

RESTAURAÇÕES E IMPASSES NA FICÇÃO DE HELDER MACEDO

Gregório F. DANTAS

Universidade Federal da Grande Dourados

gregdantas@gmail.com

Resumo: De livro a livro, o romancista português Helder Macedo o autor formula um debate sobre as formas possíveis do romance, utilizando-se ostensivamente do discurso metaficcional e estabelecendo uma produtiva relação entre o ficcional e o histórico. Em *Partes de África* (1991), Macedo utiliza-se de diversos registros — ficção, poesia, autobiografia, ensaio, teatro — para criar um romance supostamente autobiográfico, em que restaura o passado de sua família, que reflete determinado momento da história de Portugal, projeto que se desdobra nos romances seguintes: em *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e virtudes* (2000), *Sem nome* (2005) e *Natália* (2009). É possível dizer, portanto, que os personagens dos romances macedianos funcionam como “metáforas da história”, representando momentos de transição entre o mundo colonial e o pós-colonial. Ocorre, porém, um impasse entre a necessidade de restauração do passado pela ficção e a impossibilidade dessa restauração, confinada aos limites do romanesco. De modo que reconstituir a verdade histórica do país termina por ser um percurso de autoconhecimento, de uma nova formulação (literária) da própria identidade.

Palavras-chave: Helder Macedo; Romance português; Ficção e história.

Não escrever é estar-se dentro da vida sem lá estar — ou estar-se nela mutilado, intruso, estéril.

Fernando Namora

1.

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

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

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

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

A repercussão acadêmica que os romances de Helder Macedo alcançaram, em Portugal e no Brasil, é a prova de que têm intrigado a crítica de modo bastante singular. Em 1997, Macedo esteve na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, participando do Seminário Internacional “Três vozes de Expressão Portuguesa”, ao lado Orlanda Amarílis e José Saramago. Referindo-se à atenção que *Partes de África* (1991) recebeu por parte da crítica brasileira e da “perplexidade, quando não mesmo um certo desconforto” que o livro havia causado em Portugal, Helder Macedo declarou:

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

Partes de África é de fato um romance quase indefinível. Utilizando-se de diversos registros — ficção, poesia, autobiografia, ensaio, teatro — Macedo compôs um forma híbrida, quase uma colagem de diferentes formas textuais. O que não acarreta necessariamente em dispersão temática. Recorrendo à metáfora de Henry James, podemos dizer que tanto *Partes de África* quanto os romances seguintes de Macedo são centrados em duas preocupações temáticas, como dois fios entrelaçados unindo as contas de um colar, a saber: a investigação metaficcional e o diálogo entre ficção e História, temas caros aos autores aos quais Macedo dedicou sua carreira acadêmica. O mesmo quanto aos procedimentos formais: desde *Partes de África*, Macedo se utiliza de antinomias formais e temáticas, que se espalham por vários níveis de sua ficção — desenvolvimento dos personagens, oposição entre História e ficção, construção frasal, enunciação metaficcional —, construindo o que o próprio autor chamou de *mosaico*. Procedimentos semelhantes já haviam sido localizados por Macedo em Machado de Assis, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Cesário Verde, autores estudados por Macedo em muitos de seus ensaios e conferências. De modo que os romances macedianos são a realização ficcional das questões caras aos seus ensaios, situando tais questões no âmbito das grandes dúvidas da literatura contemporânea, como o questionamento da função social da prosa de ficção, suas formas possíveis e sua conseqüente legitimação. Questões antigas como o próprio gênero romanesco, mas mais relevantes e recorrentes do que nunca.

A obsessão pelo discurso metaficcional torna o narrador de *Partes de África* o primeiro (e seguramente um dos mais importantes) comentadores da obra. Isso porque ele elabora uma espécie de “teoria ficcional”, que também dialoga com seus ensaios, (além das conferências e entrevistas concedidas a respeito de sua ficção) de maneira significativa. Não se trata, porém, de uma teoria coerente e fechada, à qual poderíamos aplicar em seus romances como uma reveladora chave de leitura. Como uma “capela imperfeita”, essa

teoria ficcional, embora exista, está em contínua (e, suspeitamos, permanente) reconstrução, inominada, a ser escrita. Sua realização literária, como convém aos grandes romances, permanece em aberto; personagens que desaparecem, livros a serem escritos, futuros incertos: suas tramas não se encerram como casos comprováveis de uma teoria. Ao contrário do que almejavam os naturalistas, a literatura se Helder Macedo se recusa a ser reduzida a um estudo de caso; pelo contrário, empenha-se em satirizar constantemente o ideário determinista, em defender a autonomia dos personagens, e em sabotar constantemente as regras ficcionais, demonstrando que o material literário não se submete às regras científicas. Se a ficção macediana é a conclusão de um percurso ensaístico, como uma resposta a perguntas desde há muito formuladas, trata-se de uma falsa resposta, composta não por certezas e regras, mas por imprecisões, reticências, novas perguntas e, “com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas” (MACEDO 2002, p. 236).

Considerando a configuração destes elementos em cada um dos romances, podemos identificar um percurso inequívoco no comportamento do narrador, de livro a livro.

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

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

Em *Partes de África* não se distingue o que é “verdade por ter acontecido” da “verdade sem ter de acontecer”, ou seja, o que não aconteceu também é “verdade”, ficcional.

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

A começar pela história da família, que reflete determinado momento da história de Portugal, o da manutenção das colônias africanas desde meados do século XX, o que poderíamos chamar de ocaso do terceiro império português, para usar os termos de Lincoln Secco (2004). Segundo o historiador, o Terceiro Império colonial português se iniciou com a perda da América portuguesa, buscada, a partir de então, na África. A infância de Helder Macedo em diferentes pontos — ou partes — da África corresponde a um período de

intensa tensão política e início de movimentos revoltosos significativos, como o “Incidente de Constança”, relatado no capítulo 10, através de um relatório do pai do narrador, então “Chefe dos serviços da administração civil na colônia de Guiné”. O romance, portanto, é composto por uma série de

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

E o percurso do narrador é problematizado a cada passo, por um comportamento volúvel e assumidamente devedor a uma nobre tradição de narradores caprichosos: Laurence Sterne, Almeida Garrett, Machado de Assis, entre outros. Filiando-se (pretensamente?) a tal tradição, o narrador elabora reflexões metaficcionalistas para então questioná-las, debatendo assim as formas possíveis do romance, mas confere, com sua própria presença, unidade à forma aparentemente anárquica do romance. *Partes de África* demonstra então que, ao menos em parte, e ainda que sujeitas aos imperativos da ficção, a restauração do passado é possível: o autor trata das relações afetivas e familiares, sobrepostas à História recente do país, sob o único viés possível, o da ficção.

Em *Pedro e Paula* (1998), o modelo não é mais a autobiografia, mas o romance histórico machadiano — se podemos chamar assim *Esau e Jacó*. No penúltimo romance de Machado de Assis, há dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que representam diferentes momentos históricos do país, a monarquia e a república. Iguais em tudo, porém, pouco importa de que lado estejam: para Machado, mudando-se tempos e vontades políticas, não se alteram as bases estruturais do país. Já Pedro e Paula representam, respectivamente, o Portugal colonialista, preso ao ideal decadente do império, e a novo Portugal, com vistas para o futuro, que proporcionará a Revolução dos Cravos de 1974. Os personagens são, portanto, “metáforas da história”, na medida em que simbolizam o momento histórico retratado. Assim, Macedo termina por criar uma narrativa que, tematizando constantemente a forma romanesca, ainda demonstra certa confiança nela, como prova o enredo algo folhetinesco e o fato inegável de que a fragmentação, desta vez, está a serviço de se contar uma história mais coesa do que a do romance anterior. Em *Pedro e Paula*, Macedo ensaia referências a *Partes de África* e a seu método composicional, que indicam se não uma vontade de superação da forma adotada anteriormente, ao menos um olhar distanciado sobre ela, de quem a analisa. Talvez o mais evidente destes momentos seja a descrição do método artístico de Paula:

Estava em todo o caso a preparar uma exposição, a primeira inteiramente não figurativa, quadros difíceis de tornar simples (...). Porque o segredo dos quadros, que tina de estar lá para não ser notado mas precisava de estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil (MACEDO, 1999b, p. 193).

Não é preciso muito para que o leitor se lembre do gato de Alice que “acabou só sorriso sem gato” (MACEDO, 1999a, p. 40) e que simboliza a teoria do mosaico de *Partes de África*. O método composicional adotado por Macedo em *Pedro e Paula* não é mais “não-figurativo” como em *Partes de África*, e sim escrito “à maneira realista”, como diz o narrador logo nas primeiras páginas: “Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999b, p. 17). Há uma evidente mudança na proposta ficcional, mudança que ainda indica confiança na forma romanesca.

Vícios e virtudes (2000) é um livro de virada. Desta vez, Macedo sobrepõe o tema da redação de um livro com o da restauração do mito sebastianista. Ambos estão fadados ao fracasso. O romance é novamente narrado pelo escritor Helder Macedo, que conhece uma sedutora mulher, Joana, cuja vida parece ter muitas semelhanças com a da histórica Joana da Áustria, mãe de D. Sebastião. O projeto do narrador é redigir a história de Joana em termos muito próximos ao que fizera nos romances anteriores: o de um personagem que representasse um determinado momento histórico. Para tanto, elabora uma narrativa em que a vida da personagem histórica é narrada em termos atemporais, de modo que bem poderia ser a vida da Joana contemporânea. Esse projeto de romance está reproduzido nos capítulos 2 e 3 de *Vícios e virtudes*. Desta vez, porém, a restauração do passado não será mais possível.

Antes, o processo criativo de Paula era análogo ao método do autor em *Partes de África*; já em *Vícios e virtudes*, o método narrativo do autor-narrador espelha, sem dúvida, o adotado nos livros anteriores, principalmente em *Pedro e Paula*: ficção e História enredados de maneira insolúvel, com a confiança no enredo folhetinesco. Como se o narrador de *Vícios e virtudes* houvesse escrito *Pedro e Paula*, e quisesse agora escrever um romance nos mesmos termos. Também há muitos temas em comum: o jogo de carta como metáfora da emancipação, um triângulo amoroso entre a mãe, a filha e o “tio”, uma possível violação incestuosa, o amor como posse do outro. A propósito, diz Joana: “o pior que se pode fazer a alguém porque parece um ato de amor mas é horrível, é tomar posse de uma alma e destruí-la” (MACEDO, 2002, p. 48). Mas este romance dentro do romance não tem prosseguimento: seu autor, o narrador Helder Macedo, envolve-se com a mulher que lhe serviu de modelo, relação que revela o logro das restaurações. Joana toma o controle da relação, elabora ela mesma versões pouco confiáveis de seu passado, como se assumisse a forma desejada pelo escritor. Paula era uma personagem em busca de sua emancipação e independência; Joana já exercita essa liberdade a ponto de ser ela a verdadeira responsável por sua própria história. Em certo momento, ela diz a um atônito Macedo: “Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” Ao que ele responde, derrotado: “Hum... Contrablefe ao meu blefe. Jogadora de pôquer, devia ter-me lembrado” (MACEDO, 2002, p. 89). Jogadora de pôquer e escritora, valeria dizer. Ao final, Joana desaparece, dona de seu destino e de sua própria história, sem que o escritor tenha conseguido reproduzi-la com fidelidade, ou sequer a compreendido totalmente. O que fora verdade, o que fora ficção? Neste sentido, *Vícios e virtudes* representam a falha de um projeto literário, e um novo momento na trajetória da ficção macediana, o de demonstrar sua falta de confiança na forma romanesca. O narrador, que em *Partes de África* e *Pedro e Paula* ironizava o leitor, agora é vítima do blefe ficcional.

Sem nome (2005) dá continuidade ao tema. Se o narrador entrou em crise no último romance, agora ele desaparece, dando lugar a uma voz em terceira pessoa, cujas opiniões se fazem ouvir no corpo do texto, direta ou indiretamente, mas não é mais o personagem

Helder Macedo dos romances anteriores.² O enredo trata de uma jovem escritora, Júlia de Sousa, confundida de maneira inverossímil com uma mulher desaparecida há décadas, a militante Marta Bernardo. Júlia torna-se amigo de José Viana, advogado expatriado em Londres e ex-amante de Marta; dessa amizade nasce o interesse de Júlia em escrever a história da desaparecida. Como em *Vícios e virtudes*, sucedem-se versões possíveis para uma personagem encoberta de mistério.

De modo que há duas imagens a serem construídas durante a leitura do romance: a de Marta, que constitui a “presença implícita, uma ausência estruturante” na vida de José Viana e em todo o enredo; e a do narrador que, sem ser nenhum dos personagens, especificamente, deixa-se revelar em todos eles, na soma de suas falas e práticas literárias, incluindo, como convêm, as suas possíveis contradições.³ O narrador deixa-se ouvir, por exemplo, nas reflexões de Júlia sobre a escrita:

Tinha passado os últimos dias a pensar nos problemas de como escrever um romance, mas a Júlia de Sousa talvez ainda não tivesse percebido que é perfeitamente normal os escritores às vezes sentirem-se envergonhados pelos comportamentos que imaginam para as suas personagens. Que pode acontecer aos melhores. Se calhar mesmo só a esses. A solução é esquecer e mudar de rumo. Ou pelo menos consultá-las, saber das próprias personagens o que são capazes e não são capazes de fazer e de pensar. Elas dizem sempre. Não como gente, é claro, mas como personagens. O autor a consultar-se através delas (MACEDO, 2006, p. 182).

Os comentários do narrador espelham o processo de aprendizagem de Júlia de Sousa. Ao final do romance, porém, e embora seja sugerido que ainda há um livro a ser escrito por essa jovem escritora, o romance (ou reportagem?) sobre Marta Bernardo não passa de mais uma tentativa frustrada de restauração do passado.

O último romance de Helder Macedo, *Natália* (2009) dá prosseguimento ao impasse, agora, porém, sob nova configuração. Pela primeira vez, um personagem assume a narração da história:

Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser. Ou seja: vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão. Evitar pomposidades que teriam sido a minha tendência natural de menina formada em letras. E que foi como tinha começado, antes de apagar tudo e voltar à página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador (MACEDO, 2009, p. 11).

² Como personagem, Macedo ficou reduzido a uma aparição um pouco cômica. Ele é citado por José na carta dirigida a Júlia, como “um tipo aqui em Londres que estava no Rio de Janeiro quando aconteceu o 11 de setembro” e que, ao ligar a TV e assistir ao atentado, demorou “alguns minutos a perceber que aqueles aviões a baterem nas torres não eram uma introdução criativa a um programa sobre ele” (MACEDO, 2006, p. 154).

³ A propósito de *Sem nome*, Teresa Cristina Cerdeira fala de uma “generosidade autoral que (...) chega às raias do perverso ao roubar de seus leitores-críticos aquela dose narcísica de conseguirem inferir sozinhos as relações que este romance necessariamente mantém com a biblioteca particular do seu autor, aquela que por mera sedução de leitura ou exercício profissional — em se tratando aqui de um ficcionista que é também poeta e crítico de literatura — funda o seu mundo de sombras herdadas da tradição” (In: DUARTE, 2008, p. 438).

Este início é bastante sugestivo. Como a Júlia de *Sem nome*, Natália começa a redação de um texto — desta vez um diário — a fim de investigar seu passado e, por consequência, de seu país. A redação, tumultuada, envolve jogos de duplos e espelhos, a ficcionalização do escritor Helder Macedo (desta vez como um personagem que não aparece em cena), relações amorosas atribuladas (em que os jogos sexuais e suas máscaras supõem jogos de poder) e o contínuo questionamento do passado do país, representado pelo papel — na História e no âmbito familiar — dos pais de Natália. Reformulados, os elementos mais importantes da ficção de Helder Macedo — os duplos, a teoria ficcional, a relação entre ficção e história, os jogos de contrários e antíteses narrativas — adquirem novos sentidos. Ainda assim, trata-se de mais uma restauração falida: desta vez, a restauração da vida dos pais de Natália, militantes mortos misteriosamente quando ela ainda era uma recém nascida. Reconstituir a verdade histórica do país e de sua família termina por ser um percurso de autoconhecimento em que lidar com a impossibilidade de se alcançar a verdade é um insólito, mas necessário exercício de liberdade.

2.

Se em *Partes de África* as personagens eram construção de um narrador caprichoso e autoritário (como prova o método de composição de uma antiga namorada, construída ficcionalmente a partir de partes de diferentes mulheres), em *Pedro e Paula* é elaborado um discurso de emancipação da personagem feminina, cuja independência representa também, no plano da narrativa, a subversão das amarras do romance realista tradicional (cf. DANTAS, 2010). A forma contestadora espelha a libertação dessa mulher que olha para o futuro (incerto) de Portugal. Em *Vícios e virtudes*, a personagem feminina está absolutamente emancipada, e domina não apenas seu próprio destino, como também as versões possíveis de sua vida, tornando-se ficcionista de si mesma. *Sem nome* é o romance em que o narrador em primeira pessoa desaparece (ainda que os valores ficcionais dos romances anteriores insinuem-se nas entrelinhas da narrativa em terceira pessoa), dando espaço para que o percurso de Júlia seja testemunhado (supostamente) sem qualquer mediação. Ao menos sem a mediação caprichosa do narrador-personagem chamado Helder Macedo. Esse afastamento sugere um passo a mais no processo de emancipação da personagem feminina, emancipação supostamente alcançada em *Natália*. Dona de sua própria voz, a personagem escritora atravessa um doloroso processo de autoconhecimento — nas esferas familiar, afetiva, sexual, profissional —, sobre o qual escreve em termos muito próximos dos anunciados pelo narrador-personagem Helder Macedo nos romances anteriores. Aliás, embora não seja devidamente nomeado, o autor de *Pedro e Paula* é personagem fundamental de *Natália*: seus procedimentos e valores literários são constantemente referidos pela protagonista, bastante impressionada pela figura do “velho escritor” que entrevistara para seu programa de televisão. E se em *Sem nome* ficava sugerido que Júlia estava prestes a redigir, finalmente, seu livro, em *Natália* o processo de escrita, ainda que fundamental para a emancipação, parece encontrar um melancólico fim na tecla *delete* (ainda que o fato de o velho escritor ter, ele próprio, redigido um romance homônimo possa sugerir outros desdobramentos).

Desse modo, as ficções de Helder Macedo desenham um percurso rumo ao impasse. A confiança no romance e na História, que ainda existia em *Partes de África*, parece cada vez mais frágil, até se consolidar, em *Sem nome*, em um romance quase “sem título” (ou melhor, cujo título representa o vazio de sentido) e um enredo de duplos falhados e correspondências históricas artificiosas. Curiosamente, o romance mais empenhado na

“ilusão realista” — em que o “disfarce da ficção” seria mais elaborado para ocultar o narrador e seus caprichos — é também o mais inverossímil. A tentativa subsequente, *Natália*, ainda que sugira um novo momento da ficção macediana — o da plena emancipação da personagem — termina, mais uma vez, sob o signo do impasse: Natália teria chegado à conclusão de que, embora o processo de escrita tenha lhe valido, seu resultado pouco importa; e o “velho escritor” (um alter ego de Macedo) teria talvez usurpado a história da protagonista para redigir seu próprio romance (o livro que temos em mãos?). Deste modo, tanto a noção de autoria quanto os verdadeiros sentidos da restauração do passado, da vida de personagens marcados pela História, parecem nos escapar.

Observando esse percurso, é possível dizer que Helder Macedo está escrevendo, em seus romances, uma história de Portugal. Uma história ficcional, obviamente, mas que sem dúvida se propõe a representar alguns dos mais importantes e recentes momentos históricos do país.

Para Hayden White, as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994: 98). Ou seja: por mais importantes que sejam os indícios históricos — sejam eles eventos registrados ou resquícios físicos e palpáveis do passado —, eles sozinhos não constituem a História. Os indícios são apenas elementos esparsos que serão selecionados e reordenados pelo historiador que, para tanto, deverá se valer de estratégias afins às da literatura. Ainda segundo White,

Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante — em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça (WHITE, 1994: 100).

Na execução destes procedimentos, estão em ação determinantes incontornáveis, como a ideologia e os valores pessoais do historiador, seus pressupostos teóricos e sua metodologia, a natureza das fontes e dos vestígios disponíveis, além das mais imponderáveis influências cotidianas. Contra o relativismo, Ginzburg explica que a oposição entre retórica e prova não foi sempre evidente. Pelo contrário, estavam interligadas desde antiguidade, como mostra a tese central de Aristóteles, para quem as provas constituem, na verdade, o “núcleo fundamental” da retórica. Não que as fontes devam ser compreendidas como um meio de acesso imediato à verdade:

As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro demonstrar (...), não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível (GINZBURG, 2002: 45).

O convencimento do romance é a verossimilhança: não a verossimilhança que quer reconstituir o real — como nos tribunais —, mas a que diz respeito às leis literárias e somente a elas. Esperam-se determinadas relações de causa e efeito em um romance de recorte realista; em um conto fantástico ou em um romance policial, a expectativa será

outra. E para além do gênero literário específico, o verossímil se constrói no corpo do texto, a cada linha, o que equivale dizer que cada romance cria, em certa medida, suas próprias regras (pois que estas existem para serem subvertidas). Não é à toa que um dos exemplos utilizados por Tzvetan Todorov em seu ensaio sobre verossimilhança é o romance de Diderot, *Jacques, o fatalista*, em que o narrador, autoconsciente e caprichoso, debate suas escolhas abertamente, levando em consideração a expectativa do leitor, uma noção difusa de gênero e suas convicções pessoais, que orientam a redação de seu texto.

Voltando enfim a *Partes de África*: o romance de Helder Macedo, é evidente que se trata de um romance que recupera o passado recente de Portugal, como também a história pessoal de seu autor. Como literatura, porém, o romance se submete à prova da verdade. Ainda assim, não deixa de colocar a questão dos limites do discurso histórico: como seria possível escrever sobre a História do país, senão como ficção? Seria possível que a ficção o fizesse? Seria esta, sequer, a função da prosa de ficção contemporânea?

A ficção macediana responde, em parte, a essas indagações. Sem dúvida, a literatura não é, para Helder Macedo, mero veículo de entretenimento, como também não se submete aos imperativos do ensaísmo ou da militância política. Sua literatura é engajada no sentido não panfletário, o de promover questões éticas e morais, tematizando a posição política do sujeito frente ao mundo.

Posição que nunca é óbvia. Seus personagens não são heróis: compostos sempre sob o signo da ambigüidade e da contradição, não são modelos ideais de vícios ou virtudes. Isso não significa que o autor-implícito, Helder Macedo, seja inocente, ou que não se posicione ideologicamente através de seus personagens. Ele o faz, em primeiro lugar, através da ironia: satirizando comportamentos e escolhas dos personagens, o narrador rebaixa suas decisões ao risível, deixando assim evidente sua posição frente a elas. Ou elabora oposições entre o cômico e o sério. Basta lembrar, em *Partes de África*, o episódio do administrador Gomes Leal, cruel em suas práticas cotidianas, mas também conhecido como o “Leão da Zambézia”, por causa de uma célebre prisão de ventre.

Neste sentido, Helder Macedo, embora componha uma história construída inteiramente pela retórica (porque ficcional), não é um relativista. Ao leitor de *Partes de África* é conferida a consciência da existência, como diz Ginzburg, das “das relações de força” que condicionam “a imagem total que uma sociedade deixa de si”. Macedo relativiza a História (rebaixando-a ao estatuto da ficção), nega poderes ao seu narrador e se recusa a deixar soluções unívocas ao seu leitor, de modo a revelar a existência dessas relações de força.

Mas em uma ficção tão empenhada em dizer e desdizer seus propósitos, e que a cada livro parece mais comprometida a levar seus impasses ao paroxismo, o excesso de referências intertextuais e de comentários que as expliquem terminam por aparentemente condenar tal procedimento ao esgotamento. Mas como uma literatura empenhada na negação pode afirmar ideologicamente as “relações de força” a que nos referimos acima?

Em diversos níveis, formais e temáticos: na manifesta consciência de que as trajetórias individuais possuem inevitáveis correspondências históricas e sociais; no elogio do leitor, manifesto no exacerbado comentário metaficcional, ainda quando disfarçado sob a ironia; na desconfiança das verdades pré-determinadas e na desestabilização das convenções, inquietações próprias da literatura. E, finalmente, na persistência na escrita, apesar dos impasses da ficção: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (MACEDO, 2002, p. 61), diz Carlos Ventura à futura escritora, Júlia de Sousa. Ainda assim, e talvez exatamente por isso, é preciso continuar.

Referências bibliográficas

CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRGS, 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De como exorcizar fantasmas: Sem nome, de Helder Macedo. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia – SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte – MG: Editora da PUC Minas, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. No desfiladeiro de incertezas: Natália, de Helder Macedo. *Outra travessia*, n. 10. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis, SC, 2010.

DANTAS, Gregório F. As erratas pensantes – uma leitura de *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. *Literatura e sociedade*, n. 14. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH/USP, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força – história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAMES, Henry. *A morte do leão — histórias de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2004.

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

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

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

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

NAMORA, Fernando. *O rio triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SECCO, Lincoln. *A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.