo*”, quer capturar; no 24, “Bailemos amigas”, reproduzem-se as *bailias* medievais, no ritmo e no convite à dança, porém o bailado já não é apelo ao amor e à fertilidade, porque as meninas envelheceram: “bailemos meninas/ de seios mirrados/com olhos vazios / e sem namorados”. A nova *bailia* se torna dança macabra da morte: “bailemos a dança/ que a todos nivela”. Em igualdade de condições, dançam aceitos e excluídos sociais⁵.

⁵ Em artigo anterior (Alves, 2002, 279-289), analisei detalhadamente os três ecos das cantigas trovadorescas de *Viagem de Inverno*

Se a bagagem das epígrafes já preparara o leitor para dialogar com o poema, não param nelas o jogo intertextual. O primeiro poema desta *Viagem* começa com o verso “A meio do caminho” que, de imediato, convoca a *Divina Comédia* e sua concepção de vida como *peregrinatio*. O mesmo verso insinua que esta viagem lírica, como as épicas, começa “*in medias res*”. Todavia, ao revisitar lugares poéticos consagrados, compartilhando-lhes as paisagens, o poeta contemporâneo tem consciência de que o único regresso possível “seria outro chegar ao não-lugar”, espaço retórico que dá vida aos poemas da morte, escritos “com as letras fingidas da memória”, onde os espelhos se quebram e onde se reconhece que “Há metáforas/ de que é prudente sempre duvidar”, porque esta é a paisagem que se forma no papel, feita de “Metáforas mentidas falsos versos” e, por isso mesmo, espaço não mimético, onde a certeza foi substituída pela dúvida, onde o uno se ramifica em alternativas, onde a referência deu lugar ao simulacro. Como já ocorrera nos livros anteriores, o eu-lírico de *Viagem de Inverno* empreende a experiência de finitude, relativamente a si mesmo, ao mundo e à própria linguagem que o edifica. Tal como na obra de Müller e Schubert, a nova *Viagem de Inverno* canta o amor, a morte, a solidão, o canto.

O *lied* se tornou modelo das canções que surgiram em toda a Europa e, mais tarde, nas Américas. Ele remonta ao canto popular da Idade Média germânica que não se perdeu ao longo os anos, pelo contrário, manteve sua vitalidade, chegando ao século XIX onde Schubert o encontrou para conferir-lhe expressividade e autenticidade melódicas, penetradas de elementos folclóricos. Com originalidade de composição, a música de Schubert não se limita à função de apoio sonoro à voz, o piano se integra à voz, mantendo, todavia, as particularidades expressivas de ambos. Na articulação com a tradição medieval se baseia a divisão do *lied* em: “*Volkslied*, o verdadeiramente popular, provindo de elementos folclóricos, líricos ou dançantes; o *Volkstümliches Lied* de criação original, mas concebido e realizado à maneira dos cantos populares; e o *Kunstlied* [...] com preocupações eruditas” (Magnani, 1989, p.151) que mantêm, por vezes, a simplicidade formal popular. Podemos, a partir daí, considerar que os poemas 8, 16 e 24 incluir-se-iam na segunda categoria, porque concebidos à maneira das “cantigas” tradicionais, ao passo que os poemas que retomam referências literárias, já previamente apontadas pelas epígrafes, enquadrar-se-iam na terceira.

O mais recente grupo de poemas de Helder Macedo, inseridos em *Poemas novos e velhos* intitula-se *Colagens* (2010-11). Compõe-se de 12 poemas que, apesar de serem os últimos redigidos, o poeta os escolheu para abrirem a coletânea, pois dele é típica a inversão que desconfia de vínculos absolutos e de causalidades predefinidas.

Como de praxe na poética de Macedo, há retomada de formas musicais desenvolvidas na Idade Média, as cantigas e os vilancetes se recuperam e voltam a cantar. Também os elementos paisagísticos – rio, fonte, mar, ramo, aves, monte,

praias, ponte – que criaram o cenário propício para o amor, elementos tão presentes nas cantigas medievais são retomados no poema 1, como variações que apostam na absoluta carência: a fonte é seca e morta; a ponte e o ramo estão quebrados; as aves desapareceram da paisagem; o mar não tem praias. De tudo se subtrai tudo. O já-feito é reaproveitado e transformado, numa inversão que nega a origem e o previsível. Assim a fonte não leva ao rio e este não leva ao mar. É o mar que procura a fonte.

O poema 5 começa com uma estrofe que advoga a serenidade dos senescentes “bem sei que já devia ter chegado / à serenidade”, porém as estrofes seguintes discutem tal afirmação, mediante a intertextualidade que encena uma polêmica entre um trovador e um jogral. O poema convoca as figuras de “Martim Jogral” e “Dom João Garcia” e cita dois tercetos deste trovador, em que se mesclam o clichê das cantigas de amor, isto é, o morrer de amor, e o vocabulário chulo das cantigas de maldizer. O poema do trovador medieval se intercala, como chiste jocoso, nas estrofes racionais que rememoram o passado: “houve encontros de corpos sem destino”; “Já houve aqui uma fonte”, mas o ter havido não implica necessariamente a que não haja e é o que parece insinuar a cantiga trovadoresca introduzida no poema que traduz o significado erótico conferido ao vocábulo “fonte” em muitas cantigas medievais. Aqui se verifica também a utilização do *bathos* pela mistura de vocabulário de registros diferentes. Aquele de quem se espera “serenidade” parece invejar o Martim Jogral possuidor de sexualidade ativa. Este poema também convoca o tema da mudança de cariz camoniano: “amor não é amor/ se não muda com a mudança/ no começo havia o fim”.

Os elementos paisagísticos que compuseram o poema 1 reaparecem no 3: águas, aves, terra, sol, tudo parece ser igual, mas não é: há questionamentos, há dúvidas em torno da criação. Os polifônicos motetos também reaparecem em perguntas e respostas em que se concertam diferentes vozes, ou no mesmo poema, ou entre poemas. Assim alguns poemas se tecem como pergunta e resposta como o 2 e o 3. No primeiro, em tom coloquial de conversa, a que se intercala um “digamos” de efeito conativo, formula-se uma pergunta em que ecoa o “*E pur si muove*”, de Galileu: “Se amor movesse o sol / e as estrelas / pudessem encontrar na sem-razão / digamos/ que as sustenta / o sabor da vida / que ainda vivesse/ na decrepitude / dos corpos desfeitos / que haviam de ser//ainda o peito frio/ ainda a língua fria/ por ti bradaria?” O poema 3 parece ser a resposta esperada: “Na verdade não sei”.

O dilema do criador, a luta pela expressão, se ilumina na questão proposta no dístico final do 3: “Mas o que eu não sei tão mal / como o direi?”. Já o poema 4, cujo tema é ainda a luta pela expressão, realiza-se no sentido oposto do postulado no 3 em que se lutava para exprimir o não sabido. No 4, o eu-lírico já possui os dados concretos, “As águas correm turvas/ já se sabe”, mesmo assim permanece a incógnita sobre o movimento do mar: “quando bate/ porque bate”. Há um paralelismo e um contraponto entre estes poemas.

O poema 9 também adota a perspectiva de uma conversa em que se ouve uma voz que parece discordar de outra: “Não/ acho que não”. A frase com a qual se concorda ou não “nenhuma dor maior do que recordar do tempo feliz na miséria” é de Francesca da Rimini, condenada ao inferno, na *Divina Comédia*, de Dante. O eu-lírico reinventa a frase considerando dor maior o esquecimento da tristeza, o inventar momentos felizes não vividos, transformar o que é no que não há, porque a vida não é eterna e não cabe num poema de amor.

O poema 11 se faz como uma resposta, já agora afirmativa, a uma segunda pessoa com quem o eu lírico parece dialogar: “Sim sim claro/ houve os espelhos”. O instrumento de reflexão, tantas vezes utilizado por Helder Macedo, é considerado “a primeira ilusão”, ilusão do reconhecimento da própria imagem e última ilusão também, a do face a face com o amor “porque te vi// havia vidro//, mas não em mim / não em ti”. A morte aparece num jogo de palavras: vamos passar a vida a limpo/ disseste // pensei // um dia destes/ vou passar a vida”. Uma polifonia se estabelece nos poemas por meio das perguntas e das respostas das duas vozes que mutuamente se correspondem e se alternam, em contraponto.

Ecoam cantos de outros poetas, sons reverberam e se afinam em novo diapasão. O poema 7 foi concebido como um vilancete, admitindo que a condição humana é digladiar-se consigo mesma, como em Bernardim Ribeiro: “para ser quem fui/ deixei-as ficar / entre mim e mim”. Ao réquiem se retorna no poema 8, com a mesma inversão já observada: canto não da morte, mas da vida dos que morreram, por isso menos lamento que gratidão. A referência e deferência a amigos mortos: “Já se foram todos / quase todos / nunca pensei que tantos se desfizessem assim / antes de mim” é um modo de pensar sobre a vida e sobre a própria morte: “desculpem/bem sei que está a ficar tarde/ foi por amor que fui ficando / por um amor que não saberia como deixar/ porque nela vivo”. Não há tristeza, há reflexão. Assim também se experimenta a passagem do tempo, no poema 10: “tempo houve/ quando ainda havia tempo/ em que a morte estava perto/porque estava longe”. Este tempo passado difere do hoje em que o sujeito lírico se define como quase “deserto” e do futuro “a dar morte ao tempo/ a dar tempo à morte/no tempo que sobra/ do nada que é tudo”, de pessoana ressonância. Estruturas, vocábulos e temas se retomam em nuances de tom, em matizes de sentido, em fugas e variações.

A importância musical concedida ao som e à pausa com a consequente significação do silêncio surge como peculiar modo de se pensar o poema. É o que parece exemplificar o 6 que diz da ambição poética por excelência: escrever poemas do silêncio, traduzir o lugar desconhecido, mas absoluto, onde a poesia mora antes de se revelar enquanto forma, antes de ser joia sobre o papel em branco. O poema se oferece como um vilancete, com um mote e duas glosas em que se conta, alegoricamente, o anseio e a frustração, através de uma alegoria: uma poetisa conseguiu escrever o silêncio, colocou uma joia sobre cada poema “para cada amigo receber/ o seu poema de silêncio / quando fosse encontrada no robe branco

/ da morte branca que nos oferecia”. Impedida de morrer, morre para a utopia de transformar o papel em branco numa área de respiro que permitisse o contato interior e único com a poesia no lugar onde ela espera, limbo criativo anterior ao encontro das palavras procuradas.

O 12, considerado “talvez /o meu último poema” apresenta a figura do poeta como a de um Sísifo condenado a continuar, num incessante “da capo” sem o fim, sua missão de cantar os dias, daí a dúvida do eu-lírico expressa no poema: seria ele o último poema “ou talvez não”. *Colagens* culmina, sem a finalizar de todo, uma viagem pelos caminhos já perfeitos da poética de Helder Macedo, perfeitos porque já percorridos e perfeitos pelo encontro definitivo com as palavras precisas. Viagem sempre inacabada pela sua própria poética e pela poética de seus escritores de eleição. Por isso mesmo, viagem também existencial de uma voz lírica que diz: “sendo assim / recomeçamos // havia aqui uma fonte/ e árvores/ e sombras / as aves todas cantavam de amor // porque tudo é só como parece / e é sem cura”.

Reexposição ou coda.

Embora reconhecendo a especificidade de cada arte, teóricos do fenômeno estético têm explorado a relação e as afinidades que a literatura mantém com as outras artes. O conceito horaciano “*Ut pictura poesis*” pode ser alargado para “*Ut musica poesis*”, alargamento possível porque a base material que estrutura poemas e músicas é a sonoridade e “a poesia já encerra, mais que uma promessa de música, uma música espontânea. A palavra poética canta” (Dufrenne, 1969, 66). Um vocabulário comum, como cadência, entonação, ritmo, tema, frase, serve tanto à música como à literatura e se esta importou vocábulos daquela, como harmonia, polifonia, contraponto, a música também incorporou outros da literatura, como elegia e cesura (Daglian, 1985, 10). Há três possibilidades de trânsitos melopoéticos: música na literatura, literatura na música, literatura e música (Brown, 1948, 37). Literatura e música engloba as criações híbridas, como o *lied*, como a ópera. Literatura na música compreende os procedimentos da retórica que são acionados pela música. Música na literatura alude às recriações literárias das formas musicais. É nesta terceira categoria que se enquadra a obra poética de Helder Macedo, sua interação dialógica entre *melos* e *logos*. O poeta concerta, melódica e harmonicamente, a sucessão e a simultaneidade de sons e pausas, o que decorre da vivência estética, do imaginário musical e da experiência de ouvir que lhe possibilitaram efetuar a estilização de formas musicais e devolver à escuta cantigas, prantos, rondós, motetos, parlendas, madrigais, paixões, réquiens, elegias, noturnos. Conscientemente e com mestria, ele sabe explorar os efeitos sonoros das assonâncias e consonâncias, das rimas e aliterações, das repetições que suscitam variações e fugas, das tensões inscritas nas antíteses e oximoros, da cadência entre som e silêncio e das modulações entre tons diversos, ora concomitantes, ora alternados: solene, grave, austero, leve, irônico,

jocosos. Com a letra-lira e por amor, tal como Orfeu, o poeta tem feito seu canto, pois a arte é o que sobra dos espelhos paralelos, dos lagos bloqueados, da ereção precária, das sombras, das montanhas congeladas, do inverno. Enfim, é o que resta da morte: “foi por amor que fui ficando”.

Bem haja, Helder Macedo!

ALVES, M. T. A. Poetic metamorphoses or the “essential fidelity”. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 75-93, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *Helder Macedo gathered his poems under the title **Poemas novos e velhos**, in the reverse order in which the “old poems” were produced, so that the “new” ones are the first to appear in the collection. This unusual arrangement followed a rigorous intention that predisposes the reader to doubt the origins and to find, through the recurrence of themes, motifs and an insistently reused vocabulary selection, a rigor of thought and a semantic coherence that denote “essential fidelity” of a poet who searched and found his words. A range of textual and musical references enter the composition of the poems, such as transformed quotations. The intended reading here is to surprise the metamorphoses of allusions, quotations and musical structures in Helder Macedo’s poetic production that harmonizes, in new and original diction, the old themes: life, death, love and singing.*

■ **KEYWORDS:** *Metamorphosis. Themes. Paradigms. Poetry. Music.*

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. Viagem de Inverno: textos e paisagens entrelaçadas. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das Fronteiras**. Niterói/RJ: Ed. EdUFF, 2002, p. 279-289.

BROWN, Calvin. **Music and literature: a comparison of the arts**. Georgia: University of Georgia Press, 1948.

CANDÉ, Roland de. *Dramas litúrgicos y representaciones*. In: **Historia universal de la música**. Madrid. Aguilar, 1981. Tomo 1, p.240- 254.

CANDÉ, Roland de. *Bach, el gran testigo*. In: **Historia universal de la música**. Madrid. Aguilar, 1981. Tomo 1, p.530-547.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Viagem de Inverno: paisagem com bailada e realejo ao fundo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.) **A Experiência das fronteiras**. Niterói /RJ: EdUFF, 2002, p.324-378.

CERDEIRA, Teresa Cristina. O evangelho segundo Maria ou a catástrofe dos sistemas. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs.) **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.332-33.

COELHO, Eduardo Prado. A poesia de Helder Macedo. In: **A palavra sobre a palavra**. Porto: Editora Portucalense, 1972, p.251-261.

COELHO, Eduardo Prado. Até que os corpos parem de morrer. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras**. 159-162. Niterói, RJ, 2002.

DAGLIAN, Carlos. **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Viagem com inverno dentro. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs.) **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 321-325.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: editora Globo, 1969.

FERREIRA, Manuel Pedro. A Letra e o seu tom na Cantiga Medieval. In: FERNANDES, Cristina e NERY, Rui Vieira (coords). **Português palavra & música**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022, p.25-37.

LOURENÇO, Eduardo. Do sangue, da volúpia e da morte. In: RIBEIRO, Margarida Calafate, CERDEIRA, Teresa Cristina, PERKINS, Juliet, ROTHWELL, Phillip (orgs.) **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p.395-404.

MACEDO, Helder. **Poemas novos e velhos**. Lisboa: Editorial Presença, 2011.

MAGNANI, Sérgio. Reflexos psicológicos da linguagem musical. In: **Expressão e comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989 pp.53-55.

MAGNANI, Sérgio. O Romantismo In: **Expressão e comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989, p149-156.

PERLINI, Silvano. *Elementi di retorica musicali: il testo e la su veste musical nella polifonia del’500-600*. Milano. Casa Ricordi, 2002.

VALERY, Paul. **Poietica. 1902, II, 669. Cadernos (1871-1945)**. ZULAR, Roberto, LUCAS, Fábio Roberto (Tradução e estudo). São Paulo: Iluminuras, 2022.



HELDER MACEDO, LEITOR DE CESÁRIO VERDE

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES*

- **RESUMO:** Em sua homenagem a Helder Macedo, a autora aborda primeiramente alguns aspectos relevantes da trajetória acadêmica do escritor, destacando a sua importância para a área de Estudos Literários. Em seguida, detém-se na análise da contribuição do homenageado, como leitor e crítico do poeta Cesário Verde, ao abordar a sua postura político-ideológica, o método de criação e composição, e a antinomia presente na obra cesariana entre a cidade e o campo. Conclui mostrando que a análise crítica empreendida por Helder Macedo é relevante para se compreender a sensibilidade de Cesário Verde, que manifesta uma singular revolta moral contra as injustiças sociais e uma inequívoca condenação delas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Associação Internacional de Lusitanistas. Poesia realista. Cesário Verde. Poesia e sociedade.

Faz frio. Mas, depois duns dias de aguaceiros,
Vibra uma imensa claridade crua.
De cócoras, em linha os calceteiros,
Com lentidão, terrosos e grosseiros,
Calçam de lado a lado a longa rua.
[...]
Não se ouvem aves; nem o choro duma nora!
Tomam por outra parte os viandantes;
E o ferro e a pedra – que união sonora! –
Retinem alto pelo espaço fora,
Com choques rijos, ásperos, cantantes.

Bom tempo. E os rapagões, morosos, duros,baços,
Cuja coluna nunca se endireita,
Partem penedos; cruzam-se estilhaços.
Pesam enormemente os grossos maços,
Com que outros batem a calçada feita.

Cesário Verde (s.d., p. 69-70)

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade Ciências e Letras – Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara – SP – Brasil. 14.802-520 - outeiro.fernandes@unesp.br.

Introdução

No momento em que recebi o convite para participar da homenagem a Helder Macedo, pensei que não seria pessoa qualificada para tal missão, uma vez que nunca convivi com o escritor, nem me dediquei a estudar sua obra, como muitos outros colegas o fizeram, embora sua poesia sempre tenha sido abordada na disciplina de Poesia Portuguesa Contemporânea que ministrei por muitos anos. Duas coisas, porém, impeliram-me a aceitar o convite.

Em primeiro lugar o fato de que Helder Macedo sempre esteve presente na minha trajetória como professora de Literatura Portuguesa, e creio que na trajetória de grande parte de meus colegas de área, durante uma infinidade de eventos acadêmicos, no Brasil e em outros lugares do mundo. A primeira vez que ouvi falar de Helder Macedo, e que tive o prazer de ouvi-lo falando, foi no inesquecível Congresso da AIL, em 1996, em Oxford, na Inglaterra. Foi quando conheci a AIL – Associação Internacional de Lusitanistas e nela ingressei, tendo permanecido sócia por muitos anos. Nesse Congresso, o professor Helder Macedo, que trabalhava no Kings's College, em Londres, era o Presidente da Comissão Executiva da AIL. O Primeiro Vice-presidente era a professora Cleonice Berardinelli, da PUC e da UFRJ, e o Segundo Vice-Presidente, era o professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra. Vou reproduzir, aqui, o início da fala de Helder Macedo na abertura do 5º Congresso da AIL, cujo texto está publicado nas Actas do Congresso, pois a descrição que ele nos apresenta, sobre a natureza e os propósitos dessa associação, remete-nos aos princípios que legitimam nossa homenagem ao colega. A sua presença, sempre constante, a participação e colaboração efetiva para a existência dessa comunidade de professores e pesquisadores das literaturas de língua portuguesa, o papel desempenhado por ele nessa comunidade conferem pertinência e relevância ao gesto que ora realizamos. Passo a citar o professor Helder Macedo (1998a, p. 11):

A base funcional da Associação Internacional de Lusitanistas é a língua portuguesa. Mas a razão de ser da Associação reside sobretudo na diversidade das culturas que esta língua veicula, no facto de o português não ser apenas a língua da semelhança, mas também a língua da diferença. Todos nós, consoante o espaço lusófono onde nos situamos, somos também estrangeiros nessa língua que é nossa, porque ela é também a língua de outros povos e de outras nações e de outras culturas. Para muitos de entre nós o português não é a língua materna. Para alguns, mesmo que seja, não é a língua dos países onde exercemos a nossa profissão de lusitanistas. A língua portuguesa que está na base desta Associação é assim, muitas vezes, a língua dos outros. E muitas vezes os outros somos nós. Essa, no entanto, é a razão de ser da nossa identidade colectiva, a causa da nossa força, a necessidade do nosso internacionalismo, a vantagem da nossa independência institucional.

Imagino que seja graças a essa identidade coletiva, na qual exercemos nossa “profissão de lusitanistas”, como define Helder Macedo, que eu tenha sentido o apelo para participar deste evento. Formamos uma comunidade, da qual sinto orgulho de fazer parte e aqui estou como testemunha da notabilidade do trabalho de um colega para a consolidação dessa comunidade.

Depois desse congresso, o professor Helder Macedo assumiu a presidência da AIL, num mandato de extraordinário crescimento da Associação, inclusive pela publicação dos primeiros números da revista *Veredas*, relevante até hoje, da qual foi um dos criadores e o primeiro diretor. Até hoje seu nome está naturalmente associado à AIL, da qual se tornou Presidente de Honra.

Helder Macedo & Jorge de Sena

Outra lembrança boa que tenho do professor Helder Macedo vem do Congresso da AIL, no Rio de Janeiro, em 1998, quando apresentei um trabalho sobre a poesia de Jorge de Sena. E quem estava lá, na plateia, ouvindo as comunicações daquela sessão, participando com perguntas e comentários? O então presidente da AIL, ele, o nosso homenageado. Habitualmente muito educado, generoso e perspicaz em suas intervenções, durante os eventos, sempre nos estimulava a refletir acerca das nossas abordagens e dos temas propostos. Enfim, suas manifestações contribuíam efetivamente para valorizar e enriquecer o trabalho dos colegas. Essa é a memória que guardei de Helder Macedo.

Nesse mesmo ano, ele também esteve em Araraquara, na UNESP, atendendo ao nosso convite para participar do Congresso Internacional “Sinais de Jorge de Sena” (30/08 a 02/09/1998), organizado pela área de Literatura Portuguesa. Sua colaboração não se limitou à Conferência proferida. Durante todo o evento pudemos apreciar suas intervenções motivando perspectivas e apontando aspectos da vida e da obra de Sena, nos diálogos com os demais participantes, como Dona Mécia de Sena e outros ilustres amigos do escritor ou estudiosos de sua obra, que aqui estiveram presentes, como Jorge Fazenda Lourenço, Frederick G. Williams, Fernando Lemos, Antonio Candido, Gilda Santos, Cleonice Berardinelli, Eugénia Vasques, Margarida Braga Neves, Ernesto de Melo e Castro, Eduardo Lourenço, entre outros, conforme a memória vai me trazendo à lembrança.

Desse evento, Helder Macedo deixou-nos um testemunho, ao lado de outros, inclusive do meu próprio, publicado num volume do *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, do qual retirei a citação abaixo:

Os congressos sobre Jorge de Sena no Rio de Janeiro e em Araraquara foram acontecimentos de considerável importância cultural, e não só pela justa homenagem a esse mestre português que adotou a nacionalidade brasileira. Em Araraquara, a exposição organizada por Fernando Lemos, que complementou o

congresso, só por si teria merecido a viagem. O significado nela evidenciado – a contribuição de alguns expatriados portugueses para a cultura brasileira – ficou por sua vez eloquentemente corroborado quando Antonio Candido, com luminosa simplicidade, fez entender que a tradição cultural brasileira por definição também inclui a portuguesa. Com efeito, da minha própria perspectiva universalizante e ecuménica, também julgo ser tempo de o Brasil reivindicar como autores não menos seus do que portugueses um Gil Vicente, um Bernardim Ribeiro, um Luís de Camões, entendendo igualmente (e fazendo assim que os portugueses que ainda o não entenderam finalmente entendam) que os dois romancistas universais da lusofonia, Machado de Assis e Eça de Queirós, são ramos complementares de uma partilhada tradição literária. Quero com isto dizer que a marginalização dos estudos brasileiros em Portugal e dos estudos portugueses no Brasil só serve para enfraquecer cada uma dessas culturas como entidades autônomas. Culturalmente, a autonomia é um processo contínuo, todo ele feito de convergências e de divergências. Se as convergências não forem assumidas, as divergências não poderão ser notadas (Macedo, 1998b, p. 103).

Nesse depoimento pode-se observar a mesma preocupação em definir uma espécie de identidade coletiva a fundamentar a comunidade dos falantes de língua portuguesa, o que redundava na necessidade de se cultivar o estudo mútuo das literaturas dos povos integrantes dessa comunidade, justamente para que melhor se compreendam as especificidades e divergências de cada cultura.

Helder Macedo & Cesário Verde

O segundo motivo que me levou a aceitar o convite para participar da homenagem a Helder Macedo foi o desejo de falar sobre um dos seus mais relevantes estudos críticos, que teve uma funcionalidade essencial na minha compreensão acerca da poesia de Cesário Verde (25/2/1855-19/7/1886), um poeta singular que viveu no final do século XIX, um dos fundadores da lírica moderna em Portugal. Trata-se do estudo publicado no livro *Nós, Uma Leitura de Cesário Verde*.

Helder Macedo é autor de trabalhos críticos fundamentais para a compreensão das obras de vários outros escritores portugueses e brasileiros, como Dom Dinis, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Jorge de Sena; Machado de Assis e Guimarães Rosa. Escolhi seu trabalho sobre Cesário Verde porque me acompanhou em sala de aula boa parte da minha vida, na disciplina de poesia portuguesa.

O livro de Helder Macedo sobre Cesário Verde constitui uma versão portuguesa de sua tese de doutoramento na Universidade de Londres, onde o professor fez sua formação acadêmica e onde foi professor, tendo trabalhado grande parte de sua vida como titular da cátedra “Camões”. Importante relembrar que entre os membros da

banca examinadora estavam dois grandes críticos da Literatura Portuguesa, Jorge de Sena e Alexandre Pinheiro Torres.

Antes de abordar o estudo de Helder Macedo, é interessante apresentar breve contextualização histórica para entendermos a abordagem de sua obra feita por Helder Macedo. Cesário Verde viveu e escreveu na cidade de Lisboa, na segunda metade do século XIX, momento de agravamento da crise portuguesa iniciada há séculos, nos fins do século XVI, com o célebre desaparecimento de D. Sebastião. Desde então, o povo português havia experimentado um processo de decadência econômica, uma vez que o país não acompanhara a evolução dos meios de produção e do comércio ocorrida no resto da Europa.

Um forte abatimento moral foi vivido pelo povo lusitano à época de Cesário Verde, diante da situação econômica precária, do enfraquecimento progressivo de sua nobreza e, consequentemente, de seu governo. O país estava à mercê dos ingleses há quase meio século, desde a fuga de D. João VI e da Família Real para o Brasil em 1806/1807.

A pequena burguesia rural entrava em falência e emigrava para as colônias, principalmente para o Brasil, e aquela população da cidade, cuja sobrevivência provinha do trabalho industrial, estava cada vez mais miserável. Esse quadro persistiu e agravou-se com a consolidação do liberalismo no país. Nesse ambiente surgiu a “Geração de 70”, promovendo certa agitação cultural e uma severa crítica ao atraso de Portugal. Embora contemporâneo dessa geração, Cesário Verde se manteve distante, e o estudo de Helder Macedo, como veremos a seguir, nos fornece relevantes subsídios para compreendermos esse distanciamento.

Embora Cesário Verde tenha permanecido meio que à margem desses processos, não ficou alheio à atmosfera ao seu redor, produzindo uma poesia cujo percurso se iniciou com um lirismo ingênuo e adolescente e evoluiu, rapidamente, mudando de tom e tratando de questões cada vez mais vinculadas à realidade de seu tempo e da sociedade portuguesa.

A leitura crítica de Helder Macedo

A consciência crítica acerca da escrita poética de Cesário Verde, que permite a Helder Macedo enxergar detalhes singulares dessa poética, tem muito a ver com sua própria experiência enquanto poeta. Seu primeiro livro de poesia, *Vesperal*, publicado no alvorecer da juventude, em 1957, foi saudado com entusiasmo por Jorge de Sena, no Prefácio que escreveu para uma posterior reunião de seus poemas: “Em 1957, Helder Macedo estreou-se em volume com *Vesperal*, um livro muito belo, de um equilíbrio refinado e de notável domínio da expressão e do ritmo. Era então muito jovem, tinha cerca de vinte e dois anos. [...] Neste contexto, pode dizer-se que *Vesperal* de Helder Macedo foi, em 1957, um dos livros mais perfeitos que por esse tempo se publicaram” (Sena, 1979, p. 7). Como poeta consciente

do seu contexto e atento à forma, o crítico Helder Macedo vai apresentar notável sensibilidade para enfatizar a essencial articulação entre os aspectos ideológicos e os elementos estéticos na obra analisada.

O fato de ser professor e investigador, crítico e poeta, fez de Helder Macedo um leitor bastante especial, o que explica o fato de que o livro sobre Cesário Verde tenha se tornado uma obra de referência obrigatória para quem estuda a obra cesariana.

A primeira coisa que se percebe, logo no início, é a metodologia adotada pelo ensaísta, descrita no capítulo inicial, intitulado “Coordenadas Ideológicas”. Dessas páginas se depreende o respeito integral aos textos do poeta estudado. O trabalho do crítico principia pela interpelação dos próprios poemas de Cesário Verde, buscando neles tanto as perguntas quanto as respostas que direcionam e justificam suas análises e conclusões.

Nos versos do poema intitulado “Contrariedades”, o crítico encontra o mote que vai direcionar todo o seu trabalho de investigação, análise e interpretação:

[...]

A crítica segundo o método de Taine
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene.

[...] (Verde, s.d., p. 58).

Helder Macedo vai pegar essa referência a Hippolyte Taine, um dos principais teóricos do realismo literário, e com ela fundamentar os três principais aspectos de sua abordagem crítica à lírica do poeta português: a postura político-ideológica de Cesário Verde, que o afasta dos demais escritores do realismo português; o método de criação e composição de seus poemas, que o inserem na mais genuína forma da arte realista, proposta por seus principais teóricos; e a antinomia cidade-campo, que permite classificar o poeta como um bucolista do realismo, um bucolista que, ao mesmo tempo que se aproxima da elevada tradição dos poetas bucólicos da língua portuguesa, como um Sá-de-Miranda, também se afasta, à medida que a poesia de Cesário Verde vai passando por uma evolução em relação à concepção que ele próprio tinha dessa antinomia.

Esses aspectos constituem os três pontos básicos que caracterizam a abordagem crítica empreendida por Helder Macedo. Os três tópicos, evidentemente, entrelaçam-se e complementam-se ao longo das análises do *corpus* selecionado. O fio condutor que leva à seleção dos poemas abordados é justamente a questão da antinomia cidade-campo, que perpassa toda a obra de Cesário. Helder Macedo escolhe os poemas que lhe permitem discorrer acerca das repetições e das mudanças observadas no processo de evolução do posicionamento ideológico do poeta diante

de certas questões, surgidas ao longo das reflexões suscitadas a partir da oposição cidade-campo, no contexto histórico acima apresentado, marcado profundamente por uma diferença brutal entre a classe burguesa e as classes trabalhadoras, bem como entre as nações industrializadas do Norte e as agrárias, do Sul, entre as quais está Portugal.

Voltando ao poema “Contrariedades” e aos versos em que o eu-lírico lamenta não ser compreendido pelos seus contemporâneos, porque lhes faltava o conhecimento da crítica de Taine, Helder Macedo começa contestando o sujeito poético para, em seguida, demonstrar que os motivos da rejeição por ele sofrida eram outros, pois, ao contrário do que dizem os versos citados, a crítica de Taine foi bastante conhecida dos contemporâneos de Cesário de Verde. O problema estava na interpretação e no uso das teorias do historiador e crítico francês, que haviam suscitado posturas e perspectivas político-ideológicas diversas. Enquanto a maioria da intelectualidade portuguesa seguia a perspectiva ideológica representada pelo historiador Oliveira Martins, Cesário Verde vai desenvolver uma reflexão que o leva pouco a pouco a adotar uma postura completamente diferente, que o afasta cada vez mais dos demais escritores realistas, embora na prática e na metodologia da escrita seja um autêntico representante desse movimento estético. A reflexão acerca da sociedade portuguesa, que se desenvolve ao longo da escrita da obra poética de Cesário Verde, parte da antinomia cidade/campo que, como demonstra o trabalho metódico de Helder Macedo, passa por várias interpretações desenvolvidas pelo poeta.

O percurso ideológico de Cesário Verde

Macedo busca demonstrar como a perspectiva teórico-crítica de Cesário Verde afasta-se da compreensão dominante entre os intelectuais acerca desse momento histórico, cujo paradigma era a obra de Oliveira Martins. Apoiando-se nos fundamentos teóricos de Hippolyte Taine, dos quais retira a ideia de que o estado de civilização de uma nação é determinado por três fatores – a raça, o ambiente (o meio físico, político e social) e o momento –, Oliveira Martins postulou que o momento crítico vivido pelos portugueses era o resultado inevitável das origens raciais da nação e do seu ambiente geográfico. Em outras palavras, as causas do malogro da revolução liberal residiam na natureza, ou seja, na inferioridade inata dos portugueses. A burguesia liberal portuguesa acatou tal explicação e, por isso, rejeitou a obra poética de Cesário Verde, que seguiu direção ideológica muito diferente.

Cesário Verde, republicano convicto, militante, embora também se utilizasse das mesmas ferramentas teóricas, baseadas na obra de Hippolyte Taine, conduziu suas reflexões de modo tão distinto, que chegou a conclusões praticamente opostas às interpretações concebidas por Oliveira Martins sobre o contexto histórico

lusitano. Enquanto Oliveira Martins via o momento como o estertor final de um organismo nacional doente, só governável por uma elite autoritária, Cesário Verde entendia esse momento como o ponto de viragem para uma modificação radical das estruturas políticas e sociais da nação. A responsabilidade pela falência generalizada de Portugal cabia à oligarquia no poder, enquanto a salvação viria das camadas pobres da população.

Tal como Oliveira Martins, Cesário Verde conhecia a teoria da “sobrevivência do mais forte”, abordada frequentemente em sua poesia, porém, suas “observações concretas e minuciosas” dos acontecimentos reais, presentes no cotidiano da sociedade portuguesa, na qual vivia o poeta, levaram-no a concluir que os “mais fortes” do ponto vista biológico, aqueles que deveriam sobreviver na luta e no desenvolvimento das espécies, “não eram os membros das classes dominantes, à qual ele próprio pertencia, mas antes o povo comum”, que carregava uma “riqueza química no seu corpo” (Macedo, 1975, p. 54). O poema “Nós” representa o ponto central da análise empreendida por Helder Macedo a fim de demonstrar a tese defendida por Cesário Verde, de que “a dominação real dos pobres pelos ricos é uma perversão da ordem natural”, o que fica bastante claro nos versos:

[...]
Pobre da minha geração exangue
De ricos! Antes, como os abrutados,
Andar com uns sapatos ensebados,
E ter riqueza química no sangue!
[...] (Verde, s.d., p. 129).

Macedo demonstra, na análise minuciosa desse poema, que a perversão da ordem natural é apontada por Cesário Verde como um obstáculo ao progresso, o qual só poderia ser alcançado “se a ordem natural fosse restaurada”. Seguindo essa linha de reflexão, Cesário Verde acabou por compreender que “a luta material pela sobrevivência seria transformada, inevitavelmente, numa confrontação social e potencialmente política entre ricos e pobres” (Macedo, 1975, p. 54).

Outra diferença relevante entre a perspectiva ideológica de Oliveira Martins e a de Cesário Verde está na concepção idealista do “eu”. Oliveira Martins adota uma visão hegeliana do sujeito, pela qual o “eu” se opõe ao mundo, o que leva a uma percepção subjetiva da realidade. Na definição do “eu” adotada por Cesário Verde, porém, o sujeito constitui um fenômeno objetivo, que não é distinto, mas pertence ao real e não ao mundo das ideias.

Desse modo, pode-se concluir que um dos objetivos da crítica de Helder Macedo, ao abordar a poesia de Cesário Verde, é demonstrar que o processo evolutivo da obra de Cesário Verde corresponde a uma exploração funcional das

antinomias básicas de uma realidade contraditória e à tentativa de reconciliá-las numa visão totalizante dessa realidade.

O contraste entre o campo e a cidade, como demonstra Helder Macedo, constitui a antinomia que mais exemplarmente reflete, em termos sociais, culturais e políticos, a crise de transição da sociedade portuguesa no tempo de Cesário Verde e é em torno dela que a sua poesia vai se realizar e se constituir como obra representativa daquele momento histórico:

É evidente [...] que cidade e campo devem ser entendidos como significantes – cada um deles correspondendo a um conjunto de factos significativos – e não como significados na obra de Cesário. Mas também são os pólos de um processo intelectual dinâmico, de uma viagem ideológica em que Cesário Verde procura reconciliar essas coordenadas antitéticas para poder definir a sua própria identidade. Essa viagem e essa procura tomam forma poética na estrutura característica de Cesário: o monólogo, o registo anotado de um passeio reflexivo durante o qual o sujeito procura entender a realidade compósita da qual é, ao mesmo tempo, uma parte e um observador isolado (Macedo, 1975, p. 55).

A viagem ideológica empreendida por Cesário Verde segue o caminho estabelecido por sua compreensão da antinomia cidade/campo. No início de suas atividades poéticas, a cidade significa, ao nível social, opressão, e o campo significa a recusa da opressão e a possibilidade do exercício da liberdade. Com o tempo, porém, vai havendo uma evolução no modo de conceber essa antinomia. Ao se identificar com o povo do campo, o poeta mergulha no mundo do trabalho e acaba desenvolvendo uma consciência mais complexa da realidade. Essa reformulação leva à transposição do contraste entre o campo e a cidade para uma nova espécie de polaridade, que é o contraste entre a sociedade agrária e a sociedade industrial.

A cidade artificial torna-se equivalente às nações industriais do Norte e o campo – o natural oposto ao artificial – torna-se equivalente a Portugal, uma nação agrária do Sul identificada com o seu povo comum.

Ao identificar-se com o trabalhador do campo, porém, Cesário Verde acaba desenvolvendo a consciência de uma nova antinomia, entre os pobres e os ricos, compreendendo que as injustiças acontecem tanto no campo quanto na cidade. Essa consciência leva Cesário à equivalente percepção sociopolítica de que a ordem social existente é antinatural, a inversão do que deveria ser a ordem natural. A conclusão lógica será compreender que a sobrevivência da sociedade depende da restauração da ordem social natural.

Essa consciência começa a se esboçar aos poucos, à medida que o poeta se sensibiliza com o lugar e os sofrimentos de pobres e trabalhadores no contexto da indiferença cruel da burguesia urbana, como ocorre no poema “Desastre”, escrito

na primeira fase, publicado em jornal mas não incluído nas primeiras edições do seu livro.

Ele ia numa maca, em ânsias, contrafeito,
Soltando fundos ais e trêmulos queixumes;
Caíra dum andaime e dera com o peito,
Pesada e secamente, em cima duns tapumes.

A brisa que balouça as árvores das praças,
Como uma mãe erguia ao leito os cortinados,
E dentro eu divisei o ungido das desgraças,
Trazendo em sangue negro os membros ensopados.

[...]
Findara honrosamente. As lutas, afinal,
Deixavam repousar essa criança escrava,
E a gente da província, atônita, exclamava:
“Que providências! Deus! Lá vai para o hospital!”

Por onde o morto passa há grupos, murmurinhos;
Mornas essências vêm duma perfumaria,
E cheira a peixe frito um armazém de vinhos,
Numa travessa escura em que não entra o dia!

Um fidalgote brada e duas prostitutas:
“Que espantos! Um rapaz servente de pedreiro!”
Bisonhos, devagar, passeiam uns recrutas
E conta-se o que foi na loja dum barbeiro.

[...]
E o desgraçado? Ah! Ah! Foi para a vala imensa,
Na tumba, e sem o adeus dos rudes camaradas:
Isto porque o patrão negou-lhes a licença,
O Inverno estava à porta e as obras atrasadas.

E antes, ao soletrar a narração do facto.,
Vinda numa local hipócrita e ligeira,
Berrara ao empreiteiro, um tanto estupefacto:
«Morreu! Pois não caísse! Alguma bebedeira!»

[...]

(Verde, 1983, p. 90-92).

Numa postura um tanto paternalista, o sujeito lírico apresenta a triste sina de um jovem trabalhador, que cai de um andaime, por estar distraído observando a cidade, e agoniza, enquanto é conduzido numa maca improvisada por colegas de trabalho. O cortejo pelas ruas da cidade dá ensejo a que o poeta conduza o leitor a observar, como ele próprio faz, as reações de diversas figuras típicas que costumam frequentar as ruas de uma cidade. A consciência da espoliação das classes trabalhadoras começa a configurar-se na poesia de Cesário por meio da descrição fria, que contrasta com a dor da vítima e ressalta a indiferença cruel com que esses personagens, representantes da burguesia urbana, tratam o pobre trabalhador.

Com o desenvolvimento de seu percurso poético, Cesário Verde atinge uma compreensão mais profunda acerca da realidade sofrida das classes menos favorecidas, cuja exploração não se limite à cidade. Ao protesto contra a exploração dos trabalhadores urbanos, expresso no poema “Desastre”, vai corresponder o protesto contra a exploração dos trabalhadores rurais, denunciada no poema “Provincianas”, considerado o último poema de Cesário Verde, que o deixou inacabado. Depois de expor a cena das camponesas exploradas no trabalho difícil, o poeta apresenta a figura da “branca fidalga” completamente indiferente à sorte de suas “irmãs de leite”:

[...]

As moças desses labregos
Com altas botas barrosas
De se atirarem aos regos!

Ei-las que vêm às manadas
Com caras de sofrimento,
Nas grandes marchas forçadas!
Vêm ao trabalho, ao sustento,
Com foices, sachos, enxadas.

Ai o palheiro das servas
Se o feitor lhe tira as chaves!
Elas chegam às catervas,
Quando acasalam as aves
E se fecundam as ervas!...

II

Ao meio-dia na cama,
Branca fidalga o que julga
Das pequenas da su'ama?!
Vivem minadas da pulga,
Negras do tempo e da lama.

Não é caso que a comova
Ver suas irmãs de leite,
Quer faça frio, quer chova,
Sem uma mamã que as deite
Na tepidez duma alcova?!
(Verde, s.d., p. 139-140).

A observação da realidade social leva Cesário Verde a uma compreensão cada vez mais comprometida com uma atitude política, que visa a uma conscientização para mudanças na estrutura da sociedade, tal como aparece nesse seu último poema, no qual o contraste esquemático entre campo e cidade é definitivamente transcendido.

Mas Cesário é um poeta e não um filósofo social. É pela leitura crítica da sua poesia, como poesia, que o todo da sua obra emerge exemplarmente como um “fato significativo” de um período de transição social profundamente relevante para a consciência portuguesa de Portugal.

Considerações finais

A análise da questão ideológica aponta o engajamento com a luta por uma sociedade mais justa como um dos aspectos relevantes do realismo poético de Cesário Verde, mas é importante ressaltar que essa dimensão de crítica social está intimamente ligada ao desenvolvimento de uma escrita poética singular, que contribui para a criação de uma poesia moderna em Portugal. Helder Macedo analisa minuciosamente os procedimentos técnicos adotados na escrita e na composição dos poemas de Cesário Verde, desnudando seu método de criação. Ao contrário do que se pensa, o poeta realista não usa a linguagem como mero instrumento de comunicação, para transmitir o que poeta vê ou sente diante da realidade.

Helder Macedo vai mostrar que Cesário Verde aplica técnicas bastante elaboradas na construção das cenas que cria, mobilizando uma série de recursos de montagem, para captar a atenção do leitor e criar em sua mente as imagens que vão levá-lo a refletir sobre os temas propostos.

Para realizar essa análise, Macedo parte dos mesmos versos do poema “Contrariedades”, já que as ideias de Hippolyte Taine, o teórico do naturalismo e da crítica sociológica, também fundamenta o método de criação de Cesário Verde, como ele mesmo afirma no poema em questão. Desse modo, o crítico vai demonstrar que as práticas adotadas pelo poeta estão vinculadas à prática literária dos realistas franceses:

Para Taine, tudo o que existe (objetos, seres, paisagens, situações, imagens, sentimentos, sensações, memórias etc.) é um fato positivo, um acontecimento parcial de uma realidade concebida como o fluir constante desses mesmos fatos ou

acontecimentos inter-relacionados. Dessa perspectiva, qualquer distinção entre o mundo físico e o moral, ou entre a percepção objetiva e subjetiva do mundo torna-se absurda. O ser subjetivo é um compósito dinâmico de acontecimentos, sensações, imagens, recordações, ideias e resoluções, e a única realidade do “eu” é o fluir dos seus acontecimentos. Por um lado, o “eu” é entendido como um fenômeno positivo – tão complexo ou tão contraditório quanto a realidade externa – que, como tal, deve ser analisado. Por outro lado, “a função do artista é registrar o devir permanente da realidade, com toda a minúcia e todo o rigor” de uma investigação científica, para transformá-lo em obra de arte, colocando em relevo as inter-relações das partes, por meio da combinação singular e criativa das mesmas:

O método poético de Cesário exemplifica admiravelmente este processo dinâmico. Os seus poemas mais importantes são o registro detalhado de passeios em que um “e” procura revelar, através de observações, comentários e reflexões, anotados e analisados nos mesmos termos que a realidade observada, as relações profundas e essenciais ou as relações obscuras e desconhecidas dentro dessa realidade compósita, sistematicamente transformada na escrita do poema, de modo que a sua visão final e totalizante se torna no poema ele próprio (Macedo, 1975, p. 18).

A análise crítica que Helder Macedo empreende da obra de Cesário Verde corrobora a ideia de que o poeta foi um legítimo representante das propostas realistas, tanto na crítica social, quanto na forma. A técnica da justaposição significativa, adotada por Gustave Flaubert, também foi explorada como método de criação por Cesário Verde. E a definição de novela estabelecida por Hippolyte Taine, “como um espelho a passar por uma estrada”, é igualmente aplicável à sua obra, na qual os poemas progridem numa série de sequências, “aparentemente acidentais de acontecimentos justapostos, cuja articulação metonímica é mais cinética do que visual, mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem do que da técnica de composição pictórica” (Macedo, 1975, p. 18-19).

De modo que é necessário reconhecer que o trabalho crítico de Helder Macedo se tornou indispensável para a compreensão da poesia de Cesário Verde, tendo contribuído efetivamente para nos mostrar que existe, em seus versos, uma correlação harmoniosa entre o estilo, as técnicas de composição e a postura político-ideológica do poeta realista, um dos fundadores da poesia moderna em Portugal.

FERNANDES, M. L. O. Helder Macedo, reader of Cesário Verde. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 95-108, jan./jun. 2025.

- **ABSTRACT:** *In her tribute to Helder Macedo, the author first addresses some relevant aspects of the writer's academic trajectory, highlighting his importance for the area of Literary Studies. Then, it focuses on the analysis of the contribution of the honoree as a reader and critic of the poet Cesário Verde, by addressing his political-ideological stance, the method of creation and composition, and the antinomy present in the Cesarean work between the city and the countryside. It concludes by showing that the critical analysis undertaken by Helder Macedo is relevant to understand the sensitivity of Cesário Verde, who manifests a singular moral revolt against social injustices and an unequivocal condemnation of them.*
- **KEYWORDS:** *Helder Macedo. International Association of Lusitanists. Realistic poetry. Cesário Verde. Poetry and society.*

REFERÊNCIAS

- MACEDO, Helder. Alocução do presidente da comissão executiva ao 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. In: EARLE, Thomas Foster (org.). **Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Oxford, Coimbra: Lidel, 1998a, p. 11-15.
- MACEDO, Helder. Depoimento. **Boletim do Centro de Estudos Jorge de Sena**, FCL-UNESP, Araraquara, ano 7, n. 14, p. 103-104, jul.-dez. 1998b.
- MACEDO, Helder. **Nós - uma leitura de Cesário Verde**. Lisboa: Plátano, 1075. (Temas Portugueses, 4).
- SENA, Jorge de. Prefácio. In: MACEDO, Helder. **Poesia 1957-1977**. Lisboa: Moraes/Círculo do Livro, 1979. p. 7-22. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letras.ufjf.br/antologias/novo-prefacios-a-poesia-de-helder-macedo/> Acesso em: 13 maio 2025.
- VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira. 3. ed. Lisboa: Ulisseia, s.d. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2)
- VERDE, Cesário. **Obra completa de Cesário Verde**. Organização, prefácio e anotação de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.



“PARA TÃO LONGO AMOR, TÃO CURTA A VIDA”: ALGUMAS REFLEXÕES EM TORNO DO ENSAIO DE HELDER MACEDO¹

Jorge Vicente VALENTIM*

■ **RESUMO:** A presente comunicação tem como foco principal tecer algumas reflexões em torno do trabalho ensaístico do poeta e escritor português Helder Macedo, tomando como ponto de partida o seu reiterado interesse pela obra *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro. A partir da concepção da categoria genológica do “ensaio”, tal como delineada por Eduardo Prado Coelho (1997) e João Barrento (2010), pretendemos demonstrar como a mão do ensaísmo macediano encontra na poética bernardiniana um ponto de sedução e de diálogo com o seu projeto criador, sublinhando, sobretudo, a análise efetuada por ele efetuada no estudo em destaque (Macedo, 1998).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Ensaio. Novela pastoril. Renascimento português. Helder Macedo.

Este texto é para Teresa Cristina Cerdeira, mestre de tempos passados, mas sempre com o olhar atento ao presente, em forma de gratidão, por, numa disciplina do curso de doutorado, em 2000, ter oferecido aos alunos, de maneira apaixonada e sedutora, as óperas, as sinfonias e os can-cans de Helder Macedo.

Porque não se negará que, também no terreno da ensaística, escolher é ato de amor, incluindo aí as épocas, os autores, as personagens, os temas ou as estratégias de composição. É como ato amoroso que a leitura constrói a biblioteca, que fica como que à espera da fala ou da escrita que a relançará no jogo contínuo das fricções textuais (...).

[TERESA CRISTINA CERDEIRA. *A mão que escreve*].

* Bolsista Produtividade do CNPq. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. São Carlos – SP – 13561-381 – valentim@ufscar.br

¹ Texto produzido em período de Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE) da FAPESP (2023/06790-5), em 2024, realizada no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a supervisão da Profª. Dra. Inocência Mata.

[...] na ensaística, há sempre um investimento subjectivo nem que seja apenas na escolha dos autores e dos temas sobre os quais escrevo. Um escritor revela-se em tudo quanto escreve.

[HELDER MACEDO. *Partes de si e dos outros*].

Preâmbulo em forma de digressão ou algumas confissões incontornáveis

Começo por evocar as décadas de 1980 e 1990. Lembro-me de que, naquela época, saindo de algumas aulas de disciplinas da área de Literatura Portuguesa, era tomado por um estado de êxtase diante das exposições dos professores. Quase sempre, saía com uma certeza: “Um dia, eu quero ser como eles!”. Este era o pensamento que habitava o meu coração, mesmo sabendo que a minha imaturidade de um graduando movia boa parte dos meus anseios e dos meus sonhos.

Pois bem. Nesses primeiros dias de novembro de 2024, sofremos duas grandes perdas. Na 2ª feira, dia 11/11, Luci Ruas, minha sempre orientadora, profissional de primeira grandeza, amiga para todas as horas e referência incontornável dos estudos literários portugueses. No domingo, dia 17/11, Clécio Quesado, figura queridíssima na UFRJ, leitor de escritores do século XIX português e autor de importantes estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa. Acredito que, apesar de não ser uma obrigatoriedade de um trabalho acadêmico recuperar a memória de professores participantes de uma trajetória particular, recordar a presença destes e reiterar as suas respectivas relevâncias não deixam de ser gestos reafirmadores de uma resiliência necessária, ainda mais num tempo em que forças negacionistas parecem ressurgir com um fôlego assustador.

Há quase quarenta anos atrás, quando entrei pelos corredores da Faculdade de Letras da UFRJ e assisti a tantas aulas dos meus professores de literatura portuguesa, vinha-me sempre aquela ideia ao pensamento, a de que, um dia, eu poderia ser como eles. E como o tempo é ingrato e, por vezes, impede-nos de dizer o que sempre deveria ter sido dito em alto e bom som, quero, aqui, reafirmar publicamente que eu ainda continuo querendo ser igual a eles, apesar de reconhecer, de antemão, que essa tarefa é muito difícil, ainda mais, quando as Tágides, implacáveis, resolvem convocar os nossos queridos mestres à presença delas.

Em tempos de “lattescracia” e “sucupiragens”, é preciso manter viva a memória daqueles que nos formaram e nos proporcionaram uma maneira mais sensível de ver o mundo e nele estar e atuar de maneira positiva. Todo este preâmbulo e toda esta confissão para, justamente, agradecer à Comissão Organizadora de “Helder Macedo: uma homenagem ao escritor, ao crítico, ao poeta”, e, de forma muito especial, à minha querida amiga, Profa. Dra. Camila Alavarce, pela delicadeza do convite e pela paciência e compreensão em entender os motivos de minha ausência.

Da comunicação propriamente dita ou algumas notas de uma polca despresticiosa

Começo estas minhas reflexões, explicando as duas evocações autorais indicadas no título e nas epígrafes. De um lado, claro está, a intertextualidade camonianiana, eixo paradigmático sobre o autor em foco: Helder Macedo, um reconhecido e refinado leitor de Camões e da produção literária dos Seiscentos (Macedo, 1980, 2007). E de outro, o autor de *Camões e a viagem iniciática* (1980), a partir de sua explicação sobre o exercício de recolha, seleção e diálogo nos momentos de criação literária, além da sugestiva afirmação de que, neste conjunto de ações, as linhas fronteiriças entre a escrita ficcional e a atuação factual nem sempre podem ser consideradas nítidas.

Se, por um lado, o autor do conhecido soneto “Sete anos de pastor Jacó servia” (Camões, 2024, p. 214) convoca uma necessidade de se compreender a emergência de um *carpe diem* amoroso, que reclama a ação do homem diante da inexorabilidade do tempo, reflexão incitada pelo verso final (“Para tão longo amor, tão curta a vida”; Camões, 2024, p. 214), não posso deixar de confessar que o aproveitamento de Helder Macedo para um título de um dos seus romances me levou a considerar a factualidade do evento e da situação em que me encontro: a de uma mesa plenária com um tema indicado sobre a obra do autor homenageado. Em outras palavras, eu acabei por me deparar também numa zona fronteira entre a necessidade do escrever científico e a emotividade de certas imagens que a “virtude do muito imaginar” (Camões, 2024, p. 210) começava a esboçar.

Por isso, quero pedir respeitosamente licença para sair um pouco dos protocolos exigidos para uma comunicação e iniciar com uma digressão totalmente afetiva. Isto ocorre porque, sendo filho acadêmico de alguns mestres queridos, é quase impossível não rever em *flashes*, ou como, como diria Cesário Verde, “numa visão de artista” (Verde, 1992, p. 63), algumas cenas inesquecíveis. Por exemplo, como apagar a cena de uma Teresa Cerdeira, correndo em minha direção e, quase em tom sibilino, me dizer “Você vai prestar a prova de doutorado e ponto. Encontre-se com Luci e discuta o seu projeto”. Impossível mesmo não rememorar as tantas vezes em que Luci Ruas, minha orientadora, professora, amiga e confidente, foi e ainda tem sido a minha referência de mãe, quando eu já não podia mais desta usufruir. Enfim, tantas imagens afetivas que me inundam numa situação como esta. São, na verdade, *recordações*, como a etimologia da palavra bem indica – *res, cordis* = coisas que vem de dentro do coração e a ele pertencem.

Por isso, diante de uma carga emotiva tão forte, eu, que tantas vezes dediquei textos meus àquela que sempre foi responsável pela minha trajetória na literatura portuguesa, quero aqui, com a permissão de todos, dedicar estas minhas breves reflexões à Profa. Dra. Teresa Cristina Cerdeira, que, numa certa tarde do ano de 2000, me deu de presente a trama de dois irmãos gêmeos, criada pelas mãos

habilidosas de Helder Macedo, com a qual tentei fazer, como bem diria o autor aqui estudado, algumas linhas mal escritas de uma polca despretensiosa. A você Teresa, portanto, meu muito obrigado, porque você também tem uma participação importante como professora, como pessoa e como mãe.

Voltando, agora, para o que me foi incumbido, muitos poderão pensar, ao ler o título de minha comunicação, que vos vou falar do último romance de Helder Macedo, *Para tão longo amor, tão curta a vida* (2013), em que o autor retoma o mote camoniano para, a partir dele, tecer os fios cruzados do seu romance ficcional. Trata-se, na verdade, de uma artimanha, porquanto pretendo tratar não da sua obra romanesca, mas de outro grande amor que o poeta vem nutrindo ao longo de anos: o ensaio.

No meu entender, não é gratuito o fato de, depois de publicar *Vesperal* (1957) e *Das fronteiras* (1962), a sua obra poética vir prefaciada na edição da Moraes Editora, em 1969, por ninguém menos que Jorge de Sena (1979). Terá sido uma sugestiva atitude de benção de Sena sobre o poeta prefaciado? Talvez, mas fato é que, exatamente a partir da década de 1970, Helder Macedo dá ao público a sua atividade crítica. Atrevo-me mesmo a pensar que o autor de *Viagem de inverno* (1994) se insere numa linhagem refinada de poetas-críticos que, ao longo do século XX, constituem um elenco fundamental para se pensar a literatura e a cultura portuguesas. Quero lembrar, aqui, as atuações de um José Régio, David Mourão-Ferreira, António Ramos Rosa, Natália Correia, Eduardo Pitta e Joaquim Manoel Magalhães, apenas para citar alguns. Neste sentido, Helder Macedo, com certeza, figura entre os grandes poetas ensaístas do cenário português da segunda metade do século XX.

Não acredito que minha afirmação constitua um elogio vazio, posto que o seu reiterado interesse pela obra de Bernardim Ribeiro, por exemplo, já legou textos fundamentais para a fortuna crítica do autor renascentista. Isto sem falar nos seus estudos sobre a lírica dos trovadores medievais (*Do Cancioneiro de Amigo*, 1976), sobre Camões (*Camões e a viagem iniciática*, 1980), Cesário Verde (*Nós: uma leitura de Cesário Verde*, 1975), além de outros poetas, figurados, posteriormente, em recolhas como *Trinta leituras* (2007). Também sobre a ficção, é preciso destacar o seu paradigmático ensaio “As *Viagens na minha terra* e a ‘Menina dos rouxinóis’” (1979) que, a partir dos anos de 1980, se tornou um lugar de paragem obrigatória na leitura do texto de Almeida Garrett. Além deste, Machado de Assis e Eça de Queirós figuram entre os seus autores eleitos para o exercício ensaístico.

Como o tempo não me permite tantas deambulações, fico com apenas um exemplo: o ensaio intitulado “As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro”, inserido no volume *Viagem do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português* (1998), obra realizada a 4 mãos com Fernando Gil. Ao leitor menos avisado, numa primeira vista, pode parecer que, diante da proposta de leitura de *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, Helder Macedo enveredará por

caminhos excessivamente teóricos, privilegiando, talvez, a linhagem de um Lucien Dallenbach (1979), para quem, as artimanhas da “reduplicação interna” de uma obra literária não deixam de evocar e ocultar “as relações possíveis de um texto consigo mesmo” (Dallenbach, 1979, p. 52).

Ledo e salutar engado. Ainda que, em alguns momentos, o ensaísta demonstre conhecimento e domínio sobre os veios teóricos de Dallenbach (1979), a sua investida parte de um levantamento cuidadoso e atento de elementos metafóricos do próprio texto, espaço por onde navega com liberdade e sintonia, sem qualquer pretensão de exibicionismo intelectual. Isto, sem dúvida, deve-se ao seu reiterado interesse sobre a obra do autor seiscentista. Antes deste ensaio, é preciso lembrar o incontornável estudo *Do significado da Menina e moça* (1977), e, ainda, a sua primorosa edição de 1990, do texto de Bernardim Ribeiro, onde, de maneira muito audaciosa, reitera e expande a tese da presença de um “cabalismo hebraico” (Macedo, 1990, p. 25), como uma das marcas contextuais do cenário político-social no texto bernardiniano.

Na verdade, gosto de pensar que tal escolha por Bernardim Ribeiro parte daquele gesto amoroso, do qual nos fala Teresa Cristina Cerdeira, citada em epígrafe, posto que a insistência sobre o autor de *Menina e moça* acaba por vislumbrar uma estratégia do ensaísta para exercitar e praticar, na sua ensaística, aquele aspecto fundamental da estética do ensaio, tal como prevista por Eduardo Prado Coelho, qual seja, a de “afirmação da razão, do livre exercício da razão, e da livre afirmação da liberdade do homem” (Coelho, 1997, p. 19).

Nesta senda enfática de performatizar o livre exercício da razão e, consequentemente, a liberdade de escolha do seu objeto de estudo e do caminho analítico adotado, no referido ensaio de 1998, Helder Macedo abre o seu dispositivo crítico com uma afirmação categórica que expõe a sua maneira de ler *Menina e moça*. Para ele, trata-se “de uma das obras mais enigmáticas de toda a literatura” (Macedo, 1998, p. 317), e para provar o seu argumento, divide a sua análise em três momentos. No primeiro, revela o ponto fulcral da novela bernardiniana: a *mutabilidade*. A partir dela, Helder Macedo procura mostrar os aspectos auto-referenciais que permeiam o texto e permitem contemplar as obscuras transparências que povoam *Menina e moça*.

Mutabilidade primeira, e bem percebida pelo crítico, é a estabelecida sobre o código cavalheiresco, já que se trata de uma narrativa contada não pelo ponto de vista masculino, mas a partir de uma perspectiva no feminino. Numa ambiência fantasmagórica e volátil, a narradora vê e ouve, num espaço-tempo externo, coisas que parecem ser a sua própria vida, que, no entanto, nunca chega a contar no livro, mesmo tendo se proposto esta tarefa. Diante de uma estratégia narrativa insidiosa, portanto, o arguto ensaísta capta esta sequência de imagens em constante estado de mutação e percebe que, ali, se encontram as metáforas responsáveis pelo processo de mudança.

Dentro desta sucessão, a imagética da água contribui para as marcações ambíguas do texto – ou como dirá a voz narrante da ficção bernardiniana: “[...] águas do mar que nunca estão quedas, onde cuidava eu já que esquecia à desventura porque ela e depois eu, a todo poder que ambas pudemos, não deixamos em mim nada em que pudesse achar lugar nova mágoa” (Ribeiro, 1990, p. 56) –, na medida em que esta se relaciona com a própria mutabilidade da narradora, situada no espaço-tempo de uma natureza circundante e fantasmática: “Estando inda a olhar para onde corria a água do ribeiro, a narradora sentiu ‘bulir o arvored’ e teve medo” (Macedo, 1998, p. 319). Neste cenário impreciso, “donde não há possível retorno” (Macedo, 1998, p. 319), as imagens não menos dúbias da Menina e da Dona se encontram e, segundo Helder Macedo, estas constituem uma série de “duplicações complementares da mesma intemporal continuidade feminina” (Macedo, 1998, p. 319). A partir daí, o ensaísta esmiúça o enredo, não com a finalidade de reconta-lo ou torná-lo mais acessível para a compreensão daqueles que não leram a novela, mas para confirmar a relevância e a coerência das imagens metafóricas por ele sublinhadas, relativas aos espaços ou mesmo às próprias personagens que se desdobram.

Como o fio da meada que se embarça, o texto de Bernardim Ribeiro é lido pelo viés da construção de sucessivos modos de narrar, graças à atuação de personagens que se enviezam, permitindo, assim, que Helder Macedo procure investiga-los com um olhar preocupado em desembaraçar estas obscuras transparências. Aliás, tal expressão constitui uma feliz designação para os efeitos emergentes das páginas da ficção bernardiniana, a partir das próprias afirmações da voz narrante, como bem pode ser observado no período abaixo:

Mas tudo enfim é assim. Fazem-se umas coisas para outras para que se não faziam. Mal cuidariam os dois amigos, quando aceitaram a alta empresa de guardar as aventuras deste vale, para só aprazer às formosas duas donzelas, que era para tanto seu desprazer delas. [...] Tudo anda trocado, que não se entende; e assim nos vêm tomar as mágoas quando estamos mais desseguradas delas, que nos doem a um mesmo tempo o bem que perdemos e o mal que depois cobramos (Ribeiro, 1990, p. 70).

Muito camonianamente – “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (Camões, 2024, p. 2017) –, Bernardim Ribeiro antecipa-se à proposição do poeta e pensa o seu tempo e o seu espaço, sob as marcas das metamorfoses que o próprio Renascimento iria se incumbir de concretizar². Não podemos menosprezar o fato

² Levo em consideração a informação da edição mais atual da obra de Luís de Camões, organizada por Frederico Lourenço, em que o ensaísta português aponta a data de 1595 como a provável de produção do conhecido soneto camoniano. Em contrapartida, Helder Macedo (1990, p. 8) informa que *Menina e moça* tem a sua primeira publicação em 1554, ou seja, mais de quarenta anos antes do referido poema. Vindo à lume, portanto e provavelmente depois da data de sua morte (ainda que haja

de que o autor de *Menina e moça* viveu nos áureos tempos da deflagração das grandes navegações e das alterações profundas que estas provocaram não apenas na economia, mas também, e sobretudo, na disposição geopolítica do século XVI³. Como potência marítima e comercial que foi nesta época, Portugal vivenciou toda uma série de transformações econômicas, sociais e culturais. Como bem esclarece José Augusto Cardoso Bernardes (1999),

Caracterizando-se essencialmente pela proliferação das actividades mercantis, marítimas e terrestres, e pela consequente flexibilização das linhas que separavam os diferentes estratos sociais, o século XVI define-se assim pela instituição da troca, enquanto prática potenciadora de riqueza nova. E embora afectando sobretudo a parte económica, as repercussões dessa prática não deixam de se fazer sentir também em outras áreas da vida social, nomeadamente na Cultura, fortemente marcada, nesta época, por grandes movimentos de renovação que, em alguns casos, remontavam ao século precedente, alcançando agora a sua fase de sedimentação e plenitude (Bernardes, 1999, p. 16-17).

Ou seja, o cenário renascentista português, dentro da Era Moderna, favorece o surgimento de uma série de transformações, renovações e circulações de ideias. Logo, se, “tudo enfim é assim” e “tudo anda trocado” (Ribeiro, 1990, p. 70), como bem alerta o narrador de *Menina e moça*, então, não se poderia incluir nesta totalidade também a capacidade de narrar uma história com fios embaralhados, capazes de produzir sentidos mais amplos para a matéria efabulada? Neste sentido, tem razão Helder Macedo (1990), quando destaca e sublinha a modernidade de Bernardim Ribeiro num mundo em franca ebulição metamorfoseadora:

[...] a indispensável tradição humanista em que Bernardim moldou a sua obra lhe serviu para dar expressão poética e romanesca a uma tradição ideológica paralela, que não só parece corresponder melhor à sua situação existencial como permite entender passagens específicas da obra que, de uma perspectiva

uma dúvida em relação a esta), a narrativa citada não deixa de se inserir naquele período denominado por Jacinto do Prado Coelho (1978) como “uma época de intensidade vital, uma época de aventuras do espírito (mesmo apesar de o condicionalismo português abafar o surto dum pensamento livre, que tenta exprimir-se, p.ex., em Damião de Góis), época, enfim, de germes e de promessas magníficas” (Coelho, 1978, p. 921).

³ De acordo com Jacinto do Prado Coelho (1978), as datas de nascimento e morte de Bernardim Ribeiro são 1482 e 1552, respectivamente. Logo, a chegada da expedição de Cristóvão Colombo à região das Antilhas, em 1492; o traçado marítimo do caminho para as Índias, feito por Vasco da Gama, em 1497-98; além da chegada de Pedro Álvares Cabral às terras brasileiras, em 1500, constituem acontecimentos históricos do país, vivenciados no tempo do autor de *Menina e moça*. Assim sendo, presume-se que estes não foram completamente desconhecidos do escritor renascentista.

puramente cristã, tinham permanecido inexplicadas. E tudo o que é necessário para justificar o encontro das duas culturas – a humanista e a judaica – reflectida na obra de Bernardim Ribeiro é que em Portugal, no século XVI, entre os conversos que se reconverteram ao judaísmo pode ter havido um de vasta cultura e excepcional talento literário (Macedo, 1990, p. 39-40).

Homem de “vasta cultura” e artista com “excepcional talento literário”, assim apresenta o ensaísta ao leitor a figura do escritor renascentista, procurando reivindicar para este o seu local de relevância dentro da cultura e da literatura portuguesas. Seguindo, portanto, a sequência do ensaio “As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro”, passamos, então, à segunda parte, onde Helder busca na narrativa bernardiniana as duplicações de personagens e narrativas. O texto como um todo é visto também como uma duplicação, ou melhor, como um modelo de retrospecção das antigas novelas medievais, mas que com elas estabelece uma relação contrastante, na medida em que acentua a *firmeza* feminina e a *mutabilidade* masculina, “associada às andanças cavalheirescas” (Macedo, 1998, p. 326), tornando-se, assim, “o mais notável exemplo do novo gênero (...) que era a novela sentimental do Renascimento” (Macedo, 1998, p. 325).

Segundo o ensaísta, a novela bernardiniana pode ser comparada com uma cantiga de amigo amplificada – idéia, aliás, já apresentada no longo e detido ensaio de 1977 (*Do significado oculto da Menina e moça*) e no esclarecedor prefácio de 1990 à edição de *Menina e moça* –, reiterando certos elementos composicionais, tais como a duplicação paralelística, que, apesar de uma sintaxe de transparências, há também “uma profunda unidade semântica” (Macedo, 1998, p. 329), atingida na aproximação entre “a Menina, enquanto narradora do livro, com Bernardim Ribeiro, enquanto seu autor” (Macedo, 1998, p. 329). Deste modo, até os nomes estão sob o signo da mutabilidade, tal como Bimarder, cuja composição constitui um anagrama de Bernardim, instaurando uma sugestiva interferência autobiográfica e, portanto, mais uma das (muitas) obscuras transparências da novela *Menina e moça*:

A Menina e Moça também pode ser lida como uma cantiga de amigo amplificada, levando ao extremo o mesmo processo dramático desse peculiar e persistente gênero poético que permitiu aos trovadores medievais galego-portugueses falarem na voz feminina das suas interlocutoras implícitas como objecto de um discurso de que elas fossem o sujeito. E uma estrutura paralelística equivalente à das cantigas é igualmente reflectida nas histórias que a Dona conta e a Menina reproduz sobre os cavaleiros e as suas damas, que são glosas do episódio da morte do rouxinol, o qual, por sua vez, é já uma glosa da «mudança» natural representada na separação das águas de um ribeiro por um penedo que lhes tolia o curso (Macedo, 1998, p. 326-327).

Interessante observar a sugestiva leitura macediana sobre a obra de Bernardim, na medida em que o ensaísta procura sempre ressaltar tanto a ligação desta com as principais ocorrências artísticas de tempos anteriores, quanto a permanência e a continuidade do autor em se manter ligado às particularidades genológicas dos textos de sua época. Ou seja, se a *Menina e moça* bem pode ser lida como uma “cantiga de amigo [...] *ad infinitum*” (Macedo, 1998, p. 329), não menos o será dentro da tradição pastoril das novelas sentimentais do Renascimento, mas se sobrepondo “às conotações épicas dos romances de cavalaria que, como pano de fundo, lhe servem de referência contrastante” (Macedo, 1998, p. 325).

Ora, tal como se pode constatar, Helder Macedo procura frisar na sua análise a importância deste tipo de procedimento dentro do cenário de profundas mudanças da Renascença portuguesa, bem como a modernidade de *Menina e moça* em reunir e convocar na sua arquitetura textual as principais tendências estéticas em circulação na sua época, com significativas inovações estruturais. Ou seja, do mesmo modo como nas cantigas de amigo – práxis amplamente defendida por Helder Macedo na construção da obra bernardiniana –, a técnica da “repetição do último verso de cada estrofe como o primeiro da estrofe seguinte (a técnica do ‘leixa-pren’)” (Macedo, 1998, p. 327) emerge das páginas da novela como um dos “mais complexos processo de duplicação semântica que situa os destinos humanos e os acidentes naturais no mesmo plano de percepção” (Macedo, 1998, p. 327).

Mutatis mutandis, Helder Macedo lança seu olhar arguto sobre o texto e percebe exatamente outra transparência obscura neste processo de múltiplas duplicações: a do eu narrativo. Como que percebendo a forma especular da escrita de Bernardim Ribeiro, o ensaísta ousa em sua viagem pelo olhar ficcional da novela:

Mas esse outro, que é a “Menina”, é também um eu que se desdobra na funcionalidade narrativa dos outros eus narrativos que o seu discurso incorpora. Porque a “Menina”, enquanto ficcionada na novela escrita por Bernardim como se fosse dela e como se a alguém equivalesse a ele próprio fosse dirigida, também funcionalmente se transforma na Dona do Tempo Antigo, que lhe conta as histórias das “coisas alheias” que transpostamente representam a história que primeiro se propusera contar sobre a sua própria vida (Macedo, 1998, p. 330).

Na verdade, gosto de pensar que a proposta de Helder Macedo, aqui, não se distancia de um leitor munido de uma refinada visão cultural e musical de certas incidências estéticas, posto que sua leitura privilegia um tema com as suas possibilidades de variações. Relação, aliás, muito coerente, posto que a forma musical aqui mencionada (a do tema e variações) também se constrói sob o signo da mutabilidade⁴. Vale sublinhar que, no ensaio sobre a novela bernardiniana, também

⁴ Tal correlação entre a ficção e a música não se trata de um aspecto desconhecido de Helder Macedo.

os signos da multiplicidade se consubstanciam na medida em que os espaços de escrita sobre a visão do amor e a imanência da morte marcam sua presença. Com efeito, o olhar de Helder Macedo enfatiza o exercício partilhado da mão que teceu as linhas de *Menina e moça* com a mesma que escreveu os textos poéticos da *Écloga II* e da *Sextina*, onde a paixão emergente e a morte da mulher amada suscitam imagens oníricas e fantásticas.

Mas a modernidade de *Menina e moça* extrapola os próprios índices de construção narrativa, seja porque investe nas duplicações capazes de instaurar o caráter enigmático, de que nos fala Helder Macedo, seja porque a preocupação do autor renascentista, ao abordar a questão amorosa entre as suas principais criaturas (Avalor, Bimarder, Arima, Lamentor e Belisa), não incide sobre uma possibilidade de recorrer a táticas de representação profética de um futuro ou de expressão de uma realidade onírica.

Parece-me que, aqui, reside a singularidade do ensaísmo de Helder Macedo na medida em que compreende as inserções de visões e sonhos na trama narrativa bernardiniana não apenas como valores premonitórios ou escatológicos, antes, amplia o entendimento de tais ocorrências como “uma manifestação auto-referencial da mente que os produziu e que sobre si própria incide” (Macedo, 1999, p. 335).

Não deixa de ser instigante pensar o conjunto de ensaios, em que a proposta de Helder Macedo incide sobre a modernidade de Bernardim Ribeiro, sobretudo “As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro”, posto que, diante da interrogação inequívoca de Eduardo Prado Coelho sobre a funcionalidade do ensaio em tempos de fim-de-século XX – “A grande questão que se coloca é esta: qual o lugar do ensaio num mundo que surge como que alienado pelo predomínio de uma cultura estética em que a exigência de verdade e o peso das motivações profundas se foram progressivamente dissolvendo?” (Coelho, 1997, p. 30) –, o autor de *Pedro e Paula* não hesita em sublinhar o local do ensaio na cultura contemporânea como aquele espaço onde é possível pensar o homem, a sua forma de ser e estar no mundo, sem deixar de olhar para as inovações de textos da tradição portuguesa.

Deste modo, ao articular um equilíbrio antitético no título do seu ensaio (“obscuras” e “transparências”), Helder Macedo nada mais faz que prestar uma

Se, como já tive a oportunidade de demonstrar em outro ensaio de minha autoria (Valentim, 2002), o projeto de criação narrativa do escritor passa necessariamente pelo diálogo estabelecido dentro da estrutura romanesca (tal como ocorre em *Partes de África* e *Pedro e Paula*, por exemplo), não menos estas inferências poderão ser sentidas na sua práxis analítica, como bem sugere a sua leitura de *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro. Não à toa, a minha indicação do gênero musical, denominado “Tema e variações” – cuja presença estrutural já se faz presente desde as missas de Du Fay, no século XV (Brenet, 1976) –, não deixa de ter coerência, na medida em que esta “forma musical consiste em um número indeterminado de peças breves, todas elas baseadas num mesmo *tema* – que, quase sempre, se expõe ao princípio da obra – no qual é modificado cada vez intrínseca ou extrinsecamente” (Zamacois, 1982, p. 136).

belíssima e coerente homenagem ao escritor renascentista, que olhou para o seu presente não apenas para entender o seu tempo, mas também olhar para si próprio num autêntico gesto de auto-gnose:

O que caracteriza o universo de Bernardim Ribeiro não é o profético, que pressupõe um hiato entre o visto e o acontecido: é o imanente, que se manifesta num olhar que se vê a si próprio a ver o processo das mudanças de que participa, num devir contínuo entre as coisas e os seres, o sonho do real e a realidade do sonho, o sentimento da vida e a percepção da morte (Macedo, 1999, p. 339).

Compreender-se a si próprio só seria possível incorporando nesse questionamento a própria condição passageira da vida. Em outras palavras, tal como sublinha Helder Macedo, a grande chave de leitura de *Menina e moça* é a mutabilidade, a passagem do tempo, a inexorabilidade da “‘mudança’ que ‘possui tudo’” (Macedo, 1999, p. 343), responsável por instaurar um clima trágico e inevitável, mas, nem por isso, esterilizante para uma imaginação propensa a se dispersar em fantasia, sonhos e visões. Afinal, como bem observa Helder Macedo, as obscuras transparências de Bernardim Ribeiro constituem um manancial de metamorfoses em que a “transformação qualitativa do eu nas outras personagens que simbolizam os destinos alternativos daquele que Bernardim caracterizou como seu em Bimarder” (Macedo, 1999, p. 345).

Uma tentativa de conclusão

Concluindo a sua análise sobre *Menina e moça*, o ensaísta pontua que o elemento trágico revela-se fundamental para a compreensão global da novela, posto que pensar o outro significa pensar a si próprio, refletir sobre o mundo e o tempo habitado pelo sujeito dimensiona uma interrogação sobre si próprio. Por isso, neste caminho de questionamento, todos os sonhos e paisagens oníricas, que ainda evidenciam a mutabilidade do espaço-tempo, do amor e de sua ausência, da fisicalidade e da carnalidade desta ausência, contribuem para aquele “processo interior do acontecer” (Macedo, 1998, p. 344) bernardiniano.

Ora, diante do exposto até aqui, percebe-se neste método de leitura, um procedimento muito cuidadoso composto em três etapas que vão estreitando o modo de olhar sobre o texto: 1ª) o contexto cultural cavaleheresco do Medievo português contemplado sob o signo da mutabilidade; 2ª) o texto de Bernardim Ribeiro e os reflexos das paisagens ambíguas na composição das personagens e de suas perspectivas na narrativa; 3ª) o eu narrativo, entidade responsável pela administração do novelo narrativo, sobre quem Helder Macedo vislumbra um conjunto de máscaras desdobráveis e auto-referenciais.

Metodologia bem definida pelo ensaísta, este exemplo de leitura sobre o texto de Bernardim Ribeiro poderia abrir espaço também para se pensar a convergência de gestos criativos da mesma mão do ensaísta em convergência com a do ficcionista, afinal, se “um escritor revela-se em tudo quanto escreve”, vale lembrar que Helder Macedo fundamenta sua proposta ensaística de quem fala “do outro lado do espelho” (Macedo, 1999, p. 37). Por isso, ao lado de Bimarder, Aônia e Lamentor, personagens da trama bernardiniana, não seria possível pensar numa galeria de personagens onde caberiam outras, tão enigmáticas e de obscuras transparências, como Paula (de *Pedro e Paula*), Joana (de *Vícios e virtudes*) e Natália (do romance homônimo), por exemplo? Mas isto já seria assunto para outra conversa. Por enquanto, fico com aquela sensação de que o ensaio constitui um daqueles bem sucedidos exercícios de “namoro, um modo de sedução, uma técnica de engate com o seu objecto” (Barrento, 2010, p. 29), na feliz expressão de João Barrento (2010), posto que, na trajetória de Helder Macedo, sua vida (curta ou não, dependendo do ponto de vista que se adote) como poeta e como ficcionista vem sendo marcada por uma relação amorosa sedutora também no campo da investigação. É este, portanto, o “ato amoroso” (Cerdeira, 2014, p. 51) de sedução e escolha de que nos fala Teresa Cerdeira sobre a biblioteca da escrita macediana. Por isso, o verso camoniano “Para tão longo amor tão curta a vida” (Camões, 2024, p. 214) reflete, no título desta breve intervenção, a minha admiração por este poeta em longos anos de prosa.

Se os passos da *Menina e moça* ainda são capazes de seduzir leitores de outros tempos, o ensaio de Helder Macedo não deixa de exercer um mesmo fascínio, transformando a leitura do texto literário numa grande viagem iniciática. Por isso, encerro, agora sim, com um elogio em forma de voto, que o mesmo plano observado na narrativa de Bernardim Ribeiro, qual seja, “o modo reiterativo de ser sempre o mesmo com diferentes nomes e diferentes faces” (Macedo, 1998, p. 346), continue sendo uma fonte de motivação e inspiração para as suas criações. Enfim, que a vida lhe seja igualmente generosa, meu caro poeta, como generosa é a sua relação com os seus lidos e os seus leitores. Bem haja!

VALENTIM, J. V. “Para tão longo amor, tão curta a vida”: some reflexions about the essay of Helder Macedo. *Itinerários*, Araraquara, n. 60, p. 109-122, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *this communication has as its main focus to weave some reflections around the essay work of the Portuguese poet and writer Helder Macedo, taking as a starting point his repeated interest in the work Menina e moça, by Bernardim Ribeiro. Starting from the conception of the genological category of «essay», as outlined by Eduardo Prado Coelho (1997) and João Barrento (2010), we intend to demonstrate how the hand of the Macedo's essay finds in Bernardim's poetry a point of seduction and dialogue*

“Para tão longo amor, tão curta a vida”: algumas reflexões em torno do ensaio de Helder Macedo

with his creative project, underlining, above all, the analysis carried out by him in the outstanding study (Macedo, 1998).

■ **KEYWORDS:** *Essay. Pastoral novel. Portuguese Renaissance. Helder Macedo.*

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. **O género intranquilo**. Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **História crítica da literatura portuguesa**. Humanismo e Renascimento. Lisboa: Verbo, 1999, vol. II.

BRENET, Michel. **Diccionario de la música**. 3ª ed. Traducción de J. Ricart Matas, José Barberá Humbert, Aurelio Capmany. Barcelona: Editorial Ibéria, 1976.

CAMÕES, Luís de. **Uma antologia**. Textos escolhidos e anotados por Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2024.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo do Cosme Velho. In: _____. **A mão que escreve**. Ensaio de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, FAPERJ, 2014, p. 47-60.

COELHO, Eduardo Prado. O ensaio em geral. In: _____. **O cálculo das sombras**. Porto: Asa, 1997, p. 18-49.

COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária**. 3ª ed. Porto: Figueirinhas, 1978, vol. 2.

DALLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire** (Essai sur la mise en abyme). Paris: Seuil, 1979.

MACEDO, Helder. As obscuras transparências de Bernardim Ribeiro. In: GIL, Fernando; MACEDO, Helder. **Viagens do olhar**: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português. Porto: Campo das Letras, 1998, p. 317-347.

_____. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco e TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história**. Três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 37-45.

_____. **Camões e a viagem iniciática**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. **Do significado oculto da Menina e moça**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

_____. Introdução. In: RIBEIRO, Bernardim. **Menina e moça ou Saudades**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p. 5-52.

_____. Partes de si e dos outros. Entrevista por Vilma Arêas e Haquira Osakabe. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras**. Leituras da obra de Helder Macedo. Niterói: EdUFF, 2002, p. 331-342.

_____. **Trinta leituras**. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: MACEDO, Hélder. **Poesia 1957-1977**. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 9-22.

VALENTIM, Jorge Vicente. De polcas e sinfonias: mosaico musical na obra de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras**. Leituras da obra de Helder Macedo. Niterói: EdUFF, 2002, p. 305-319.

VERDE, Cesário. **O Livro de Cesário Verde**. Org. Luís de Montalvor. Lisboa: Ática, 1992.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**. 5ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1982.



O ROMANCE POSSÍVEL

Maria Lúcia Dal FARRA*

■ **RESUMO:** Apresentamos leitura crítica de *O Romance Possível* (2015) de Helder Macedo, longo poema publicado em Lisboa pela Editorial Presença. Observa-se a emergência de um narrador “desapiedado” e a intencional recusa do autor às exigências do mercado cultural, que busca “platitudes” como facilidade de compreensão e rapidez de leitura. O romance, ao desorientar o leitor e remeter a outras obras, estabelece um diálogo com Bernardim Ribeiro, especialmente seu “Romance”, tema de estudo prévio do autor. A obra de Macedo é apresentada como estando “em construção”, caracterizada por espaços e tempos simultâneos e contraditórios que geram um “efeito alucinógeno”. Essa abordagem é conectada aos “modos literários da alucinação”, onde o fantástico incide sobre os “processos mentais de quem vê o que não pode ‘estar lá’”. A narrativa é descrita como uma “conversa da ficção consigo mesma”, sem compromisso com a verossimilhança. A fluidez temporal e a “linguagem desconhecida” refletem a instabilidade da contemporaneidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Romance. Literatura. Alucinação

Creio que um “desapiedado” narrador nasce neste *Romance* de Helder Macedo, publicado em 2015, em Lisboa, pela Editorial Presença. Suponho tal porque, muito embora ele proceda com a sagacidade dos seus outros narradores, este preciso narrador inaugura um modo de leitura que **acirra** todos os outros praticados pelas obras de Macedo até então.

Penso que se trata, aqui, de um volume que, quanto ao efeito que busca para a sua decodificação, namora um tanto aquela linhagem literária de um certo Baudelaire. Daquele que se empenha em elevar o leitor à altura da sua escrita (*oh! Mon hypocrite lecteur!*), obrigando-o a se dedicar, com muita aplicação, ao desvendamento do seu trabalho para poder assimilá-lo *comme il faut*.

Ora, isso não é novidade em se tratando do nosso Autor.

* Maria Lúcia Dal Farra é poeta e professora titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde foi Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa (1996). Defendeu Mestrado (1973) e Doutorado (1979) na USP (onde foi professora) e obteve grau de MS-4 RDIDP (Livre-Docência) em Literatura Comparada na UNICAMP (1987, onde foi professora). E-mail: mldalfarra@gmail.com

Ocorre, entretanto, que, já aqui, topamos com um volume que, escancaradamente, ignora de propósito um componente importantíssimo do processo de hoje da escrita/leitura da obra: o mercado cultural. E que faz mesmo dessa recusa a sua bandeira própria. Porque Helder Macedo se impede de oferecer a seu leitor aquilo que, de uma ou de outra forma, a indústria cultural exige: **platitudes**.

Recordemos quais são esses tais componentes requeridos por ela: facilidade de compreensão do enredo, do vocabulário, das articulações metafóricas; rapidez de leitura, pistas claras para decodificações momentâneas; ausência de dubiedades a não ser para criar um suspense logo desmanchado (visto que esse leitor tem muita pressa!); elenco de emoções esparramadas, abordagens sobre o sexo e reprodução verbal de intensas cenas eróticas; questões de gênero não literárias, enfim, os temas os mais candentes, que por vezes desafiam o “politicamente correto” apenas para que o romance possa ostentar um ar de - digamos! - “vanguarda”, ou então de... “resistência social”! Esta seria a receita para que as obras de hoje alcancem, por tal meio, a meta primordial: **o consumo**.

Nada disso tem lugar aqui!

Para já, Macedo desorienta o leitor a seu bel grado, botando-o, logo de cara, no encalce de outras obras suas e alheias. E, ainda, para piorar, aparenta ser mui generoso, direcionando-nos por antecipação a um procedimento de decodificação muito plausível, presenteando-nos, e à mão cheia, com todos os subsídios para a aparente compreensão, a mais correta, do seu *Romance*.

Sim, porque esta obra de Helder Macedo vem emoldurada por epígrafes que têm o ar de serem esclarecedoras, e que levam a crer que reforçam o socorro ao leitor.

As três primeiras situam-se ao mesmo tempo como antessala da escrita. E as outras tantas figuram na entrada de cada um dos cinco capítulos do livro. Ora: cada uma dessas epígrafes internas parece possuir faces simultâneas, ou seja, uma que olha para frente e outra que olha para trás, como as faces de Jano (que, aliás, também comparecerá na narrativa), uma vez que funcionam tanto como consequência do capítulo anterior, quanto como vaticínio do próximo.

De modo que todos os préstimos autorais de atenção e sinalização ficam, elegantemente, ali estampados - sobremaneira.

E eis que a gente, já então confiante, se acomoda de imediato e sequer pode imaginar o que nos espera adiante. É impossível para nós futurarmos onde todas essas boas maneiras do conhecido gentleman, que é o seu Autor, vão desembocar. O leitor não faz a mínima ideia de a que lugar essa travessia que estamos encetando vai ser capaz de aportar-nos e a gente sequer suspeita o quanto de solavancos nos espreitam nessa jornada – seja por terra ou por mar.

De maneira que esse leitor se põe a pesquisar não só a ficção de Macedo, como também seus estudos críticos. E se dá conta, então, de que as ditas epígrafes constituem de fato uma remissão direta a Bernardim Ribeiro. O Bernardim do

Menina e Moça, o do célebre *Vilancete*, o da *Écloga II*, a de *Jano e Franco*, e o do *Romance*.

Sobre as diferentes versões desta última obra de Bernardim, escrita em versos, como soía acontecer no Quinhentismo Português, o título provém da acepção que ganhou na literatura oral, onde era conhecido como rimance, xácara ou solau – embora haja pequenas diferenças entre estes que, em princípio, descendem da balada. Helder Macedo já se havia debruçado sobre este *Romance* bernardiniano aquando da introdução do seu estudo *Do Significado Oculto de Menina e Moça*, cuja primeira edição é de 1977, pela Moraes.

Daí que se entenda que, deveras, este seu presente *Romance* esteja escrito em versos narrativos que, em princípio, deviam versar sobre a ausência da amada num tom elegíaco, como o da obra homônima de Bernardim. E, de fato, trechos, tanto deste *Romance* quanto de outros fragmentos das obras mencionadas do nosso Quinhentista, comparecerão neste *Romance* de Helder Macedo, num óbvio diálogo entre essa nova escrita e os seus objetos de estudo de tantos anos.

Assim, saberemos depois, que Helder Macedo também havia desafiado, em 2007, a Maurício Matos, da PUC do Rio de Janeiro, a que elaborasse uma “reconciliação crítica” para as diferentes versões do *Romance* bernardiniano, ou seja: que cotejasse e harmonizasse as do *Cancionero de Romances* (a única composição em português a comparecer nessa obra espanhola datada de entre 1545 e 1550) e as de Eugenio Asensio e de Pina Martins (de 1950 e de 1974). Tarefa que o estudioso doutor leva a efeito com muito êxito em 2008, e a qual utilizo aqui como referência, constatando que esse *Romance* é, pois, composto por 70 dísticos a partir do seu 2º. verso¹.

Mas, mesmo assim preparado por tais leituras, esse confiante leitor embarca, sofregamente, numa escrita em construção, ou seja, num lugar **in progress**, sendo esta a primeira lição inquietante com que ele topa. Ora, quando o *Romance* de Helder Macedo se inicia, nada está ainda fixado e não há verdadeiramente chão ou água ou ar onde situar os espaços que ali estão começando a ser expostos. Mas não pense o meu ouvinte que algo há de se fixar ao longo da leitura. Não! O seu *Romance* vai se construir sobre os textos, mas não apenas e propriamente sobre os indicados...

Num estudo que Helder publicou em 2016 (portanto um ano após a data de edição desse seu *Romance* em questão), estudo esse sobre os “Modos Literários da Alucinação”, que é o título do trabalho dedicado ao “Teatro da Alma” de Teixeira-Gomes – talvez possamos localizar um dos impulsos subjacentes a este presente volume. Quanto mais não seja, o ensaio sobre a obra de Teixeira-Gomes parece

¹ O estudo de Maurício Matos foi publicado em **Metamorfoses** 8. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2007.v8n1a21772>.

ter convivido, na sua confecção, com esta obra que agora aprecio². Suponho isso porque ambos os escritos – tanto o ensaio sobre Teixeira-Gomes quanto o *Romance* de Macedo – se frequentaram de alguma maneira, e daí que – quem sabe – haja entre ambos alguns ecos que nos permitam especular sobre esta tão enigmática obra macediana, que é o seu *Romance*.

O fato é que há, nesse estudo, um momento em que Helder toca no *Romance* de Bernardim. E ali ele afirma que aquilo que se entendia por “fantástico” – e eu cito –

podia ser representado como **uma imagem física do metafísico**, enquanto, **para o visionário moderno**, o fantástico incide **mais sobre os processos mentais de quem vê o que não pode ‘estar lá’**. Assim, por exemplo, no romance “Ao longo da ribeira” de Bernardim Ribeiro, uma defunta mulher amada torna-se no alucinatório corpo físico do desejo do poeta pela sua própria morte, enquanto numa equivalente fantasmagoria moderna, A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro, um inexistente corpo feminino emerge como a tangível forma especular de um desejo homossexual reprimido pelo narrador da novela. **A ênfase mudou da visualização alucinatória para o processo psicológico da alucinação** (Macedo, 2016, p. 1).

No caso presente deste *Romance* de Helder, para não me alongar mais, creio que se põem em prática “os processos mentais de quem vê o que não pode ‘estar lá’” – onde o “lá” é o lugar que os textos, que lhe servem de interlocução, oferecem nos vazios que criam e que são, portanto, preenchidos por essa “fantasia alucinatória” que, na obra de Helder Macedo, é propiciada pelo estatuto do estar ainda tudo “em construção” – em mobilidade, em oscilação, em instabilidade.

Essa flutuação provocada pelo enredo disponibiliza ao leitor um efeito alucinógeno que impossibilita a estabilização do que se escreve e se vê, porque a escrita se torna, desse modo, **uma incessante pororoca**, um encontro de muitas visões simultâneas, que compreendem, no mínimo, tempos e espaços diversos e, no entanto, concomitantes. Vejamos.

O *Romance* se ostenta, como afirmei, decididamente **em construção** e, de imediato, sabemos que isso significa que ele será móvel porque será modificado, reformado, rearranjado, composto de novo, corrigido, decomposto e novamente erguido ao longo da nossa viagem até o seu término. Assim, fatos acontecidos tornam-se desacontecidos e vice-versa – e este desarranjo pode explicitar, com largueza, um dos tais “modos literários de alucinação”, tal como o concebe Macedo sobre a obra de Teixeira-Gomes.

² MACEDO, Helder. Modos literários da alucinação: O “teatro da alma” de M. Teixeira Gomes. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**, [S.l.], v. 35, p. [n.p.], 2016. (Evidência, Afecto, Inconsciente). <https://doi.org/10.4000/cultura.2599>.

No entanto, para aguçar ainda mais tal procedimento, o projeto de edificação do que está sendo levantado, muito embora patenteado pelas epígrafes e pelas remissões implícitas – é... segredo! Uma cena, colhida no *Romance*, pode dramatizar tal situação narrativa: a daquele personagem que prefere a “execução” e “antes sofrer-se/em desgosto” que “descobrir o seu segredo” (Macedo, 2015, p. 79-81).

Assim, tudo o que sabemos é que o espaço da narrativa se compõe de uma ilha, de estradas que a contornam e que se encontram depois numa só estrada de mão dupla; que há sob a ilha um lago subterrâneo; que há nela relva, jardim; que há praia, areia de praia, sol, dia, noite, vento; que há um certo lugar onde será plantada uma árvore que, na verdade, não possui o nome original que de início se supôs que tivesse. Também há uma menina (cuja alma é “fugitiva”), um homem num carro, que a encontra casualmente, um namorado da menina que depois se torna seu amigo, um outro namorado que substitui esse.

Há também menções sobre a mãe dela, sobre o pai, que morreu atravessando a fronteira; há uma pastelaria, onde a menina come a sua torrada de costume regada de manteiga derretida; há pequenos diálogos, monólogos. Todos esses 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, antigo e moderno. E vamos topando, portanto, com um outro e outro universos a partir de novas introduções de elementos: cães, soldados, micro-ondas; outras versões dos personagens enquanto Diana e Jano; tumultos, patrulhas, prisioneiros, guardas de fronteira; banhos com espuma, ambulâncias; o aparecimento de uma rafeira parda, de uma flauta; de um patrão, de um restaurante, de desvalidos; da polícia etc.

A menina, então, ora é uma menina do tempo antigo, ora é a que se senta à mesa da pastelaria para degustar sua torrada; o homem do carro, logo é um velho que, não sendo mais o primeiro namorado, mas já amigo, sabe filologia, gramática, etimologia; ele se torna mesmo capaz de discorrer sobre **a palatização do d** nas línguas de hoje (o que explica a confusão, no texto, entre Diana e Jana³), e também sobre os corpos incorpóreos. E a estrada em torno da ilha, que tornara-se um rio, passa a ser um rio que tem simultaneamente águas contrárias e que está em construção. Já então, aparecem carros e carros que se locomovem de um para outro lado.

De maneira que os eventos vão, por assim dizer, sofrendo **uma liquefação**. Eles se diluem e perdem seus relevos anteriores, já que foram se transubstanciando em outros acontecimentos e coisas, a ponto de conhecermos, por fim, que estivemos a erguer, junto com o Autor, uma “vida vivida que não há”! Ou, mesmo, um perene

³ Macedo, 2015, p. 37.

e fictício “esplendor incorpóreo” - aliás, prerrogativas muito próprias a todas as ficções literárias!

E o que estivemos a apreciar e a erigir, com o Autor, à medida em que líamos esta obra era, afinal, **uma conversa da ficção consigo mesma**, pois que o *Romance* de Helder Macedo é, incansavelmente, uma ficção que se confessa para si mesma e que discute consigo mesma.

Digo: não é apenas uma ficção que se elucida para si mesma e para a sua narrativa; mas sim uma ficção que vai esbugalhando nitidamente, para o leitor, o seguinte: que ela **não tem mais** compromisso algum com a verossimilhança ou menos ainda com os fingimentos...

E é assim que ela aponta, desavergonhadamente, o funcionamento do seu organismo, das suas tripas, dos seus tripés, dos seus arcabouços, dos seus andaimes, do seu porão, dos seus mistérios, da própria arquitetura da casa que erige, da sua moradia sempre erguida e destruída simultaneamente – mantendo, no entanto, o seu segredo-mor, não revelado nem mesmo quando “o amigo” já se encontrava “amarrado à mesa operatória/ com correntes de metal/ que lhe cortavam o corpo”, já que ele “continuava a **não confessar**”! (Macedo, 2015, p. 79).

Assim, nem mesmo o estatuto de “sonho” que nos aguarda desde o início, e que envelopa a narrativa, seria para tanto necessário, se essa qualificação não passasse, ela mesma, por um processo de transmutação absoluta, como todos os outros seus elementos de composição. Porque, mesmo no sonho, nunca se despe o corpo todo “duma só vez/ só em partes/ **ocultando sempre** a parte que tinha revelado/antes de deixar que ele revelasse/ outra parte que tinha estado oculta” (Macedo, 2015, p. 75). Daí que o sonho reforce essa criação de um dos modos do “literário alucinatório”.

Fala-se, aqui, de um sonho que foi sonhado - mas que não foi dormido - por alguém que não sabe se esse sonho lhe pertence ou se é o sonho de outrem. O fato é que é preciso sempre “**dormir tudo outra vez**”, mote que se repete no transcorrer do texto (nas páginas 9 e 80) como uma espécie de motor íntimo da narrativa.

Trata-se, pois, de um contar abismal, que nunca estaca e nunca cessa, saltando de uma para outra coisa, internalizando as repetições porque estas se mostram sempre **diversas**. A tramitação dos tempos também se reverte, desde o medievalismo até o tempo contemporâneo, e, no entanto, também convivem simultaneamente!

Constatamos, pois, que nada pertence apenas a alguém, mas que ninguém é dono de nada – que a escrita não é uma propriedade privada: qualquer um de nós é capaz de sonhar um sonho que vai se transformando à medida que o lembramos ou que o esquecemos ou que tentamos dar-lhe forma de escrita incluindo mesmo outras escritas ou outros sonhos alheios. Esse processo de um remeter a outro indefinida e concomitantemente acabará modificando a escrita em uma “língua desconhecida” – justo esta que se fala e que se pratica nesta obra de Helder Macedo.

Língua que se comunica com as pedras, as árvores, as fontes, com todos os astros escondidos por detrás da noite - num perfeito exercício de vivo e lógico... paradoxismo!!!

Bem, que a ficção seja uma toca de coelho por onde escorrega, sem querer, uma certa Alice, nas funduras da qual ela topa com um mundo que fica a conhecer e em que tudo pode ser outra e outra coisa, ao mesmo tempo, repentina e simultaneamente – está claro!

O universo deste *Romance* de Helder Macedo também transcorre nesse “tempo do entretanto” (50) de Lewis Carol. Nele, os cuidados e as fantasias emergem das palavras (que, afinal, são tudo o que verdadeiramente possuímos) – quer sejam elas arbitrárias, escorregadias, ambíguas, de lavra própria ou alheia. Esse é o lugar em que há um acontecer acontecido e acontecendo ao mesmo tempo, que salta da novela pastoril e bucólica, lírica e elegíaca, para a nossa atualidade, indo e voltando e refazendo esse circuito interminável, tudo construindo e destruindo e – delicadamente! - se equilibrando sobre uma tênue linha funambulesca.

Tudo aqui está e não está ao mesmo tempo, num entre-estando de reverberações, rodeado de um acervo de hipóteses plausíveis e inadmissíveis ao mesmo tempo, de indecisões de vária ordem, de imprecisões acachapantes, de uma fertilidade de oxímoros, de uma perpétua mudança camonianiana, de uma semântica imparável, de deformações ambíguas, de espelhamentos, de desdobramentos, de confusões programadas, de falsas etimologias, porque, afinal - sublinho! - “tudo é o mesmo e só existe na **diferença irrepetível**” (Macedo, 2015, p. 55).

Estamos assim diante de uma “habitada ausência partilhada” – a própria ficção! – porque o *Romance* passa a ser algo que consegue subir uma escada sem escada e entrar num quarto de porta fechada.

Sarcástica, patética e ironicamente, a ficção é tal e qual a “polícia” dos nossos tempos, esta que sabe, “por longa experiência, que a verdade não necessita de prova” (Macedo, 2015, p. 78).

Porque o sonho que se sonha, mesmo que não fosse sonho, certamente poderia construir um corpo alheio de palavras que vivessem na sombra de tudo o que só pode existir entre o que foi e o que não foi, numa existência enquanto corpo entre as letras das palavras, “num incorpóreo corpo fictício de, por exemplo, **um poema de silêncio**, um romance que fosse o que nele não fosse escrito” (Macedo, 2015, p. 89-90). Este o *Romance* de Helder Macedo!

E, quanto mais não houvesse, e assim se comportando, o *Romance* de Helder Macedo ressoa e repercute o seu próprio real contemporâneo: ele é **a versão realista do nosso tempo** visto que, como este, esta obra é construída sobre um limiar de riscos, de instabilidades: de periclitâncias fulminantes.

DAL FARRA, M. L. The Possible Novel. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 123-130, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *We present a critical reading of The Possible Romance (2015) by Helder Macedo, published in Lisbon by Editorial Presença. The emergence of a “merciless” narrator and the author’s intentional refusal to meet the demands of the cultural market, which seeks “platitudes” such as ease of understanding and speed of reading, is observed. The novel, by disorienting the reader and referring to other works, establishes a dialogue with Bernardim Ribeiro, especially his “Romance”, the subject of the author’s previous study. Macedo’s work is presented as being “under construction”, characterized by simultaneous and contradictory spaces and times that generate a “hallucinogenic effect”. This approach is connected to the “literary modes of hallucination”, where the fantastic focuses on the “mental processes of those who see what cannot ‘be there’”. The narrative is described as a “conversation of fiction with itself”, without commitment to verisimilitude. Temporal fluidity and “unknown language” reflect the instability of contemporaneity.*

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. Romance. Literature. Hallucination.*

REFERÊNCIAS

MATOS, Maurício. Reconciliação crítica das versões do Romance de Bernardim Ribeiro. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 8, p. [n.p.], 2008. <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2007.v8n1a21772>.

MACEDO, Helder. Modos literários da alucinação: O “teatro da alma” de M. Teixeira Gomes. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**, [S.l.], v. 35, p. [n.p.], 2016. (Evidência, Afecto, Inconsciente). <https://doi.org/10.4000/cultura.2599>.



SIM NÃO TALVEZ¹: A IRONIA E A CONSTRUÇÃO DE EFEITOS DE SENTIDO DE SIMULTANEIDADE EM *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO

Camila da Silva ALAVARCE*

Julio Miguel Domingues da Silva ALVES**

Larissa Bistafa Antunes de OLIVEIRA***

■ **RESUMO:** Este artigo analisa como os efeitos de sentido em *Pedro e Paula* (1998), de Helder Macedo, são atravessados pela ironia, elemento central na construção da narrativa. A partir da perspectiva de Hutcheon (1991), a ironia é compreendida como uma ferramenta discursiva fundamental para a articulação das identidades e das relações de poder na obra. Fundamentando-se também nas teorias de Hall (2006) e Rorty (2007), a análise investiga a identidade como um processo fluido e historicamente situado, bem como a construção das subjetividades pela linguagem. O maior exemplo desse efeito irônico manifesta-se na personagem Paula, cuja trajetória evidencia deslocamentos e negociações identitárias ao longo da obra.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Feminino. Ironia. Simultaneidade.

Introdução: A crise provocada pela ironia: a realidade experimentada por disjunção

A ironia - esse modo muito particular de pensar o mundo e, portanto, de dizê-lo, de comunicá-lo - está relacionada a uma assimilação da realidade pelas vias do

* Camila da Silva Alavarce é professora no Departamento de Letras (DL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atua como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), ministrando aulas, realizando pesquisas, orientando pesquisas no âmbito da Graduação e da Pós-Graduação, e publicando na área de Literaturas de Língua Portuguesa, com interesse especial pelos seguintes temas: a representação literária no espaço da Modernidade e da Contemporaneidade na literatura portuguesa; a ironia no contemporâneo e as relações que esse recurso estético engendra na literatura e nas discussões em torno dela; os estudos culturais e a tessitura de lugares estéticos – e de existência – mais acolhedores das minorias e das vivências de exceção. E-mail: camilaalavarce@ufscar.br

** Mestrando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). E-mail: julio.alves@estudante.ufscar.br

*** Mestranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). E-mail: larissaantunes@estudante.ufscar.br

¹ O título do artigo faz referência ao primeiro capítulo, “Sim não talvez”, da obra *Vícios e Virtudes* (2000), de Helder Macedo.

diferente, do contraste - e não da repetição. Abrindo mão de uma comunicação, por assim dizer, “reta”, objetiva - em que saímos do A para chegar ao B - a ironia põe em cena um jogo com a linguagem propondo, de forma lúdica, leituras variadas entre o A e o B, recusando absolutos e complexificando bastante a comunicação, afinal de contas, “[...] o que diz, mesmo significando o contrário do que fica dito, é sempre mais do que fica expresso, porque muito fica pressuposto na partilha de subentendidos entre emissor e receptor.” (Ferraz, 1988, p. 27).

A parte mais importante - e convidativa - de se estudar a ironia se relaciona, em especial, à possibilidade de se experimentar um modo peculiar de apreensão da realidade na qual estamos inseridos e pela qual somos fatalmente afetados. O mundo existe na e pela linguagem e poderá, obviamente, ser experimentado de muitas maneiras diversas; como a Literatura também pode ser pensada a partir desse lugar (de representação do modo como temos assimilado a realidade que nos circunda), é difícil pensar a ironia fora de sua relação com a Literatura. Há, talvez, uma especificidade: a experimentação do mundo pelas vias da ironia envolve, invariavelmente, uma percepção do mundo por disjunção, fruto de um olhar arrebatado pela crítica.

Não é coincidência o fato de que a ironia tenha sido tão pensada pelos filósofos da segunda metade do século XVIII e pelos teóricos do Romantismo, afinal de contas, ao contrário dos Clássicos, que priorizam uma experimentação do mundo pelas vias do que é igual - imitando, perpetuando coisas, pensamentos, ideias, modelos já vistos, já criados - os Românticos, inaugurando a Modernidade, elegem uma percepção da realidade - e, portanto, da linguagem - que ilumina sempre o diferente, aproximando-se, portanto, de uma assimilação irônica do mundo. Como sabemos, esse privilégio concedido à diferença relaciona-se intimamente com a paixão pela crítica, que resulta, é claro, nas quebras, descontinuidades, na mudança, enfim, de padrões, de ideias, de pensamentos.

Como explica Richard Rorty, “o mundo não fala, só nós o fazemos” (Rorty, 2007, p. 30). Isso significa que aquilo que ainda não foi atravessado pela linguagem - partilhado por ela - não tem existência, porque o mundo só existe na linguagem. Importa reconhecer, pois, a importância de olhar para o que temos parido pela linguagem - e, ainda, para o que não temos: para o que tem ficado do lado de fora, excluído. Estudar a ironia ainda hoje é, em grande medida, refletir filosoficamente sobre a contingência da linguagem e, sobretudo, sobre a possibilidade de um dizer mais “cheio”, mais acolhedor, menos submetido à rigidez das narrativas totalizantes - movimento que vai ao encontro das narrativas de Helder Macedo.

Já que a ironia diz muito mais do que aquilo que fica expresso, nos cumpre pensar justamente quais mundos possíveis são criados por esse modo de pensamento e, portanto, de assimilação do mundo que atua sempre na tessitura de entrelugares. A comunicação irônica, justamente por desautomatizar a linguagem, não atua apenas na representação de mundos dados mas, sobretudo, na criação de mundos

outros - e daí a sua potência. Como a nossa análise pretende demonstrar, a ironia se movimenta no sentido de relativizar absolutos, propondo lugares possíveis entre o “sim” e o “não”, entre o “bom” e o “mau”, entre o “certo” e o “errado” e, ainda, fazendo permanecer - sem estabelecer hierarquias - leituras variadas, descontínuas e contraditórias. Tais significados diferentes partejados pela ironia estarão fatalmente associados aos contextos de sua produção considerados em sentido amplo: social, cultural, histórico e estético.

Decorre principalmente disso a dificuldade de classificação da ironia - e talvez a não necessidade disso - uma vez que o acontecimento irônico é, acima de tudo, um fenômeno de comunicação. Para Ferraz, “alguns dos problemas da ironia têm-se complicado por se preferir falar da sua origem ou natureza, das suas possíveis classificações, sem se assumir, de antemão, que **a sua natureza é, basicamente, uma estrutura comunicativa.**” (Ferraz, 1988, p. 21, grifos nossos). Justamente em razão disso - de ser uma estrutura comunicativa - o acontecimento irônico está sujeito a modificar-se - ou, ao menos, a comunicar leituras diversas, de acordo com o contexto de sua produção, tendo, pois, uma vasta dimensão de possibilidades de significação. Assim:

O contexto restrito diz respeito à situação inerente à mensagem: as próprias palavras de uma expressão e a sua sucessão na frase ou a circunstância física em que se processa a manifestação da expressão [...] Mas o contexto lato não é menos essencial como informação subsidiária da mensagem [...] as convenções estabelecidas entre emissor e receptor: desde o conhecimento partilhado de uma mesma língua até as convenções culturais; na literatura, concretamente, as convenções poético-literárias (Ferraz, 1988, p. 22).

Logo, importa perceber que a estrutura da ironia será sempre comunicativa, se repetindo na literatura em diversos momentos estético-literários. Todavia, é fundamental não se perder de vista que a ironia - justamente por ser uma estrutura comunicativa - funcionará “comprometida” com discursos, pensamentos, leituras e, inclusive, lutas diferentes - sempre afinada ao contexto de sua produção.

Nesse sentido, a recusa das verdades fixas e a relativização dos lugares absolutos - efeitos de sentido tecidos esteticamente pelo atravessamento da ironia - esse questionamento constante das certezas não poderia, pois, estar mediando ou dando a ver exatamente as mesmas “coisas”, na Modernidade e na Pós-modernidade, por exemplo. Enquanto encontramos, nas narrativas do romantismo português, uma ironia que - produzida no contexto da Modernidade - parte do singular, do específico, almejando - paradoxalmente - algum absoluto, nas narrativas contemporâneas (em especial naquelas em que é possível uma aproximação com o conceito de pós-modernidade), a ironia concilia-se mais com uma outra inclinação, muito afinada à ideia de esvaziamento dessas narrativas absolutas e totalizantes.

Logo, no sentido da discussão proposta por Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991) - que propõe um diálogo entre a ironia e o modo de funcionar pós-moderno - não há uma construção narrativa no sentido de direcionar o leitor a uma leitura fixa, eleita como absoluta, norteadora. Ao contrário, por meio de uma técnica narrativa que proporciona a permanência de variadas perspectivas de leituras, o leitor é exposto a desconstruções narrativas que não apontam para lugar fixo algum. Isso porque, como temos explicado, o contexto é imprescindível não apenas para favorecer o acontecimento da ironia - no caso de o leitor conhecer ou não um contexto específico - mas também para desenhar alguns rumos possíveis para dada comunicação irônica. Logo, no contemporâneo, alinhada ao modo de pensamento - e, portanto, de funcionamento pós-moderno - a ironia, paradoxalmente, por apresentar a simultaneidade de muitas perspectivas de leitura, conduz o leitor a uma experiência de vazio, tecida naquelas narrativas que Borba (2007, p. 76) nomeia “literatura do vazio”:

A prosa do estranhamento, ou a escrita que compõe um jogo de projeções resistentes à apreensão da totalidade, ou ainda, aquela cujos elementos mínimos inscrevem uma imagem ao mesmo tempo econômica e vigorosa em seu efeito de expandir as mentes para outras cenas - essas seriam algumas das representações que potencialmente se ligam à literatura do vazio.

Importante notar que muito embora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba não use a nomenclatura “pós-modernidade”, a sua reflexão dialoga de perto com os estudos de Hutcheon, na medida em que Borba traz à tona reflexões importantes sobre as teorias da contemporaneidade - de maneira que a sua concepção de “literatura do vazio” se aproxima da literatura atravessada por um modo de funcionar que Linda Hutcheon (1991, p. 23) nomeia como pós-moderno:

O pós-modernismo se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no caráter provisório de sua reação a elas: ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como denomina Lyotard, qualquer narrativa mestra [...] que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. Para Lyotard, o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas mestras [...].

Se, na modernidade, a ironia está “a serviço” das contradições românticas, de modo que é impossível compreender os românticos sem compreender a ironia, aqui - na contemporaneidade - o uso da ironia perpassa também, é claro, uma “percepção do mundo por disjunção” (Ferraz, 1988, p. 20), mas nos conduz muito mais, desta vez - em diálogo com o conceito de pós-modernidade - à ausência de

leituras fixas e à consequente construção narrativa de um “efeito de sentido de suspensão” (Borba, 2007, p. 78). Logo, faz-se evidente a afinidade entre a ironia, que “expressa a impossibilidade do certo, do verdadeiro [...], recusando a certeza, o acabado das verdades feitas [...]” (Ferraz, 1988, p. 20) e um modo de funcionamento pós-moderno - também estético - que opera por dissonância, com vistas a revelar o caráter provisório de qualquer absoluto:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como “o sentido” (Seligmann-Silva, 2003, p. 371-372).

Portanto, nas narrativas contemporâneas - especialmente naquelas atravessadas por um modo de pensamento (e, pois, de funcionamento estético) pós-moderno² - a ironia não apenas flerta com os efeitos de sentido relacionados à literatura do vazio, mas principalmente se coloca como ferramenta imprescindível na tessitura desses mesmos efeitos, na medida em que - por sua natureza de uma comunicação sempre dissonante - sustenta os vários olhares que a literatura pós-moderna tem almejado construir. Acreditamos que toda a obra ficcional de Helder Macedo e, em especial, *Pedro e Paula* (1998), é representativa dessa ficção que, recusando a rigidez das narrativas absolutas, propõe significados que sinalizam a ausência da plenitude e da totalidade do sentido.

Em consequência dessa proposta de descontinuidade que engendra novas perspectivas, a ironia - possibilitando a tessitura narrativa do contingente e da instabilidade - acaba causando, não raro, algum desconforto - justamente pela espécie de “convocatória de revisão, de reflexão” que impõe aos leitores. Portanto, ao fazer uso da ironia, em *Pedro e Paula*, Helder Macedo tece uma narrativa cujo movimento principal é o da descontinuidade. Isso favorece o estudo dos modos de funcionar da ironia na ficção contemporânea, ampliando, é claro, as percepções em torno desse conceito, mas não só: revisitar a ironia hoje, pelas vias da literatura

² “Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (d. Kroker e Cook 1986). [...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20).

macediana, nos permite refletir sobre como temos produzido conhecimento e, ainda, sobre como temos experimentado a realidade no contemporâneo.

Ironia, contingência e solidariedade³: a construção simbólica das personagens femininas atravessadas pelo abuso

“Eu não desejo que as mulheres tenham poder sobre os homens, mas sobre si mesmas”

Wollstonecraft (2017, p. 124).

Em meio ao jogo sempre presente entre verdade e mentira, real e ficcional, sonho e realidade, dentro e fora do texto literário - sempre tecendo caminhos que buscam diluir as fronteiras entre “lugares” extremos - o escritor Helder Macedo constrói - também em *Pedro e Paula* - personagens femininas com identidades complexas, cujo traçado repousa invariavelmente na ambiguidade e na ausência de contornos rígidos, escapando, pois, às categorizações simples, dicotômicas. Em linhas gerais, esse traçado das personagens femininas em Helder Macedo se deve, em grande medida, a construções narrativas que têm como prioridade dar a ver de que maneira as experiências relacionadas ao ser mulher estão, ainda hoje, atreladas às vivências de exceção, de margem, de violências, enfim.

Nesse contexto, personagens femininas como Natália, do romance homônimo de 2009, Joana, de *Vícios e Virtudes* (2000), e Paula, de *Pedro e Paula* (1998), foco deste artigo, emergem como figuras multifacetadas que confrontam a visão patriarcal descrita por Simone de Beauvoir (1949). Segundo a autora, na referida cultura de base patriarcal, a mulher é posicionada como “o Outro” em uma relação de submissão ao homem, concebido como o absoluto em oposição ao feminino:

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (Beauvoir, 1980, p. 90).

Portanto, na relação tão delicada entre um autor masculino e a construção de uma personagem feminina, Helder Macedo supera a visão limitante do patriarcado ao criar personagens que escapam de clichês: ao contrário, elas representam a complexidade do feminino. Portanto, sua escrita reflete uma busca pela alteridade, ao tratar o feminino não como o reflexo de sua experiência masculina, mas como uma dimensão distinta e plural. Em entrevista, Macedo afirma:

³ O título da seção do artigo faz referência à obra de Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), que foi utilizada como um dos aportes teóricos neste tópico.

Quanto a essa personagem ser mulher e eu, seu autor, ser homem, já sugeri há pouco que gosto de escrever sobre quem não sou. E não há ninguém mais diferente de quem sou do que uma mulher... Aliás creio que as personagens mais vivas dos meus romances tendem a ser as femininas (Medeiros, 2011, p. 5-6).

Tal abordagem confere às suas personagens femininas um protagonismo genuíno, permitindo que desafiem estruturas que buscam limitá-las e assumam os seus próprios desejos. Essa perspectiva - que dialoga com o conceito de pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991) - também se aproxima das reflexões de Stuart Hall (2006) sobre identidades fragmentadas na pós-modernidade - “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Hall, 2006, p. 9), desmontando, portanto, a visão tradicional de um sujeito unificado.

Nesse sentido, experimentando violências variadas - e reagindo de maneira diversa a esses abusos - as personagens femininas de Helder Macedo representam a busca de caminhos outros - sobretudo em si mesmas - num exercício de reconfiguração de suas identidades, para lidar com a opressão, com o silenciamento, com a violência, enfim, que marcam a cultura patriarcal. Entre elas, Fernanda é uma personagem que sofre violência de Pedro quando ele tenta impor sua vontade sobre seu corpo, pressionando-a a realizar um aborto e oferecendo-lhe dinheiro para o procedimento, que ela recusa. Esse conflito marca a ruptura entre os dois, e Fernanda desaparece da narrativa. Quando ressurgue, já transformada, ocupa uma posição de poder como delegada regional e reencontra Pedro, retomando o relacionamento, mas agora em novos termos. Antes, uma jovem revolucionária que ele via como indefesa e necessitada de proteção, Fernanda agora adota uma postura segura e calculista, assumindo uma lógica mais capitalista e voltada para o lucro. Sua trajetória evidencia não apenas a mudança de suas convicções ideológicas, mas também a inversão da dinâmica de poder entre os dois.

Já Ana, mãe de Pedro e de Paula, é tecida com os fios de uma perversidade direcionada à própria filha - repetindo fielmente o mandamento patriarcal segundo o qual as mulheres devem se estranhar mutuamente, em vez de se unirem e se fortalecerem - como mulheres (nesse caso, mãe e filha) que vivenciam experiências tão próximas e tão difíceis. Ana, frustrada, triste pelas escolhas que fez - e por aquelas que não fez - se projeta em Paula, invejando a liberdade da filha. Ana deseja a vida da filha e essa identificação chega ao ponto de Ana manter relações sexuais com o Pide - colega de trabalho de José -, enquanto lhe pede que a chame de “Paulinha”, como afirma o Pide ao Pedro: “E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que lhe chamasse Paulinha.” (Macedo, 1999, p. 129). Ana, portanto, de maneira muito triste, sofre a violência sexual do Pide, que, na realidade, estava obcecado por Paula; Ana se alia a quem jamais poderia, sobretudo por ser a mãe de Paula, por ser mulher também violada e que,

tragicamente, “colabora” sendo cúmplice da violência que aquele homem almejava contra a sua filha - numa absurda quebra de expectativas em relação à romantização sempre fajuta da maternidade.

O ponto alto dessa construção narrativa complexa é, com certeza, a personagem Paula, cuja tessitura se faz pelos fios da ironia. Em entrevista concedida à professora Camila da Silva Alavarce, da UFSCar, em um evento acadêmico em que foi homenageado⁴, explica Helder Macedo,

Ironia é aquilo que dá perspectiva. E isso aprendi muitíssimo lendo Machado de Assis, que foi um escritor extremamente importante pra mim. Ironia joga com ambiguidade, não é? Sempre. 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. Geralmente, em 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 (Helder, 2024, 1:29:27 - 1:30:28).

Fica assim compreendida a criação e o uso reiterado, em seus romances, de técnicas narrativas refinadas, como é o caso da ironia, uma vez que o que se almeja é, justamente, a construção de efeitos de sentido de simultaneidade. Em lugar da arbitrariedade de uma escrita que nos leva sempre ao mesmo “caminho” de assimilação do mundo, Helder Macedo escolhe, pois, um pensamento criativo empenhado em tecer a dúvida, o talvez e o tempo condicional.

A ironia - cuja prerrogativa básica é a sustentação técnica da ambiguidade - vem ao encontro, é claro, desse movimento narrativo para a simultaneidade, para a construção de muitas perspectivas. A comunicação irônica é mais complexa, podendo ser tecida de maneira simples, num nível *mais* textual (dizer uma coisa e querer significar outra), mas também operando em arranjos estéticos mais abrangentes dentro da narrativa - privilegiando uma atuação que se dá num nível mais macroestrutural, semântico - como acreditamos que a ironia ocorre (*mais*) em *Pedro e Paula* e, especialmente, na construção da personagem Paula.

Logo, a ironia resulta frequentemente em uma espécie de “convocatória” do leitor que, diante dessa ficção: ou - preguiçoso e esquadrinhado - abandona a narrativa, ou aceita o convite para participar do jogo que impõe como regra a criação de inúmeras e vertiginosas possibilidades de leitura. Para Antonino Pagliaro,

⁴ HELDER MACEDO: UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR, AO CRÍTICO AO POETA, 1., 2024, São Carlos: Grupo de Estudos CEILI (UFSCar), 2024. Disponível em: <https://doity.com.br/helder-macedo-uma-homenagem-ao-escriptor-ao-critico-ao-poeta>. Acesso em: dia 27 mar. 2025.

Definir a ironia é tarefa extremamente difícil, que não se pode desempenhar em poucas palavras, pois não conseguimos encontrar em pouco tempo o conceito oposto. **Habitados como estamos a mover-nos mentalmente entre dois pólos opostos, um dos quais afirma e outro nega - bonito/feio; bom/mau; verdadeiro/falso; justo/injusto - quando se trata de fixar conceitos intermédios, vemo-nos em embaraçosa dificuldade** (Pagliaro, 1967, p. 5, grifos nossos).

Difícil chegar a um “conceito oposto” à ironia, mas certamente podemos alcançar qual seria um “movimento” oposto àquele encontrado nas narrativas tecidas pela ironia: o de uma linguagem mais “reta”, mais objetiva, que visa tão somente dizer algo, de certo modo, fixo. A ironia, ao colocar em movimento um modo de utilização da linguagem que prioriza o jogo, a brincadeira, entra no espaço da literatura, do poético, favorecendo, pois, a construção narrativa de lugares ficcionais menos rígidos, mais intervalares - e, portanto, acolhedores de perspectivas diferentes.

Logo, em Helder Macedo, a construção narrativa explora as complexidades das relações humanas, revelando um fazer narrativo empenhado em tornar imprecisos os limites entre real e ficcional, “verdadeiro” e “falso”, história real e história inventada. Nesse panorama, a criação de personagens femininas - como comentamos em relação à Fernanda e à Ana - vai além de meros complementos narrativos, assumindo protagonismos que desafiam estereótipos e aprofundam o debate sobre liberdade e identidade – ou a busca por esses elementos. Esse olhar crítico sobre a tradição literária e social faz lembrar a perspectiva pós-moderna, na qual há uma reflexão constante sobre os valores culturais; como apresenta Linda Hutcheon (1991): “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19). De modo que as narrativas que têm um “funcionamento” pós-moderno não propõem absolutos, mas atuam construindo paradoxos, questionando as “narrativas-mestras”⁵ sem negá-las completamente, fazendo permanecer e tornando simultâneas, pois, possibilidades variadas de leitura para uma mesma situação.

Paula é descrita pelo narrador de forma marcante: “Paula chegara a Londres na véspera, sem pré-aviso, de mochila aos ombros, blue jeans, uma nota de cinco libras, um endereço incerto e uma fotografia antiga de Gabriel” (Macedo, 1999, p. 36-37). Tal descrição ressalta o impulso e a determinação que definem a sua personalidade. Durante o encontro com Gabriel, Paula revela mais sobre sua

⁵ Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), utiliza o conceito de “narrativas mestras” para se referir às grandes metanarrativas que historicamente estruturaram o pensamento ocidental, legitimando discursos de poder e impondo versões hegemônicas da realidade. Influenciada por Jean-François Lyotard, Hutcheon argumenta que a literatura e a cultura pós-modernas operam por meio de uma ironia autorreflexiva que subverte e desconstrói essas narrativas, sem necessariamente abandoná-las por completo.

sexualidade, como quando afirma: “E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes quase nem era” (Macedo, 1999, p. 47). Portanto, rompendo com os limites impostos pelo pensamento patriarcal, que reprimem a expressão feminina do desejo. Bell Hooks (2018, p. 95) aponta como essa repressão é estrutural:

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel de madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente. [...] Nesse mundo, uma mulher que tem desejos provavelmente encontrará a interseção entre seu desejo e seu medo.

Paula é “uma mulher que tem desejos” e, portanto, na linha de Bell Hooks, sofrerá, em razão disso, interdições. Empenhado na construção de uma personagem feminina cujo traço principal talvez seja, de fato, o da liberdade - e daí a sua tessitura pelas linhas complexas da ironia - o narrador de *Pedro e Paula* nos conta sobre a decisão de Paula de cortar o seu hímen cirurgicamente: “Fui à médica, expliquei-lhe as minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. **Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida.**” (Macedo, 1999, p. 47, grifo nosso). Passagens como essa - que se repetem ao longo de toda a narrativa - nos colocam, a nós leitoras e leitores, em um estado de suspensão, de vertigem, à procura de leituras-outras e de ressignificações que deem conta do conteúdo narrado.

Inevitavelmente - graças à estrutura patriarcal internalizada - recuperamos de nosso repertório a narrativa-mestra, absolutamente cristã, de que “a virgindade feminina é algo santo, que se deve preservar”; no entanto, - embora não destituída - ela já “vem” atravessada pela realidade contingente (mas possível) da matéria narrada, podendo, então, ser olhada - essa narrativa-mestra - de uma outra perspectiva possível e, então, rasurada, posta em xeque. Diante dessa descontinuidade, que se apresenta paródica e, portanto, ironicamente - ou seja, diante da recusa narrativa a repetir narrativas mestras de toda ordem - somos chamados, portanto, a criar um novo vocabulário⁶.

⁶ Richard Rorty, contrariando a ideia de verdade como descoberta, propõe que abandonemos a ideia de “natureza intrínseca” e enfrentemos a contingência da linguagem (Rorty, 2007 p. 34). Isso significa a recusa a uma “compreensão das coisas como elas realmente são” (p. 34), que resulta, pois, do entendimento da ideia de verdade como construção - na e pela linguagem. A consequência imediata é o pensamento de que podemos criar vocabulários cada vez melhores no sentido de dar a ver o que se pretende. Esse reconhecimento leva a “uma imagem do progresso intelectual e moral como uma história de metáforas cada vez mais úteis, e não de uma compreensão crescente de como as coisas realmente são.” (Rorty, 2007, p. 35).

Importante notar que Paula, por não acreditar na visão da castidade feminina como algo santo, poderia simplesmente ignorar esse assunto, se relacionando sexualmente, pela primeira vez, sem o sentimento de “entrega de sua pureza, de seu corpo, enfim, a um homem” - ela é hétero. Todavia, a personagem construída por Helder Macedo escolhe possuir o controle de sua sexualidade, contrariando a lógica patriarcal descrita por Bell Hooks (2018) e, principalmente, buscando tomar do homem a possibilidade da sensação de poder que *poderia* advir do sentimento (dele) de posse de seu corpo de mulher - metaforizada, nesse caso, no hímen rompido - e perdido - “pela primeira e única vez”.

Esse diálogo entre uma percepção religiosa, enrijecida e absoluta do mundo - e do corpo feminino - e uma percepção narrativa descontínua, singular e feminina que, sem mencionar explicitamente “a narrativa mestra cristã”, a retoma e a olha com desconfiança, relativizando a sua pretensão de totalização - esse diálogo é irônico. Ele põe em cena uma assimilação desconfortável “do real” - ainda mais para um pensamento conservador -, uma vez que abala a certeza do absoluto (hímen cristão, puro, intacto, a ser perdido pela penetração de um falo), e o faz sem atribuir um caráter de verdade absoluta ao relativo, que a narrativa - em diálogo - propõe (hímen como uma “pele” sem importância que pode ser aberta com um bisturi por sua “dona”). Os leitores e leitoras, arremessados no entrelugar, “encontram-se em embaraçosa dificuldade” (Pagliaro, 1967, p. 5), já que - nesse lugar *entre* absolutos e relativos, lugar de muitas vozes - não há nenhuma definitiva: nele, o sujeito (se quiser “ficar”), precisa criar os seus caminhos e as suas leituras *outras* de mundo.

No mesmo sentido, há também na narrativa passagens em que se nota a ironia acontecendo - funcionando - num nível narrativo mais simples, porque coloca em dissonância percepções menos abrangentes do “real”. Um exemplo disso é quando Paula utiliza de sua sensualidade para atrair a atenção de Gabriel, como se pode perceber no trecho em que há uma insinuação ambígua de sua nudez, quando Paula responde ao convite de Gabriel para irem comprar roupas no dia seguinte: “Ah bom [...] prefere-me vestida. Pois é. Está bem. Até amanhã. Sonhos felizes.” (Macedo, 1999, p. 42). Em seguida, como consequência à provocação de Paula (prefere-me vestida ou prefere-me nua?) Gabriel acaba refletindo justamente sobre a questão da nudez de Paula e sobre seus sentimentos:

[...] se ele fosse capaz de neutralizar o amor que pela primeira vez julgava que sentia, recusar a banalidade da relação possível que ela também certamente não poderia querer mesmo que quisesse, mais livre do que ele. Dormiria nua? Os mesmos laivos loiros no púbis? Encontrar o amor para não amar (Macedo, 1999, p. 42-43).

De maneira muito coerente com um pensamento criativo que se desenha empenhado em reunir uma simultaneidade de olhares diferentes para o

mundo – priorizando a instabilidade em lugar do absoluto - Helder Macedo tece as personagens masculinas com os fios da repetição desses mesmos padrões que são postos em xeque, na narrativa, pelos femininos. Assim, ao contrário do encantamento sentido por Gabriel, a liberdade de Paula - especialmente no que diz respeito à sexualidade - é recriminada pelas figuras masculinas de seu pai e irmão. José Montês espera que a filha abandone suas ambições artísticas e assuma o papel que se espera dela dentro de um mundo patriarcal, tornando-se esposa e mãe o quanto antes:

[...] o pai queria-a de regresso imediato a Moçambique onde, dizia, se pode tanto ser pintor como em qualquer Europa. Em todo o caso considerava que já era altura de ela assentar, deixar-se de fantasias, quando muito ir ensinar desenho no Liceu Salazar mas de preferência marido e filhos. “Asas cortadas antes de saber se as tenho. Com a melhor das intenções, estou certa, quanto mais cedo menos dói.” (Macedo, 1999, p. 37).

Aliado a José Montês, seu pai, Pedro é mais um retrato da repetição do patriarcado dentro da ficção macediana. A certa altura do romance, ainda quando estudante de medicina e residindo em Lisboa, Pedro envia uma carta aos seus pais em Moçambique, dedicando parte de sua mensagem a compartilhar suas angústias e falsos moralismos em relação à irmã gêmea. Logo no início da carta, Pedro exhibe seu cínico caguete: “não vos quero alarmar”, advertindo-os sobre os possíveis riscos à estabilidade e à moral familiar que Paula representa. Ele escreve, na carta, que a irmã conseguiu uma médica que “faz tudo o que lhe pede” e que até “lhe dá pílulas anticoncepcionais clandestinas”, mas que “pelo menos não corre o risco de ficar grávida, de ter de fazer um desses horríveis abortos clandestinos” (Macedo, 1999, p. 66).

O leitor atento percebe a hipocrisia de Pedro, pois ele próprio enfrentará, como comentamos, a gravidez indesejada de Fernanda e, apesar de lhe dar dinheiro para um aborto clandestino, recebe de volta a quantia e vê seu desejo frustrado. Assim, sua preocupação revela, na verdade, um incômodo mais profundo: a impossibilidade de manter o corpo feminino - no caso o de Paula - sob sua supervisão e censura. Mais tarde, ao final da obra, essa impotência o levará a um ato perverso para com a irmã: após uma sequência de violências psicológicas, Pedro violará sexualmente a irmã.

Repetindo, pois, os mandamentos da cultura patriarcal, Pedro se coloca na posição de pai e juiz da moralidade de Paula. Sua interpretação da conduta da irmã é de que ela age em um sentido de transgressão, rompendo com as normas sociais que ele considera naturais. Alega que Paula “é que vive ‘à experiência’”. Como se não houvesse limites naturais. Como se todas as regras morais fossem um desafio. Só servissem para serem violadas.” (Macedo, 1999, p. 66). A frustração de Pedro

é, por conseguinte, a frustração da norma patriarcal, que atua no controle sobre a liberdade feminina e reforça uma lógica essencialista que naturaliza as normas sociais em torno da figura feminina, tratando-as como verdades incontestáveis. Seu desconforto advém da recusa de Paula em aceitar tais restrições e seguir o caminho considerado “natural” para as mulheres. Para Pedro, há um modelo preestabelecido do que significa ser mulher e, conseqüentemente, de como sua irmã deveria se comportar para ser digna desse papel.

Essa tensão entre a visão normativa de Pedro e a autonomia de Paula em relação a essa visão sugere uma leitura da personagem feminina como um elemento disruptivo dentro da repetida e opressora estrutura patriarcal. A postura de Paula desafia as categorias fixas que definem o que é moral ou imoral, o que é certo ou errado. As acusações de Pedro sugerem uma possível leitura de Paula como uma figura amoral, que abusa de sua sensualidade e age de forma cruel com os familiares. As insinuações evocam o estereótipo das *femme fatales*, personagens que fogem da representação submissa das mulheres e utilizam, principalmente, a sexualidade para causar problemas aos amores, como também apontam Jankowiak e Ramsey: “The fatale prototype is portrayed as an active agent whouses physical attractiveness, intelligence, and guile to dominateand often destroy husbands and lovers.” (Jankowiak e Ramsey, 2000, p. 58)⁷.

No entanto, Paula ultrapassa também esse arquétipo: a sua sexualidade é evidente e seu amor por Gabriel, genuíno: ela não busca destruí-lo, revelando - graças à sua liberdade - a possibilidade (que a cultura patriarcal deseja nos tomar) de ser uma mulher que se apodera de sua sensualidade, colocando-a em movimento de maneira independente e, ainda, a mulher que ama um homem, Gabriel, desejando partilhar a vida inteira com ele.

Helder Macedo, tendo em mira a construção da ideia de liberdade para essa personagem, tece Paula nesse espaço das simultaneidades - um lugar *entre* qualquer absoluto, preenchido por muitas possibilidades de ser e de se dizer. Logo, Paula não se encaixa nem no papel tradicional de mulher submissa, nem no espaço da *femme fatale*, como quer a visão patriarcal.

Esse delineamento de Paula nos espaços intermédios se mostra durante toda a narrativa e, em especial, em sua relação com Gabriel. Assim, ela demonstra momentos de entrega, passividade e sensualidade, como no trecho:

Paula experimentou as últimas invenções de Mary Quant, Vanessa Frye, James Wedge, mais um little black dress para irem à ópera, já agora também uma malinha de mão dos anos 20, sapatos vermelhos, roxos ou pretos?, **Gabriel**

⁷ “O protótipo da femme fatale é retratado como uma agente ativa que usa a atratividade física, a inteligência e a astúcia para dominar e, muitas vezes, destruir maridos e amantes” (Jankowiak e Ramsey, 2000, p. 58).

sempre insistindo que mais e Paula a deixar-se ir brincando de boneca sexuada, comentando com ele cada prova, encorajando opiniões (Macedo, 1999, p. 44, grifos nossos).

Nesse jogo - todo ele atravessado e sustentado pela ironia - Paula é tecida no espaço *entre* a “passividade”, no sentido de aceitar - como uma boneca - que Gabriel a vista, a admire, comentando cada prova de roupas e, ao mesmo tempo, sendo “sexuada”, ou seja, exercitando a sua sexualidade e o seu desejo por esse homem. Importante notar, nesse sentido, a justeza da expressão “boneca assexuada” - irônica por excelência, na medida em que reúne olhares díspares, fazendo permanecer leituras em torno de uma disjunção inesperada: passiva-ativa.

Nesse mesmo movimento de construção de simultaneidades, Helder Macedo tece, muitas páginas depois, a primeira noite de amor sexual entre Paula e Gabriel:

Daí a correlacionada noite catártica que acabou com os dois na cama e com ela sabe-se lá se tão embriagada como dizia a precisar que ele a regenerasse como só um pai poderia, num corpo de que se tornasse a origem, **e ela silenciosa, nua, exposta, aberta, num sonho profundo real ou fingido, ou seja, em expectante oferecimento das necrofilias que a fizessem reviver [...]**. Fosse o que fosse, **aquele ativo oferecer de passividades eróticas**, aquela incestuosa submissão filial ao desejo que ela nele **ativamente** soubera desencadear, **sabendo também ambos que ela era a agente e ele o paciente, ela a iniciadora e ele o iniciado**, veio a tornar-se, em sucessivas glosas, noite após ansiada noite, no mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos [...] (1999, p. 145, grifos nossos).

Novamente, Paula habita o espaço - por ela eleito - do entrelugar, revelando, por meio de sua construção estética fluida, que pode ocupar o lugar que desejar no envolvimento amoroso, com liberdade, com criatividade. Essa passagem vem exatamente ao encontro da imagem ambígua, comentada anteriormente, conferida à Paula pelo narrador: “boneca assexuada” - sinalizando ironicamente a possibilidade de Gabriel “brincar” com ela, como bem entender (ou seja, de ser “submissa”), porque ela lhe oferece, *ativamente*, as suas “passividades eróticas”, nessa performance amorosa-sexual encenada por ambos.

Assim, se posicionando às margens do senso comum, Paula é construída como uma personagem que refigura o presente, oferecendo novas possibilidade de vivência para o feminino que pode, inclusive, conciliar elementos paradoxais - nos fazendo lembrar a discussão importante de Bhabha (2013) :

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato

insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um **“entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente**. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (2013, p. 29, grifos nossos).

Logo, Paula personifica essa perspectiva e chega a celebrar essa forma descontínua de pensar, evidenciando o contraste entre o seu ponto de vista e o de Pedro, ainda preso a narrativas mestras que reprimem a autonomia feminina, legitimando o poder do homem sobre a mulher. Enquanto ele a discrimina, Paula, em resposta, declara:

Mas vou-lhe dizer em que é que o mundo melhorou. Para esta gente nova, para a minha geração [...] para todos nós pela primeira vez desde sempre o amor, o sexo, os instrumentos do amor escusam de estar associados ao pecado, como nos catecismos, ou à doença, como nos poetas românticos. Deus está em época de banhos, distraiu-se, já não sabe se é homem ou mulher, há antibióticos, há a pílula. Vai ver que foi por isso que os rapazes e as raparigas da King ‘s Road se tornaram tão parecidos. Porque podem ser (Macedo, 1999, p. 45-46).

Em suma, Paula emerge como uma personagem que desafia e transcende os limites impostos pelas narrativas do patriarcado, ocupando o entre-lugar descrito por Bhabha (2013). Sua postura evidencia uma ruptura com as convenções sociais, ao mesmo tempo que concilia contradições e abraça a pluralidade pós-moderna.

Portanto, a narrativa apresenta figuras femininas de enorme complexidade, cuja subjetividade é atravessada por frustrações, desejos e identidades em constante mutação. A construção narrativa de Fernanda e também de Ana dá a ver, de maneira diferente, modos de ser que descontinuum os discursos circundantes, fixos, de centro, sobre a mulher. É sobretudo em Paula, no entanto, que encontramos, de fato, a tessitura dessa possibilidade de muitas perspectivas narrativas, de muitos olhares diversos que sinalizam esses “espaços-projeto”, essas criações de outras maneiras de ser mulher.

Fernanda, Ana e Paula são atravessadas por situações de violência perpetradas por homens e esses abusos e, principalmente, o modo como elas reagem a isso - seguindo o raciocínio de Stuart Hall (2006, p. 39) - vão preenchendo com outras cores as identidade dessas mulheres, nos lembrando que a identidade será sempre um processo em andamento: em diálogo, em contato com as experiências vividas. Arriscamos dizer que o que coloca Paula em evidência é, sobretudo, a sua realização narrativa como personagem que representa uma contingência potente no sentido daquela “interrupção da atuação do presente” (Bhabha, 2013, p. 29) que comentamos antes.

Num sentido diferente de Ana e de Fernanda, Paula escolhe não flertar mais com o poder - pelo menos não com esse entendimento mais comum do poder como um tipo qualquer de colonização do outro ou de si mesmo. Fernanda e Ana, embora representem uma figuração disruptiva, se aproximam desse tipo de poder específico, o tomam para si de alguma maneira, *repetindo* estruturas opressoras. O poder encenado pela personagem Paula, se é que assim o podemos nomear, está na contramão: ele consiste em estar ela habitada de si mesma, podendo agir de maneira livre e absolutamente singular. A performance sexual “daquele *ativo* oferecer de *passividades* eróticas” é uma excelente metáfora para o que estamos tentando dizer: a identidade - inclusive a feminina - pode ser não apenas disruptiva mas, inclusive, contraditória. Esse pensamento por disjunção, que culmina na construção de Paula, por Helder Macedo, é sustentado tecnicamente pela presença da ironia:

[...] esta é, parece-me, uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo (Ferraz, 1987, p. 18).

Logo, toda a movimentação narrativa de Paula nos dá a ver a criação de instabilidades, tensões e contingências que não se resolvem, não se fixam “aqui” ou “ali”, provocando, invariavelmente, um abalo na certeza do absoluto - mas também do relativo: ativa, passiva, transgressora, submissa, amante, irmã, filha, mulher, mãe - livre, Paula nos mostra que pode ser quem quiser, movimentando e criando a sua identidade de maneira singular, de acordo com a sua maneira particular de elaborar os acontecimentos. A partir da metáfora da “boneca sexuada”, a construção de Paula e, conseqüentemente, as suas escolhas nos mostram - pelas malhas da ironia - que só é capaz de prescindir do poder quem efetivamente o detém.

Considerações finais

Mas finalmente qualquer coisa de fundamental quebrara mesmo em Paula em relação ao irmão. Estava livre dele. Afinal era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos. Foi o que finalmente percebeu. Livre do poder que ele tivera sobre ela mesmo naquilo em que de fato a ajudara e de que haviam ficado restos mais ou menos consentidos por ela. Mas porque livre, agora também indiferente a tudo que a ele a ligara tão profundamente, da identidade visceralmente partilhada desde antes nascerem, da gratidão que genuinamente, que exageradamente sentira ser-lhe devida e que agora continuava a reconhecer como um fato a ser reconhecido, mas só isso (Macedo, 1999, p. 209).

O trecho acima marca o momento simbólico da emancipação de Paula, uma ruptura definitiva com a relação de poder que a mantinha atrelada ao irmão. No entanto, essa liberdade lúcida de Paula está sujeita tanto às contingências do universo opressivo das narrativas mestras quanto às expectativas que esse universo impõe. Pedro, que supostamente sempre desejou proteger a irmã, revela sua índole ao abusar sexualmente dela. A consumação do estupro na narrativa tem um impacto profundo, pois além de evidenciar a verdadeira dinâmica de poder entre os gêneros, Pedro personifica a violência - com o agravante do incesto, reafirmando uma estrutura social em que a autoridade masculina também se sustenta na violação dos corpos femininos.

O abuso, objetivando subjugar Paula, ilustra, mais uma vez na obra, o caráter de Pedro e aquilo que ele representa - não somente a Paula, mas para um tipo de moral dominante espelho da realidade. Paula, como vimos até então, é uma personagem que oscila no pêndulo do poder, abrindo espaços entre ideias fixas e desafiando verdades estabelecidas. Sua libertação do irmão não é absoluta, mas vulnerável, e é essa ambiguidade que a narrativa nos revela de forma contundente. Ou seja, é evidente que Paula é uma personagem liberta, todavia, lamentavelmente, isso não a torna imune à violência do irmão.

Estaria Paula livre desse abuso se se libertasse antes do irmão? Até que ponto o seu polissêmico “pois é” - usado por ela no decorrer da narrativa para evitar tensões com o irmão - foi uma defesa eficaz? No último capítulo do romance, Macedo revela os destinos das demais personagens e os desdobramentos na vida de Paula treze anos após o episódio do abuso. Pedro permanece impune, sem enfrentar consequências pelo crime cometido, o que sugere uma escolha narrativa que reforça a impunidade estrutural da violência patriarcal, ou seria essa impunidade também uma escolha de Paula?

É nesse território das escolhas que Paula reafirma e reconfigura sua identidade, marcada pela complexidade e pela simultaneidade de perspectivas, mas vulnerável - como não poderia deixar de ser - a questões externas. Como artista e pintora, ela assume um papel de criação de significados que estão articulados pela ironia macediana. A revelação tardia de que Paula teve uma filha, Filipa, traz à superfície uma questão irresolvida “O pai da Filipa. O Gabriel? O Pedro? Se calhar a resposta é que é impossível, nas circunstâncias. Deixemos portanto que aqui fique, como uma pergunta sem resposta.” (1999, p. 215). A incerteza sobre a filiação reforça a recusa da narrativa em fornecer desfechos estáveis, pois seu objetivo não é organizar os eventos sob um fechamento definitivo, mas manter o leitor em um estado de suspensão, confrontando-o com o vazio resultante das inúmeras leituras possíveis, e desafiando-o a construir suas próprias leituras, refletindo sobre as escolhas de Paula.

A dúvida sobre se Filipa é fruto de um incesto, seja pelo abuso de Pedro ou pela relação com Grabriel, seu (im)provável pai - persiste até o fim do romance.

“Achas que até a Filipa nascer a filha era eu? Pareces a minha mãe. Desculpa decepcionar-te mas não, não foi incesto.”

“Ou achas que foi?”

“Que foi o quê?”

“Incesto. Eu e o Gabriel. E se foi, faz mal?” (Macedo, 1999, p. 232).

Paula evita falar de Pedro, reflete sobre a possibilidade do incesto com Gabriel, contudo, ainda questiona a relevância da pergunta, expõe sua recusa em aceitar os julgamentos alheios como fatores determinantes de sua experiência. Sua forma de ruptura não nega o juízo das normas sociais, mas ela se recusa a se submeter à necessidade de validá-las. Ainda que a norma em questão seja a interdição ao incesto - a regra mestra que funda a sociedade -, Paula se coloca, como vimos, no limite entre o aceitável e o inaceitável, entre o certo e o errado, entre a verdade e a mentira.

Em meio a tantas leituras possíveis - e nenhuma leitura fixa - mais vazios vão preenchendo a obra e a possibilidade de incesto se perde no mar de incertezas. O que parece ter mais importância na narrativa é a tomada que Paula faz para si de seu próprio destino, criando, como afirma Rorty (2007) novos vocabulários para dar conta da contingência da sua vida.

Diz ela sobre sua gestação, “Meu querido amigo. Ainda bem que decidi... que deixei que a Filipa nascesse.” (Macedo, 1999, p. 229). De início poderíamos interpretar a fala como resultado da autonomia de Paula sobre seu próprio corpo e seu destino. Ao dizer que decidiu, Paula reivindica para si a agência sobre a gestação, rasurando com a lógica de uma maternidade imposta por ser mulher. A afirmação indica que a gravidez de Filipa não foi um fardo inevitável, mas sim uma escolha consciente, mesmo que possivelmente fruto de um abuso incestuoso.

No entanto, a pausa que se insinua entre “decidi” e “que deixei que a Filipa nascesse.” adiciona outro sentido, outra leitura dentro desse universo de possibilidades. As reticências do narrador indicam um pensamento interrompido, possivelmente uma hesitação em relação ao peso dessa decisão. Ao invés de afirmar categoricamente que desejava a filha desde o início, o uso do verbo “deixei” sugere que a gestação pode ter sido algo que ela cogitou interromper por seu poder de escolha, sem necessariamente planejar ou desejar. Essas elucubrações nos levam, ainda, para a sugestão de que se Paula aventou a possibilidade de não deixar a gestação seguir, ela considerou real a possibilidade de que Filipa fosse filha do irmão.

Ao tecer Paula, Helder Macedo cria para ela caminhos que nos parecem incompatíveis, pois as escolhas e ações dessa personagem representam o entrelugar de valores que conhecemos ser conflitantes, incongruentes. Entretanto, na linha de Stuart Hall, Paula nos faz lembrar, justamente, que a identidade - inclusive nas mulheres - é algo fluido e contingente, como a linguagem que a parteja; fixos - ou

não - podem ser os vocabulários que elegemos para dar à luz a realidade circundante, incluindo a realidade sobre nós mesmos. (Rorty, 2007) Portanto, é com refinamento e perspicácia que Helder Macedo desautomatiza de muitas maneiras - através da linguagem, como só poderia ser - modos de pensar, de conhecer e de assimilar o mundo. Finalizamos com a passagem abaixo, bastante representativa do que temos discutido no decorrer deste trabalho; nela, Paula conta sobre a morte de Gabriel:

Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura de palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim” [...] “Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.” (Macedo, 1999, p. 234-236).

No momento em que ambos fazem amor, Gabriel morre. Paula poderia ter elaborado esse acontecimento de maneira linear, repetindo, através da malha simbólica da palavra, apenas a tragédia óbvia da contingência de Gabriel ter morrido dentro dela. Entretanto, criativa, singular, descontínua, Paula encena mais uma vez, ao final do romance, a possibilidade inesperada - tanto quanto a tragédia que vivencia - de atravessar esse acontecimento pela palavra com toda a sua liberdade, da maneira que lhe cabe, com a autonomia que seu criador lhe pôde dar.

Revelando uma capacidade única de assimilação e elaboração da realidade - assentada na criação e não na repetição -, Paula compreende que Gabriel vem para morrer nela, consumando - talvez - esse ritual de integração performado por ambos durante toda a narrativa; Paula entende ainda que, ao perder a vida dentro dela, Gabriel - paradoxalmente - “tira para sempre de dentro dela o sabor a morte que o irmão lá tinha metido”. Morte, vida, alegria, tristeza, início, e fim - todos esses “lugares” são deslocados de seus sentidos comuns que, caprichosamente, não são destituídos, mas passam a conviver com as novas perspectivas engendradas por esse texto magistral, numa síntese (im)possível de incongruências que só a ironia é capaz de assegurar.

ALAVARCE, C.S; ALVES, J.M.D.S; OLIVEIRA, L.B.A. Yes no maybe: irony and the construction of simultaneity in *Pedro e Paula*, by Helder Macedo. **Itinerários**, . Itinerários, Araraquara, n. 60, p. 131-151, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes how the effects of meaning in Pedro e Paula (1998), by Helder Macedo, are crossed by irony, a central element in the construction of the*

narrative. From the perspective of Hutcheon (1991), irony is understood as a fundamental discursive tool for the articulation of identities and power relations in the book. Also based on the theories of Hall (2006) and Rorty (2007), the analysis investigates identity as a fluid and historically situated process, as well as the construction of subjectivities through language. The greatest example of this ironic effect is manifested in the character Paula, whose trajectory shows shifts and negotiations of identity throughout the book.

■ **KEYWORDS:** Helder Macedo. Feminine. Irony. Simultaneity.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo: fatos e mitos**; tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. “Literatura do vazio e sujeito da cultura: teorias da contemporaneidade.” VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado (Org.) **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FERRAZ, M. de Lourdes. **A ironia romântica**. Lisboa: IN-CM, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução de Ana LUIZA, Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JANKOWIAK, William; RAMSEY, Angela. Femme Fatale and Status Fatale: A Cross-Cultural Perspective. **Cross-Cultural Research**, v. 34, n. 1, p. 57–69, fev. 2000.

FIGUEIREDO, Jefferson J. P. **O Potencial político da ironia no complexo teórico do pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

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

_____. **Natália**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

_____. Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo. **Canal CECH UFSCar**, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> Acesso em: 7 mar. 2025.

MEDEIROS, L. B. Sobre quem não sou: Entrevista com Helder Macedo. **Vernaculum**, v. 8, 2011.

PAGLIARO, Antonino. “Prólogo da ironia”. **A vida do sinal**: ensaios sobre a língua e outros símbolos. Tradução de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas-SP : Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.



***PARTES DE ÁFRICA* (1991): UM MOSAICO COLONIAL**

Viviane dos Santos CARDOSO*
Franco Baptista SANDANELLO**

■ **RESUMO:** Lançado em 1991, *Partes de África*, primeiro romance do escritor português Helder Macedo (1935-), é um mosaico de narrativas de memórias pessoais e nacionais de um narrador que acompanhou de perto o processo de colonização portuguesa em alguns países da África. O senso de despertencimento e a posição anticolonial com a qual o protagonista, filho e neto de administradores das colônias portuguesas, e a maneira introspectiva, documentária e biográfica de narrar as imbricações e o impacto do projeto colonial português no continente africano demonstram o engajamento histórico, social e crítico da obra. O espaço fronteiriço no qual o narrador passa a infância, mas com o qual não se identifica, além de figurar as divisões que o colonialismo logrou entre os povos, chama-nos a atenção para o impacto que gerou na formação ética e social das civilizações.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Partes de África*. Helder Macedo. Colonialismo. Pós-colonialidade. Portugal.

Descolonizando a literatura

Os estudos literários sobre africanidades desempenham um papel fundamental na valorização da identidade e da cultura afro-brasileira. A literatura produzida por autores negros ou que tematiza a experiência da negritude resgata memórias e tradições que foram historicamente silenciadas e negligenciadas. Ao estudar essas obras, é possível compreender a importância da ancestralidade, das práticas culturais e da luta por direitos da população negra ao longo da história. Dessa forma, o ensino dessas literaturas contribui para o fortalecimento da identidade

* Mestranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). São Carlos - SP - Brasil. 3565-905. Bolsista CAPES. E-mail: vivianeliteratura@gmail.com .

** Professor da Academia da Força Aérea (AFA). Docente do PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), e do PPG em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Membro do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. E-mail: francofbs@fab.mil.br .

negra e para a desconstrução de estereótipos raciais criados durante o processo de colonização para justificar o mito da supremacia branca, a exploração e a violência contra os negros.

Por séculos, a história e a literatura a respeito das minorias, sobretudo dos povos colonizados, foram jogadas para debaixo do tapete das artes e da própria academia. Como bem discute Inocência Mata (2014), a desvalorização e pouca visibilidade das literaturas engajadas nas discussões sobre a história e as culturas africanas é fruto da resistência da filosofia eurocêntrica que define o que é canônico e universal. As experiências e narrativas de sujeitos e espaços subalternos (dos que foram colonizados, principalmente) são categorizadas como um saber local e, portanto, como uma produção literária de segundo nível. Esses fatores, somados à ausência dessas literaturas na academia, espaço que deveria ser mais engajado e plural, contribui para que as literaturas africanas e os estudos coloniais ainda sejam pouco conhecidos e discutidos, apesar de sua importância. Deste modo, a inclusão de autores e obras que retratem a experiência e cultura afrodescendente ou colonial permite romper com essa perspectiva eurocêntrica e com o silenciamento individual, social e cultural desses indivíduos que ficaram à margem por séculos.

Ampliando sua discussão desconstrutivista sobre as genealogias eurocêtricas, Inocência Mata (2014) aponta como o espaço é um elemento extremamente decisivo no processo de construção de uma narrativa que, assim como o escritor, está inscrita em um tempo e uma realidade social, histórica e cultural, e, por esse motivo, jamais poderá ser encarada como uma produção literária neutra. Assim, a construção da identidade pessoal, social e literária é resultado da fusão e das tensões que se estabelecem entre as nações. No caso das colônias, essa construção identitária é afetada e condicionada pelas imposições culturais dos colonizadores. Reportando-nos à produção literária de Portugal, é importante destacar que a criação do Ministério das Colônias, em 1911, e a imposição do Ato Colonial pela ditadura salazarista, que governou o território português por mais de quarenta anos, consolidou um sistema de dominação e censura que não apenas explorou e subjugou as colônias, mas também reconfigurou as estruturas administrativas, a produção cultural e os meios de comunicação do país e das colônias.

Partes de África (1991), de Helder Macedo (1935-), ao abordar as relações entre Portugal e África a partir do século XX, constrói uma narrativa que oscila entre a memória pessoal e nacional, a real e imaginária. Essa mistura de elementos biográficos, imaginados e documentais torna difícil a distinção do que pertence à realidade e à ficção, tendo em vista que o romance não é narrado de modo linear, mas de acordo com as memórias do protagonista e narrador. O relato, ao mesmo tempo pessoal e histórico, oferece um panorama das complexas relações entre Portugal e as colônias africanas, revelando não apenas as memórias de um indivíduo que não se identifica nem compactua com esse passado colonial (apesar de ser de uma família de colonizadores), mas dos impactos que a colonização provocou na

formação ética, cultural, histórica e econômica desses povos. Para além disso, a narrativa nos chama a atenção para os impactos da colonização na posteridade: o racismo, a discriminação, a violência e o mito da supremacia branca, que são as células do colonialismo na atualidade. Nesse sentido, discutir e dar voz às narrativas engajadas na discussão sobre a colonialidade, a história e a valorização da diversidade cultural e literária sobre os países que foram colonizados é um passo essencial para combater os resquícios que o projeto colonial deixou não apenas no território africano, mas em diversas civilizações no mundo.

Fragmentos de histórias e memórias de um passado colonial

Lançado em 1991, *Partes de África*, primeiro romance de Helder Macedo, narra algumas histórias dos territórios africanos que foram colonizados pelos portugueses. Tal qual um mosaico, a história é costurada por fragmentos das memórias pessoais e das histórias nacionais de alguns países africanos (Moçambique, São Tomé, Guiné, Príncipe etc.) das quais o narrador pôde acompanhar de perto, enquanto filho e neto de administradores das colônias portuguesas nesses territórios. Agora, aos cinquenta anos de idade e em férias sabáticas em Sintra, o narrador revisita suas memórias abstratas e físicas: a casa dos pais, as fotografias da família ainda penduradas nas paredes, os relatórios que seu pai fez sobre as colônias, as “[...] estantes de livros de leis anotados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história” (Macedo, 1999, p. 10). Assim, o autor/narrador constrói essa obra por meio de documentos e de suas reminiscências fragmentárias e afetadas pelo esquecimento ao longo dos anos, mostrando-nos, assim, que “em *Partes de África*, a História sujeita-se à ficção, e a ficção é repleta de marcas históricas” (Dantas, 2011, p. 125).

É precisamente por meio dessas memórias que o narrador constrói de maneira introspectiva, crítica e documentária o passado colonial do qual a sua família fez parte, mas com o qual não se identifica nem compactua. Esse despertenciamento não só indica que ele se encontra em um lugar fronteiro, mas que, segundo Margarida Ribeiro, confere um olhar excêntrico a *Partes de África*, pois “[...] vem de África, mas não se transveste de africano porque é europeu, e que olha para Portugal simultaneamente do centro e da periferia africana em que se formou” (Ribeiro, 2002, p. 69). Sendo assim, o pai do narrador, que figura as últimas gerações do império colonial português,

[...] emerge como uma referência moral de retidão, mas também de ressentida discordância entre o passado e a lei, que o pai representa, e a geração do narrador, que assiste ao crepúsculo do império e que se rebela contra a lei. Aí se encontram os binômios pai/ pátria, colonizador/colonizado, opressor/oprimido em que se estruturam os mundos questionados ao longo da narração na procura de um

terceiro termo que resolve a incomunicabilidade - do filho e do pai, metáfora da incomunicabilidade entre os mundos divididos em binômios que se excluem (Ribeiro, 2002, p. 67).

Uma das características do narrador que mais chama atenção é justamente a sua posição anticolonialista, que se reflete num sentimento de distanciamento e despertencimento. Durante toda a narrativa, vê-se que ele busca refletir sobre as distâncias e divisões que o colonialismo cria entre as nações. Nessa busca de sentido, é possível perceber que a personagem se sente deslocada e não pertencente a nenhum desses espaços e culturas que se chocam e se fundem no processo de colonização. Ao criar um narrador que fica nesse espaço fronteiro e encontra-se deslocado da realidade, Helder Macedo acaba chamando a atenção dos leitores para o impacto que a colonização deixou nas gerações subsequentes. Ao pensarmos o narrador como um indivíduo deslocado por se encontrar em um espaço limítrofe, é importante destacar que esse sentimento de despertencimento nos indivíduos escravizados é potencializado inúmeras vezes, pois diferente do narrador, os escravizados, além da privação da liberdade, do trabalho forçado e das inúmeras violências das quais eles eram vítimas, eles ainda sofriam com a imposição de uma cultura estrangeira sobre a sua.

Na condição de filho e neto de administradores das colônias, o narrador não só ouviu, mas conheceu de perto a realidade de vários territórios africanos colonizados por Portugal. Para além do território e da cultura africana, as histórias desses espaços se constroem e se aproximam sob o mesmo estigma: a colonização europeia. Ao discutir sobre as estratégias que os colonizadores se utilizam para subjugar e dominar uma população, Frantz Fanon (2020) diz que a imposição do idioma é umas dessas primeiras estratégias. Segundo ele, a partir do momento em que os colonizadores chegam a um território e lhe impõe um novo idioma, criam-se dois grandes problemas: o apagamento da cultura local e o complexo de inferioridade aos povos nativos. O complexo de inferioridade que o discurso colonial dissemina se embasa num critério epidérmico que vem a ser uma das principais ferramentas utilizadas para justificar o preconceito racial e o mito da supremacia branca. Além da imposição de uma nova língua em face do idioma nativo, o apagamento cultural se dá principalmente pela imposição de costumes e hábitos:

Há que vestir o indígena... Há principalmente que instruir e educar o indígena, não para ser passivamente um animal que serve o dono mas [sic] para ser um colaborador prestimoso do branco, tão homem como ele, mais capaz do que ele, na ardida terra africana, de produzir riqueza (Macedo, 1999, p. 26).

Mais do que vestir, instruir e educar o indígena, vemos não só a imposição cultural, mas o exercício do poder, do complexo de superioridade e da inferiorização

desses indivíduos e de suas respectivas culturas. Esse complexo de inferioridade e o mito da supremacia branca são criados e sustentados pelos estereótipos coloniais. Portanto, o discurso colonial, segundo Homi Bhabha (2013), tem por objetivo disseminar a figura do colonizado como um indivíduo sensual, viril e degenerado para justificar o mito da supremacia branca, a exploração e a violência contra os negros ou nativos. Reportando-nos a *Partes de África*, é possível perceber que os negros e indígenas, além de serem estereotipados, são demonizados: “[...] os pretos eram a carne feia de Babel contra a qual era necessário prevalecer com disciplina crua, fazendo neles as mesmas nódoas que a carne fazia na alma. A prova é que já tinham nascido com a cor das nódoas negras” (Macedo, 1999, p. 32).

Além dessa demonização, vê-se que o retrato da figura feminina negra também é sempre associado ao estereótipo da beleza e sensualidade, como havia pontuado Fanon (2020): “A causa do acontecimento foi o feitio de tio Pedro. Andava de amores com ‘uma linda canarim, sabida como todas da sua raça, mas muito clara’, que o trazia embeijado e não dava nada sem casar” (Macedo, 1999, p. 23).

Ainda a respeito dos estereótipos, *Partes de África* figura outras formas pelas quais os estereótipos classificam, excluem ou colocam os negros sempre em posição de desvantagem ou servidão: “Veio a ser diretor dos Serviços de Saúde e, **pequeno obreiro do destino, preteriu a favor de um protegido branco** o enfermeiro negro que tinha ficado em primeiro lugar no concurso para promoções” (Macedo, 1999, p. 14, grifos nossos). Como visto, os estereótipos na formação ética e cultural das civilizações não só alimentam o preconceito, a discriminação e a violência, mas a exclusão social e política, impedindo-os ou dificultando a ascensão e representatividade dos negros em todos os espaços sociais, sejam eles públicos sejam privados. Deste modo, a supremacia branca se configura não como o pequeno obreiro, mas como o engenheiro que comandava toda a construção do futuro dos negros ou nativos durante e após a colonização.

Ao discutir sobre a discriminação, Bhabha (2013) diz que é a negação das diferenças raciais e culturais que faz surgir a discriminação nas civilizações, e que as divisões entre elas é fruto do mito da supremacia branca, criado e disseminado pelos estereótipos. Além do complexo de superioridade, é a violência física e psicológica que fez com que os colonizadores nunca se sentissem em uma posição de inferioridade ou de ameaça, mesmo estando em menor quantidade, como discute o Fanon (2020). Foi justamente os castigos físicos e o genocídio indígena e de negros nas colônias espalhadas pelo mundo que garantiu a segurança dos brancos nas colônias. Em *Partes de África*, sobretudo no décimo capítulo que será explorado adiante, Helder Macedo retrata a violência física e a tortura psicológica que alimentam e protegem a supremacia branca de quaisquer perigos, ameaças ou sentimento de inferioridade.

Ao discutir a respeito do processo de colonização, Alfredo Bosi (1992) faz a distinção entre dois termos importantes: *condição* e *sistema*. O primeiro termo

abrange os elementos que fazem parte do cotidiano das pessoas e consequentemente das suas identidades, isto é, o modo de trabalhar, acreditar, viver e se organizar socialmente. No que se refere ao *sistema*, o sociólogo diz que o termo corresponde a um esquema que se articula de modo extremamente objetivo. Pensando nas discussões a respeito de *Partes de África*, podemos dizer que a colonização é a figuração total do que vem a ser um *sistema* articulado objetivamente, mas, claro, com os propósitos de subjugação e exploração. Se o estereótipo foi a forma de coerção psicológica, o *sistema* foi a forma de coerção física dos escravizados. *Partes de África*, assim como outros romances que tocam na pauta colonial, retrata algumas formas de coerção física e psicológica nas quais os povos colonizados foram submetidos.

Após a abolição da escravatura, o sistema de exploração e castigo é reconfigurado para um esquema de coerção e subsistência mínima, disfarçado de liberdade e autonomia dos trabalhadores. Ao discutir sobre o sistema *colonato*, muito difundido nas fazendas de café, entre os séculos XIX-XX no Brasil, Martins (2010) demonstra como o projeto escravagista é reformulado e passa a funcionar à base do endividamento¹. Essa nova forma de exploração se dá por meio da concessão de terras: os fazendeiros permitiam que os trabalhadores plantassem os alimentos necessários para o consumo próprio entre as filas dos pés de café, e em troca os trabalhadores cuidariam do cafezal do início ao fim. Além de dobrar a jornada laboral, tendo em vista que os trabalhadores tinham de cuidar do cafezal e da própria roça, essa jornada só lhes oferecia o mínimo para a sobrevivência. A cultura de subsistência passou a ser o novo sistema de funcionamento das fazendas após a abolição. No romance de Helder Macedo, as realidades das colônias africanas representadas não eram tão diferentes:

Aos domingos distribuía ligaduras e tintura de iodo aos trabalhadores, que lhe agradeciam, em fila, com muitas vênias. E também era muito estimado por deixar as crianças com menos de dez anos trabalharem ao lado dos pais em troca de alimentação gratuita (Macedo, 1999, p. 65).

Além da cultura de subsistência, o medo e o terrorismo psicológico foram alguns dos meios utilizados para a coerção física e psicológica dos sujeitos marginalizados. Ao ressignificar o sentido da palavra amor, Bell Hooks (2021)

¹ O endividamento consistia em recrutar trabalhadores de cidades distintas com o objetivo de endividá-los ao custear os gastos desses operários com o transporte, a alimentação e a estada dos primeiros dias, além das ferramentas para o trabalho nas plantações. Com o custeio dessas despesas, a juros altíssimos, os trabalhadores já se tornavam cativos dos fazendeiros antes mesmo de começarem os trabalhos. O débito não só impedia que os trabalhadores deixassem as fazendas, como era acordado entre os fazendeiros que não aceitassem ninguém que possuísse débitos com seus ex-patrões, a não ser que o fazendeiro comprasse a dívida do trabalhador que passaria agora a ser seu cativo.

propõe o amor como uma força revolucionadora capaz de desmontar as estruturas hierárquicas que tanto oprimem, subjugam e violentam os que estão às margens. Para ela, o amor e o desejo pelo poder não conseguem ocupar o mesmo espaço. A presença de um automaticamente anula a do outro. Esse ponto é bastante interessante à nossa discussão, pois as relações coloniais se baseiam no desejo de dominação, do exercício do poder e do cultivo do medo: “Culturas de dominação se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir obediência [...] O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. Ele promove o desejo de separação, o desejo de não ser conhecido” (Hooks, 2021, p. 129). A cultura do medo é, portanto, um dos principais artifícios para a coerção psicológica e, claro, para a subjugação e exploração física durante e após a colonização.

No décimo capítulo de *Partes de África*, o narrador faz a leitura de um dos relatórios do seu pai, a respeito de um incidente em umas das colônias. O referido relatório conta a tentativa de insubordinação dos indígenas na colônia da Guiné, a fim de reivindicar “[...] a abolição imediata [...] Exigiam também que a palmatória em uso no Posto fosse queimada imediatamente” (Macedo, 1999, p. 84). Para dar fim a essa tentativa de insubordinação, o administrador, pai do narrador, determinou uma série de castigos aos indivíduos envolvidos ou, como diz Bell Hooks (2021), disseminou a cultura do medo e do terrorismo psicológico sob as formas de ameaças e castigos físicos. A disseminação do medo começou com a ordem de que todos os envolvidos na insubordinação se apresentassem até às 20 horas em frente ao Posto para devolver as facas e todos os tipos de armas que possuísem, pois, se não fizessem isso até esse horário, ele mesmo iria incendiar a tabanca de um dos líderes, “[...] além de outros castigos severos que seriam aplicados a todos” (Macedo, 1999, p. 87).

Além de ordenar que todos os envolvidos fossem castigados e que os cinco principais envolvidos na insubordinação fossem transferidos para as colônias de São Tomé e Príncipe, o administrador, como forma de reafirmar seu complexo de superioridade, de chefe e de relembrar o poder e a hierarquia criados pelos próprios colonizadores, ordenou que os castigos fossem aplicados pelos gerentes dos Postos coloniais:

Determinei que esta punição fosse executada pelos próprios grandes da terra, sob a orientação do grande chefe e dos régulos, **de modo a permitir-lhes reafirmar sua autoridade sobre toda a população da tribo**. Como desprestígio perante a gente das terras, este castigo é profundamente sentido pelos mancebos, e perdurará no seu espírito para sempre (Macedo, 1999, p. 89-90, grifos nossos).

Além dos castigos físico e moral e do terrorismo psicológico, é interessante pontuar que, mesmo esses indivíduos estando em um espaço de subserviência, exploração e violências pelos colonizadores, e essa insubordinação sendo somente

uma reivindicação pelo fim dos castigos físicos, eles são figurados como perigosos não só aos administradores das colônias, mas também à população branca: “Ambos exprimiram a convicção de que, sem uma intervenção militar, não só o Chefe de Posto como toda população branca da região estaria em perigo de vida” (Macedo, 1999, p. 85).

Antes de narrar esse incidente registrado no relatório de seu pai, o narrador confessa ter mudado os nomes dos indivíduos e dos lugares onde aconteceu os fatos. Ao mudar os nomes dos sujeitos, dos lugares e das datas em que se deram os acontecimentos, Roberto Ribeiro diz que “O texto atará as pontas do real com o irreal; da história com a literatura, transformando o discurso histórico em discurso ficcional” (2007, p. 55). Neste sentido, Gregório Dantas diz que o fato de o narrador não definir sua obra como autobiográfica nem como um romance, permite ao narrador “[...] abarcar discursos de diferentes naturezas e a manipular à vontade gêneros diversos como a autobiografia, o teatro, a poesia, o ensaio, sem, contudo, se comprometer com a verdade ou com a especificidade desses discursos” (2011, p. 120). Assim,

HM vai desmanchando, aos poucos, a determinação que, porventura, algum leitor tenha de que o que está lendo se trata de uma realidade baseada em fatos. A realidade, os fatos, com certeza, fazem parte da narrativa, mas estão estilhaçados, como a própria estrutura do texto, pelo campo aberto da ficção. Algum fato histórico pode estar narrado como em um outro local, com uma outra data, do que o original, por exemplo (Ribeiro, 2007, p. 57).

Todos os relatos e as revoltas contadas pelo narrador mostram ainda mais como ele se constrói como uma figura dissidente no seu contexto de origem e criação. Sua identidade puramente intelectual e analítica se resume não só pelo gosto às artes (literatura, ópera e cinema) que se entrelaçam com o seu mosaico narrativo, mas por sua posição antissalazarista, regime autoritário que governou Portugal por mais de quarenta anos. Vários são os momentos em que ele faz menção ao dia 25 de abril, data em que militares se juntam e derrubam o governo de António de Oliveira Salazar, conhecida como a Revolução dos Cravos. Como todo governo ditatorial, o salazarismo possuía uma visão de governo extremamente conservadora, patriótica e de grande repressão e censura, sobretudo à imprensa e aos opositores políticos.

O engajamento político e social da obra não se limita a mostrar algumas facetas do colonialismo e do salazarismo no século XX, mas também demonstra que, apesar de regimes ditatoriais como o salazarismo, o nazismo na Alemanha ou o fascismo de Mussolini na Itália terem sido extintos, suas ideologias ainda continuam sendo disseminadas por toda parte. Ao discutir sobre a independência de Moçambique, Helder mostra como os meios de comunicação ainda continuavam

vinculados aos regimes e como o preconceito e a supremacia branca continuavam sendo disseminados por aqueles que possuíam voz socialmente:

Depois da independência de Moçambique, um jornal que estava a querer agradar ao novo regime publicou a fotografia dum camponês apatetado, parecido com o pastor da Serra do Reboredo. E a legenda, por baixo: “Foram estes os nossos colonizadores.” Certamente que o jornalista responsável os teria preferido mais desencardidos e luzidios, à inglesa, daqueles que vão lavar as mãos depois de responderem com um aceno distante a um “bom dia patrão”. O jornalista era tão branco quanto um português pode ser [sic] mas, reciclando a filosofia imperial do capitão Teófilo Duarte, achava que era necessário saber quem é branco e quem é preto e quem manda em quem, só que desta vez ao contrário (Macedo, 1999, p. 66).

Em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak aponta nos sujeitos subalternos aqueles que têm suas vozes silenciadas, sendo essencial criar espaços e oportunidades para que esses indivíduos possam se expressar e serem ouvidos socialmente, pois como diz Fanon (2020), falar é existir. Assim, ao figurar uma imprensa aliada ao novo regime, e terminar o romance em aberto, Helder Macedo não só demonstra que os ideais colonialistas continuam em voga, como mostra que a luta pela voz, pelos espaços e pela representatividade das pessoas negras e subalternizadas é árdua e precisa estar simultaneamente em todas os espaços e esferas sociais.

Considerações finais

Partes de África é um mosaico contemporâneo que reflete várias facetas da história portuguesa e de sua colonização em alguns países da África. A ascensão e o declínio do império português revelam ao leitor os impactos que a colonização logrou na história das civilizações que passaram a se organizar por meio desse fenômeno capital que não se deu em via única, como bem discute Ribeiro (2002). O despertecimento com o qual o protagonista, filho e neto de administradores das colônias, narra as imbricações e o impacto do projeto dito civilizatório, demonstra o engajamento histórico, social e crítico com o qual a obra se compromete. A cada peça desse mosaico, Helder Macedo vai demonstrando os impactos e as consequências da colonização. A ideia de um mosaico contemporâneo se manifesta na justaposição de narrativas que ora se complementam, ora se contradizem, evidenciando a complexidade de um passado ainda não consumado e que se faz presente constantemente. A estrutura fragmentária do romance traduz, assim, o descompasso entre a história oficial e as histórias pessoais, expondo as camadas de violência e o silenciamento, que marcam os discursos sobre a colonização.

O romance se apresenta como um testemunho histórico e literário da complexidade das relações entre Portugal e suas ex-colônias, bem como das feridas abertas que persistem na contemporaneidade. Ao construir um enredo que entrelaça memórias, documentos históricos e ficção, Helder Macedo oferece ao leitor um olhar multifacetado sobre as implicações do colonialismo e suas reverberações na formação das identidades individuais e coletivas dos sujeitos. Dessa forma, a narrativa não apenas reconstrói o passado, mas também indica a urgência de uma revisão crítica do presente. Ao trazer à tona as sequelas do colonialismo, o autor evidencia a necessidade de repensar os legados coloniais e convida à reflexão sobre a responsabilidade histórica e a necessidade da construção de um futuro mais equitativo e ético.

Ao falar de ética, o romance de Helder figura, como diz Bell Hooks (2021), a ética de vida do desamor, pois uma cultura amorosa não permite a violência, a subjugação e o desejo de poder e hierarquia, ou seja, uma ética de vida amorosa não compactua com os alicerces e as diretrizes coloniais. Neste sentido, vemos que os resquícios coloniais que sobrevivem sob as formas da discriminação, do preconceito, da exclusão e das violências só vão ser combatidas por meio de uma ética de vida social que seja pautada no amor. Assim, a leitura de *Partes de África* nos possibilita compreender algumas das complexidades das relações pós-coloniais e dos desafios que elas impõem à sociedade contemporânea. O romance não apenas expõe as falácias do discurso civilizacional colonizador, mas também propõe uma revisão dos paradigmas que sustentam as desigualdades sociais e culturais até hoje. Assim, reafirma-se sua relevância enquanto obra literária e histórica, contribuindo para a construção de um pensamento crítico e comprometido com a justiça social.

CARDOSO, V. S. SANDANELLO, F. B. *Parts of Africa* (1991): a colonial mosaic. *Itinerários*, Araraquara, n. 60, p. 153-163, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *Published in 1991, Parts of Africa, the first novel by the Portuguese writer Helder Macedo (1935-), is a mosaic of narratives of personal and national memories by a narrator who closely followed the process of Portuguese colonization in some African countries. The sense of lack of belonging and the anti-colonial position with which the protagonist, son and grandson of administrators of the Portuguese colonies, and the introspective, documentary and biographical way of narrating the imbrications and impact of the Portuguese colonial project on the African continent demonstrate the historical, social and critical engagement with which the work is committed. The border space in which the narrator spends his childhood but does not identify himself, in addition to representing the divisions that colonialism created between people, draws our attention to the impact it had on the ethical and social formation of civilizations.*

■ **KEYWORDS:** *Parts of Africa. Helder Macedo. Colonialism. Post-coloniality. Portugal.*

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.

DANTAS, Gregório Foganholi. Mosaicos espelhados: uma leitura de *Partes de África*, de Helder Macedo. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 16, p. 103-128, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo, Elefante, 2021

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MARTINS, José de Souza. **O cativo da terra**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas. **Civitas**. Porto Alegre, v. 14, p. 27-42, 2014.

SANTANA, Caio. Um Brasil de 154 línguas. **Jornal da USP**, São Paulo, 10 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/um-brasil-de-154-linguas/> . Acesso em 01 de fevereiro de 2025.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Parte de nós: uma leitura de *Partes de África*. In: Teresa Cristina Cerdeira. (org). **A experiência das fronteiras leituras da obra de Helder Macedo**. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.

RIBEIRO, Roberto Carlos. Sujeito, memória e história em *Partes de África*, de Helder Macedo. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 32, n. 52, p. 54-61, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



RASURA: A CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS SOBRE PAULA, DE HELDER MACEDO

Sandra Mônica do Nascimento MOURA*
Penélope Eiko Aragaki SALLES**

■ **RESUMO:** Este artigo pretende analisar a construção da protagonista Paula, do romance *Pedro e Paula* (1999), de Helder Macedo, a partir de diferentes perspectivas, destacando sua resistência aos estereótipos e violências impostos por uma sociedade patriarcal. Cercada por personagens que buscam moldá-la de forma opressora, especialmente no núcleo familiar, Paula enfrenta um ciclo de agressão e controle. No entanto, ela não se submete às normas sociais e constrói sua emancipação por meio da liberdade, rompendo com padrões impostos e ressignificando sua identidade. Nesse processo, ao afirmar seus desejos e potencialidades, Paula acaba sendo associada a novos estereótipos, como democracia, juventude e poder feminino. Assim, este estudo busca compreender como essa personagem complexa se constrói e se emancipa ao rasurar as projeções alheias.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Pedro e Paula*. Estereótipo. Liberdade. Emancipação Feminina.

“Quem me dera que a tua irmã
tivesse o teu carácter!”

Helder Macedo (1999, p. 103).

Introdução

Na tradição literária portuguesa¹, as relações familiares frequentemente aparecem como espaços de opressão e perpetuação do passado, refletindo estruturas

* Doutora em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – sandra.lettras07@gmail.com

** Doutoranda em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – penelope.salles@estudante.ufscar.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

¹ De acordo com Carlos Reis, a literatura de ficção portuguesa tem se caracterizado por uma crescente incorporação de temas, valores e estratégias narrativas associadas ao pós-modernismo. Entre esses temas, destacam-se os dramas de guerra – tanto em sua dimensão coletiva quanto individual –, a condição pós-colonial e as reflexões sobre identidade, impulsionadas pelas transformações nas fronteiras geopolíticas (Reis, 2004, p. 16 *apud* Dantas, 2009, p.22).

sociais marcadas pelo peso da herança colonial e patriarcal. Em *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes (1999), temos essa tendência ao retratar a dissolução de uma família portuguesa em Angola no contexto da descolonização. A narrativa fragmentada da obra reflete a desintegração das identidades das personagens, especialmente dos filhos de Isilda, que carregam o peso da memória colonial e das imposições maternas.

Essa característica de um Portugal que se manteve por muito tempo na lógica de dominação colonial aparece, também, no romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo (1999), contemporâneo de António Lobo Antunes, cuja estrutura narrativa múltipla constrói a identidade da protagonista a partir do olhar alheio. Mas, ao passo que a narrativa de *O Esplendor de Portugal* avança na transformação da identidade portuguesa a partir do conjunto das suas personagens, no romance de Helder Macedo a figura de Paula é quem manifesta e reflete o espírito da mudança ao passar do tempo histórico que o romance se preocupa em atravessar.

Pedro e Paula narra a história de dois gêmeos não idênticos. De maneira estética e poética, o autor constrói a figura de Paula a partir do olhar daqueles que a cercam – familiares próximos, como pai, mãe, irmão gêmeo e esposo, além de personagens secundários, como o pido e o próprio narrador², que se insere na trama como personagem. Ainda que atravessada por essas vozes, Paula não se deixa capturar inteiramente por elas: sua presença se impõe, revelando uma personagem que resiste, interpreta e transforma as leituras que fazem de si.

Essa pluralidade de visões de mundo – e, por consequência, de interpretações e projeções sobre Paula – nos convida a uma leitura orientada pelo pensamento pós-moderno, conforme proposto por Linda Hutcheon (2011).

Partindo desse referencial, este artigo propõe uma análise da construção da identidade da protagonista, com ênfase nos processos de resistência e ressignificação dos estereótipos que lhe são impostos ao longo da narrativa. Paula não apenas é objeto do olhar alheio, mas também o confronta, subverte expectativas e reinventa-se simbolicamente. Sua trajetória pode ser compreendida como um movimento ativo de reconstrução subjetiva, no qual afirma sua autonomia por meio de gestos concretos e da criação de novos sentidos para si.

A partir da perspectiva de Paula, ocorre uma “*rasura do olhar do outro*”, isto é, um gesto de subversão das categorias que buscam fixá-la em posições sociais e identitárias normativas. Essa rasura, mais do que uma simples recusa aos estereótipos, opera um deslocamento e uma reconfiguração da identidade.

A pluralidade da personagem também se evidencia nas múltiplas figuras com as quais é associada – menina, irmã, mulher, mãe –, sugerindo uma identidade em constante reconstrução, feita de camadas sobrepostas que desafiam leituras reducionistas. Tal perspectiva encontra respaldo na teoria de Stuart Hall (2016),

² Como nos diz Gregório Dantas, um “narrador autoconsciente” (Dantas, 2009, p.108).

para quem a identidade não é algo fixo ou essencial, mas um campo aberto de disputas simbólicas e significações em fluxo.

A seguir, Hall apresenta algumas dimensões fundamentais do funcionamento dos estereótipos:

A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. Mary Douglas (2014), por exemplo, argumentou que qualquer coisa que esteja “fora de lugar” é considerada contaminada, perigosa, tabu. Os sentimentos negativos agrupam-se ao seu redor, é algo que deve ser simbolicamente excluído para que a “pureza” da cultura seja restaurada. A teórica feminista Julia Kristeva chama tais grupos expulsos ou excluídos de “abjetos”, cujo significado em latim é, literalmente, “expulsos” (Kristeva, 1982).

O terceiro ponto é que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído, um de seus aspectos, de acordo com Dyer, é o etnocentrismo- “a aplicação das normas da própria cultura para a dos outros” (Brown, 1965: 183). Novamente, lembre-se do argumento de Derrida; entre oposições binárias como Nós/Eles, “não estamos lidando com (...) uma coexistência pacífica (...) mas sim com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos governa (...) o outro, ou tem a primazia” (Derrida, 1972: 41).

Em suma, a estereotipagem é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de “poder/conhecimento” do jogo. Por meia dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o “Outro” (Hall, 2016. p.192 -193).

Desse modo, a estereotipagem está diretamente ligada ao exercício do poder e à exclusão daqueles que não pertencem a determinado grupo ou que não seguem normas pré-estabelecidas, sendo, assim, frequentemente marginalizados e descartados.

No caso de Paula, essa lógica se evidencia de maneira contundente no contexto familiar, onde ela não corresponde às expectativas sociais e políticas projetadas pelo pai – figura de autoridade e representante simbólico do poder patriarcal. Em comparação com seu irmão gêmeo, Paula ocupa uma posição de menor poder, o que revela a hierarquia de gênero presente tanto na estrutura familiar quanto na esfera social mais ampla.

Contudo, a protagonista não se submete passivamente aos papéis que lhe são impostos. Ao contrário, ela desafia convenções e se apropria criticamente dos significados que a cercam, a fim de reivindicar ativamente um lugar próprio no mundo. Sua identidade não é apenas determinada pelas normas que a envolvem,

mas construída no confronto com os estereótipos, a partir do qual ela inventa outras formas possíveis de existência.

Assim, *Pedro e Paula* constitui um campo fértil para refletir sobre as disputas em torno da identidade feminina, especialmente, no que diz respeito à resistência aos mecanismos de dominação simbólica e à afirmação de subjetividades plurais e emancipatórias.

A sociedade portuguesa retratada no romance passa por transformações significativas em suas estruturas políticas, culturais e filosóficas, o que contribui para a emergência de diferentes olhares sobre Paula. Nesse sentido, torna-se essencial considerar a multiplicidade de perspectivas presentes na narrativa, já que a representação da personagem adquire sentidos diversos conforme o ponto de vista assumido. Um dos marcos centrais do romance, por exemplo, é a violência imposta pelo regime salazarista, que condiciona e atravessa a configuração das personagens ao longo da trama.

Projeções em Paula

Helder Macedo, de forma astuta, constrói um narrador não convencional que, ao apresentar a história de *Pedro e Paula*, torna-se também em narrador-personagem ao longo do romance. Desse modo, a narrativa começa com um narrador onisciente em terceira pessoa e, posteriormente, no final da narrativa, transita para um narrador-personagem. Essa complexidade narrativa provoca a reflexão por meio de uma escrita que já nasce ambígua, como pode ser percebido no próprio nascimento dos protagonistas, nos dizeres da mãe: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (Macedo, 1999, p.29).

Vale ressaltar que essa construção também dialoga intertextualmente com Machado de Assis (2012, 2016), com as obras *Esau e Jacó* – cujos personagens Pedro e Paulo, guardam semelhanças com os personagens de Macedo – e *Dom Casmurro*, por meio de Capitu (Cerdeira, 1999). Sabe-se que, nos estudos de Machado de Assis, o narrador deve ser lido com desconfiança, especialmente pelos recursos poéticos e estéticos utilizados. A própria criação de Capitu pode ser questionada, uma vez que é feita, em sua maioria, pelo olhar ciumento de Bentinho.

Pedro e Paula inicia no contexto do pós-guerra³ e se estende até o final do século XX, perpassando a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos como grandes motores para os acontecimentos da narrativa. Esse período conturbado contribuirá na formação da personagem Paula, uma figura feminina que rompe com a visão tradicional dos valores esperados à época, desta forma, está à margem da sociedade colonialista, aproximando-se do conceito de ex-cêntrico, empregado por Linda Hutcheon (2011) para poéticas pós-modernas:

³ O pós-guerra se refere à segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que chamei de ex-cêntrico, o que está fora do centro. O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói (cf. Bertens 1986, 46-47). Ele reconhecesse a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes (Hutcheon, 2011, p.65).

O pós-modernismo como uma proposta estética possibilita a criação de narrativas nos quais personagens que estão à margem ocupem papéis de protagonismo. No romance aqui retratado, embora Paula seja a protagonista, há uma certa resistência da sociedade para que ela exerça sua liberdade total, justamente devido ao contexto na qual ela estava inserida.

Esse exercício pós-moderno, no qual o ex-cêntrico ocupa o lugar central, permite reconhecer que a construção de Paula está sujeita às percepções subjetivas das demais personagens. Cada uma, ao se relacionar com ela, projeta sua própria visão de mundo, contribuindo para a formação de estereótipos que revelam mais sobre quem olha do que sobre quem é olhado. Ainda assim, Paula não se submete passivamente a essas projeções: sua trajetória evidencia uma tentativa constante de reconfigurar sua imagem e afirmar sua subjetividade diante dos olhares que a moldam.

Os estereótipos são um conjunto bruto de representações mentais do mundo. Eles são palimpsestos nos quais as representações bipolares iniciais ainda estão vagamente legíveis. Perpetuam o sentimento necessário de diferença entre o “eu” (self) e o “objeto”, que se torna o “Outro”. Tendo em vista a inexistência de uma linha real entre o self e o outro, é preciso desenhar uma linha imaginária; e para que a ilusão de uma diferença absoluta entre o eu e o outro nunca seja perturbada, esta linha é tão dinâmica em sua capacidade de alterar-se como é o self. Isso pode ser observada no relacionamento mutável entre os estereótipos antitéticos, que se equipara à existência de representações “mas” e “boas” do self e do outro. Porém, a linha entre o “bom” e o “mau” responde às pressões que ocorrem dentro da psique. Assim, podem ocorrer (e ocorrem) mudanças dos paradigmas de nossas representações mentais do mundo. Podemos deixar de temer e passar a glorificar o Outro. Deixar de amar e passar a odiar. Os estereótipos mais negativos possuem sempre um contrapeso abertamente positivo. Assim como as imagens mudam, o mesmo ocorre com todos os estereótipos. Dessa forma, os estereótipos são inerentemente versáteis em vez de rígidos [...] (Hall, 2016. p.243-244).

Como propõe Stuart Hall, os estereótipos funcionam como representações mentais marcadas por contradições e por uma linha imaginária entre o “eu” e o

“Outro” – uma linha que, embora instável e sujeita a deslocamentos, busca preservar a ilusão de uma diferença essencial. Assim, as imagens atribuídas a Paula oscilam entre o “bom” e o “mau”, o desejável e o indesejável, refletindo as tensões internas de quem a observa. As personagens a cercam de sentimentos ambíguos – como amor, rejeição e frustração – que acabam por torná-la uma figura constantemente reinterpretada, revelando a multiplicidade e a fluidez de sua identidade narrativa. Nesse processo, a visão – literal e simbólica – torna-se um eixo estruturante.

As figuras familiares, especialmente a mãe, desempenham um papel ambivalente na constituição dessa identidade. Desde o início da narrativa, Ana sugere uma possível dúvida sobre a paternidade de Paula ao notar uma semelhança entre os olhos da filha e os de Gabriel. A recorrência desse olhar desconfiado reaparece na vida adulta da protagonista, impulsionando sua viagem a Londres. Esse deslocamento, no entanto, não se resume a uma busca por suas origens biológicas: trata-se também de um gesto de ruptura, de reinvenção, de recusa aos valores herdados, que inscreve no corpo de Paula o desejo de autonomia e liberdade.

Mesmo envolta em ambiguidades, a figura materna ocupa um lugar de centralidade simbólica. Ana é percebida pelo marido como instável e emocionalmente frágil, mas é ela quem incentiva Paula a estudar fora com o irmão. Ao mesmo tempo que exerce um papel de cuidado e proteção, seu olhar carrega marcas de julgamento e contradição, o que contribui para o sentimento de deslocamento afetivo vivido por Paula. Essa duplicidade afetiva, própria das relações familiares, intensifica o modo como a protagonista é narrada e se narra: entre o que os outros veem e o que ela escolhe ver de si mesma.

A mãe declarou que para si seria o fim de tudo, chorou abraçada a Paula acusando-a de ingratidão, refutou o altruísmo de Pedro acusando-o de extorsão emocional e de ganância material, entrou na mais profunda crise de desespero. Mas foi a primeira a concordar quando emergiu, de face trágica e olhos vermelhos, dois dias depois. Chamou a Paula, abraçou-a de novo, muito fundo: **“Vai, vai minha filha, vai ser que eu não fui”**. O pai tinha entretanto continuado a ponderar os prós e os contras, a decadente metrópole e as ameaças de terrorismo na colônia, as recorrentes crises da mulher e a influência positiva do filho, também ele se ia sentir muito só sem os dois filhos mas enfim, era melhor para os filhos, aceitava, era o seu dever. Ou seja, o **Pedro ganhou. Não admira portanto que a inesperada Paula que tanto iria perturbar a hibernação londrina de Gabriel lhe tivesse declarado que nunca a poderia conhecer sem conhecer Pedro, querendo talvez dizer que só poderia amar quem também o amasse**. Ou mesmo que receava nunca poder amar? Talvez sim talvez não, mas isso são ainda outras histórias de logo se vê (Macedo, 1999, p.58, grifos nossos).

Ao dizer “vai ser o que eu não fui”, Ana projeta na filha a possibilidade de realização de um ideal que ela própria não alcançou. A imagem de Paula como uma mulher emancipada e sexualmente livre é, em parte, moldada por esse desejo materno. No entanto, essa aparente defesa da liberdade da filha é atravessada por ambivalências, que se tornam ainda mais visíveis quando Pedro revela que Paula está tomando anticoncepcionais. A reação de Ana mistura orgulho, desconforto e ressentimento, expondo as tensões entre as expectativas que projeta sobre a filha e os limites da aceitação que é capaz de sustentar:

Tanta agressividade! Tanto ressentimento! (...) O que é natural, a Paulinha é a rapariga que conheces melhor, a única rapariga que realmente conhecias. O modelo feminino, para os rapazes, costuma ser a mãe, mas bem sei, e acredita que não tenho ciúmes, pelo menos já não tenho, já me habituei, o teu tornou-se a Paulinha (...) Estás a ver a reação do vosso pai ao “agradável” perante o que disseste sobre as contracepções da inocente filhinha! Como se a inocência estivesse nessas coisas! Ou ela devesse ter ficado à espera da pomba, como a Virgem Maria! Escandalizo-te? Sim, bem sei que te escandalizo. Mas tu bem sabes, tu, o quase médico, que tens uma mãe frustrada, e neurótica, que o teu pai diz que é louca, e que casou, virgem, e que nunca deveria ter casado, virgem ou rasgada (Macedo, 1999, p.69-70).

É importante enfatizar que, ao mesmo tempo em que Ana aparenta defender a liberdade da filha, ela não reconhece plenamente a violência simbólica exercida pelo filho, tampouco confronta diretamente a estrutura de poder familiar. Ao concluir sua carta, Ana não contradiz abertamente Pedro e já menciona sinais de sua doença, o que indica uma postura de retraimento diante do conflito. Dessa forma, sua defesa da liberdade de Paula revela-se parcial e ambígua, marcada por silêncios que refletem a dificuldade de romper com o machismo estrutural que atravessa seu núcleo familiar.

Essa limitação é tematizada por Helder Macedo ao discutir os impasses vividos por Ana, que:

[...] Fosse como fosse, teve de encarar em si o que, na linguagem pomposa das coisas públicas, se teria chamado os limites da liberdade.

Que não é quando o exercício da liberdade de uns colide com a liberdade dos outros, porque isso é relativamente fácil de resolver, é uma questão de regras de trânsito, de instruções a dizer faz o que quiseses desde que não seja em cima ou por baixo de mim. É quando se tem razão em face da desrazão dos outros que as coisas se complicam, e quem dirá que a Paula não tinha razão?, quando o ter razão, mesmo que se tenha, recusa aos outros com a força punitiva de lei o isso é

lá com eles de por exemplo **até poderem querer ser vítimas, como a Ana, que outra forma de liberdade já não conheceria além da que encontrasse em ser a voluntária vítima especular da vida que desejara viver e forçadamente não vivera.** (Macedo, 1999, p.180, grifos nossos).

Ana, portanto, é construída como uma figura cuja noção de liberdade está atravessada por uma postura de resignação e subordinação, escolhendo ocupar o lugar de vítima da vida que não conseguiu realizar. Essa ambiguidade permeia suas ações e posicionamentos ao longo da narrativa, evidenciando como ela reproduz, ainda que de forma inconsciente, os mecanismos de controle masculino.

A revelação do passado de Ana, como amante do pide Ricardo Vale, adiciona complexidade à personagem e às relações familiares, ampliando a dimensão política e histórica do romance.

(...) E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que **lhe chamasse Paulinha. Mas não é por isso que se pode dizer que nos tornamos amantes, era só uma brincadeira, um faz-de-conta.** O senhor é médico, deve entender estas coisas como elas são. E deve também entender que é melhor ajudar-me. Se não é que vai ser um desgosto para todos. Pense no seu pai (Macedo, 1999, p.129, grifos nossos).

Essa fala revela, de maneira perturbadora, que o desejo de Ana de viver por meio da filha adquire contornos de um fetiche sexual, manifestado na dinâmica ambígua e invasiva estabelecida com Ricardo. A narrativa também insinua um relacionamento de caráter sadomasoquista. Mais tarde, ao ficar viúva e necessitar de cuidados, Ana reencontra Ricardo, e Paula descobre que o caso entre os dois ocorria ainda durante a vida do pai. Em suas palavras:

“E o que é que queres que tenha acontecido? Ele visitava-me com notícias tuas... O que sabia de ti. Só ele sabia... **E eu precisava tanto! Foi tudo por ti...**”

“Isso já me disse. E...?”

“O que é que queres saber mais? O que é que precisas de saber mais? Até eu já não sei! Foi há tanto tempo! O teu pai ainda estava vivo...”

“Um retrato...”

“**Ah não, Paulinha, não!... Eu só queria o teu bem. Queria tanto ser tu!... Mas não aconteceu nada, ninguém te fez mal!...**”

“Bom, deixe lá isso agora. Mas ouça!” E retomou o que teria sido a frase que deixara interrompida ao telefone: “Ouça. A mãe sabe que há quem ache que não é aqui, que não é nesta casa que devia estar a viver. Que precisa de ser

vigiada, controlada. De ter assistência médica permanente...Se volta a convidar esse homem...” (Macedo, 1999, p.179, grifos nosso).

Ao responsabilizar Paula, Ana tenta manipular a filha, distorcendo a realidade e exercendo violência psicológica e emocional. Assim, inverte os papéis, ocultando sua própria responsabilidade. Ainda que Paula se mantenha, na maior parte do tempo, em silêncio diante das violências sofridas, ela continua vivendo, mediando conflitos e contornando agressões por meio de suas ações.

Como apontado anteriormente, a figura materna, cúmplice e amante do pido, não é capaz de reconhecer nem a gravidade da agressividade de Pedro contra Paula, nem sua própria violência em relação à filha. Ana parece reforçar ainda mais essa dinâmica ao insinuar que, para Pedro, a verdadeira figura feminina de referência não é a mãe, mas sim a irmã – o que sugere uma identificação projetiva: Ana se vê na filha, ou, mais precisamente, deseja ser como ela. Em última instância, manifesta-se aí um sentimento de inveja de mãe para filha. O ato falho de Pedro, portanto, revela não apenas uma culpa inconsciente, mas também a convicção de que é a irmã a verdadeira responsável pelo adultério de Ana, o que acaba por validar simbolicamente as ações tanto da mãe quanto do pido.

Ainda que Ana represente a mulher submetida às convenções patriarcais – e, nesse sentido, pareça perpetuar certos valores –, sua postura em relação à filha aponta para uma cisão interna: se por um lado, se resigna à estrutura patriarcal, por outro, almeja a liberdade de Paula, mesmo que essa liberdade não esteja plenamente ao seu alcance. Por fim, é preciso salientar que Ana, por meio de suas violências psicológicas – de suas próprias opressões, frustrações e fetiches – através das manipulações em relação com a filha, deixa evidente também a sua própria fragilidade feminina.

O seu amante, Ricardo Vale, reforça estereótipos ao projetar uma imagem infantilizada de Paula, chamando-a insistentemente de “Paulinha”. Para ele, sua missão é protegê-la – missão essa legitimada por Ana. Embora o diminutivo tenha origem familiar, o pido se apropria dele para reafirmar sua posição de poder e sua visão de Paula como alguém vulnerável, uma menina que precisa de proteção e cuja proximidade ele deseja. Essa projeção fantasiosa e sexual pode ser compreendida à luz da definição de estereótipo proposta por Stuart Hall:

Até agora, nós afirmamos que a “estereotipagem” tem sua própria poética – suas próprias maneiras de trabalhar – e sua política – as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder – uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele”. A introdução da dimensão

sexual, entretanto, nos leva a outro aspecto da “estereotipagem”: sua base alicerçada em fantasia e projeção – e seus efeitos de divisão e ambivalência (...) (Hall, 2016, p.200).

Essa estereotipagem perpassa toda a narrativa. Ricardo Vale tenta controlar Paula por coerção, usando sua autoridade, sua força física e os mecanismos de dominação masculina. Sob o pretexto de protegê-la, está sempre a observá-la – e, simultaneamente, a persegui-la. Nesse sentido, é pertinente considerar também o componente voyeurista de sua postura em relação à protagonista. Hall aproxima as noções de fetichismo e voyeurismo à luz da psicanálise freudiana:

Então, finalmente, o fetichismo dá permissão a um voyeurismo não regulamentado. (...) Segundo Freud (1976 [1927]), normalmente há um elemento sexual no “olhar”, um naturalismo dele, que costuma ser guiado pela busca não reconhecida do prazer ilícito e por um desejo que não pode ser realizado. “A impressão visual ainda é o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa” (Freud: 1976[1927]). (...) Ele chamou a força obsessiva deste prazer de “escopofilia”. Ela se torna perversa, Freud argumentou, somente “(a) se restringida exclusivamente à genitália, (b) quando se liga à superação do asco (o voyeur-espectador das funções excretórias), ou (c) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele” (Hall, 2016, p. 209-210).

Ricardo Vale e Ana, juntos, constroem outro estereótipo de Paula: o da mulher que desperta o desejo sexual – figura moldada pela fantasia e pela projeção dos desejos alheios sobre seu corpo feminino. Ainda assim, a protagonista escolhe continuar cuidando da mãe, apesar da manipulação e da carga simbólica perversa que essa relação carrega. Com essa decisão, impõe seu próprio desejo de não institucionalizar Ana, demonstrando consciência crítica e afetiva. Por meio de seus gestos, Paula rasura os estereótipos que lhe foram impostos e enfrenta, com firmeza silenciosa, as múltiplas formas de opressão e violência – inclusive aquelas perpetradas pela própria mãe.

A perseguição e o controle sobre Paula não cessam. Ricardo continua acompanhando seus passos, desde o momento em que ela vai viver com o irmão em Lisboa até mesmo após seu casamento com Gabriel:

Foi que Ricardo Vale fez, depois de por um momento ficar a olhá-la de alto a baixo, numa postura que desejaria irônica, de vilão da fita. Que de algum modo, pelo ridículo, sossegou Paula.

“Gosto de mulheres sem medo”, disse ele. “Mas gosto ainda um pouco mais quando depois ficam com medo. Essas manchas nas calças. É sangue.”

Isto era demais de vilanias estereotipadas para Paula. Ao diabo as cautelas, o homenzinho não podia ser levado a sério. Era afinal um mero polícia desempregado, sem a função de onde viera o seu poder. E também, é claro, já estavam um pouco mais próximos do portão, da gente que houvesse lá fora. Continuou a andar, um pouco mais depressa. Mas disse:

“Sim, sangue menstrual. É o que eu uso para pintar.”

Ricardo Vale riu, apanhado de surpresa. Paula lembrou-se daquele dente de ouro, reparou de lado nas unhas envernizadas, nas manobras gordurosas do cabelo ralo. Acelerou o passo um pouco mais, mas não demais.

“Gosto sim senhor”, ofegava ele ao lado dela, “uma mulher sem medo. E castigadora”, ralhava brandamente, “devo reconhecer que teve graça, embora não seja preciso falar dessas coisas, dos mistérios das senhoras. **Mas o que a senhora, o que a menina Paulinha não sabe, se lhe posso chamar assim, a Paulinha, é que me deve muito. Protegi-a muita vez sem que o soubesse. As vezes que lhe podia ter acontecido alguma coisa e que não aconteceu porque eu a tinha sob a minha proteção, à distância. E ainda agora!**” (Macedo, 1999, p.197, grifos nossos).

Nessa ocasião, Paula menciona a Gabriel que sente estar sendo seguida e, posteriormente, descobre que é o padeiro quem a vigia. Paula, mesmo com medo, sempre enfrentou Ricardo ao longo da narrativa, recorrendo tanto à coragem quanto à ironia. Vale ressaltar que o policial, por meio de suas opressões, também agride Paula emocionalmente e psicologicamente. Desse modo, podemos observar como o *voyeurismo* do padeiro proporciona um prazer ilícito, ao mesmo tempo perverso para a protagonista. Ainda assim, Paula consegue driblá-lo novamente, como fazia quando era solteira. Por fim, consegue lidar com essas novas formas de violência na criação de sua própria história.

A postura de Ricardo aqui sintetiza os resquícios de um poder patriarcal que, embora esvaziado institucionalmente – já que ele está desempregado – ainda busca afirmar-se por meio do medo e da intimidação. A tentativa de encenar o papel do “vilão da fita” escancara sua fragilidade e dependência de um estereótipo masculino ameaçador para manter controle sobre Paula, que, no entanto, já não o teme como antes. A presença de outras pessoas próximas do portão simboliza, nesse momento, a possibilidade de saída do cerco – ainda que simbólica – e o enfraquecimento da vigilância constante que marcou sua vida.

Já Pedro constrói um estereótipo distorcido da irmã, projetando sobre sua liberdade sexual um juízo moral punitivo. Isso se evidencia em uma das cartas do pai dirigidas ao filho, em que sua postura em relação à irmã é reforçada como legítima – o que acentua a naturalização da desigualdade de gênero no seio familiar:

(...) 4. Estou indignado com o comportamento da tua irmã. A culpa porém não é tua. É dela, que devia saber portar-se como uma mulher honesta. E se a culpa é de mais alguém então é nossa, minha e da vossa mãe, por não a termos sabido disciplinar, por a termos deixado sair do nosso controle. **A responsabilidade de ela ter ido tão nova para a Metrópole também não foi tua. Foi da vossa mãe, que lhe meteu ideias na cabeça desde pequena, e minha, que permiti. Como se uma rapariga pudesse ter o teu sentido de responsabilidade.** Tu fizeste o que podias para ajudar a tua irmã e mais não poderias ter feito. Mas tenho de desabafar contigo. Faz-me vergonha sabê-la assim, a entregar-se a qualquer. Não foi para isso que a criamos. E agora escreveu vossa mãe a dizer que quer ir para Paris por causa da pintura. Da pintura que põe na cara para atrair homens? O melhor seria que viesse para aqui. Mas não a posso forçar porque já atingiu a maioridade. Só poderia cortar-lhe as mesadas. É tão irresponsável que disse que se lhe pagássemos a ida a Paris depois prescindiria do nosso apoio financeiro. Deus sabe as poucas-vergonhas que faria sem dinheiro, que tenciona fazer para o obter. **Se quer tanto ser independente, aqui teria a possibilidade de ensinar no liceu, de trabalhar honestamente. De se tornar numa mulher respeitável. De se casar, se algum homem honrado ainda a quisesse como esposa. Mas a vossa mãe encoraja-a em todas as loucuras, aceita todas as vergonhas.** Até já me tentou convencer de que Paris seria uma possibilidade a considerar. Como se mesmo financeiramente fosse fácil, para não falar no resto. Como se eu catasse dinheiro da carapinha dos pretos. Vive num mundo irreal, a vossa mãe. Não é controlável e por vezes faz-me aceitar o inaceitável só para a pacificar. Tu, que praticamente já és médico, poderás entender como é difícil. **O meu receio é que a filha tenha herdado o desequilíbrio da mãe.** Mas não falemos mais disso. Quero só que me comuniqués o nome e o endereço da tal médica. A Ordem dos Médicos deve ser informada do seu procedimento.

(...) 6. **Mando-te o cheque da mesada com um reforço para os presentes de Natal. Decide tu a parte da tua irmã. Eu por mim nem a mesada lhe daria** (...) (Macedo, 1999, p.71-72, grifos nossos).

A visão do pai reforça essa lógica: ele projeta em Pedro o ideal de virtude e bom caráter, enquanto interpreta as escolhas de Paula como desvios, reafirmando os valores patriarcais que estruturam as relações familiares.

Alguns anos depois, Pedro escreve uma carta ao pede, quando este passa a chantageá-lo:

“É evidente que não nutro ressentimentos nem rancores contra si pois sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã.” **Teria certamente querido escrever “instigadas pela minha mãe” e terá sido isso**

que julgou que escreveu. Mas não, há uma fotocópia da carta, está lá “pela minha irmã.”

O Freud explica (Macedo, 1999, p.190, grifos nossos).

Com esse ato falho, o irmão deixa explícita a transferência da culpa para Paula, que, em sua perspectiva, é a verdadeira responsável não apenas pelo adultério da mãe, mas, ao longo da narrativa, por todos os seus infortúnios pessoais. A relação entre os dois é marcada por uma complexidade afetiva e estrutural, pois Pedro, com o aval dos pais, assume uma postura de domínio masculino sobre a irmã. À luz da psicanálise freudiana, o equívoco na escrita revela um conteúdo reprimido: a culpa que ele conscientemente atribui a Paula emerge do inconsciente, materializando-se no momento da escrita.

Nesse mesmo sentido, Stuart Hall discute a constituição do estereótipo a partir da teoria freudiana:

O elemento comum a todas essas diferentes versões de Freud é o papel que diferentes teóricos dão ao “Outro” no desenvolvimento do sujeito. A subjetividade surgirá e a percepção do self será formada somente através das relações simbólicas e inconscientes que a criança forja com o “Outro” significativo que está fora de si - ou seja, que é diferente de si.

À primeira vista, essas abordagens psicanalíticas parecem ser positivas em suas implicações para a “diferença”. Nossas subjetividades, elas dizem, dependem de nossas relações inconscientes com os outros significantes. No entanto, existem também implicações negativas. A perspectiva psicanalítica pressupõe que o self ou a identidade, não possui um núcleo interno, estável e determinado. Psiquicamente, nunca seremos sujeitos totalmente unificados. Nossa subjetividade é formada por este diálogo problemático, nunca concluído e inconsciente com o “Outro” - com a internalização do “Outro”. É formada em relação a algo que nos completa, mas que - por se encontrar fora de nós -, de certa forma, sempre nos falta (Hall, 2016, p.159).

Dessa forma, do ponto de vista do irmão, Paula representa aquilo que lhe falta – especialmente por seu poder feminino – mas que, ao mesmo tempo, o completa, uma vez que acredita tê-la sob seu domínio e sempre ao alcance. Isso se evidencia no momento em que, a pedido de um amigo de Pedro, é ela quem retorna para socorrê-lo após sua chegada de Londres, como se o equilíbrio e a força interna de Pedro dependessem, de fato, da presença da irmã. Importa sublinhar que Paula escolhe voluntariamente ajudá-lo, mesmo já conhecendo seu caráter e o histórico de violência e manipulação que a cerca.

Na visão de seu pai José, Paula não corresponde ao seu ideal de filha nem ao modelo de mulher que ele considera adequado, especialmente no que diz respeito à formação de uma família e à figura feminina idealizada sob o viés patriarcal.

Paula, no entanto, rompe com essas expectativas familiares e sociais ao escolher viver sua sexualidade de forma livre, contrariando os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Com esse gesto, ela afirma sua autonomia diante das crenças limitantes da família e da moral patriarcal, desestabilizando os estereótipos associados à figura da “mulher de família” por meio de uma concepção própria de liberdade e empoderamento.

A violência simbólica e material exercida por José sobre a filha manifesta-se tanto no campo afetivo quanto no econômico, revelando a tentativa de controle masculino sobre a liberdade feminina. A mesada administrada por Pedro, nesse contexto, não se limita a uma questão financeira, mas constitui um mecanismo de poder que restringe a autonomia de Paula.

Paula, ao se mudar para a casa do irmão, decide estudar artes e tornar-se pintora. Nesse novo contexto, escolhe assumir o controle sobre o próprio corpo e sua sexualidade: opta por utilizar um método contraceptivo e, por livre-arbítrio, procura uma médica para romper seu hímen cirurgicamente.

(...) Sabe o que é que eu fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? **Fui à médica, expliquei-lhe as minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida.** E depois fui para a cama, contudo o que era gente, e às vezes quase nem era. Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para obter o que estava a ser oferecido livremente. Mesmo para justificar uma ereção previamente autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. E sabe do que é que gostei mais dos acontecimentos de Paris? L' imagination au pouvoir! Uma frase. **Foi por causa dela que decidi vir a Londres, que o quis conhecer, partilhar consigo a minha imaginação, ver se a sua cara correspondia ao retrato em que o tinha imaginado, pedir-lhe que me ajudasse a aprender a minha liberdade.** E hoje aprendi: não gosto de botas altas com minissaias.” Levantou-se. “Quero ir para casa, prefiro os meus blue jeans, antes ir para a cama com não importa quem e depois sacudir-me como uma cadela molhada” (Macedo, 1999, p.47, grifos nossos).

Essa escolha – consciente e provocadora – é reveladora da recusa de Paula em ser definida por convenções sociais ou familiares. Ao decidir que sua virgindade não seria algo “perdido”, mas sim transformado sob sua própria vontade, ela rompe com a lógica patriarcal que associa o corpo feminino à posse, à pureza ou ao controle masculino. Em vez disso, ela afirma sua subjetividade e age de forma

autônoma, exercendo um tipo de liberdade que resiste às imposições da sociedade repressora à sua volta.

Importa destacar que, ao fazer isso, Paula subverte novamente o que é socialmente esperado de uma mulher – especialmente em uma sociedade fortemente patriarcal – e constrói para si um novo modo de ser. Assim, ela cria o seu próprio estereótipo de poder e emancipação feminina, que vai além dos olhares externos e das expectativas alheias. Paula não se permite ser moldada: ela se rebela, rasura discursos dominantes e cria suas próprias concepções de mundo e liberdade.

A protagonista assume sua liberdade sexual e, ao procurar Gabriel em Londres, decide conquistá-lo. A amizade entre os dois se transforma em amor e, ao longo da narrativa, ela escolhe casar-se com ele, garantir sua independência financeira por meio da arte e das aulas particulares e, posteriormente, interromper o uso de contraceptivos para tornar-se mãe. Ao final do romance, observamos que Paula expressa sua emancipação feminina mais por meio das ações do que pelas palavras. Ela decide seguir com a própria vida a partir de suas escolhas individuais e de sua concepção de liberdade, de forma consciente.

O narrador sugere que, com Gabriel, Paula alcança sua plena sexualidade feminina:

(...) E Paula? E os deslumbramentos que ela teria desejado? Ah, mas desejou-os, e alcançou-os como de outro modo não teria podido, e não só porque a aparente passividade da sua entrega de si a Gabriel estivesse já a ser um modo ativo de alcançá-los. Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprendem com os homens, e que com aquele homem Paula finalmente pôde permitir-se; a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, pois já não era ela que estava a ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita (Macedo, 1999, p.145).

Do ponto de vista de Gabriel, Paula pode representar o estereótipo da liberdade e da juventude. Ela traz vitalidade à sua vida e, por causa dela, ele decide retornar à sua cidade natal, enfrentando também as questões políticas do seu exílio. Além disso, Paula encarna o desejo sexual e o empoderamento feminino. Escolhe permanecer ao lado dele, respeitando, mais uma vez, suas próprias opiniões e o seu modo particular de viver. Por amor a ela, Gabriel também se dispõe a ajudar sua família.

Em um dos trechos mais significativos do romance, Paula compartilha com Gabriel suas inquietações sobre o relacionamento entre Ricardo e Pedro, expondo feridas abertas do passado e as pressões de uma obediência que lhe foi imposta desde cedo:

[...] Nessa altura saí, deixei-os sós, fui para meu quarto. Furiosa comigo por não ter saído antes. Por ter obedecido ao pido. E também eu desatei a chorar, feita uma parva. Mas de raiva. Por não ter saído logo. Por ter sido uma menina obediente. Pois é, Gabriel. É muito difícil não ser. Mas depois percebi que assim ele também tinha tido poder sobre mim. Que nada que eu fizesse estava certo. E sabe o que é que eu fiz? Tirei os blue jeans, os mesmos de Londres. E vesti-me assim, de boa menina. Parva! E voltei para a sala. E fiquei até ao fim. Como uma boa menina.”

“Não, acho que não”, disse Gabriel. “Duvido que como uma boa menina. Fizeste bem em voltar. Senão é que ele teria ganho.”

“Já nem sei.”

Ficaram calados. Gabriel estendeu a mão sobre a mesa, a palma para cima, a pedir a dela. Ela fechou a mão como em Londres, colocou-a como um objeto dentro da dele, que a envolveu.

“E depois?”, perguntou Gabriel. “Como é que foi o resto?”

“Ah, isso é o mais difícil.” Paula retirou a mão. “Tenho medo de lhe contar. Vou trair toda a gente. Até a si.”

“Paula, estás a tremer! Falamos depois, se preferes.”

“Não. Pois é. Tem de ser. Dê-me mais um copo. Tem de ser. Porque o resto”, disse Paula forçando um tom irônico, “o resto é um happy end” (Macedo, 1999, p.89).

Enquanto Paula amadurece e enfrenta seus traumas com coragem e consciência crítica, Pedro segue por um caminho oposto. Faz um acordo com o pido para permanecer na universidade e evitar o envio à guerra, enganando até mesmo os pais. Além disso, exige que sua namorada, Fernanda, aborte o filho que esperam, mas ela recusa. Mais tarde, ao descobrir que a criança nasceu, casa-se com Fernanda. Contudo, sua atuação como médico revela uma postura antiética, motivada por ambições pessoais, ausência de empatia e manipulação constante. Ao longo da narrativa, Pedro se mostra mentiroso, invejoso e de caráter duvidoso, traindo completamente a imagem idealizada de “bom moço” que o pai projetava nele – uma ironia que dialoga diretamente com a epígrafe do romance.

Quando Paula tem acesso à carta que Pedro enviou ao pido, ela finalmente decide confrontar o caráter do irmão. Vale lembrar que, desde a infância, ela nutria por ele um amor profundo. No entanto, diante da revelação, volta a sentir uma dor física e um mal-estar que a acompanharam desde a tenra infância:

Percebeu que ia vomitar, correu à casa de banho, ficou curvada sobre o lavatório, o estômago a contrair-se em espasmos, a sentir um suor frio a cobrir-lhe o rosto,

os cabelos a caírem-lhe sobre a boca, a ficarem empastados de cuspo porque nem vomitar conseguia, mal tinha comido. **Não lhe acontecera assim desde pequena, uma náusea assim, sem pré-aviso, sem controle, desde que eram os dois pequenos, e estava a sentir agora que então sentia e se esquecera quando era excluída dele, dos jogos dele, dos brinquedos que haviam começado por ser dela, e que ela depois lhe dava voluntariamente, para o aplacar, e ele já não queria. Teve o mesmo movimento infantil de querer aplacar o irmão, pedir-lhe ela desculpa, fazer de conta que nada do que tinha acontecido acontecera** (Macedo, 1999, p.203, grifos nossos).

Os pais sempre priorizaram as necessidades de Pedro em detrimento das de Paula. Desde a infância, ela foi condicionada a cuidar do irmão, e, ao longo da narrativa, escolhe permanecer ao seu lado mesmo conhecendo seu verdadeiro caráter. Essa responsabilidade atribuída a Paula reflete os valores patriarcais presentes na família, que tratava os irmãos de forma desigual desde o início – como na amamentação, em que Pedro era sempre o primeiro. Quando Pedro percebe que perdeu o domínio sobre a irmã, recorre à violência física e sexual para reestabelecer seu controle:

“Tudo para mim começava e acabava em ti!..”, dizia no entanto ainda Pedro, a afagar-lhe os cabelos, a querer beijá-la, a prendê-la nos seus braços, ele próprio quase em lágrimas, comovido com a sua própria comoção. “Perdoa-me, perdoa-me...”

Paula procurou afastá-lo, arrancar do seu corpo as mãos com que ele agora a segurara pela cintura, a puxarem-na para ele, a descerem sobre as nádegas. Sacudiu-o bruscamente. Afastou-se. Olhou-o com repulsa.

“Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...”

E então... Bom, o resto foi rápido e brutal (Macedo, 1999, p.209, grifos nossos).

Após o ataque sexual, Paula decide romper definitivamente com o irmão. Meses depois, ela aparece grávida, e o leitor é confrontado com a dúvida se Filipa seria filha de Pedro ou de Gabriel, seu companheiro. Ainda assim, a protagonista opta por levar a gravidez adiante. Em vez de abortar ou denunciar Pedro, Paula reafirma sua autonomia sobre o próprio corpo e a própria história: escolhe ter a filha e seguir adiante. Gabriel, por sua vez, acolhe a criança sem questionar a paternidade. Anos mais tarde, Paula comenta com o narrador sobre a morte de Gabriel:

“Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura de palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim.”

(...) “Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor, escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.”

E fui eu que disse:

“Pois é” (Macedo, 1999, p.234-236).

Nesse momento de rara abertura, Paula revela ao narrador a importância de Gabriel em sua vida. Apesar das violências e das questões incestuosas que a rodeavam, ela escolhe atribuir a Gabriel a paternidade de sua filha. Trata-se de uma decisão consciente, marcada não pela negação do passado, mas pela afirmação de um novo sentido – de vida, de afeto, de reparação.

Ao final da narrativa, ocorre uma mudança significativa na posição do narrador, que passa de narrador-testemunha a narrador-personagem:

O que me faz decidir (informações fundamentais) que afinal preciso mesmo de pensar no que a Paula me teria a dizer antes de poder terminar o livro. Vou tratar disso amanhã, talvez depois do jantar. Aliás, até seria divertido, se ela pudesse cá vir jantar, porque já é para vir uma outra Paula também pintora (e essa não há como ocultar-lhe o nome mesmo sem o dizer) além de outra amiga também chamada Paula que é historiadora de arte em Lisboa e me explicou tudo sobre os prazeres dos cemitérios. E mais uns ingleses, a quem vou dizer que Paula em português não é nome, é profissão. O que não sei é se esse fato poderá ajudar a Paula do meu livro a conseguir uma galeria em Londres, que é sempre uma grande complicação. Seja como for: mesmo que o jantar não dê para verificar os pormenores fundamentais de que ainda preciso tenha de ficar para outro dia, pelo menos já irei preparando o terreno (Macedo, 1999, p.220).

Neste momento, o narrador-personagem projeta seu próprio estereótipo de Paula, incorporando-a à sua vida e ao processo criativo, como se ela mesma passasse a ditar os rumos da narrativa. Ao respeitar suas escolhas individuais e concepções de mundo, Paula torna-se responsável por construir seu próprio estereótipo de empoderamento feminino e liberdade. Simboliza, assim, uma força interna que resiste às opressões e às tentativas de moldá-la – seja no âmbito social ou familiar –, afirmando-se e libertando-se continuamente.

A protagonista, ao romper com as amarras de um passado familiar marcado por valores colonialistas que regiam a vida dos seus, exerce um papel central na busca por sua identidade – uma identidade forjada na dor, na violência e na coerção. Sua trajetória de emancipação se apresenta como uma das principais questões do romance: Paula escolhe o amor e o ato de amar, criando seus próprios laços afetivos, independentemente das violências vividas ou do ódio recebido. O que prevalece em sua jornada é o afeto e os amores que ela decide cultivar.

Paula, assim, se destaca como uma personagem que tensiona os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Ela não se encaixa no modelo idealizado pelo pai, tampouco aceita a passividade da mãe. Ao escolher trilhar seu próprio caminho – mesmo sob intensa pressão familiar – revela sua potência como figura de resistência. Como aponta Elizabeth Grosz, a condição feminina foi historicamente marcada por mecanismos de controle sobre o corpo e a sexualidade da mulher; nesse contexto, Paula emerge como uma personagem que desafia tais mecanismos ao afirmar sua autonomia e recusar os lugares de submissão que lhe foram impostos.

O espaço familiar, portanto, é representado como um microcosmo das tensões sociais e políticas mais amplas. O romance, assim, aponta para uma resistência feminina que não se constrói a partir de uma oposição absoluta à família, mas no enfrentamento das violências e na elaboração de novos significados para os laços afetivos. Mesmo em meio a um ambiente hostil e patriarcal, Paula encontra formas de afirmar seus desejos e sua identidade, subvertendo os papéis que lhe foram historicamente impostos.

Considerações finais

Portugal, que durante séculos construiu sua identidade sobre o esplendor colonial e a exploração ultramarina, enfrentou o desafio de redefinir-se após a queda do regime salazarista e o consequente desmantelamento do império. O fim da ditadura e da guerra colonial abriu caminho para novas configurações de poder e para uma reavaliação crítica do passado. No entanto, os ecos desse passado não desapareceram por completo, persistindo em estruturas e mentalidades que continuam a moldar a sociedade portuguesa.

Essa tensão entre ruptura e permanência é um dos eixos centrais do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, que, ao acompanhar a trajetória de sua protagonista, Paula, reflete simbolicamente sobre os desafios de um país que busca sua emancipação sem conseguir se desprender inteiramente das marcas da sua história⁴.

⁴ Sobre o tema, ver análises mais aprofundadas em *De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo*, de Maria Lúcia Dal Farra (2000), e *Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo*, de Gregório Dantas (2009).

O romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, pode ser lido como uma metáfora da história recente de Portugal, especialmente no que diz respeito à transição do Estado Novo para a Revolução de 1974. Assim como a Paula enfrenta a influência e o controle das figuras masculinas que a cercam, Portugal, mesmo após a revolução, continua lidando com os ecos do seu passado colonialista e patriarcal. As estruturas de poder não desaparecem de imediato; pelo contrário, persistem de forma sutil, moldando a subjetividade e as relações sociais.

Nesse sentido, a narrativa insere-se no contexto do romance pós-moderno ao problematizar a construção da identidade e desafiar verdades absolutas, como propõe Linda Hutcheon (1991). A fragmentação da narrativa e a multiplicidade de vozes reforçam a ideia de que Paula, assim como Portugal, não é um sujeito fixo. Afinal, há uma constante tentativa, por parte das personagens ao seu redor, de moldar a imagem da protagonista, fixando-a em uma leitura opressora.

A forma como Paula é percebida pelos outros é, em grande parte, mediada por estereótipos que buscam reduzi-la a um lugar de submissão, desproteção e marginalização. No entanto, ela não se deixa moldar nem por esses olhares externos nem pelas estruturas herdadas do passado. Ao contrário: ela rasura tais estereótipos, recusa o lugar que tentam lhe impor. A protagonista busca sua emancipação por meio de suas próprias potencialidades, impondo seus desejos e necessidades individuais, e criando, inclusive, seus próprios estereótipos – marcados por liberdade, democracia, desejo sexual, juventude e poder feminino.

A narrativa desloca, assim, o protagonismo para uma figura feminina que, mesmo diante das adversidades, resiste às tentativas de imposição e controle, afirmando sua busca por autonomia. Ao se afastar afetiva e geograficamente da família, Paula passa a exercer maior liberdade sobre si, assumindo sua própria relação com o poder. Esse poder não se define apenas pelo olhar do outro, mas emerge de sua construção interna. O desejo que ela desperta nos que a cercam reflete, inconscientemente, aquilo que lhes falta – como sugerem as análises de Freud e a concepção de estereótipo discutida por Stuart Hall (2016).

Esse impulso de liberdade manifesta-se na multiplicidade de olhares que a cercam, marcados por sentimentos ambivalentes que oscilam entre o amor, o ódio e a constante transmutação dessas emoções. Por fim, a narrativa evidencia tanto a dimensão do afeto quanto a do desafeto, explorando a pluralidade de visões e interpretações do mundo.

A singularidade da escrita de Helder Macedo também se revela na maneira como a obra questiona a literatura e a própria ficção. Como aponta Carlos Reis (2004), a narrativa de *Pedro e Paula* se insere em uma tradição literária que dialoga com grandes nomes como Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis, incorporando um forte traço de ironia e intertextualidade. Esse jogo literário também contribui para a construção de uma voz narrativa sedutora e multifacetada, que, ao mesmo tempo em que reflete a peculiaridade do autor, permite que se

escutam os ecos de outras vozes literárias. Assim, o romance realiza um exercício de leitura da tradição literária como um recurso para escrever aos moldes do seu próprio tempo.

A essa perspectiva crítica, acrescenta-se a reflexão de Antonio Candido (2011) sobre a literatura como um sistema socialmente inserido. *Pedro e Paula* exemplifica como a ficção não apenas reflete a sociedade, mas também contribui ativamente para a construção de sua memória e identidade. Ao dar voz a uma protagonista que atravessa transformações pessoais e históricas, o romance evidencia as tensões entre tradição e mudança, entre a tentativa de controle e a busca por emancipação. Nessa concepção, a experiência estética promovida pela análise literária não apenas amplia a compreensão do leitor, mas também pode levá-lo a uma reconfiguração de sua própria percepção. Afinal, a leitura crítica da literatura também pode promover uma leitura política da realidade e da sociedade (Candido, 2011).

Como sintetiza Maria Lúcia Dal Farra (2000) em *De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo*, a trajetória de Paula evidencia que a suposta “proteção” oferecida pelas figuras masculinas é, na verdade, um disfarce para a vontade de poder e a tentativa de posse. A verdadeira emancipação só ocorre quando há um rompimento com essas estratégias de dominação:

só a procura de emancipação do outro pode favorecer o seu florescer, a sua integridade. O entendimento desta simples verdade se impõe, a meu ver, como a mais significativa proferição que emana desta narrativa, e, aliás, como um autêntico ato de amor que apenas o exercício da democracia pôde ensinar para sempre (Dal Farra, 2000, p. 396).

Dessa forma, *Pedro e Paula* não apenas revisita a história de Portugal, mas também propõe uma reflexão crítica sobre os desafios da emancipação individual e coletiva, com ênfase na condição feminina. Paula não é apenas um reflexo das contradições sociais de seu tempo, mas um sujeito que resiste às tentativas de silenciamento e de apropriação de sua identidade. Seu percurso simboliza o embate entre um passado marcado por amarras colonialistas e conservadoras e a possibilidade de um futuro em que a mulher possa ocupar plenamente seu espaço – não definida pelo olhar do outro, mas por suas próprias potencialidades. Assim, o romance evidencia que a emancipação feminina, assim como a social e política, constitui um processo contínuo de resistência e de reconstrução.

MOURA, S. M. N.; SALLES, P.E.A. The Construction of Female Stereotypes in *Pedro e Paula*, by Helder Macedo. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 165-187, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the construction of the protagonist Paula, from the novel **Pedro e Paula** by Helder Macedo, from different perspectives, highlighting her resistance to stereotypes and violence imposed by a patriarchal society. Surrounded by characters who attempt to mold her in an oppressive manner, especially within the family sphere, Paula endures a cycle of aggression and control. However, she does not conform to social norms and builds her emancipation through freedom, breaking with imposed patterns and redefining her identity. In the process of asserting her desires and potential, Paula becomes associated with new stereotypes, such as democracy, youth, and female power. This study thus seeks to understand how this complex character constructs herself and achieves emancipation by erasing the projections of others.*

■ **KEYWORDS:** *Pedro and Paula. Stereotype. Freedom. Feminine Emancipation.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno**: Um amor conquistado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. Vários escritos. 5ª ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Em passeio com “Pedro e Paula”: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo. **Via Atlântica**, v. 2, n. 2, p. 270-283, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 3, p. 389-399, 2000.

DANTAS, Gregorio Foganholi. **Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Orientadora: Vilma Sant’Anna Areas. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. [sn].

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda & William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000.

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

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, v. 8, n. 15, p. 15-45, 21 out. 2004.



QUEM ESCREVE SE DESCREVE: UM NARRADOR EM PASSEIO PELA FICÇÃO

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 tardiamente, 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 “para-ode”, de “canto ao lado de”, e não como mera estratégia de sátira e ridicularização que a retórica lhe sói atribuir¹: 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 Maças 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

¹ 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, *ficcionista* 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 irrisórios 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 *Écloga 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 *Esau 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 trajos 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 Joaninha?

— Joaninha 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 oxímorom – 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 indicial 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-sebastiânico 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 despersonalização.

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 Nachtigal, 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 definham 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 desprendendo-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 complementaridade amorosa da S, personagem feminina que divide com o autor o espaço da casa, surgindo aqui e acolá nos desvios 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 Macedo², 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 parece 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 camonianiano do título, em definitiva homenagem ao amor.

² “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.

■ ■ ■

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 irmana 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, metafictionalmente 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 sanduiche 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 desejaria 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 pesquisei 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 sebastiânico 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. Destrói o futuro. A personagem de Victor diz isso e ele, digamos, é mais “sebastiânico” 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 transpomos 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 bocadinho 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 tomando 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 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 descontinuo, 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, conseqüentemente, 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 ambigüidade, 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: “epá”, 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 carácter 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 Bernardim 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, e 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 aquela 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 tomando 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.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Alucinação, p. 123
Associação Internacional de Lusitanistas, p. 95
Autoria, p. 49
Cesário Verde, p. 95
Colonialismo, p. 153
Desejo, p. 37
Emancipação Feminina, p. 165
Ensaio, p. 109
Estereótipo, p. 165
Feminino, p. 23, p. 131
Ficção, p. 189
Helder Macedo, p. 23, p. 37, p. 49, p. 65, p. 95, p. 109, p. 123, p. 131, p. 153, p. 189
Intertextualidade, p. 49, p. 189
Ironia, p. 131
Liberdade, p. 165
Literatura, p. 23, p. 123
Literatura Portuguesa, p. 49, p. 65
Memória, p. 65
Metamorfose, p. 75
Música, p. 75
Narrador/autor, p. 189
Noite de verão, p. 37
Novela pastoril, p. 109
Objeto “a”, p. 37
Paradigmas, p. 75
Partes de África, p. 65, p. 153
Pedro e Paula, p. 165
Poesia, p. 75
Poesia e sociedade, p. 95
Poesia realista, p. 95
Portugal, p. 153
Pós-colonialidade, p. 153
Renascimento português, p. 109
Romance, p. 123
Simultaneidade, p. 131
Temáticas, p. 75
Utopia, p. 23

SUBJECT INDEX

- Authorship, p. 49
Cesário Verde, p. 95
Colonialism, p. 153
Desire, p. 37
Essay, p. 109
Feminine, p. 131
Feminine Emancipation, p. 165
Fiction, p. 189
Freedom, p. 165
Hallucination, p. 123
Helder Macedo, p. 23, p. 37, p. 49, p. 65, p. 95, p. 109, p. 123, p. 131, p. 153, p. 189
International Association of Lusitanists, p. 95
Intertextuality, p. 49, p. 189
Irony, p. 131
Literature, p. 23, p. 123
Memory, p. 65
Metamorphosis, p. 75
Music, p. 75
Narrator/Author, p. 189
Object “a”, p. 37
Paradigms, p. 75
Parts of Africa, p. 65, p. 153
Pastoral novel, p. 109
Pedro and Paula, p. 165
Poetry and society, p. 95
Poetry, p. 75
Portugal, p. 153
Portuguese Literature, p. 49, p. 65
Portuguese Renaissance, p. 109
Post-coloniality, p. 153
Realistic poetry, p. 95
Romance, p. 123
Simultaneity, p. 131
Stereotype, p. 165
Summer Night, p. 37
The Feminine, p. 23
Themes, p. 75
Utopia, p. 23

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALAVARCE, Camila da Silva, p. 23, p. 131
ALVES, Julio Miguel Domingues da Silva, p. 131
ALVES, Maria Theresa Abelha, p. 75
CARDOSO, Viviane dos Santos, p. 153
CERDEIRA, Teresa Cristina, p. 189
DAL FARRA, Maria Lúcia, p. 123
FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, p. 95
LAKS, Daniel M. , p. 65
MOURA, Sandra Mônica do Nascimento, p. 165
OLIVEIRA, Larissa Bistafa Antunes de, p. 131
PIRES, Nayara Meneguetti, p. 49
SALLES, Penélope Eiko Aragaki, p. 165
SANDANELLO, Franco Baptista, p. 153
SILVA, Marisa Corrêa, p. 37
VALENTIM, Jorge Vicente, p. 109

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura
- 57 – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 58 – ABRAPLIP – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 59.1 – CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa
- 59.2 – CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

