



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**“MISTURAR TUDO”**

A AUTORIA NA ESCRITA DE HELDER MACEDO

NAYARA MENEGUETTI PIRES  
PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> REJANE C. ROCHA (ORIENTADORA)

**São Carlos – SP/2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**“MISTURAR TUDO”**

A AUTORIA NA ESCRITA DE HELDER MACEDO

**NAYARA MENEGUETTI PIRES**

**Bolsista: CAPES/Código do financiamento 001**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a linha de pesquisa “Literatura, história, cultura e sociedade”, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rejane C. Rocha

**São Carlos – SP/2022**

**NAYARA MENEGUETTI PIRES**

**“MISTURAR TUDO”**

**A AUTORIA NA ESCRITA DE HELDER MACEDO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob a linha de pesquisa “Literatura, história, cultura e sociedade”, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Processo nº. 88882.427086/2019-01.

Orientadora: Rejane Cristina Rocha

Data da defesa: 30/agosto/2022

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador:    **Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha****

Universidade Federal de São Carlos

**Membro Titular:            **Prof. Dr. Daniel Lacks****

Universidade Federal de São Carlos

**Membro Titular:            **Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim****

Universidade Federal de São Carlos

**Membro Titular:            **Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo****

Universidade Federal da Bahia

**Membro Titular:            **Profa. Dra. Patricia Trindade Nakagome****

Universidade de Brasília

## AGRADECIMENTOS

Nessa minha grave viagem, foi essencial não apenas o conhecimento na sua intangibilidade, como também aqueles advindos da experiência. Por sorte, sempre tive ao meu quem entendesse e apoiasse um tipo de trabalho silencioso, invisível, às vezes feito de pijamas. Se sou a autora dessa tese, certamente não sou um gênio criativo, mas resultado de uma rede de influências, relações e trocas entre as fronteiras do espaço.

Financeiramente, contei com o apoio de uma bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem a qual esse trabalho não teria sido possível.

Intelectualmente e afetivamente, existem muitos outros nós, todos de igual importância.

Agradeço, portanto, a Prof. Dr. Rejane Rocha por saber ser mais de uma: amiga e orientadora. Obrigada pelas risadas, pela hospitalidade, pelos almoços e jantares, pelos bons drinks, mas também pelas aulas instigantes, pela paciência, pela interlocução, pela confiança e por ser um grande modelo de profissional para mim.

Agradeço, também, outros mestres e modelos: os professores que fizeram parte do processo de construção de meu pensamento no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFSCar. Em especial, grandes interlocutores como o Prof. Dr. Jorge Valentim e o Prof. Dr. Daniel Marinho Laks.

Aos membros da banca, sou grata pela leitura cuidadosa na qualificação – Prof. Dr. Jorge Valentim e Prof. Dr. Luciene Azevedo –, pela interlocução que resultou em importantes mudanças de direção. Sou grata, também, aos membros que uniram a este diálogo para a defesa: Prof. Dr. Daniel Laks e Prof. Dr. Patrícia Nakagome.

Há ainda outros nós nessa rede: minha família de sangue, composta pela minha mãe, minha irmã e meu avô, que mesmo em seus silêncios souberam com gestos me dar forças para continuar. Foram o meu universo durante a pandemia e depois dela; cuidando do meu corpo e da minha alma.

Também Nicollas, um amor grande demais para essa curta vida, que me deu muitas das ideias que aqui vão escritas nas nossas conversas de madrugada, estimulando minhas metáforas literárias. Ele também cuidou de mim. Me trazendo chocolates, limpando a minha casa quando eu estava sobrecarregada, me dando um abraço.

Por fim, como outro desses nós, agradeço a minha família escolhida. Amigos de São Carlos e de Limeira: Júlia, Amanda, Rejane, José, Renata, Fábio, Raquel; Marília, Ingrid, Priscila, Júlia, Vivian, Lívia. Cada qual teve o seu papel, seja me ouvindo falar sobre esta tese, seja nas conversas alegres que são o necessário relaxamento para poder, depois, continuar. Destaco, aqui, a importância de Julia de Mello nesse processo – ouvindo meus dramas, inseguranças, me ajudando a pensar e persistir – e de Raquel Silveira – minha revisora e parceira nessa escrita.

## RESUMO

Os romances de Helder Macedo, apesar de muito diferentes entre si, são conhecidos por aquilo que têm em comum: a transposição das fronteiras, tanto no que diz respeito aos limites entre real e ficcional, quanto às fronteiras entre gêneros literários e do discurso. A isso, une-se a presença de personagens que possuem o nome próprio e as características do autor, bem como o comentário metaficcional e a filiação a uma determinada tradição literária, a mesma acerca da qual seus ensaios são referências. Dessa forma, uma obra acaba por apontar para outra, assim como direcionam também às suas poesias e ensaios, que abordam as mesmas temáticas. Essa característica já levou sua fortuna crítica a afirmar a possibilidade de olhar para sua obra como um conjunto autorreferente, no entanto, faz-se ainda necessário pensar como esse constante apontar para fora e a presença insistente do autor na narrativa – tanto por meio da seleção das intertextualidades, quanto por meio de personagens ou comentários metaficcionais – se configuram como rasura da noção de autonomia da obra de arte e da morte do autor. Nesse sentido, cabe pensar como se constrói a figura desse autor e qual é o lugar que reivindica para si no interior do sistema literário ao criticar a racionalidade moderna, sendo este o propósito desta tese.

**Palavras-chave:** autoria. morte do autor. função autor. sistema literário. Helder Macedo.

## ABSTRACT

The novels written by Helder Macedo, despite being very different from each other, are known for what they have in common: the crossing of borders, both with regard to the limits between real and fictional, as well as the borders between literary and discourse genres. To that, joins the presence of characters who have the author's own name and characteristics, as well as the metafictional commentary and the affiliation to a certain literary tradition, the same about which his essays are a reference. In this way, one work ends up pointing to another, as well as directing to his poems and essays, which address the same themes. This characteristic has already led his critical fortune to affirm the possibility of looking at his work as a self-referential set, however, it is still necessary to think about this constant pointing outwards and the insistent presence of the author in the narrative - through the selection of intertextualities, as well as through characters or metafictional comments - are configured as an erasure of the notion of autonomy of the work of art and the death of the author. In this sense, it is worth thinking about how the figure of this author is constructed and what place he claims for himself within the literary space when he criticizes modern rationality, which is the purpose of this thesis.

**Keywords:** authorship. death of the author. author function. literary system. Helder Macedo.

## SUMÁRIO

<b><u>INTRODUÇÃO.....</u></b>	<b>9</b>
<b><u>CAPÍTULO 1 – “O que é preciso é misturar tudo”.....</u></b>	<b>14</b>
1.1 “Conheço-me as fronteiras, quero o resto”.....	16
1.2 “Atando as pontas das várias vidas reais”.....	27
1.3 Helder Macedo e seus contemporâneos.....	38
1.3.1 Machado de Assis.....	42
1.3.2 Camões.....	50
1.3.3 Almeida Garrett.....	53
<b><u>CAPÍTULO 2 – “Em que o autor se despede de si próprio”.....</u></b>	<b>63</b>
2.1 O impasse.....	65
2.2 A alternativa.....	72
2.3 A saída de emergência.....	83
2.4 O Retorno.....	102
2.5 O campo e o sistema.....	110
<b><u>CAPÍTULO 3 – Fatos e ficções.....</u></b>	<b>117</b>
3.1 “Os nós verdadeiros”.....	119
3.1.1 Mitificações e neutralizações.....	128
3.1.2 A mais-valia literária.....	132
3.1.3 “A utopia da negação”.....	138
3.2 Os “laços fingidos”.....	150
3.2.1 <i>Partes de África</i> .....	151
3.2.2 <i>Pedro e Paula</i> .....	159
3.2.3 <i>Vícios e Virtudes</i> .....	166
3.2.4 <i>Sem nome</i> .....	177
3.2.5 <i>Natália</i> .....	185
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u></b>	<b>198</b>
<b><u>BIBLIOGRAFIA.....</u></b>	<b>203</b>



## INTRODUÇÃO

*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.*

Helder Macedo, *Partes de África*

*Partes de África* (1991a), *Pedro e Paula* (1999a), *Vícios e Virtudes* (2002a), *Sem nome* (2006), *Natália* (2010a) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a): são esses os títulos dos seis romances até então publicados pelo escritor português Helder Macedo. Apesar de eles serem muito diferentes entre si no que diz respeito a seus narradores e à maneira como integram e organizam os múltiplos estilos literários, formas, discursos e intertextualidades que mobilizam, já não é novidade, para a crítica dedicada ao autor, que eles têm muito em comum. Nesse sentido, o trabalho que Teresa Cristina Cerdeira (1999) vem realizando desde a década de 90 é digno de nota, afinal, nas suas reflexões sobre *Pedro e Paula* (1999a) já emerge a percepção de que aquela é a mesma mão que havia escrito *Partes de África* (1991a). O que sempre lhe chamou atenção não era o autor empírico, mas essa parte metonímica dele: a “mão que atravessa gêneros variados de escrita – poesia, ensaio, ficção – deixando um rasto de benéfica inscrição do corpo que escreve [...]” (CERDEIRA, 2020, p. 77). Assim, estabelecendo como recorte pesquisadores que se propuseram a uma panorâmica da obra romanesca macediana, é possível entrever alguns desses rastos.

Margarida Calafate Ribeiro (2010), em “Helder Macedo, por outras palavras”, por exemplo, aponta para a recorrência da temática do sebastianismo, do colonialismo português e suas relações com África e da ditadura de Salazar, bem como seu fim com o 25 de abril – fantasmas que assombram a história remota e recente de Portugal –, traçando, na leitura ampla que faz, uma linha que cruza não só os romances, como também a poesia. Patrícia Pedrosa Botelho (2010), por sua vez, em “Prospectos cambiantes: como pensar a literatura de Helder Macedo?”, aponta que outro aspecto que irmana esses romances é o fato de eles serem “narrativas em que as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas, os limites entre ‘romance e autobiografia’, ‘romance e história’, ‘romance e poema longo’ se fundiram e, obviamente, esta fusão não é simples, precisa, não problemática.” (BOTELHO, 2010, p. 71). Por fim, Gregório Foganholi Dantas, em “Restaurações e impasses na ficção de Helder

Macedo”, ao buscar uma síntese da obra romanesca macediana, indica suas preocupações centrais:

[...] 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. (DANTAS, 2011a, p. 1)

Como se fez notar até então, são tantas as rimas entre esses romances que a leitura de cada um deles carrega ecos dos outros, levando, inclusive, à percepção de que tais obras poderiam ser lidas como um conjunto autorreferente, caminho já apontado por Cerdeira (1999; 2014a), mas também trilhado por outros (DANTAS, 2009, 2011; ROSA, 2013). Além das obsessões temáticas – às quais adiciono o sonho, a psicanálise e as triangulações amorosas –, há um paralelismo da forma, muito explorado pela crítica: o recurso à intertextualidade, à metaficcionalidade, ao apagamento das fronteiras entre o real histórico/autobiográfico e o ficcional, ao amálgama de estilos e gêneros literários e ao paradoxismo que opõe personagens, situações e opiniões para, depois, integrá-las, tornando a questão indecidível. Tal profusão de elementos entrelaçados no interior das narrativas é magnética à crítica literária, que já muito se dedicou se não a desemaranhar – algo impossível a romances tão indeterminados – ao menos a identificar os diferentes fios, nós e cruzamentos, rastreando as intertextualidades, compreendendo como são feitas as apropriações e relacionando-as à forma e à temática dos romances com o auxílio da voz irônica que fala por meio dos comentários metaficcionais.

Por isso, sugiro que descrever a multiplicidade de aspectos que assemelham esses romances é possível somente com uma palavra tão imprecisa quanto a forma que eles produzem: a *mistura*<sup>1</sup>. É em nome desta meta – misturar tudo – que se mobiliza toda a multiplicidade de aspectos supracitados pelos estudiosos do autor e que tem como consequência o fato de os romances serem capazes de ser tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão semelhantes entre si: a diferença se dá na maneira como essas misturas são operadas de romance a romance, dizendo a mesma coisa de formas diversas. Misturam-se, no interior de seus romances, outros

---

<sup>1</sup> A opção por chamar de mistura, e não hibridismo, advém da necessidade de explicitar que não se trata tão somente de uma forma híbrida entre ficção e realidade, entre prosa e poesia, entre gêneros e discursos diversos, mas que “misturar tudo” é mais abrangente e inclui desde a opção por integrar intertextualmente outros autores e outras faces de sua própria atuação como *escritor* até a composição paradoxal de seus textos, tanto a nível do léxico quanto a nível de enredo e das personagens. Todos esses fatores reunidos ultrapassariam, na perspectiva aqui proposta, a mera manipulação estrutural do texto, assumindo o caráter político de embate às visões tradicionalmente aceitas.

textos – do literário à ópera e às artes plásticas –, o ensaio, a história, a biografia, o romance policial, o memorialismo, o diário, o realismo paradigmático, a negação desse realismo, o epistolar, o sim e o não integrados em um talvez.

Correndo o risco de aparentar ao leitor estar indo depressa demais, a aposta é de que tal vocação para a *mistura* – e esse ponto não costuma ser abordado pela crítica – não é somente um dado estruturante dos romances, mas lança-os para fora de si, incitando ao questionamento de suas relações com o real e, conseqüentemente, da autoria. Dado esse passo à frente, no entanto, logo percebo que essas são águas turbulentas e sugiro dar dois passos para trás. Antes do mergulho, proponho um olhar para as superfícies, uma panorâmica da paisagem na qual já se antecipam hipóteses do que poderemos encontrar; mesmo porque, dada a proliferação de formas desses objetos, saber onde entrar é necessário para não se perder. Por essa razão, partindo da fortuna crítica macediana, pretende-se acrescer a ela na busca por delinear qual o entendimento da autoria, do próprio ofício, que emerge dos romances. Esse é o movimento que se inaugura com o **Capítulo 1**: uma panorâmica pela obra de Helder Macedo – romanesca, poética e ensaística –, em paralelo à problematização da *mistura*, a fim de compreender como os romances são endereçados para fora de si. Após isso, o olhar será lançado à poesia e à ensaística macedianas, em paralelo à fortuna crítica de suas obras, objetivando tecer proposições acerca de como se entende a figura do *escritor* e suas relações com o real. Para tal, foram escolhidos textos que versam sobre as relações entre poesia/ensaio e romances, bem como ensaios do *escritor* acerca dos autores com os quais estabelece intertextualidade.

Só então, no **Capítulo 2**, após feitas as proposições referentes ao que é ser *escritor* para esse *escritor*<sup>2</sup>, sua perspectiva será cotejada com teorias críticas que versam sobre a autoria, a fim de entender como ele constrói seu posicionamento no âmbito do literário para se diferenciar da crítica literária e dos autores que tão voraz e ironicamente condena. Desconfia-se que essa figura do *escritor* é construída de forma a ficar no interregno de duas perspectivas teóricas opostas: a da centralidade do autor e a de sua morte. Como tudo em sua obra, essas seriam faces complementares da atividade ficcional: nem o total apagamento do sujeito, nem sua completa centralidade. Afinal, sabe não ter a última palavra, mas, ainda assim, não se exime de posicionar-se. Tendo em vista tal dilema teórico, propõe-se olhar para um de seus momentos: a proclamação da morte do autor. Em 1968, duas alternativas, frequentemente postas lado a lado, delineiam-se: as proposições de Barthes (1984) e de Foucault (2013). De um lado, as

---

<sup>2</sup> Chamo proposições por serem, neste primeiro momento, no qual ainda não se verificou como tais questões irão se configurar nas suas ficções, premissas, as quais, como recurso de ênfase, serão negritadas no decorrer do **Capítulo 1**.

atenções voltam-se para o texto, deixando a questão da autoria intocada na figura do vazio. De outro, o vazio é preenchido pela *função-autor*, permitido pensar tanto o autor como sua obra numa rede de relações que ultrapassam o meramente textual. Como a alternativa barthesiana, entretanto, parece ser ainda a postura primordial, buscou-se apontar como alguns conceitos – tais quais a ideia de *autor implícito* (BOOTH, 1983) –, ao propor um modelo de compreensão para os desdobramentos autorais no interior do texto, elidem tal teia de relações e permitem o foco dos interesses em apenas um dos seus fios. Por isso, dando continuidade à alternativa foucaultiana, sugere-se pensar o autor para além do papel de produtor de textos e como uma ficção construída (tanto dentro, como fora do texto) por esses nexos e seus múltiplos atores. Para tal, serão levados em conta os avanços que o pensamento de Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014), e Even-Zohar (1990; 2013) permitem nesse sentido.

Assim, no **Capítulo 3**, a autoria macediana será analisada levando em conta sua inserção no interior do sistema literário, em tensão com seus outros fatores, tal como propõe Even-Zohar (1990). Por meio de entrevistas do autor, busco apontar sua autoconsciência acerca destas relações e amplificar o sentido *político* da *mistura* que opera. Nesta perspectiva, entende-se que, partindo da leitura que faz do sistema literário português, arquiteta suas obras de modo a abalá-lo, integrando nelas questões relativas à autoria e à autonomia do texto literário como forma de combater as mitificações, as neutralizações e as classificações que lhe são típicas. Isso ocorre porque, suas obras, ao apontarem para fora, convocam o leitor a refletir acerca da capacidade da ficção em render efeitos transformadores da própria realidade. Ainda, destaca-se como tal combate não se perfaz apenas por meio dos romances, mas é complementado pelas suas movimentações em outros âmbitos. Essas práticas, unidas, contribuem para a construção de seu nome de autor, propondo-se como diferença em meio ao privilégio da semelhança que denuncia. Por isso, em um segundo momento, deslinda-se como a estrutura de alguns de seus romances – principalmente no apagamento das fronteiras entre realidade e ficção e na dramatização da multiplicação autoral – ultrapassa um sentido interno para firmar-se como peça relevante para essa disputa. Entende-se, assim, que esse é um autor que não se resigna à mudez imposta pela morte barthesiana, fazendo-se ambigualmente presente mesmo quando parece eximir-se. Em suma, destaca-se sua capacidade de continuamente transformar-se e afirmar que há sempre uma escolha, independentemente dos artifícios textuais utilizados para elidir esse fato.

Dado esse percurso, espera-se contribuir não só com a compreensão da obra macediana, mas, ao dar atenção para as reflexões em torno da autoria que elas propõem, estender seus ensinamentos para outros romances e autores.

# **CAPÍTULO 1 – “O que é preciso é misturar tudo”**

“*L’imagination gouverne le monde.*”

Napoleão Bonaparte

Chamei anteriormente essa propensão da obra macediana a ser multifacetada de *vocação* para a mistura não somente por essa ser uma tendência comum às suas narrativas, mas também pelo sentido que a palavra carrega de inclinação para tal, por ser essa uma forma de experimentar e enxergar o mundo que desliza para a ficção. Afinal, feita de misturas, nômade e sempre em trânsito são também predicados que podem ser aplicados à própria biografia do escritor a partir da qual nascem tais obras. Em *A mão que escreve*, Cerdeira (2014a) já falou sobre essa sorte de “contrabandos culturais” (CERDEIRA, 2014a, p. 8) que o escritor carregará consigo e de que “se serve a sua vontade ou revelia” (CERDEIRA, 2014a, p. 8) no processo de ficcionalização. Espero, no entanto, ir paulatinamente me encaminhando para a noção de que não há revelia, mas autoconsciência e vontade direcionadas a uma demanda política de poder no seio das instituições.

Helder Macedo é português e filho de administradores de colônias, mas nascido na África do Sul, em 1935, e criado em Moçambique, Guiné e São Tomé, onde passa a adolescência e permanece até 1948, quando parte para Lisboa, a qual, por causa do regime salazarista, abandona em 1960 para se exilar em Londres. Durante sua estada em Lisboa, frequenta a Universidade de Direito (1955-1959) e o Café Gelo<sup>3</sup>, na companhia de pintores e poetas opositores ao regime salazarista. Já em exílio em Londres, licencia-se em Estudos Portugueses e Brasileiros e História, onde também se doutora com tese acerca de Cesário Verde. Em sua trajetória, incluem-se, ainda, passagens por universidades estado-unidenses, francesas, espanholas e brasileiras como professor visitante; a colaboração regular para a BBC de Londres; a participação no governo de Maria de Lurdes Pintasilgo após a Revolução dos Cravos portuguesa – como diretor-geral dos Espetáculos, no Ministério das Comunicações, e como Secretário de Estado da Cultura; os convites para expressar suas opiniões políticas em rádios e jornais<sup>4</sup> e, até mesmo, as amizades célebres que estabeleceu com figuras como Jorge de Sena, Mário Cesariny, Doris Lessing e Sylvia Plath. Dessa brevíssima biografia, conclui-se que os contrabandos culturais podem ser muitos, então, como esperar de personalidade tão errante uma

---

<sup>3</sup> Tradicional café do Rossio no qual se reuniam, na década de 1950, um grupo de pintores e escritores, entre os quais se inclui Helder Macedo (MACEDO, 2017c).

<sup>4</sup> Um exemplo é a rádio francesa RFI (2017; 2021) que o convidou em ao menos duas ocasiões para opinar acerca do Brexit, sendo uma delas em 2017 e a outra em 2021.

escrita confinada aos limites? Não desejo, com esses dados, abordar de forma leviana as relações entre a arte e a vida, como se a transposição de uma à outra se desse de forma simples; mas, ao mesmo tempo, não podemos ignorar que elas existem. Por isso, é necessário impor uma série de questionamentos: um autor pode ser resumido àquilo que é construído na e pela obra? Em caso afirmativo, onde se encontram os limites da obra? O biográfico, por sua vez, não seria também uma construção? É com base nesses questionamentos que se tece a reflexão a seguir.

### 1.1 “Conheço-me as fronteiras, quero o resto”

Helder Macedo estreou como poeta no ano de 1957 com a publicação de *Vesperal* (1957), é autor de uma ampla obra ensaística – a qual inaugura com a publicação de *Nós, uma leitura de Cesário Verde* (1975), sua tese de doutoramento no King’s College, onde já lecionava desde 1971 – e, nos anos 1990, debutou também como romancista com a publicação de *Partes de África* (1991a). Poeta, ensaísta e romancista que, ao ser perguntado em entrevista sobre qual desses predicados usaria primeiro se escrevesse o próprio verbete em um dicionário, responde simplesmente que: escritor<sup>5</sup>. Justifica, dizendo que esse termo

[...] abrange tudo... São manifestações diferenciadas, mas que acabam por ser complementares. É a mesma pessoa que escreve, com registos diferentes e instrumentos diversos. Mesmo em ensaios sobre obras literárias, se se escolhe aquele autor e não outro, é já uma opção. (MACEDO, 2017e, s/p)

Faces, portanto, de uma mesma subjetividade. Não apenas porque transita por essas formas do discurso, mas, sobretudo, porque nesse trânsito há permanências. Durante as décadas que se seguiram desde a sua primeira publicação, em 1957, até recentemente, o *escritor*, também historiador e professor – hoje com 85 anos –, manteve entre uma obra e outra a lacuna máxima de oito anos, intercalando as manifestações diferenciadas de sua atuação. Suas últimas publicações, por exemplo, são um romance, uma obra poética e uma coletânea de ensaios, tendo sido publicadas, respectivamente, em 2013, 2015 e 2017, e intituladas *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), *Romance* (2015a) e *Camões e outros contemporâneos* (2017), sendo, graças a esta, laureado com o Prêmio D. Diniz do mesmo ano.

---

<sup>5</sup> A partir deste momento, quando a palavra “escritor” for grafada em itálico, estará se referindo a essa ideia: a recusa em se intitular “romancista” ou “poeta” como identidades unas que excluem as outras, preferindo, antes, *escritor*, identidade fragmentada que inclui as demais e não se restringe ao interior de um único texto ou gênero do discurso. Essa opção se dá para dar realce à percepção que Helder Macedo tem da própria autoria: nem a total ausência, nem a total presença, mas uma interpolação de diversas práticas.



Com base nessa breve exposição, é possível dizer, sem exageros ou lisonjas excessivas, que há mais de 60 anos Helder Macedo habita a vida literária de maneira relevante<sup>6</sup>, despertando o interesse dos leitores e da crítica tanto por causa de sua obra literária – objeto de grande número de teses, dissertações, artigos e apresentações em congressos – quanto por ser referência no estudo de autores como Camões, Machado de Assis, Almeida Garrett, Cesário Verde, Bernardim Ribeiro e Camilo Castelo Branco, aos quais dedica sua obra ensaística.

No entanto, mesmo quando é uma de suas faces a que predomina, não abandona as demais, amalgamando-as tanto temática quanto estruturalmente. Assim, suas obras irão ecoar umas nas outras, incorporando as mesmas questões pela repetição em diferença. Há muito que a crítica macediana reconhece tal caldeamento, ora referindo-se a ele diretamente, e muitas vezes usando a metáfora da transposição de fronteiras sugerida pelo próprio *escritor*<sup>7</sup>, ora indiretamente, quando, não raro, propõe paralelismos entre as obras poética, ensaística e romanesca. O recorte proposto nesta tese parte de tais reflexões feitas pela crítica, mas busca problematizar um outro aspecto, a fim de enriquecer o debate, sublinhando o fato de esse amálgama e as diversas faces do *escritor* encaminharem a pensar na multiplicidade da figura autoral para além do texto no qual ela se apresenta. Isso se torna tão mais premente quanto mais se pensa acerca da proliferação de práticas de um mesmo *escritor* que podem concorrer e influir na interpretação, recepção e circulação de uma obra.

As entrevistas concedidas por Helder Macedo para veículos de mídia e revistas literárias, por exemplo, também muito utilizadas para chancelar uma visão acerca de sua obra, contêm verdadeiras análises, como se faz notar no trecho a seguir, acerca da obra *Natália* (2010a), extraído de uma entrevista realizada por Jane Tutikian para a revista *Outra travessia*:

Creio que o livro, se funciona, funciona nessa zona intervalar entre o que é dito pela personagem e o que não é dito pelo autor. Natália interpreta a realidade de acordo com a sua percepção, modifica a realidade, por exemplo, reinterpretando à sua maneira o que Fátima lhe diz. A Fátima que é, ou se torna, uma espécie de projeção alternativa de Natália, a mulher que ela ama, ou que julga amar, porque não consegue amar a si própria. A relação física de Natália com Fátima é menos um encontro sexual entre as duas mulheres, ou seja, a relação lésbica que também é, quanto uma reconstrução mitificada de carências infantis. A sexualidade que une as duas é, sobretudo, um veículo, a forma possível de uma recuperação impossível de um passado que talvez

---

<sup>6</sup> Vale lembrar que também como membro da Academia das Ciências de Lisboa e como presidente honorário da Associação Internacional de Lusitanistas.

<sup>7</sup> “[...] há outra palavra, outro conceito, que é recorrente em tudo quanto escrevo, quanto faço: fronteiras” (MACEDO, 2002b, p. 332). Reconhece-se que, na obra macediana, há um trabalho de transpor e confundir as fronteiras, seja no que diz respeito aos gêneros do discurso, seja no que diz respeito às fronteiras entre o real e o fictício. Não por coincidência, *Das fronteiras*, datado de 1962, é o nome do segundo livro de poemas do autor e *A experiência das fronteiras* é o título de uma coletânea sobre a obra de Helder Macedo, organizada por Teresa Cristina Cerdeira.

nunca tenha sido como ambas imaginaram que fosse através da personagem mitificada do avô de Natália e mentor de Fátima, uma personagem tutelar cuja memória acaba por ser desfigurada através da neutralização de Fátima por Natália e de Natália por Fátima. Mas, com todos os defeitos e limitações que o personagem mitificado do avô possa ter tido, por falso que tenha sido o passado que ele representa, a essência do processo mítico que ele personificara, e que se sobrepõe ao texto narrativo do romance, permanece e acaba por triunfar para além das circunstâncias transitórias das duas jovens que, por causa dele, se amaram e se perderam. (MACEDO, 2009, p. 6)

De saída, então, impõe-se uma problemática: ao reconhecer que a obra romanesca macediana é múltipla e se comunica entre si, ainda se pode recorrer ao subterfúgio seguro de assumir que elas fazem parte de um mesmo universo – o literário – no qual estão confinadas. Assim, apesar de os romances extrapolarem os próprios limites ao se referirem uns aos outros, a transgressão é resolvida ao assumi-los como um conjunto autorreferente em relação de intertextualidade, o que permite o olhar focado no interior sem maiores problemas. Da mesma forma, funciona a abordagem da multiplicidade de elementos que eles englobam: componentes estruturais do mundo ficcional.

Essa perspectiva, no entanto, somente é válida ante o entendimento do literário como puramente textual, algo que se tem em vista desconstruir no capítulo seguinte. O quanto se perde ao continuar recorrendo a tal subterfúgio ante o reconhecimento de que, por causa da atuação do *escritor* em diversas formas do discurso e do amálgama que efetua entre elas, suas obras literárias ressaltam o fato de que não são universos fechados em si mesmos? A negociação estabelecida entre suas variadas faces, em vez de camuflar a inexorável janela que todas as obras literárias têm para o mundo, abre-a, escancara-a; e, apesar de estarmos do lado de dentro, somos capazes de sentir a brisa que vem de fora, o que equivale a dizer que suas obras se comunicam entre si e com os seus arredores, e que essa comunicação talvez tenha algum tipo de influência no seu interior.

Sobre tais trânsitos, Teresa Cristina Cerdeira (2002a), na apresentação da coletânea de ensaios acerca da obra de Helder Macedo por ela organizada, postula:

Estamos diante – e isso é fato que não se pode esquecer – de um autor que experimenta muitos discursos: escreve poesia, ficção, ensaio. Inevitavelmente lhe perguntam como esse trânsito se faz, e ele tenta respostas que em geral apontam, por um lado, para a evidente negociação dos saberes, para uma espécie de dívida do ensaísta para com o poeta, do poeta para com o ficcionista, e vice-versa em todas as possíveis permutações da imaginação e da memória, como já afirmara o narrador de *Partes de África*; mas que acentuam, por outro, a consciência de que esses gêneros exigem linguagens próprias, mais que isso, que eles exigem uma disposição interna de quem escreve, que é inevitavelmente diversa. Fronteiras. Deslizantes, nunca ausentes. (CERDEIRA, 2002a, p. 13)

Em outras palavras, apesar do reconhecimento de que cada discurso possui o seu registro específico, há consciência da permeabilidade dessas fronteiras e da possibilidade de se efetuarem trocas entre elas, entendendo-as não mais como pétreas e rígidas, pois, se elas existem, “estão lá é para serem atravessadas” (MACEDO, 2002b, p. 332). Assim, o que emerge de tais permutações são formas dificilmente classificáveis de acordo com padrões fixos e estáveis, constituindo-se como uma negação da racionalidade tipicamente moderna em sua sanha de categorizar, rotular e estabelecer normas fixas. Assim, multiplicar-se é estratégia para driblar tal controle, uma vez que dificulta a redução da autoria a uma imagem una e coesa. Nesse sentido, considerar apenas o *romancista*, e não o *escritor*, retém tal unicidade e elide uma série de complexidades inerentes ao ficcional e suas relações com a realidade.

Apesar de ser importante identificar a forma como se estruturam esses romances – os seus “esqueletos” e a maneira como irão concatenar a multiplicidade de elementos que abarcam, como as diversas formas de discurso, os modelos literários de outros séculos, o narrador, o enredo, a intertextualidade, a metaficcionalidade e a história –, não se pode deixar de lado o fato de que, acima de tudo, transgredir limites, como esses romances fazem, impõe também uma questão epistemológica acerca da autoria, da ficção e do literário que se entrecruza com outras elaborações mais tradicionais dessas mesmas categorias.

Naturalmente, no entanto, que no pagamento dessa dívida de uma face para outra, a experiência adquirida não transita inalterada, mas é negociada de modo a se transmutar para servir a um outro tipo de discurso, como bem relata Helder Macedo em entrevista:

Ao contrário de muitos escritores de prosa, um exemplo é José Saramago, que não deixam espaços vazios, ocupam toda a narrativa e há uma grande acumulação de factos, eu escrevo com cortes, com justaposições e até com silêncios. Embora, creio que o silêncio em poesia é ainda mais importante que o silêncio em prosa. O que acontece em vários livros é que há um salto no tempo, justaposições, que são técnicas poéticas, como se fossem estrofes ou cantos que são utilizados na ficção, sem usar (é claro) a linguagem poética, porque isso não dá. Mas o que há de certa maneira é uma condensação, corte e cissura que são técnicas de poesia. Assim, embora eu não escreva de forma nenhuma ficção poética (isso é melhor que o Lobo Antunes o faça), sem dúvida, que, em termos estruturais, devo muito à minha experiência como poeta. (MACEDO, 2010a, p. 3)

Da sua prática com a poesia, portanto, e sendo conhecedor do poder do silêncio que nela opera, o *escritor* retira a experiência necessária para atingir efeitos similares no romance. O que parece reivindicar como procedimento seu, tanto nesse trecho de entrevista como no que se encontra alguns parágrafos acima, é menos uma atitude deliberada de hibridizar discursos – fazendo ficção poética como Lobo Antunes –, e mais uma inevitabilidade de que, nesses trânsitos, haja trocas, uma vez que tais manifestações da linguagem, apesar de serem

diferenciadas, são complementares. Embora ambos os casos levem ao mesmo resultado – a saber, a transposição das fronteiras –, eles representam visões distintas acerca do literário. Se misturar estruturalmente discursos carrega consigo a afirmação “é possível fazê-lo”, ao ultrapassar a mera questão estrutural, envolvendo também diversos elementos que são externos aos romances, a afirmação postulada é a de que seria “impossível não o fazer”.

Em certo ponto, pode-se detectar em uma fala do narrador de *Partes de África* (1991a) algo que se estende aos demais romances: “Este romance de plurais romances não é 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). Em outras palavras, não se preenche uma estrutura predeterminada com o sentido como se fosse o exoesqueleto de uma lagosta a proteger a carne. A anatomia é outra, na qual a relação entre estrutura e sentido joga sob outras regras: “Matéria pura em busca de forma. Ou pura forma de que matéria?” (MACEDO, 1991a, p. 78). Nem uma, nem outra. Mais do que misturar discursos como procedimento estrutural, para depois preencher essa forma com um enredo e com os sentidos, o que se verifica é que a transgressão de fronteiras – do texto, dos gêneros, do puramente e autonomamente literário – e o realce ao caráter múltiplo e fragmentário da autoria compõem o sentido de recusa à ordem estabelecida que emerge de suas obras. Sobre esse assunto, afirma Helder Macedo: “O arranjo formal de um livro, a sua estrutura, faz parte da sua significação, é tanto um significante quanto é o estilo ou, num romance, as situações e as personagens.” (MACEDO, 2009, p. 2).

Maria Estela Guedes (1979), apesar de se referir à poesia de Herberto Helder – também integrante do grupo de poetas frequentadores do Café Gelo, ao lado de Helder Macedo –, ao argumentar acerca da apropriação de elementos da tradição literária, faz um comentário que muito interessa ao meu raciocínio. Ela afirma que a metamorfose presente nos textos do poeta:

[...] deriva do dinamismo vital do sujeito. Estar vivo significa estar em transformação constante. A tendência para a transformação vai refletir-se na própria escrita, quer através da (auto)devoração, quer através da destruição dos textos. Transformar exige a destruição do objeto – da matéria-prima – para a partir daí se reconstruir, não o mesmo, mas objetos novos. Assim, alguns poemas do autor são montagens, destruições de textos seus ou alheios cujos fragmentos se transformam em textos novos. (GUEDES, 1979, s/p)

Guardando-se as devidas proporções, é possível pensar que a obra macediana – tanto a poética como a romanesca – também enseja uma metamorfose ao combinar os mais díspares elementos, transformando-os em outro objeto. Tal *mistura*, de forma similar, deriva do dinamismo com que encara não só o mundo, mas também a si enquanto *escritor*: sempre em

trânsito, logo, ambíguo e errante. É nesse sentido que, em seus romances, torna-se indispensável o pensar da autoria para o pensar da estrutura conjugada com o significado.

Nota-se que, até então, todas essas questões se impõem apenas com base no fato de como o discurso macediano – literário ou não – se encadeia, se relaciona e dialoga entre si e com seus entornos. Quanto essa perspectiva – ser *escritor* – ampliaria ou até mesmo modificaria o entendimento acerca da miríade de outros elementos também combinados em sua obra? Mencionou-se, brevemente, no princípio, como essa tendência à *mistura*, quando o assunto são os romances, também inclui outros aspectos da obra romanesca macediana. Suas personagens, por exemplo, possuem personalidades, gêneros, ideologias e psicologias diversas, porém complementares, tal qual Pedro e Paula, de *Pedro e Paula* (1999a)<sup>8</sup>; o pai e a mãe, de *Partes de África* (1991a)<sup>9</sup>; ou José Viana e Carlos Ventura, de *Sem nome* (2006). Além disso, a transgressão das fronteiras entre a realidade e o ficcional, amalgamando tanto a história coletiva como a individual à ficção, acaba também por deslizar para o léxico desses romances, repletos de antíteses e oxímoros; sim e não, verdade e mentira, vícios e virtudes. Esses romances podem incluir, ainda, a novela sentimental, o romance policial, o diário, a epistolografia, a autobiografia, a ópera, o cinema, documentos, transcrições de participações empíricas em congressos, a psicanálise, a mitologia, um artigo sobre a história de Joana de Áustria, cada qual fazendo as combinações que lhes cabem, tal como ressalta Patrícia Pedrosa Botelho:

[...] estamos a tratar de textos que são repositórios de diversos gêneros que, por sua vez, abrangem diversas formas filosófico-literárias. Por isso mesmo não haverá um único “gênero”, “categoria” ou nomenclatura na qual poderíamos “encaixar” tais narrativas. De fato, a obra de Helder Macedo é uma articulação de dificilmente isoláveis. (BOTELHO, 2010, p. 71)

E mesmo diante desse compósito inclassificável e de todas as provocações feitas até então, poderíamos, ainda, recorrer àquele subterfúgio confortável e afirmar que, uma vez no romance, é tudo ficção, não fosse essa opção extensamente debatida por meio dos comentários metaficcionais de seus narradores, que dão vazão à face ensaística, reforçada pelas entrevistas,

---

<sup>8</sup> “[...] irmãos é complicado, mas gêmeos nem é bom pensar. Mesmo se, ou talvez ainda mais, quando biovulares e não idênticos como estes tinham de ser para darem menino e menina, ela de olhos verdes e ele castanhos, ela magrita e ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito.” (MACEDO, 1999a, p. 21); “E nisto, como em tanto mais, seria o oposto da irmã, o reverso geminado da medalha.” (MACEDO, 1999a, p. 56). Apesar de não idênticos e diferentes em tudo, são ainda biovulares, dois lados da mesma moeda, não sendo possível conhecer um deles sem compreender o outro.

<sup>9</sup> Se o pai, por um lado, é um homem prático e de ações – “[...] 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) – a mãe era voltada à imaginação e contava histórias nas quais “Ainda não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã.” (MACEDO, 1991a, p. 15).

pelos ensaios e, conseqüentemente, pelas relações intertextuais, ou seja, pela tradição literária assumida pelo *escritor*. Como ressalta o narrador de *Partes de África* (1991a), “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, 1991a, p. 249).

Se, no entanto, optei por principiar dessa forma, foi professando a fé de ser essa transgressão primeira – a de ser *escritor* – o princípio norteador de todas as misturas sucedâneas, pois se constitui reveladora de um entendimento específico do que é a literatura e quais as relações que ela estabelece com o real, bem como do papel da autoria nesse processo. Para permanecer no curso desse raciocínio, quero extrair da composição das personagens apenas um pensamento: como essas subjetividades são múltiplas e fragmentadas; recusando-se à totalidade e ao fechamento tipicamente modernos. Da mesma forma, é esse *escritor*. Enovelam-se, em sua obra, fragmentos de inúmeras faces, e não somente aquelas concernentes à sua atuação profissional na escrita – a face ensaísta, a face poeta, a face romancista –, como também a face pública, que dá entrevistas e participa de congressos; a face privada, que divide conosco alguns fatos pessoais; e a face ficcional, que inventa outros tantos fatos, dá coesão a todas as outras faces e não parece estar limitada ao interior dos textos. Como se constrói essa figura a quem creditamos a autoria dos romances *Partes de África* (1991a), *Pedro e Paula* (1999a), *Vícios e Virtudes* (2002a), *Sem nome* (2006), *Natália* (2010a) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a) e o quanto esse entendimento pode contribuir para, ou até mesmo alterar, a compreensão dessas obras e da ideia de literário inerente a elas?

Procedimentos semelhantes já foram identificados pela crítica literária brasileira, como é o caso de Gabriel Moreira Faulhaber (2020) e Luciene Azevedo (2013) ao se debruçarem sobre as obras de Oswald de Andrade e Ricardo Lísias, respectivamente. O primeiro versa acerca de *Um homem sem profissão* – obra que, assim como as de Helder Macedo, em muitos momentos flutua num ponto de indeterminação entre a autobiografia e o romance. Para ele, ali, na escrita oswaldiana:

[...] códigos e procedimentos se misturam num forte abalo das formas consagradas de narrar. Comparecem, em seu trabalho, todas as máscaras das quais fez uso ao longo de sua carreira. Temos o poeta da estética Pau Brasil, o romancista – tanto o vanguardista/experimental como o tradicional – e o ensaísta. Todos coexistindo em um mesmo texto, através de uma escrita forte e inventiva, que não se apresenta como uma simples transcrição do vivido. (FAULHABER, 2020, p. 39-40)

Para lidar com a multiplicidade de subjetividades oswaldianas encontradas nesse texto, o autor mobiliza a ideia de *performance*, segundo Diana Klinger (2007), a fim de, por um lado, mostrar como o autor constrói nesse romance uma ideia de si; e, por outro, apontar como a sua

prática estilística é diretamente relacionada a seu pensamento. Nada de lagostas com o esqueleto por fora a dar forma às metáforas, portanto. Forma e sentido são intimamente relacionados, resguardando-se a diferença de que essa multiplicação, em Helder Macedo, não se restringe às suas faces que escrevem ou mesmo a um único romance seu, mas aparece em toda sua obra romanesca e, inclusive, na poética.

A análise feita por Luciene Azevedo a respeito de Ricardo Lísias envereda, antes, por outros caminhos, pautando-se em como o autor altera sua “assinatura”, ou seja, certas características associadas ao seu estilo, apostando em uma transformação de sua marca autoral. Azevedo (2013) refere-se, comparativamente, ao momento de surgimento desse autor no campo literário e ao que se verifica hoje. Por um lado, há a positividade de sua recepção, tendo recebido o terceiro lugar no prêmio Portugal Telecom por *Duas Praças* (2005) e sido resenhado por Leyla Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS apud AZEVEDO, 2013), que elogia o fato de ele não tirar histórias de si mesmo; algo que, segundo ela, seria indispensável à boa ficção. Por outro, a adoção de procedimentos que apontam justamente para o contrário daquilo pelo que havia sido conhecido e elogiado: uma virada em direção ao subjetivo. Essa viragem feita por Lísias encontra respaldo justamente na reiteração temática, posto que, segundo Azevedo:

O procedimento merece realce por insinuar uma estratégia de composição que trabalha a partir da reapropriação do próprio texto, um texto “plagiando” o outro, insinuando a reelaboração permanente, fazendo *mashup* da própria criação. (AZEVEDO, 2013, p.86)

Tal reiteração não se dá apenas em sua produção ficcional, mas “no diálogo propositalmente estimulado entre os textos de diferentes gêneros (entrevistas, crítica cultural, contos)” (AZEVEDO, 2013, p. 93), o que, segundo ela, acaba por desconfigurar as fronteiras entre o literário e o não literário; algo reforçado, inclusive, pela dispersão de comentários metaficcionalis e acerca do mundo literário, e pela aparição de personagens que carregam o nome do autor.<sup>10</sup> A esse respeito, em raciocínio semelhante ao desta tese, Azevedo (2013) ainda pontua que sempre se pode alegar que toda e qualquer ficção é passível de carregar rastros do biográfico ou, ainda, recorrer “à boa e velha fórmula crítica” (AZEVEDO, 2013, p. 93) que preza pela separação entre autor e narrador. No entanto, o jogo estabelecido por Lísias – e o que é instituído por Helder Macedo – parece mais complexo do que esses caminhos nos

---

<sup>10</sup> Vale recordar que em Helder Macedo há, além do diálogo entre diferentes gêneros, o seu amálgama, o que potencializaria ainda mais o curto-circuito entre o literário e o não literário; também nos romances de Helder Macedo há personagens que carregam as características e o nome do *escritor*, muitas vezes atuando como narradoras, como é o caso de *Partes de África* (1991a), *Pedro e Paula* (1999a) ou *Vícios e Virtudes* (2002a), por exemplo.

permitem avançar. A representação do eu elaborada por Lísias iria, assim, “além da mera exposição da intimidade e diz respeito a um autorretrato como autor que lança mão de dados autobiográficos, empregando, inclusive, o nome próprio, para transformá-los em uma engenhosa arquitetura textual.” (AZEVEDO, 2013, p. 98).

Apesar de a exposição da intimidade feita por Lísias ser muito mais da ordem do “escandaloso” do que aquela realizada por Helder Macedo, e apesar de esse flerte com o referencial autobiográfico aparecer nas mais diversas medidas nos seus seis romances, ainda se pode afirmar que ele também está construindo uma imagem de si – e sua inscrição no literário –, com base em uma engenhosa arquitetura textual que combina os procedimentos discutidos tanto por Luciene Azevedo (2013) quanto por Gabriel Moreira Faulhaber (2020). Em outras palavras, faz parte de sua arquitetura textual: a) a multiplicação autoral; b) o diálogo entre diferentes gêneros e seu amálgama; c) a obsessão temática que enseja o diálogo entre as diferentes obras e gêneros. Tudo isso em prol da construção de sua autoimagem com base em uma forma intimamente relacionada à defesa de sua visão do mundo como misturado.

Complexando a questão, ainda segundo Azevedo (2013), essa arquitetura textual de Lísias – voltada ao subjetivo e feita de reiterações temáticas não limitadas ao ficcional – seria “um gesto performático de inscrição de um nome de autor, de inscrição de uma assinatura literária.” (AZEVEDO, 2013, p. 108). No caso de Lísias, a guinada subjetiva, de acordo com a investigadora, é acompanhada de “uma aposta clara na reinvenção de estratégias de divulgação e circulação de seus textos” (AZEVEDO, 2013, p. 90), uma vez que o autor passa a se utilizar de listas de leitores para os quais envia, com exclusividade, textos inéditos. Faz, portanto, o papel de “agente literário de si mesmo, encarregando-se também da divulgação de todos esses passos nas redes sociais.” (AZEVEDO, 2013, p. 96). Esse é um ponto crucial, pois, se a arquitetura textual de Lísias já desconfigura as fronteiras entre o literário e o não literário, ao abandonar o papel de mero produtor das obras, ele acaba por jogar à luz as diversas outras instâncias que compõem o espaço literário, alargando-o para além do texto, num ato dessacralizante da figura do autor e da própria obra. Isso que Azevedo chama de “nome de autor”, portanto, revela-se como construído na mesma medida em que são os romances, tanto dentro como fora do texto.

Torna-se inevitável, a partir desse ponto, pensar nesse espaço alargado no âmbito da obra macediana. Considerando a permanência desse autor no contexto literário durante décadas, surge o questionamento acerca do quanto essa permanência se deve, justamente, à referida



postura de *escritor* que “abrange tudo”, pois uma obra impele à leitura de outra – seja porque os ensaios apontam para os romances, e vice-versa; seja porque os romances apontam uns para os outros, pelo que têm em comum metaficcionalmente ao incorporar a face ensaística, por exemplo. Além disso, quanto aos romances, não seria esse amálgama de formas e estilos um desafio que teria relação com a proliferação de trabalhos acadêmicos que buscam desvendá-los? Ademais, quanto desse interesse na obra macediana não é senão um desejo de conhecer essa subjetividade criadora que insiste em se fazer presente, seja porque aponta para uma existência externa aos romances, seja porque suas escolhas intertextuais revelam a leitura específica que faz da tradição por meio dos seus ensaios; ou, ainda, por que as opções estruturais são reveladoras de sua posição política e teórica? Por fim, quanto da curiosidade do público não se dirige à vontade de compreender a complexidade das opiniões literárias dessa voz, de desvendar o seu raciocínio e escrutinar a arquitetura de sua obra, expondo-a como uma lagosta que tem o esqueleto para fora (MACEDO, 1991a, p. 113)?

Mobilizam-se, nessa mistura, variadas faces autorais, que levam os romances a se assemelharem quase que a laboratórios de experimentação literária, nos quais se brinca com os tipos de narradores, com os estilos e com os modelos literários, nesse impulso de abrangência realizado de forma autoconsciente e crítica, que acaba por se colocar como um desafio ao leitor, principalmente aquele especializado. E tal desafio é, inclusive, estimulado pela postura irônica e provocativa de seus narradores, os quais convocam a preencher os vazios deixados no texto. São, dessa forma, romances que não só impelem à leitura de outras obras do mesmo autor, mas à releitura de uma mesma obra na busca por desvendar o emaranhado de oposições, metáforas, intertextualidades e estilos que ali se constroem.

São também, nesse sentido, uma sedutora armadilha: trata-se de um trabalho arqueológico rastrear as intertextualidades nesses romances, um caminho repleto de bifurcações para quem tenta lhes fixar um sentido e um apontar para fora – para outros romances, seus e de outros autores, para o próprio ensaio, para a história, para a biografia – desorientador pela quantidade de elementos que abarca. Por isso, há sempre algo novo a ser dito sobre as suas obras, sem que a novidade precise ser a verdade absoluta sobre elas. Acima de tudo, cabe-me interrogar: o quanto desse processo é autoconsciente e revelador de um entendimento das regras do jogo de tudo – tudo mesmo – que envolve ser *escritor*?

Ora, se Lísias extrapola o papel de mero gerador de textos na construção de sua autoimagem, no ato performático que realiza ao agir como agente de si mesmo, o que podemos

dizer de um autor que é o primeiro crítico de sua própria obra – tanto pelos comentários metaficcionalis, quanto pelas entrevistas, pela profícua produção ensaística e pela relevância no âmbito acadêmico? Por essa razão, motivada por tais discussões, retomo a mesma pergunta feita por Foucault (2013) décadas atrás: “Que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2013, p. 267). À época, 1968, a resposta hegemônica a essa pergunta foi uma negativa. Não importa quem fala, uma vez que o texto, sozinho, se basta. O autor está morto. No entanto, quão produtora é essa posição ainda hoje? Por ela não ser capaz de lidar com um crescente número de obras que, novamente, colocam em jogo o autor, outrora subtraído, e questionam os limites entre o real e o ficcional – como *Os anos* (2021), da francesa Annie Ernaux; *Caderno de memórias coloniais* (2018), da portuguesa Isabela Figueiredo; *Nove Noites* (2006), do brasileiro Bernardo de Carvalho; *Putas assassinas* (2008), do chileno Roberto Bolaño; *O corpo em que nasci* (2013), da mexicana Guadalupe Nettel; ou *Americanah* (2014), da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie – tal posição vem sendo revista e discutida pela crítica literária à luz das circunstâncias do nosso tempo, radicalmente diferentes daquelas de 1968.

No caso de Helder Macedo, todas as suas faces – pública, privada, poeta, ensaísta, etc. – parecem importar à crítica literária macediana. Ainda que, em muitos casos, não se fale abertamente sobre ou não se concorde com isso, fato é que todos esses fragmentos autorais agem, inevitavelmente, sobre os romances. Primeiro, porque, como já mencionado, os romances incumbem-se de colocar em jogo o *escritor*, instância que está, ao mesmo tempo, dentro e fora deles; que não detém a centralidade de seus sentidos, mas é quem os cria; que não é, tampouco, existente somente em relação a eles, mas é por eles criado. Assim, estabelece-se um diálogo – entre romances, formas do discurso e suas faces correspondentes – que é acatado pela crítica. Disso, resulta que mesmo quando o intuito é desenlear e compreender a intrincada estrutura das obras literárias, ou seja, revelando uma lógica interna ao texto, recorre-se a elementos que são externos a ele para tal tarefa. Segundo, porque, uma vez que é colocado em cena aquilo que circunda o texto literário, cabe questionar se esses entornos teriam alguma relevância para que importe quem fala. Tanto a permanência desse *escritor* no contexto literário português durante décadas, como o fato de ele ser professor universitário emérito da Cátedra Camões no King’s College, ensaísta de renome e vencedor de prêmios, de cariz polêmico não só na leitura transgressiva que faz das obras de Bernardim Ribeiro e de Camões<sup>11</sup>, mas também

---

<sup>11</sup> A Camões, propõe um outro entendimento acerca do papel do amor em suas obras, enquanto que em Bernardim Ribeiro, demonstra a possibilidade do judaísmo, desvendando a simbologia cabalista de sua obra. Isto lhe rendeu “a fúria de vários acadêmicos, alguns internacionais” (2019, s/p)

na forma como se dirige à crítica literária portuguesa, seja em romances, ensaios ou entrevistas, conceder-lhe-iam certa autoridade, ora por ser reconhecido, ora por ser transgressor? Essa autoridade, por sua vez, não seria relevante à disputa na qual se insere contra as classificações, totalizações, verdades absolutas e em favor de um mundo misturado? Afinal, seriam essas características, aparentemente da ordem do biográfico, tão alijadas assim de sua obra?

Une-se a essas questões, por fim, o fato de estarmos inseridos em uma sociedade de consumo, na qual importa ao mercado literário todas as características anteriormente citadas para termos ao menos lido o referido autor e estarmos produzindo uma tese sobre ele. Em suma, ou deixa-se de recorrer a outras faces do *romancista* para explicar a sua obra romanesca ou se reconhece tudo que a figura do *escritor* implica para, assim, sermos capazes de pensar em como isso pode afetar as próprias análises que fazemos acerca de sua obra.

Como demonstrado até aqui, a relação do *escritor* com a sua obra e a maneira como ambos são construídos constitui uma questão ampla e complexa, para a qual a negação ou desconsideração do autor, por um lado, e a consideração ainda restrita ao interior do texto, por outro, não são abordagens suficientes. Por isso, ao fazer a panorâmica de sua obra, ressalto que está subjacente às características destacadas pela crítica, em lugar de uma identidade una e restrita ao texto, uma identidade feita de fragmentos que apontam para o extratextual e busca significar o mundo à sua maneira.

Nessa breve panorâmica – o olhar anterior ao mergulho –, buscou-se apontar que a transgressão de fronteiras, característica dos romances macedianos, relaciona-se diretamente a outra contravenção – a de ser *escritor*. Por isso, sendo o foco a obra romanesca de Helder Macedo e o objetivo compreender como nelas se configura a autoria, parece primordial olhar com mais detalhe para os trânsitos do *escritor* na esperança de que minha própria vocação para a mistura, na leitura cruzada com a ensaística e a poesia, possa auxiliar na verificação de como são entendidas por ele as relações entre o real e o ficcional e qual é o seu papel nesse processo, bem como quantas das provocações e suposições feitas nesse subcapítulo panorâmico e exploratório podem ser verdadeiras.

## 1.2 “Atando as pontas das várias vidas reais”

“Por mim, escrevo a prosa dos meus versos e fico contente”

Discuti, até então, como o texto macediano, na sua impossibilidade de olhar apenas para dentro, negocia não apenas formas, mas também saberes, vivências e subjetividades, integrando ao romance fragmentos de outros textos e de si próprio, e tornando a questão da autoria nas suas ficções mais complexa do que apenas existente em relação a elas. Daí vem também a inevitabilidade de que o crítico considere esses outros fragmentos ao tratar de sua obra romanesca, pois se torna no mínimo complicado referir-se à intertextualidade de seus textos com Camões, por exemplo, sem citar a influência, neles, de um de seus maiores leitores; aquele, inclusive, responsável por alterar a percepção acerca da obra camoniana.

Ora, olhar para Camões, nos textos romanescos de Helder Macedo, sem olhar para a obra ensaística deste acerca de Camões é olhar para outro Camões e para outros romances. Obviamente o leitor está livre para o fazer se assim desejar, lendo “segundo o amor que tiver” (MACEDO, 1991a, p. 41); mas também é verdade que essa é apenas uma das leituras possíveis – sendo aquela que considera a autoria a menos operada no universo de possibilidades. Isso vale, igualmente, para a sua poesia que também internaliza as questões camonianas, pois, ao falar sobre elas, descreve-se os romances; e, ao mesmo tempo, ao abordar os romances, toca-se na sua obra ensaística. Por fim, ao olhar a ensaística, retorna-se à poesia. Esses múltiplos textos armam-se como a “teia tênue” da poesia cabraliana<sup>12</sup>, com a diferença de que muitos dos “galos” que lançam “grito” de um ao outro são sempre o mesmo *escritor*. Por isso, o olhar como *teia*, antes de mais nada, faz-se primordial, pois com base nele – na relação estabelecida entre os textos – é possível jogar luz à forma como Helder Macedo pensa a autoria e o literário em seus romances, e em como esse pensamento relaciona-se à forma e aos seus mais diversos elementos. Advirto, no entanto, que, sendo *teia*, esse não será um percurso em linha reta. Apesar de ter optado, aqui, principiar pela leitura cruzada das poesias macedianas e dos romances, os desvios serão inevitáveis.

Em seu prefácio à poesia de Helder Macedo, Jorge de Sena (2002) caracteriza *Vesperal* (1957) como “um dos livros mais perfeitos que por esse tempo se publicaram” (SENA, 2002, p. 224), ponderando que “um poeta que juvenilmente se estreia com tão singular perfeição terá de lutar consigo mesmo muito mais que outro que se estreie como quem procura e não como quem encontra.” (SENA, 2002, p. 225). Lançando o olhar para o que Macedo publica

---

<sup>12</sup> Refiro-me ao poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto (1994), publicado na obra *A educação pela pedra* (1966).

posteriormente à *Vesperal* (1957), Sena (2002) analisa os resultados dessa luta consigo próprio e identifica ali “um poeta que, partindo de uma acabada expressão, cria e desenvolve a sua libertação de quanto convencionalismo expressivo elaborara como seu, em busca de reformuladas formas de comunicar a sua experiência” (SENA, 2002, p. 228) e que “considera como domínio da expressão mais válida o que estiver além e para fora da ‘subjetividade’ com que a si mesmo se haja encontrado e definido” (SENA, 2002, p. 228). Em outras palavras, um poeta que tem como prática lançar-se para fora de si e a reinvenção em outros, numa “peça lírica carregada de tonalidades contraditórias” (SENA, 2002, p. 226).

Trilhando o caminho aberto por Sena (2002), anos mais tarde, Marisa Corrêa da Silva (2015) relaciona esses mesmos poemas à obra romanesca de Macedo, afirmando que:

Esse tematizar da angústia existencial, do *ser* ausência, da aguda consciência da individualidade fragmentada e contraditória, do paradoxo constitutivo do “eu” contemporâneo, é característica da poesia macediana e pode, entre outras possibilidades, ser relido à luz da prosa macediana posterior como uma prefiguração do questionamento social amplo que Macedo fará do próprio “ser português” num fim de século em radical transformação. (SILVA, 2015, p. 300, *grifos da autora*)

Primeiramente, vale notar que todos os poemas tratados são muito anteriores à obra romanesca do autor. Mesmo assim, neles já se encontra o que considero uma característica não só da poesia, mas também – e espero provar como a principal – da prosa macediana: a fragmentação do sujeito e sua natureza contraditória, seja na criação das personagens, seja na própria autorrepresentação autoral. Já nas poesias, encontram-se também outras características da obra romanesca do autor, como a vinculação a uma certa tradição literária por meio das intertextualidades e a reiteração – e metamorfose – de temas já caros em sua obra ensaística, por exemplo.

Essa tendência à *mistura*, portanto, não é restrita aos romances, mas geral. Por essa razão, ressaltou-se que a motivação que a encerra não é puramente estrutural – jogo de linguagem –, mas movimentada pela visão de mundo e do literário assumida pelo *escritor*, que a expressa de diferentes maneiras nos seus diversos textos, conforme se reinventam e se remodelam as formas de comunicar sua experiência. A grande diferença que se impõe a partir da publicação e inclusão dos romances nessa *teia* que já vinha sendo construída é tornar mais explícita – por meio dos comentários metaficcionalis – a própria feitura de *teia*.

Vale notar que Sena (2002) já havia identificado esse “ser português” das poesias ao destacar a “atmosfera suspensa e fechada” (SENA, 2002, p. 230) da cultura portuguesa refletida nos poemas de Macedo, o que o leva a descrevê-lo como “um ‘espírito comprometido’” (SENA,

2002, p. 230). Propor o paradoxo e a contradição seria, então, a negação tanto da ordem colonial como da ordem racional, típica das sociedades ocidentais, e sua tendência em organizar o mundo por meio de binômios em relação de hierarquia (negro/branco; colonizador/colonizado; eu/outro; verdade/mentira). Nesse sentido, os poemas não só questionam o “ser português”, mas metafictionalmente falam da experiência do “poeta enquanto tal” (SENA, 2002, p. 228) nesse contexto: que busca ultrapassar a rigidez das dicotomias coloniais e das fronteiras racionais. Atente, por exemplo, para o trecho do poema *Orfeu*:

[...] Quero abrir o que as palavras não descrevem  
por já não responder ao sim e ao não  
do meu espelho conhecível.  
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 circunde e defini-me.  
Conheço-me as fronteiras,  
Quero o resto. (MACEDO, 2000, p. 79)

Não desejo, aqui, fazer uma análise detida de tal trecho ou mesmo da obra poética macediana, até porque esse não é o meu foco, mas, por meio desse recorte, ressaltar o fato de como a leitura deste – e de outros poemas – pode estar prenhe de potencialidades quando à luz dos romances. Nele, é inegável a presença, como ressaltou Jorge de Sena (2002), de uma das características da poesia macediana: o tematizar da fragmentação do eu e da contraditoriedade da existência. Mais do que existencialmente tematizar a subjetividade, no entanto, ele pode ser lido metalinguisticamente como as reflexões de um poeta enquanto poeta, em prática análoga à natureza misturada de seus próprios romances que viriam depois. Já está posta, ali, a temática de transgredir fronteiras a partir do desejo de ultrapassar a dualidade do sim e do não, ou seja, os rótulos com os quais o sujeito se circunda e se define, e abrir o texto para a contraditoriedade e complexidade, incapazes de serem expressas por termos fixos, rígidos; ansiando, antes, pelo “resto”, por aquilo que estaria além das próprias fronteiras reconhecíveis. Ora, esses mesmos rótulos agem na neutralização da autoria, impondo-lhe uma lógica da semelhança pautada pelos modelos canonizados que é capaz de elidir suas contravenções a esse mesmo código.

Acredito ser esse desejo aquilo que, para Helder, movimenta o “ser poeta”<sup>13</sup>. **Ser poeta é negar a verdade única em prol de outras possibilidades.** Mas é possível ser poeta enquanto escritor de romances? Em uma manifestação diferenciada, mas que acaba por ser complementar

---

<sup>13</sup> De agora em diante, “poeta”, quando grafado em itálico, refere-se às proposições construídas por meio das obras poética, romanesca, ensaística e entrevistas macedianas.

– e, perceba o leitor, como essa citação tem aqui a dupla função de elucidar o poema e fortalecer a tese –, durante uma conversa intitulada “O homem é naturalmente poeta” (2021), no Ronda Leiria Poetry Festival, que teve lugar no *Facebook* através de *streamings* ao vivo, diz o *escritor*:

Não é obrigatório ser-se poeta. Há muitas outras maneiras de a gente se exprimir e muitas outras maneiras de a gente viver e até de escrever. Há outras formas literárias. Hã [sic]...tende a haver quanto a mim uma grande confusão entre ser-se poeta, que acontece às vezes, não é uma coisa que aconteça sempre, e escrever poesia, escrever versos. São coisas diferentes. Uma coisa que eu fui aprendendo com o tempo. Eu comecei por publicar e por escrever poesia e [...] pra dizer outras coisas de maneira diferente, enveredei também pela ficção e pela ensaística, são tudo manifestações paralelas e talvez complementares de uma prática de escrita de uma tentativa de ir para além das palavras ou de usar as palavras como instrumentos que nos levam para além das palavras. (MACEDO, 2021, *transcrição minha*)

Ser *poeta*, portanto, diz respeito a essa busca por ir além do mundo designado e ultrapassar os significados postos, como “resultado de uma aprendizagem em desaprender” (MACEDO, 2021, *transcrição minha*), algo que não é passível de ser feito somente em versos. Nesse sentido, **ser *escritor* é ser *poeta***, porque ser *escritor* se dá em nome dessa busca. Por isso mesmo, pode-se ser “poeta em tempos de prosa” (MACEDO, 1991a, p. 10), uma professada intenção presente logo nas primeiras páginas de *Partes de África* (1991a) e com a qual inaugura não só aquela narrativa, mas também sua carreira como romancista, ou seja, a da continuidade da prática poética mesmo quando em estado romanescos; ou, ainda, a da continuidade de sua aprendizagem em desaprender, expressa, dessa vez, em um novo formato. Antes, então, dessas misturas entre poesia, romance e ensaio serem aspectos estruturais, elas refletem um entendimento específico do compromisso com a escrita, do ofício de *escritor*, do qual a forma é expressão. Nesse sentido, ele ainda reafirma que estabelece uma relação muito profunda entre o silêncio e a poesia – da qual a ficção, depois, é devedora pelas técnicas que daí aproveita, como já foi mencionado (página 17) em trecho de entrevista no qual menciona António Lobo Antunes. Dessa vez, no entanto, explicita que a poesia

[...] é de certa maneira a ponte que nos liga entre o silêncio de antes de existirmos, quando éramos mortos não nascidos, e o silêncio de depois de termos vivido, quando seremos mortos depois de vividos. No meio, há a obrigação de dizer alguma coisa, se for possível, mas parte do silêncio para o silêncio. O resto é ruído. Ruído pode ser transformado em várias outras coisas. (MACEDO, 2021, *transcrição minha*)

O primeiro ponto que gostaria de destacar é como essas observações acabam por, de certa forma, traduzir o poema, referenciá-lo, repeti-lo e reiterar seus temas. Não à toa, é ele o escolhido pelo poeta e músico José Anjos – que também participa da conversa no festival Ronda Leiria – para recitar momentos depois. Se a poesia é a conexão entre o silêncio de antes e o silêncio de depois, no meio dos quais é obrigatório dizer algo, não seria ela, para o sujeito, a libertação “da morte que lhe cabe enquanto vivo”, abrindo-lhe as possibilidades, pois está

confinado aos limites determinados? O que antes era ruído de verdade única pode, então, tornar-se várias outras coisas e o sujeito, que experimentara a morte imposta pelos limites, renasce em outro(s) que olha(m) para além da univocidade, num processo de transfiguração do “eu” via fazer poético.

Assim, **ser poeta é multiplicar-se**. Apesar de, em momento algum, usar-se a palavra vida ou renascimento, ela fica subentendida pela progressão do poema. Vale mencionar que essa recusa aos limites muito tem a ver com a própria geração poética da qual Helder Macedo faz parte, o grupo do *Café do Gelo*, cujos membros, diz ele – no mesmo festival aqui citado –, têm como única semelhança a capacidade de dizer não, de recusar a identidade imposta e de ser contra a forma de vida policialesca no contexto da ditadura salazarista de Portugal. Ao que tudo indica, a mesma recusa está no cerne do *ser poeta*, pois, mesmo que ditaduras e impérios tenham caído, vê-se, mais do que nunca, como a mentalidade limitante desses grupos ainda existe, persiste e precisa ser combatida. Tal recusa, portanto, mais do que uma forma subjetiva de autorrepresentação, presta-se – assim como a tradição literária assumida – a inseri-lo em um grupo, em uma comunidade social (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32), que o localiza no interior das tensões que se dão no literário.

Essa perspectiva intensifica-se a partir das considerações das leituras de duas autoras. Maria Alzira Seixo (2002), ao pensar na relação entre o livro de poemas *Viagem de Inverno* (2000) e o romance *Partes de África* (1991a), identifica, na poesia, a “fixação de uma entidade intersticial” (SEIXO, 2002, p. 291) marcada pela “hesitação na definição de lugares que, entretanto, se ligam a uma axiologia firmemente assumida, ética e estética” (SEIXO, 2002, p. 291-292), algo que relaciona a *Partes de África* (1991a) pela sua hesitação entre o presente e o passado, o factual e o ficcional, etc., numa forma recheada de oxímoros e paradoxos que não pode se fixar a nada, permanecendo sempre num entrelugar. Isso equivale a dizer que, em ambas as obras, há a recusa em se fixar um termo, em estabelecer uma verdade; preferindo-se, antes, um posicionamento de troca entre as fronteiras dos espaços.

Mais tarde, após a publicação de outros romances, Maria Corrêa Silva (2015) segue esse mesmo caminho ao analisar a coletânea *Poemas novos e velhos* (2011), afirmando estar presente ali um “prosador em tempos de poesia” (SILVA, 2015, p. 41)<sup>14</sup>. A pesquisadora, por meio da

---

<sup>14</sup> Apesar de esse jogo de palavras expressar muito bem os devidos trânsitos da obra macediana, sinto o dever de ressaltar que não se dá, ali, propriamente dito, um exercício da prosa no interior da poesia, mas há, sim, em ambas,



análise das múltiplas possibilidades interpretativas que o título da coletânea encerra, bem como alguns de seus poemas, aponta na poesia macediana características comuns aos seus romances. À leitura circular e à fusão de opostos, tais quais morte/vida (SILVA, 2015, p. 36), relaciona a personagem José Viana, de *Sem Nome* (2006); enquanto que ao “abandono da pretensão totalizante” (SILVA, 2015, p. 39) relaciona os finais abertos das personagens e da trama dos romances, bem como suas posições de relatividade perante a verdade<sup>15</sup>. Tais características são melhor explicitadas por meio de sua análise do poema número 9 de “Colagens”, uma das sessões da coletânea poética de Helder Macedo, encontrando nele, com base na dupla leitura que proporciona:

[...] vários pontos que conferem coesão e coerência à obra poética e romanesca de Macedo: a retomada de elementos ligados à tradição literária de língua portuguesa; o cuidado de vincular essa retomada da tradição com uma postura ideológica de recusa às “narrativas fechadas” e à nostalgia de um passado idealizado; a tematização do amor como força transformadora; a construção estética em mosaico, na qual cada elemento desestabiliza momentaneamente o conjunto, fazendo ressignificar o todo; e a recusa a todo e qualquer maniqueísmo, assumindo que a melhor literatura é a que se recusa a ser “maior do que a vida”, preferindo estilhaçar-se a encerrar seus significados em verdades fechadas. (SILVA, 2015, p. 41)

Como já vem sendo discutido, esses seriam, 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**.

Afirmar suas escolhas equivale a ingressar em um campo de disputas pelo significado: não só de seu texto, mas também do entendimento de sua própria autoria. Apenas a título de frisar que tais relações não se limitam ao livro de poemas ou ao romance abordados por Sena (2002), Silva (2015) e Seixo (2002) e que as misturas que se operam na obra macediana se

---

a mesma postura de *poeta* que define o *escritor*: a busca por preencher os ruídos da existência com a transgressão dos limites em formas diversas e complementares.

<sup>15</sup> Cito, aqui, como exemplo, os finais abertos da personagem Fátima, de *Natália* (2010a) e de Marta de *Sem Nome* (2006), que somem sem deixar vestígios, sem que se explique, propriamente, seus paradeiros, se vivas ou mortas; ou, ainda, a indeterminação da personagem Joana, de *Vícios e Virtudes* (2002a), feita de várias versões sem que haja uma que seja definitiva.

desdobram à exaustão – sempre em prol da meta de ir além das palavras, das fronteiras –, vale lembrar que *Viagem de inverno* (2000) é uma referência a *Winterreise*, de Müller-Schubert. Como bem nota Valentim (2002), “Não se trata de uma transposição poética da obra schubertiana, mas de uma releitura daquelas pequenas canções dramáticas, exacerbando, no entanto, a marca do homem na modernidade” (VALENTIM, 2002, p. 314). É a partir desse olhar lançado do presente, inserindo-a em novo mosaico, que é capaz de avivar a referência. Por isso, nos poemas de Macedo, já não desponta uma expressão típica ao amor romântico, pois muda-se a paisagem, mudam-se as viagens. Esta, agora, “existe para manifestar, no presente, um erotismo e uma sensualidade pró-maturidade” (VALENTIM, 2002, p. 314). Sempre renovando suas fontes, a mesma filiação aparece segundo outros propósitos em um novo mosaico. Afinal, esse é também o título – na sua versão alemã – do décimo segundo capítulo de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), no qual diz o narrador: “O Schubert é o mestre supremo das notas suspensas entre a vida e a morte e o *Winterreise* é a regeneração da vida na imagem antecipada da morte, o espectro do Inverno na Primavera. De modo que foi uma preparação adequada para o resto da noite.” (MACEDO, 2013a, p. 197). Vida e morte, primavera e inverno. Um contido no outro, desconfigurando as dicotomias e fronteiras entre esses termos, assim como as duas Lênias – Natchtigal e Benamor –, personagens centrais desse romance, que se opõem e se confundem:

E até fez muito bem em contrapor-lhe uma outra Lenia que representasse a sua face solar, que fosse a dança de que a minha Lenia era o canto perdido. Duplicando-as para as fundir numa espécie de Perséfone metade luz, metade escuridão, uma metade libertada por Eros, outra metade aprisionada por Plutão. (MACEDO, 2013a, p. 204)

Certamente, para Helder Macedo, Schubert é também um *poeta* pela forma como configura o ruído entre os silêncios da vida e da morte, desprendendo-se dos significados fixos no oxímoro que propõe, algo análogo à sua própria prática. O apuro formal, no entanto, seja em música, na poesia ou no romance, é apenas o meio com o qual se atinge a meta de ser-se *poeta*, de utilizar as palavras para ir além delas. Ora, ir além das palavras é apenas outro modo de afirmar que sua obra “se enquadra perfeitamente naquela concepção de texto só aparentemente autônomo, que se enreda em outros textos ficcionais e poéticos, em outras frases, inclusive as musicais, construindo uma rede de nós [...]” (VALENTIM, 2002, p. 306). Para além do jogo de linguagem, filiar-se a determinada tradição é “[...] forma de questionamento do *status quo* da própria tradição, e que, não negando suas heranças, pode atuar sobre elas [...]” (VALENTIM, 2002, p. 306). Adiciono, ainda, que é interessante notar como nessa rede de nós, ou seja, o trabalho de tecelão que faz em algumas dessas meadas, se presta a subvertê-las, enquanto que,

em outras, busca destacar a própria rebeldia de suas formas, amplificando-as. Em outras palavras, seus romances são feitos de tradições: filia-se e avulta a umas; incorpora e combate outras.

Nesse sentido, um outro trecho de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a) auxilia a pensar esse aspecto por ser uma múltipla reiteração temática, que aponta tanto para o poema já mencionado (“Orpheu”), quanto para sua fala no festival, para o seu primeiro romance e para as discussões que vem sendo propostas. Diz seu narrador:

Quando era adolescente ficava horas a desenhar mapas onde mudava a localização dos países, articulando-os em novas combinações, mas de modo a caberem em espaços equivalentes noutras partes do mundo com formas, cores e fronteiras diferentes, outras populações, outros passados históricos, outros futuros possíveis. E escrevia por baixo, patrioticamente, como lhe tinham ensinado que devia ser em todas as circunstâncias: Portugal. Mas os mapas também poderiam ter sido sem que então o pudesse entender e só retrospectivamente poderia ter pensado, um exercício de livre-arbítrio que lhe permitia preencher, como se por escolha própria, o espaço indeterminado entre o acidente do nascimento e a inevitabilidade da morte. Pensaria igualmente, com aquela incerteza sobre si próprio que os jovens têm por ainda se sentirem próximos da morte de onde vieram, que ele poderia ter sido uma das inumeráveis outras pessoas que nunca chegaram a nascer e que por isso nunca poderão morrer, ficando eternamente a gravitar em volta de quem não foram, como personagens de novelas. (MACEDO, 2013a, p. 19-20, *grifos meus*)

Para ir além das palavras, 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.

Certamente não é costumeiro nos trabalhos acerca da poesia de Helder Macedo falar em termos de *mimesis*, preferindo-se, antes, a análise da estrutura e do sentido existencial dos poemas. Como bem lembra Teresa Cristina Cerdeira (2002b, p. 244) em ensaio intitulado “Viagem de inverno: paisagem com bailada e realejo ao fundo”, “Aristóteles expurgou o gênero lírico dos limites da literatura de ficção por não considerá-lo exemplo de imitação, de *mimesis*. Poesia lírica seria como que a explosão de um eu que se mostrava mais do que se ficcionalizava.” (CERDEIRA, 2002b, p. 244). No entanto, a mesma autora relembra outro poeta

renomado que afirmaria o contrário: “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 1965, p. 64). Preferindo, portanto, professar sua fé em Fernando Pessoa, sugere: “incluamos o lírico na *mimesis*, logo na ficção, e gozemos do direito de transferir as categorias de tempo e espaço como forças estruturadoras de sua construção.” (CERDEIRA, 2002b, p. 244) para pensar a obra *Viagem de Inverno* (2000), a qual tem, logo no título, uma dupla evocação: *Die Winterreise* de Müller-Schubert e a sua inclusão na categoria da literatura de viagens. Tal título, dessa forma, seria denunciador da estrutura narrativa daquilo que, antes, era visto como o agrupamento de composições dispersas.

De acordo com o raciocínio feito até então, ser *poeta* é o propósito do *escritor*, do qual as manifestações diferenciadas – poesia, romance, ensaio – são complementares nesse sentido. É possível pensar que se Helder Macedo caracteriza seus romances como mosaicos, essas outras manifestações constituem-se como peças de um mosaico mais amplo, todas inter-relacionadas para a compreensão das alternativas que propõe contra uma ordem pré-estabelecida. Destarte, a discussão da *mimesis* não se exclui da poesia, ao passo que a discussão da subjetividade – privilegiada na outra – também não se subtrai dos romances. Assim, pode-se ir além das palavras, mas não sem antes imaginar esse além ou entender que, ao propor uma nova ordem para mundo e para o texto, é preciso também propor uma nova ordem para si e para a própria autoria. Nesse sentido, seria legítimo professar, mais uma vez, a fé em Pessoa, mas, desta vez, investindo-a nos romances como espaço de multiplicação autoral. Isso, pois, neles, as máscaras autorais vão além daquelas nas quais seu disfarce é não se disfarçar (MACEDO, 1991a, p. 39), ou seja, daquelas em que faz uso de seu nome próprio e características. Seria legítimo, portanto, propor que Fernando Pessoa seja mais uma das nada epigonais releituras de Helder, senão uma das principais.

Sobre esse ponto, Cerdeira (2002b) ressalta como *Viagem de Inverno* (2000) é um texto com muitas referências culturais, várias delas apontadas logo nas epígrafes, que são mobilizadas não de modo a “repetir as fontes, mas reconhecer nelas a possibilidade do salto que as torna clássicas na dimensão mesma das possibilidades de releituras que são capazes de gerar” (CERDEIRA, 2002b, p. 248). São tais referências que irão respaldar sua leitura narrativa dos poemas, bem como os ensaios do próprio autor – tais quais “As *Viagens na minha terra* e a menina dos rouxinóis” (1979), “Do cancionero de amigo” (1976) e “Do significado oculto de *Menina e Moça*” (1972) –, que a auxiliam na compreensão da diferença que se opera entre eles e os originais. Segundo Cerdeira (2002b):

O Müller acordado explodirá também o quadro previsível do pré-romantismo alemão ao ver-se transitar inopinadamente para a sonoridade das cantigas de amigo ibéricas; ou para as contrariedades camonianas que estão antes no eu do que deslocadamente nos amores fora dele ou para um Cesário Verde, caminhante da modernidade, que encontra, no campo e na noite, espaço para pensar e não para esquecer; e, até mesmo, para o minimalismo de um Camilo Pessanha, a recompor sua Vênus com os vestígios aparentemente perdidos da memória. Müller, definitivamente, atravessou linguagens, recompôs-se em novo nessa *Viagem de Inverno* de Helder Macedo. (CERDEIRA, 2002b, p. 249)

**Ser poeta é ser (re)leitor de uma tradição assumida como própria.** Para criar algo, também nos seus romances, estabelece essa forma de diálogo com a tradição e as prenuncia nas epígrafes ou por meio dos comentários metaficcionalistas. Em *Vícios e Virtudes* (2002a), por exemplo, são sete as epígrafes, cujos autores são: Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, Camilo Castelo Branco, Florbela Espanca, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Jorge de Sena e Herberto Helder. Em *Partes de África* (1991a), por outro lado, há apenas uma epígrafe – de Camões – e sua filiação literária à Laurence Sterne, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis é explicitada metaficcionalmente. São autores com os quais Helder Macedo tem afinidade, pois coadunam com a sua visão das relações entre o real e o ficcional e – assim como ele – recusam a ordem imposta, sendo esse o “salto” que os torna clássicos. Por essa razão, é significativo o fato de serem esses os autores incluídos no universo ensaístico e investigativo do autor, o qual já provê caminhos para a compreensão de suas releituras. Essa não deixa de ser também uma das maneiras pelas quais se cria a ideia que se tem de um autor. Primeiramente, pois, assumir uma tradição como própria – ao mesmo tempo em que lança ironias a outros setores, como a tradicionalidade da crítica literária –, influi na percepção que se tem de sua autoria, bem como de sua obra. Em segundo lugar, pois, o que faz não é mera cópia, mas calcado na diferença que sustenta, ao mesmo tempo, a ideia do texto “como tecido de citações” (BARTHES, 1984, p. 52) e da presença autoral que coleta, reorganiza e transforma tais fragmentos em algo novo. Paradoxalmente, se as coordenadas culturais dadas o localizam, então, a *mistura* desorientadora delas o desloca e impede que ele seja reduzido à mera comparação com suas referências.

Dessa forma, a fim de entender tal “salto”, o que se segue é a discussão de alguns ensaios nos quais fica clara a relevância, para Helder Macedo, de um olhar mais amplo para a autoria, lançado para além do texto no qual se apresenta. Assim, reafirmo a relevância dessas discussões para se entender o “salto” dado pelo próprio Helder Macedo ao reler essa tradição, esperando, com elas, desenvolver as proposições acerca do que é ser *escritor* que foram desenhadas até então e ressaltar o caráter político abrangente que as subjaz.

### 1.3 Helder Macedo e seus contemporâneos

Na nota introdutória de sua coletânea de ensaios *Camões e outros contemporâneos* (2017a), Helder Macedo diz que “Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos” (MACEDO, 2017a, p. 11), do que se depreende que devemos ler os textos considerando o seu contexto original, mas articulando essa visão à perspectiva de nosso próprio tempo. O salto que torna os textos clássicos, como pontuou Cerdeira (2002b), está justamente na capacidade de serem contemporâneos a nós, de articularem questões e mobilizarem a linguagem de maneiras que, ainda, nos são relevantes e até mesmo necessárias. Essa perspectiva está afinada com aquilo que afirma Agamben (2003) sobre o tema. 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)

Por este viés, *Camões e outros* tornam-se nossos contemporâneos a partir de nossa própria contemporaneidade, ou seja, quando não nos deixamos cegar pela luz do presente e o colocamos em relação com o passado, que se torna capaz de responder às angústias do agora. Assim, repetir tais autores em diferença significa apontar para a relevância das questões de então para o presente (seja ele literário ou histórico). Ora, parece que, para Helder Macedo, é ainda relevante debater (e rebater) temas como a verdade única, a ordenação e hierarquização do mundo, a abstração do texto, a centralidade do autor e sua obliteração. Essas ideias já estão expressas na forma como Helder Macedo classifica a sua narrativa. Um “mosaico incrustado de espelhos” (MACEDO, 1991a, p. 39) – que recolhe peças de outros mosaicos, integrando-as a outra imagem, assim como “o sorriso hamletiano de Yorick transmigrou para a página em preto de Sterne, donde ressuscitou como mestre tutelar dos sorrisos oblíquos.” (MACEDO, 1991a, p. 40). Nessa passagem, promete ao leitor que trará todos os pedaços necessários “para nariz, olhos, dente, boca, só que não obrigatoriamente nesta ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto.” (MACEDO, 1991a, p. 40), lançando um desafio: “terá de ser o leitor a encontrar os pedaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver.” (MACEDO, 1991a, p. 41). Quem monta o mosaico, portanto, é o leitor. Mas quem traz seus

pedaços – inclusive indicando-os em epígrafes – é o *escritor*. O leitor, no entanto, não pode desconsiderar que seu estilo,

[...] perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são reflexos diferentes da mesma coisa. (MACEDO, 1991a, p. 40).

Primeiramente, filia-se a uma tradição que se utiliza de metáforas (alhos) para significar os bugalhos que nos são habituais. Alhos e bugalhos, ao cabo, são formas que encontramos para significar o real, como no poema “Procura da poesia”, de Drummond, no qual cada palavra “tem mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 2010, p. 247) e é preciso, nessa busca, a chave capaz de libertá-las da prisão do dicionário, do significado unívoco. Reflexos, então, da mesma coisa, mas diferentes em sua forma de significar o mundo: Macedo prefere, como os autores da tradição que elege como sua, usar as palavras para ir além delas ao misturar tudo.

Ao se filiar a tais tradições, reconhece nelas essa capacidade, ou, ainda, “o salto que as torna clássicas” (CERDEIRA, 2002b, p. 248). O leitor, por sua vez, nesse processo de entender o seu mosaico, certamente pode encontrar tais pedaços da tradição e organizá-los segundo o amor que tiver ou mesmo “ir retirando do mosaico todos os pedacinhos, como ao gato que sorria tanto para a Alice que acabou só sorriso sem gato. Mas gatos são gatos e sorrisos nem sempre.” (MACEDO, 1991a, p. 41). Ora, este sorriso irônico pode transmigrar e assumir diferentes significados em outros mosaicos, mas o sorriso irônico do gato é diferente do riso de Yorick. Há que se entender o sorriso *no* gato, ou, ainda, esses pedaços no todo e, para compreender o todo, é preciso perceber o sorriso irônico transposto nas próprias palavras desse narrador: retire todos os pedacinhos da minha narrativa, rastreie as intertextualidades e as encaixe segundo o amor que tiver, mas corre o risco de ficar só o sorriso, sem gato, se não entender qual salto torna esses fragmentos tão contemporâneos e me permite relê-los, hoje, à luz do meu próprio tempo. Que é como quem diz: a seleção que fiz é algo próprio e original, pois tenho uma maneira específica de me relacionar com o real; sabendo disso, leia como quiser, és livre, mas não abro mão do *meu gato*.

Por isso, só em parte, concordo com Gregório Foganholi Dantas (2017), quando, ao pensar nos outros romances como extensões de *Partes de África* (1991a), afirma que a estrutura mosaica que todos eles apresentam são compostas de “partes, fragmentos que podem ser rearranjados (lidos) ao gosto do leitor.” (DANTAS, 2017, p. 103). Ora, se assumimos a ambiguidade e o paradoxo inerentes a todos os textos macedianos, temos que compreender esse

sorriso irônico; ironia, inclusive, encontrada nas duas outras vezes que o leitor é citado nesses fragmentos<sup>16</sup>, mas levada a sério na última. Em suma, se o mosaico é a imagem que se estende a todos os seus outros romances, neles também precisaríamos considerar que o *escritor* ambíguo e ironicamente se impõe. O recalcado do autor foi o nascimento do leitor (BARTHES, 1984), que abriu o texto para sua multiplicidade de significados, mas é preciso efetuar duas ponderações: a) como bem lembra Umberto Eco (2015), essa multiplicidade não é irrestrita; b) quando se fala desse sujeito que escreve e foi morto pela crítica da década de 1960, não se está falando de um sujeito uno, do qual irradiam todos os significados? O *escritor*, tal como foi discutido até então, já não se identifica assim. Para escapar à morte imposta pelos limites, afirmo que ele se multiplica e transfigura, então, não se trata de uma identidade una, mas sim composta de múltiplos fragmentos, múltiplas faces de si. Por fim, ele reconhece o papel do leitor, ainda que com ironias: não lhe nega a possibilidade de interpretar, mas espera que ele compreenda o *seu* “salto”; a importância, para a nossa atualidade, das questões que reitera com base em seus contemporâneos. É nesse sentido que importa quem fala, pois só se compreende o salto desse nosso contemporâneo, quando o cotejarmos com aquilo que considera o salto dos outros.

Presença ambígua e ironicamente imposta, portanto. Primeiro, porque, obviamente, como diz o narrador de *Sem Nome* (2006), “Nunca ceda à tentação de dizer tudo de uma só vez. Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (MACEDO, 2006, p. 71). Nem mesmo toda uma vida seria suficiente para se produzir um texto no qual não houvesse lacunas, do qual o leitor alijar-se-ia. A literatura se faz nesse jogo – e a ficção necessita de ambos esses atores: escritor e leitor (além de outros). Nem mesmo *Em busca do tempo perdido* (2017), escrito de 1906 a 1922 e publicado de 1913 a 1927, em sete tomos, foi capaz de tal feito. Sendo ou não essa mais uma intertextualidade, se tal referência é trazida à baila, é porque parece significativo que, segundo Fernando Py (PROUST, 2017, p. 12), tradutor e prefaciador dos sete tomos, Marcel Proust tenha sido um apaixonado por catedrais góticas e tenha construído sua obra às suas semelhanças, simétricas nos seus menores detalhes.

De um lado, portanto, catedrais perfeitamente simétricas, o esforço de recuperar o máximo possível daquilo que foi perdido – mesmo sabendo-se ser impossível – e a busca pela

---

<sup>16</sup> “[...] perdoe o leitor que já deu por isso” e “perdoe o leitor que ainda não deu por isso” (MACEDO, 1991a, p. 40)



verdade<sup>17</sup> num processo solitário; do outro, capelas imperfeitas que estilhaçam a simetria com seu mosaico de espelhos, relativizam a verdade e reconhecem metaficcionalmente a parcela do leitor nesse processo. No entanto, recusa o poder total a ele, provocando-o e instigando-o a compreender e partilhar de sua visão de mundo, de sua forma de significá-lo. Segundo Helder Macedo, em entrevista para a revista *Desassossego*:

A linguagem literária não é feita apenas de palavras, é também feita com uma tradição pessoalmente assumida por cada escritor. Que passa a fazer parte do imaginário de quem escreve. Não sei se o meu interesse, enquanto ensaísta, por autores como Bernardim Ribeiro (ou Camões, ou Machado de Assis, ou Cesário Verde) partiu da minha leitura da obra deles ou, em sentido inverso, derivou da minha própria escrita literária. Afinal já tinha obra publicada como poeta e já tinha escrito obras de ficção quando me tornei professor universitário. Sou um universitário tardio.... Mas creio que as duas coisas vão juntas. Aliás, nos meus romances (e também nos meus poemas mais recentes) tenho integrado ecos deliberados de outros autores. São parte do meu vocabulário criativo. Como se fossem personagens subliminares nos romances, metáforas implícitas nos poemas. Em última análise, eu sou a mesma pessoa que escreve poesia e ficção e que escreve ensaios de análise literária. As metodologias são diferentes e não podem ser confundidas, é só isso. Um ensaísta "poético" é um mau ensaísta. Um romancista "ensaístico" é geralmente um chato. Ser chato é um pecado mortal em literatura. Incluindo a ensaística. (MACEDO, 2017h, p. 200-201)

A citação, apesar de repetir – como de costume, com algumas diferenças – outras já trazidas aqui, justifica-se, primeiro, por ressaltar a importância dessa discussão para a figura do *escritor*; mas, acima de tudo, ela reforça que o literário não é feito somente de palavras. É feito, entre outras coisas, pelas *escolhas* que faz quem escreve: a forma assumida, a tradição elegida e os motivos tratados não são somente escolhas estéticas ou reveladoras de suas preferências pessoais, mas ultrapassam o texto e o individualizante para que sejam também uma maneira de se posicionar. Por isso, não abre mão da sua parcela, do *seu gato*. E não por desejo de ser o deus da verdade única, mesmo porque, se finca os pés nesse chão, é para insistir que verdade única não há.

Como a prática ensaística e a romanesca vão juntas é primordial compreender as acepções que tais termos irão assumir em seu “dicionário criativo” se desejarmos olhar para o salto que dá a partir deles. Por isso, a seguir, lança-se o olhar para o significado político que Macedo entrevê na sua tradição eleita – Machado de Assis, Camões e Almeida Garrett, em específico – como forma de compreender como essas ideias irão se integrar aos romances.

---

<sup>17</sup> “Por um lado, a *Recherche*, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: procura deve ser entendido no seu sentido preciso, como na expressão ‘procura da verdade’” (DELEUZE, 2003, p. 11).

### 1.3.1 Machado de Assis

A questão da *escolha*, inclusive como fato político e não só como dilema existencial ou justificativa do enredo, para Helder Macedo, está no cerne do “salto” machadiano, ou seja, no cerne da sua atualidade. Refiro-me ao ensaio, publicado na Revista *Colóquio Letras*, intitulado “Machado de Assis: entre o lusco e o fusco” (1991b). O que às vezes passa despercebido nesse ensaio, substituindo-se o principal pelo acessório, tal qual a crítica que Machado faz a *O Primo Basílio* (1998), de Eça de Queiroz, é o caráter inerentemente político das escolhas formais feitas por ele, como se, sendo Machado quem é, fosse inevitável um posicionamento frente às ideias de seu tempo. Seu gênio advém não só da maestria da forma, mas também de sua capacidade de ser nosso contemporâneo, de sua rebeldia face ao *status quo* de maneiras que ainda nos são relevantes. O ensaio inicia-se com o seguinte exercício ficcional: partindo de um resumo da biografia de Machado, como seria recebido pela crítica da época, influenciada pelos ideais do determinismo e de Hyppolite Taine, um romance no qual o protagonista partilhasse das mesmas características e trajetória de vida? Muito provavelmente, a história de sucesso que hoje conhecemos – e da qual a negritude foi apagada, diga-se de passagem – não seria aceita. Segundo ele,

[...] o mais provável é que o romance fosse acusado por frivolidade, irrelevância, escapismo, alta traição à realidade social objetiva. [...] Sendo assim, não há que duvidar: um destino trágico para o nosso personagem mulato seria logicamente mais verossímil do que a alternativa feliz factualmente verdadeira. Com efeito, a essência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito. 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, 1991b, p. 8-9)

A ideia de verossimilhança aí subjacente é a de conformidade à ordem aceita. 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). Não se poderia deixar de notar como essa mesma lógica, a do *survival of the fittest*, hoje, foi ressemantizada e assumiu uma nova roupagem: a meritocracia<sup>18</sup>. Esse termo neoliberal que, com cara de “novo”, assim como o partido, está a propagar as mesmas velhas ideias. Ressalto que o neoliberalismo “nasceu

---

<sup>18</sup> Interessante notar que, inclusive, esse termo surgiu, originalmente, no romance *The rise of Meritocracy* (1958), de autoria do inglês Michael Dunlop Young, uma distopia do escritor – de esquerda e membro importante do Partido Trabalhista inglês – que a via como algo pejorativo, mas que, mais tarde, foi apropriada nessa nova roupagem das teorias científicas (ANDERSON, 1995).

logo depois da II Guerra Mundial, na região da Europa e da América do Norte onde imperava o capitalismo. Foi uma reação teórica e política veemente contra o Estado intervencionista e de bem-estar” (ANDERSON, 1995, p. 9). O precursor dessas ideias, Friedrich Hayek, juntamente com seus companheiros da chamada Sociedade de Mont Pèlerin, desafiando o consenso da época, argumentava “que a desigualdade era um valor positivo – na realidade imprescindível em si –, pois disso precisavam as sociedades ocidentais” (ANDERSON, 1995, p. 10).

Em outras palavras, trata-se de uma defesa das hierarquias e do direito à dominação e subjugação das minorias que faz uso do verniz da ciência. Taine é contemporâneo de quem assim significa o mundo e talvez venha daí a necessidade de dizer a mesma coisa de diferentes formas, pois é exatamente isso que a visão de mundo combatida faz. Nesse sentido, o que está em disputa é a significação do real. Em “‘Vanguarda literária’ e ‘vanguarda ideológica’” (1975), um curto ensaio publicado por Helder Macedo na Revista *Colóquio Letras*, o autor discorre sobre o que entende por vanguarda nos campos do literário e do político:

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 usar as palavras para ir além delas, destravando os seus significados a fim de forjar uma outra realidade que ainda não existe; assim, alarga-se o campo semântico. A vanguarda política, por seu turno, é aquela capaz de alargar o campo social. Essas são práticas ao mesmo tempo metodologicamente independentes e convergentes, pois acabam por servir a um propósito em comum. A vanguarda literária, por um lado, visa “um sucessivo alargamento do campo semântico que torna metodologicamente necessária a reestruturação dos significantes linguísticos no poder” (MACEDO, 1975, p. 18), enquanto a vanguarda ideológica visa “um sucessivo alargamento do campo social que torna metodologicamente necessária a reestruturação das instituições políticas através das quais o poder é exercido” (MACEDO, 1975, p. 18). 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).

É nesse sentido, portanto, que ser *poeta* é ser, também, *político*, pois a transformação social está relacionada à significação dessa nova realidade desejada – liberta dos significados unívocos impostos pelos velhos e novos cientificismos.

É justamente o alargamento do campo semântico engendrado por Machado e a neutralização de sua capacidade de contribuir para o alargamento do campo social que Helder Macedo aborda. Após a introdução com a fictícia hipótese que propõe, ele passa a discutir como Machado incorpora o determinismo para o negar e como essa mesma negação está na base de seus romances: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1997a), *Quincas Borba* (1997b), *Esau e Jacó* (1997c) e *Dom Casmurro* (1997d). Se o realismo não presta para nada por substituir o principal pelo acessório é porque substitui a responsabilidade moral de suas personagens pelo acidente fortuito (MACEDO, 1991b, p. 9). Violando todas as regras dessa lógica sem lógica, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1997a):

[...] em vez de um narrador impessoal e objectivo “capaz de reflectir, como num espelho, todos os aspectos da natureza e da vida” (o preceito de Taine), apresenta um eu narrativo caprichoso e subjectivíssimo; em vez de uma narrativa factual bem ordenada e desenvolvida na ordem cronológica da causa e efeito, constrói uma caótica autobiografia que parte da morte do defunto narrador para a sua vida passada; em vez da inevitabilidade lógica de um destino revela a arbitrariedade de um não destino. (MACEDO, 1991b, p. 9)

A inevitabilidade lógica do destino de Brás Cubas – branco, membro da elite – seria o sucesso com a criação do emplastro, interrompido, no entanto, pelo acidente fortuito de uma gripe, uma arbitrariedade que não seria diferente da cor da pele do mulato de *O mulato* (2019) e que desvela, portanto, a falta de lógica da lógica corrente. O autor ainda lembra que ambos os romances datam do mesmo ano – 1881 – mas que, todavia, 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* foram aceitas e elevadas ao cânone, mas não sem que, antes, se apagasse a ideia de Machado como um 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, como um recado para os outros marginalizados que, para tal, só basta se conformar a ordem e querer. Além disso, os sentidos políticos mais amplos são obliterados em prol das virtuosidades estéticas de seus romances, privilegiando a semelhança com os modelos originais, em lugar de olhar para as diferenças impostas pelas esferas social, cultural e política, não só relacionadas ao Brasil, mas também ao autor:

De então para cá, a genealogia literária de *Memórias Póstumas* tem vindo a ser arrumada, com tudo o que pode haver de neutralizador em tais arrumações, na linha de Fielding, Xavier de Maistre, Almeida Garrett, algum Stendhal e, sobretudo, Laurence Sterne. A família de facto é essa, e a dívida de Machado a Sterne, particularmente de *Memórias Póstumas* a *Tristram Shandy*, é expressa, evidente e tem sido repetidamente referida. Não é portanto a escolha do modelo, é o seu modificado valor no contexto estético e ideológico do realismo e do determinismo social que precisa de ser assinalado: o que era excentricidade satírica em Sterne tornou-se ideologicamente anarquístico e subversivo nas *Memórias Póstumas* pela transformação dos elos deterministas de causa e efeito inerentes ao realismo oitocentista numa nova forma de realismo que é o seu reverso crítico. (MACEDO, 1991b, p. 10)

São críticas dessa natureza que, como pontuarei mais adiante, Helder Macedo lança à crítica literária portuguesa: sua tendência a valorizar o que é estrangeiro e a mitificar seus autores é demasiadamente neutralizante, pois apaga as diferenças. Nesse sentido, é possível afirmar que não só seus romances são a prática da diferença, como também seus ensaios. Justamente por isso, eles seriam complementares: a dessacralização dos autores que aborda e a exposição de suas diferenças nos ensaios torna-se substrato para a compreensão dos próprios romances. Juntos, eles parte do combate a uma mesma ideia: enquadrar autores ou obras em “modelos”, ideais, é redutor.

As virtuosidades estéticas, portanto, são importantes, não como espécie de “viralatismo”, e sim porque elas permitiram que Machado fizesse troça do determinismo em seu próprio seio. Relembra Macedo (1991b), tendo como base esse raciocínio, que, para Brás Cubas, o homem “é uma errata pensante [...]. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (MACHADO, 1997a, p. 57); ou, ainda, que o espaço entre o silêncio de antes da vida e de depois da morte pode ser preenchido por múltiplas e sucessivas versões, às quais a lógica da causa e efeito se incumbe de dar um sentido único, que retrospectivamente explica a sucessão de diferentes edições como uma única e derradeira versão. O que seria o mesmo que dizer que:

Quem acha que a vida pode ser assim concebida como sequência de irrelevantes correções retrospectivas de um texto irrelevante que se resolve na irrelevância da morte não podia efectivamente levar muito a sério uma escola literária que, como disse Eça de Queirós na sua conferência sobre o realismo, no Casino Lisbonense, pretendia apresentar o homem como resultado, conclusão e produto das circunstâncias que o determinaram. (MACEDO, 1991b, p. 10)

Ironicamente, então, pela corrosão da lógica do determinismo subjacente às *Memórias*, Brás Cubas seria um “antipersonagem, um não-carácter vivendo um não-destino, o resultado, a conclusão e o produto de um resfriado” (MACEDO, 1991b, p. 10) e, não fosse isso, teria “modificado o sentido global da sua vida numa culminante errata, retrospectivamente preenchendo os seus vazios ontológicos e transformando toda a sua vida passada numa

pertinente preparação para a fama e a glória.” (MACEDO, 1991b, p. 10). Também sendo o resfriado a causa do seu fracasso, e não apenas a sua falta de capacidade e seus vazios ontológicos, alivia-se toda sua carga de responsabilidade nesse não feito. Causa e efeito para se deixar, assim, o “eu” imune e justificar uma superioridade natural, só não levada a cabo por percalços no caminho que perturbaram a ordem.

Isentar-se de responsabilidades está no cerne não somente do pensamento casuístico do realismo, mas também da nossa própria sociedade que lhe é conseqüência e culpa o homossexual pela degradação da família burguesa, o cotista por não ter passado no vestibular, a mulher pelo assédio que sofre, as pessoas com deficiência pela falta de espaço na sociedade, a marginalidade do indígena pela sua “natureza preguiçosa”, *ad infinitum*, todos esses “pedras no caminho” para a pretensa ordem natural. Determinismos. Os responsáveis nunca são responsáveis. Por isso mesmo, para Quincas Borba, trata-se de um “mundo moral às avessas em que a loucura é a norma” (MACEDO, 1991b, p. 11), o qual delega “ao vencedor as batatas” (ASSIS, 1997b, p. 120):

[...] reformulação ferozmente satírica [...] da tautológica teoria organicista da “sobrevivência do mais forte” que Hebert Spencer enxertou no darwinismo social, trazendo desde logo amplamente aplaudida desresponsabilização moral para o poder dominante ser dominante – nação, classe, raça, sexo – no facto de ser dominante e ter poder. (MACEDO, 1991b, p. 11)

O que importa para esse ensaio de Helder é notar como Machado incorpora essas discussões para as subverter – representa o determinismo para o negar – e, para isso, filia-se a uma tradição ressignificando-a de acordo com os seus propósitos. Estes não estão relacionados apenas a uma nova forma de narrar, mas ao modo como essa nova forma enseja uma significação diversa do real. O alargamento do campo semântico necessário ao alargamento do campo social, portanto. Ressalta-se, portanto, como os romances macedianos operam a partir desta mesma incorporação de modelos literários, aderindo a uns e expondo as incongruências de outros.

Todas essas discussões culminam em Bento Santiago, “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). Ele é “a grande síntese e a culminação estética da dialéctica machadiana sobre verossimilhança e verdade, determinismo e responsabilidade, inerente aos dois livros anteriores.” (MACEDO, 1991b, p. 14), sendo a verossimilhança aquilo em que se acredita e o que se propaga como verdade e o determinismo, uma retórica voltada à desresponsabilização,

a fim de sustentar a própria posição hegemônica dentro daquilo que se propaga como verdade. A narração de Bento Santiago, mais uma vez, incorpora o determinismo para o negar por meio da acumulação de “fatos significativos” – à la Taine – que visam, retrospectivamente, provar que o futuro já estava contido no passado, assim como “a fruta estava contida na casca” (ASSIS, 1997d, p. 35). Bentinho é o resultado de uma sucessão de escolhas que foram feitas por ele – primeiro pela mãe e suas promessas, depois por José Dias e, enfim, pela sua relação com Capitu, subversiva desde menina e prenunciadora das pedras no caminho.

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)

Mas se colocando como títere, e não como o titereiro que realmente é, exime-se da culpa de ser Casmurro e joga-a, primordialmente, para Capitu, que, por muito tempo, foi tida pelos seus leitores como a “culpada”. E talvez, por isso, tenha passado imune às censuras de ser negro, de ir contra a forma predominante de pensar, de representar uma mulher forte, de criticar a escravidão: justamente por parecer domesticado, por parecer concordar, por usar máscaras. Soube dizer alhos para significar bugalhos, a fim de, simultaneamente, incorporar o poder e driblá-lo. E a ironia/maestria de tal procedimento foi tamanha que se foram anos até Helen Caldwell (2008) perceber a ambiguidade da situação e a possível inocência de Capitu. Mesmo hoje, de tempos em tempos, na rede social Twitter, esse debate se reaviva, sem que se perceba que ceder a ele é ceder à mesma lógica que Machado de Assis criticava:

Mas esta é uma das várias minas explosivas que o narrador – ou será o autor, nas entrelinhas? – vai colocando ao longo do livro. Pois não estaria o leitor a proceder de modo idêntico ao narrador se, aceitando o seu convite para preencher as lacunas do livro, por sua vez procurasse infirmar essa mesma culpabilidade, assim implicitamente aceitando que haveria uma culpa a condenar, que o problema do narrador seria a culpa real ou imaginada de Capitu? Com efeito, não aceitar que a conclusão desse falso dilema só pode ser ambígua é aceitar o jogo do narrador e, como ele, mesmo se em sentido inverso, substituir o principal pelo acessório. Porque substituir o principal pelo acessório é, efectivamente, o que o narrador deseja que seja feito, para preservar o seu hábito externo. (MACEDO, 1991b, p. 17)

Porque ceder a esse debate é reconhecer a existência de alguma lógica no determinismo e acatar a sua forma de ordenar o mundo; ou, para quem preferir metáforas, dançar conforme a música. Discutir-se, ainda hoje, a inocência ou não de Capitu atesta como esse é um nexo arraigado na sociedade e a necessidade de o combater. Também significa não perceber que correlato a Machado, nesse romance, não é seu narrador, e sim Capitu; logo, colocá-la sob

juízo significa colocar esse escritor chamado de gênio sob o escrutínio determinista do exercício ficcional sugerido no início do ensaio, uma vez que

Capitu é julgada pelo narrador em termos reminiscentes da caracterização então geralmente aceita do mulato na sociedade brasileira e que, em data não muito distante da escrita do romance, seria tão enfaticamente reiterada por Euclides da Cunha: um caso de hibridez moral; um espírito fulgurante mas frágil, irrequieto e inconstante; um ser ferido pela fatalidade das leis biológicas da sua condição feminina; uma mulher capaz das grandes generalizações ou de associar as mais complexas relações abstractas, mas cujo vigor mental assentava sobre uma moralidade rudimentar. (MACEDO, 1991b, p. 22)

Há como negar que era justamente assim o juízo dos vários determinismos oitocentistas – e adiciono, hoje, os contemporâneos – com suas metáforas de fruta dentro da casca, de sobrevivência do mais forte ou da meritocracia? Como diria o narrador de *Partes de África* (1991a):

Mas o que importa, afinal, é que “há coisas mais improváveis que a fantasia” e que dela não se distinguem, mesmo ao olhar adulto. Significando que, nem sempre o real é mais crível do que o imaginado. *Vale mais, portanto, a verossimilhança*: O que me levou mais tempo a perceber é que isso de romances, poemas, pinturas, só tem mesmo graça quando se não consegue distinguir o que é fingimento e o que apenas parece ou não parece fingimento. E vice-versa, em todas as possíveis permutações da imaginação e da memória. Acho que já o disse: espelhos paralelos num mosaico incrustado de espelhos. (MACEDO, 1991a, p. 248, *grifos meus*)

E como o assunto, aqui, são as responsabilidades, cabe assumir a minha na incapacidade de ler a ironia nessas palavras acerca da verossimilhança. Em trabalho anterior, na minha dissertação de mestrado, assim encarei esse aspecto:

*O que importa para o narrador é a verossimilhança*, visto a dificuldade de se distinguir o real – muitas vezes absurdo e fantasioso – do imaginado – muitas vezes mais crível que os próprios absurdos reais. Real com aparência de ficção e ficção com aparência de real. Quando essas categorias são assim encaradas, em que se baseia a verossimilhança? No real? Na ficção? Na memória? Como definir, se real e imaginado estão em posição de paridade, posto que ambos podem ser ambigualmente críveis ou inverossímeis? Se a estrutura criada pelo narrador demoliu estas oposições ao desvelar o seu estatuto artificial? Se a verdade e o real foram desestabilizados pela ficção? Em que se baseia a mimesis? Ela jaz sem referente e se transcende o conceito de verossimilhança. Esta não tem mais como modelo o chamado “mundo das ideias” de Platão. Sem modelo, suspenso o referente, o texto se abre para a pluralidade de significados. (PIRES, 2016, p. 31-32, *grifos meus*)

A redução do real à linguagem constitui uma conclusão costumeira da crítica ao analisar as obras de Helder Macedo, porém, se assim fosse, bastaria o alargamento do campo semântico sem ser necessária a etapa empírica do alargamento do campo social. Faltou compreender o sorriso irônico lançado nessa passagem: *verossimilhança*, aí, significa ratificar uma ordem e visão de mundo aceitas. Nessa perspectiva, “Vale mais, portanto, a verossimilhança” (MACEDO, 1991a, p. 248).



No interior dessa forma de pensamento, a história factual de Machado de Assis seria considerada menos crível que as tautologias deterministas expressas em *O Mulato* (2019), importando, para essa concepção, a verossimilhança às ideias e à forma de organizar o mundo amplamente propagadas naquele período. A ficção, portanto, jaz encabrestada na sua dependência de ser semelhante ao real, uma vez que qualquer diferença é rechaçada como inverossímil ou alta traição à ordem social objetiva. Aquilo que, depois de tempos, o narrador diz ser capaz de perceber é justamente o potencial subversivo da ficção. Se a verossimilhança é forma de ratificar uma ordem do mundo e se, para ele, ser *poeta* é ir além dessa ordem imposta, o real e o ficcional se relacionam, antes, por outras regras: privilegia-se a diferença e não a semelhança. A ficção não tem obrigação de se conformar ao real e sua ordem racional e, por isso mesmo, deve misturar tudo, incluindo-se, nessa mistura, a representação até mesmo daquilo que se deseja combater, como Machado de Assis procedera na incorporação do determinismo para expor suas falácias. Nesse sentido, a *mimesis* não jaz sem referente, mas parte do mundo apresentado para propor outro(s). A verossimilhança, por sua vez, continua a existir, apesar de não ser ela o vetor privilegiado nas relações com a realidade – e sim a diferença –, por isso “só tem mesmo graça quando se não consegue distinguir o que é fingimento e o que apenas parece ou não parece fingimento” (MACEDO, 1991a, p. 248): não se distingue a ordem dada do mundo; não se propõe a ser espelho da realidade. É verossimilhante apenas na medida necessária para demolir a visão de mundo da qual parte, expondo as fronteiras e binômios com base nos quais se constrói o mundo racional para, depois, rasurá-los por meio dos sucessivos espelhamentos e transgressões.

Não seria, portanto, esse o “salto” machadiano que nos aponta nesse ensaio e a razão mesma de sua atualidade? Ora, Helder Macedo, antes de ser um *escritor*, é um (re)leitor. A grande questão é: a *escolha* não está expressa somente no enredo, mas o ultrapassa para se firmar como contraponto à ordem hegemônica. Apesar de ser importante compreender *como* isso se opera nos diversos romances do chamado Grande Machado – e, por extensão, de Helder Macedo, seu discípulo –, não se pode obliterar que dessa escolha formal advém um posicionamento político que concorre para o alargamento do campo social. O problema incide no fato de esse *como*, no ensaio de Helder Macedo, além de muito bem tecido, amplificar-se numa natureza extremamente complexa. Une-se a isso a tradição de se apagar o autor no pensamento do literário e facilmente se deixa passar que o que foi posto em jogo, ali, é a relevância de pensar o autor de modo relacional a outros fatores (além do texto) para a compreensão da obra em toda sua extensão. Na leitura que Dantas (2009) – em sua tese de

doutorado – faz desse ensaio, mostrando como ele relaciona-se ao romance *Pedro e Paula* (1999a) quando este também se propõe a questionar a causalidade inerente ao realismo, esse *como* está muito bem explicado; portanto, faltando-nos, ainda, entender que essa negação da causalidade está no cerne do que é, para Helder Macedo, ser *poeta/escritor*, pensando-a, assim: a) em outros romances seus; b) considerando a autoria em sua natureza ambígua, que não tem o poder de ditar os sentidos, mas ao menos busca disputá-los.

### 1.3.2 Camões

Essas mesmas discussões se relacionam ao que diz Helder Macedo a respeito de Camões. Ele, assim como Machado, cuja atualidade advém da sua capacidade de incorporar o determinismo para propor outra visão de mundo, “insere-se na tradição ocidental que inclui Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista, porque toda a linguagem é feita de passados e não de futuros” (MACEDO, 2010b, p. 16). Sua profunda originalidade, porém, se manifesta “nos sutis deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado para significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita.” (MACEDO, 2010b, p. 16), sendo capaz, assim, “de um radicalismo tão extremo que, no contexto da ortodoxia contrarreformista, muitas vezes atingiu as fronteiras da heresia” (MACEDO, 2010b, 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, 2010b, p. 16). Outro poeta da negação da ordem imposta, portanto. Em suma:

Camões encheu as garrafas antigas com vinho novo. No lugar da singular Verdade de um absoluto preconcebido, encontrou um mundo de plurais verdades relativas. Lidou com elas como se do mesmo absoluto se tratasse, mas, ao fazê-lo, virou às avessas a hierarquia metafísica do mundo, revertendo a ordem pré-estabelecida entre as presumidas essências e as observáveis aparências ao questionar se aquelas não seriam porventura mais precárias ou mais enganosas do que estas. (MACEDO, 2010b, p. 25)

Outro ponto de destaque, e com o qual Helder Macedo inaugura esse ensaio, é, igualmente como foi discutido acerca de Machado de Assis, a relevância da autoria para a compreensão da obra camoniana:

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 a precária demanda de experiências ainda sem nome. (MACEDO, 2010b, p. 15)

Isso, pois, na fixação dessa imagem de grandeza e de símbolo nacional, apagaram-se as características do autor que eram indesejáveis, sendo elas essenciais para compreender sua visão de mundo que é, por extensão, a visão que dá forma às suas obras. A mitificação, portanto, concorre para a neutralização ao construir a imagem do autor à semelhança de um ideal, de uma norma, de um modelo. Compreender, por conseguinte, que “a poesia do homem complexo que foi Camões reflete um modo dialético de pensar” (MACEDO, 2010b, p. 27) é também compreender que ele é fruto

[...] de um mundo em transição. Tinha cerca de 18 anos quando, na promíscua Lisboa da sua estúrdia juventude, celebrou-se o primeiro auto-de-fé. Depois de ter sido preso por causa do seu escandaloso comportamento social, foi solto para ir servir como soldado em Goa e passou 17 anos num exílio só formalmente voluntário em terras do Oriente. Foi, portanto, o primeiro poeta europeu com prolongada experiência direta de mundos e culturas tão diferentes da sua quanto eram então as da África, da Índia, da Indochina. (MACEDO, 2010b, p. 27)

Esse exílio, inclusive, foi responsável por tê-lo poupado dos anos de Inquisição, que fez retroceder todas as borbulhantes “tensões contraditórias” (MACEDO, 2010b, p. 18) de Portugal, àquela época na vanguarda – tanto tecnologicamente, quanto nas artes e na filosofia – do Renascimento europeu. Não menos importante é a face oculta de Camões. Ao se referir ao conteúdo de suas cartas de que se tem registro (uma provavelmente escrita em Ceuta, a segunda em Lisboa e a terceira em Goa), que o revelam como constantemente envolvido em brigas de rua, frequentador de bordéis e libertino, considera:

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 escandalizou 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, 2010b, p. 20)

Como se fosse possível, portanto, separar o poeta, a própria crítica e, por conseguinte, o texto, de todo o resto, sendo eles existentes somente em relação a este compartimento dissociado de interesses outros que não a linguagem. É com base nessa visão dessacralizadora do poeta que se entrevê sua diferença em relação à tradição, aquilo que modifica no petrarquismo que absorve. Tal raciocínio culmina na análise do soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, no qual “O corolário lógico cristalizado no último verso do soneto é que a totalidade do amor pressupõe e necessita a sua expressão física do mesmo modo que a ‘matéria simples’ pressupõe e necessita a sua ‘forma’.” (MACEDO, 2010b, p. 27), não tendo, nesse sentido, uma expressão do amor concordante com o platonismo de sua época. 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 e poeta e romancista e ensaísta*. À vista disso, fazer leituras cruzadas torna-se essencial para compreender a forma de significar o mundo desse autor. É isso que faz nesse ensaio e em “Transforma-se o amador na cousa amada” (2017b)<sup>19</sup>, quando, ao considerar a poesia cujo título é emprestado ao ensaio, nota a ironia e o humor para os quais não se dá a devida atenção na consideração da obra camoniana, perspectiva que se respalda por ser

[...] relacionável aos comentários que Camões faz, por exemplo, numa das cartas sobre os narcisos do amor enamorados pelas suas próprias sombras. E esses comentários também correspondem às invectivas de Duriano, na *Comédia de Filodemo*, contra a hipocrisia dos falsos amadores [...]; ou, em duas redondilhas em voz feminina, às reprimendas da Joana que ridiculariza a parvoíce do namorado que prefere a coifa com que ela cobre o cabelo ao corpo desnudo que lhe oferece; ou aos queixumes de outra mal-amada ao “falso cavaleiro ingrato” que, a pretexto do espiritualizado amor que professa sentir por ela, desdenha a sexualidade que ela gostosamente lhe teria oferecido. (MACEDO, 2017b, p. 122)

Por isso mesmo, não deixa de se referir à épica, na qual, mais uma vez, torna-se importante a consideração das outras faces de Camões para a compreensão global d’*Os Lusíadas*. Ali, o poeta insere a própria voz, sendo este “talvez acima de tudo, um poema sobre a linguagem e, portanto, também sobre a sua recepção. ‘Segundo o amor tiverdes, tereis o entendimento de meus versos’, escreveu o poeta num soneto como um desafio ao leitor.” (MACEDO, 2010b, p. 37) Desafio esse que, como propus, é ironicamente reiterado ao leitor de *Partes de África* (1991a) e feito de forma equivalente – n’*Os Lusíadas* – ao rei D. Sebastião, “quando exorta o jovem rei a que, para renovar a ‘memória’ e as ‘obras valerosas’ dos antepassados, torne seus os versos através dos quais lhe veio representar a História de que é parte e de que é o necessário continuador” (MACEDO, 2010b, p. 37). Isso se torna tão mais importante quando, numa das intromissões de sua voz pessoal no poema, deixa claro que

[...] também “o nosso Gama” deve ser entendido como uma personagem literária. Essa passagem, que vem na imediata sequência da narrativa de Vasco da Gama sobre a História de Portugal ao rei de Melinde, ao mesmo tempo em que serve para caracterizar esse discurso como uma expressão dramática da voz autoral do próprio poeta, contém uma sugestão mais profunda e mais radical: Camões é o autor de Vasco da Gama, como se ele, e por extensão as outras personagens históricas d’ *Os Lusíadas*, não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes está a conferir. Deuses fabulosos e heróis históricos são, assim, igualmente instituídos como significantes de um texto poético que, em última análise, remete ao seu autor e se define como autorreferencial. (MACEDO, 2010b, p. 38)

---

<sup>19</sup> Cito, ainda, o ensaio “A ‘Menina e Moça’ e o problema de seu significado” (1972), no qual Helder Macedo, deparando-se com metáforas e sentidos das novelas cujo sentido não conseguia depreender, “como ponto de partida para a investigação da novela” (MACEDO, 1972, p. 22), recorre à poesia do mesmo autor, Bernardim Ribeiro. É por meio desse procedimento que é capaz de entrever como a obra se afasta do neoplatonismo cristão renascentista para se aproximar do gnosticismo, mais identificável à Cabala e ao judaísmo.

Somente considerando essa voz autoral é que se pode notar como a viagem factual sobrepõe a caracterização metafórica do poema, o qual é uma projeção da própria subjetividade. Exortar, portanto, o rei D. Sebastião a tornar seus os versos é desafiá-lo a compreender a visão de mundo e de nação expressas naquelas linhas, pois nelas se encontra a possibilidade “que o presente veja e assuma o passado, mas também que o passado anteveja e invoque um futuro que lhe dê continuidade” (MACEDO, 2010b, p. 37). Por isso que, quando no canto VII transpõe autobiograficamente para o poema o naufrágio que sofrera – e do qual lograra escapar com a vida e com a epopeia que estamos a ler –, sugere que “O naufrágio do seu poema afetaria a percepção da História.” (MACEDO, 2010b, p. 44), pois está aí também “a sugerir que não há História enquanto tal, que só há a significação que possa ser conferida à História. E essa significação, como já havia indicado na dedicatória a Dom Sebastião, depende da sua recepção.” (MACEDO, 2010b, p. 43).

O “novo atrevimento” que pede para que D. Sebastião dê favor é seu próprio poema, que busca dar significação ao atrevimento dos portugueses no desbravamento heroico dos mares. Se o naufrágio do seu poema afetaria a história e se desafia o leitor a partilhar de suas significações, é porque deseja que suas palavras sejam recebidas da forma que espera, pois só assim há possibilidade de restauração, no futuro, da posição hegemônica passada de Portugal. Em outras palavras, o alargamento semântico que efetua no poema necessita de sua contraparte na vanguarda ideológica que o transponha para o alargamento do campo social. Esses são os termos das relações entre o real e o ficcional: o real não é linguagem, mas pode ser transformado por meio da conjunção de novas formas de significar o mundo e de práticas políticas empíricas que deem expressão a essas novas formas. Ora, não seria essa a postura de um *poeta em tempos de prosa*, a referência garrettiana que cinge *Partes de África* (1991a)?

### 1.3.3 Almeida Garrett

Essas mesmas discussões – de sujeitos que escrevem e buscam, ficcionalmente, engendrar novo(s) mundo(s) possível(eis) ao misturar tudo – estão subjacentes às palavras do narrador de *Partes de África* (1991a). Ele diz: “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). Nessa passagem, contida no capítulo 4, o narrador – também chamado Helder Macedo – revela haver em sua genealogia as duas pontas dessa oposição: “meu avô republicano ainda imaginava e meu pai começava a

construir” (MACEDO, 1991a, p. 29). Seu pai “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): não era dado, portanto, a imaginar e se incumbia de construir o mundo imaginado por outrem como administrador de colônias durante o colonialismo português em África.

O avô, por outro lado, ainda imaginava republicanismos sem perceber que aquilo que se realizava já era o imaginário de outrem. Essas posturas, imaginar e construir, isoladas, não são capazes de ser produtoras de novas realidades. Para tal, é necessária a conjunção de ambas. Por isso, tanto uma, como outra merecem simpatia – pois nenhuma delas é capaz de ser isoladamente responsável, seja pelo sonho realizado, seja pelo horror concretizado. E, por isso mesmo, afirma ser esse o terrível segredo dos construtores de império e dos poetas: 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.

A meio do caminho – assim como Gomes Leal, do qual o narrador fala em sequência –, há os que constroem mundos imaginários e esses nem sempre merecem simpatia. Depende. Mas de quê? Dado o mundo construído por Gomes Leal como realização de seus delírios, arrisca-se dizer que depende justamente das regras inerentes ao mundo criado, da ideologia que elas ensejam. Numa espécie de metáfora para essas diferenciações, Gomes Leal era um colega do pai e do avô que estava “a meio caminho entre eles, um colega cuja vida era a ópera” (MACEDO, 1991a, p. 29). Este conjugava essas duas esferas – a do real e a da imaginação – e treinava os criados para desempenharem as tarefas domésticas como se de uma ópera se tratasse. Um deles, inclusive, “aprendeu a adaptação de ‘*Là bas, là bas, dans la montagne*’ ao dueto que invariavelmente devia preceder o serviço das refeições: ‘Já está, já está, já está na mesa’... ‘E o que vai ser que vais servir-me?’... ‘Galinha assada com batata’... E assim por diante.” (MACEDO, 1991a, p. 30). Se isso já não era suficientemente degradante aos escravizados, passou a dar palmatoadas naqueles “sem talento lírico para sequer varrerem o quintal ou carregarem lenha para o fogão” (MACEDO, 1991a, p. 31) e, pior, pegou gosto, o que culminaria em, durante certa manhã de chuva forte, ter

[...] subitamente uma visão mística que o fez perceber qual a sua sagrada missão: 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 tinham nascido já com a cor das nódoas negras. Mas ainda hesitou, meditou, esperava um sinal. Teve vários, na manhã seguinte: a chuva tinha parado numa época do ano em que costumava ser constante, havia um arco-íris, vinha do chão fumegante do calor umedecido um cheiro acre de sêmen; as formigas tinham crescido asas e

celebravam no ar a sua missa negra de esponsais, um manguço tinha penetrado durante a noite na capoeira e matara três galinhas. Decidiu então que não tinha escolha, que tinha de trocar os cantos do amor profano pelas preces de amor divino e pendurou em duas palmeiras (não havia salgueiros) os órgãos com que cantava: o cozinheiro e o criado de dentro, cuja agonia acompanhou durante três dias e três noites, prostrado no chão, a rezar. (MACEDO, 1991a, p. 32)

O que, no princípio, parecia loucura ou capricho revela sua verdadeira face quando na arte desponta a ideologia de seu tempo: o determinismo e suas provas sem lógica para continuar exercendo o poder sobre os dominados. Assim se constrói o mundo de horror de Gomes Leal – à sua imagem e semelhança –, donde se conclui que nem sempre os construtores de imaginário são dignos de simpatia. Daí a necessidade de ser “poeta em anos de prosa” (MACEDO, 1991a, p. 11): como maneira de disputa na significação do real. Ao desafiar que o leitor encaixe os pedaços de seu mosaico “segundo o amor que tiver” (MACEDO, 1991a, p. 41), lança o mesmo desafio que Camões lançara ao rei Dom Sebastião: que se dê favor a seu “atrevimento”; ou, ainda, que tome como sua a visão de mundo daquele que escreve, a sua forma de significar o real como o passo necessário para construí-lo, para possibilitar o alargamento do campo social.

“Poeta em anos de prosa” (MACEDO, 1991a, p. 11), como muitos leitores e críticos de Helder Macedo já notaram, é um diálogo explícito com *Viagens na minha terra* (2012), de Almeida Garrett, no qual o narrador nos conta acerca de um dramaturgo muito insípido que, no entanto, possuía uma peça com o mais belo e profundo dos títulos – “*Poeta em anos de prosa!* Ó Figueiredo, Figueiredo, que grande homem não foste tu, pois imaginaste esse título que só ele em si é um volume” (GARRETT, 2012, p. 18) –, adicionando que há títulos que se bastam sozinhos, “porque nenhum livro é possível escrever que os desempenhe como eles merecem. *Poeta em anos de prosa* é um desses.” (GARRETT, 2012, p. 18). Lamenta, em seguida, que não há livro que leia, por mais raro e verdadeiramente belo, que não suspire em seguida: *Poeta em anos de prosa!* A explicação que vem em seguida se coaduna com o que vem sendo discutido:

Pois este é o século para poetas? Ou temos nós poetas para este século?  
Temos sim, eu conheço três: Bonaparte, Sívio Pélico e o Barão de Rotschild.  
O primeiro fez a sua *Ilíada* com a espada, o segundo com a paciência, o último com o dinheiro.  
São os três agentes, as três entidades, as três divindades da época.  
OU cortar com Bonaparte, ou comprar com Rotschild, ou sofrer e ter paciência com Sívio Pélico.  
Tudo o que fizer doutra poesia — e doutra prosa também — é tolo... (GARRETT, 2012, p. 19)

Bonaparte foi capaz de transformar seus mapas imaginários em realidade, alterando as fronteiras do mundo conhecido pela espada; Sívio Pélico, com sua obra escrita após longos

anos de cárcere, contribuiu para a unificação da Itália ante a ocupação do império austríaco; e o Barão de Rotschild possuía dinheiro para dar vazão às suas visões e só isso já bastaria para convencer, mas vale citar que ele financiou o canal de Suez – importante para a Rota da Seda – e a British South Africa Company (BSAC), sendo também um apreciador dos mapas modificados.

A oposição entre a poesia e a prosa, ou, ainda, a separação entre o mundo imaginado e o mundo prático por aqueles que – como o avô e o pai – os idealizam e os constroem, é também matéria para as *Viagens na minha terra* (2012). Sobre isso, afirma Helder Macedo no ensaio “As ‘*Viagens na minha terra*’ e a Menina dos Rouxinóis” (1979): “[...] o problema fundamental da relação entre sua estrutura e o seu significado está longe de ser resolvido.” (MACEDO, 1979, p. 15). Tem-se, nesse romance, o plano da viagem realizada e o plano da novela em que se conta a história da Menina dos Rouxinóis, dos quais a “deliberada disjunção aparente corresponde a um significado global de que essa mesma disjunção é a organização estruturalmente necessária” (MACEDO, 1979, p. 15). Logo na primeira frase do romance, “sugere as segundas intenções da narrativa factual a Santarém” (MACEDO, 1979, p. 15) ao invocar *Viagens à roda do meu quarto* (1794), de Xavier de Maistre, relacionando também as suas viagens ao caráter psicológico da outra, prometendo “que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica.” (GARRETT, 2012, p.3). Segundo Macedo:

“Ver e ouvir” e “pensar e sentir”, com os seus implícitos equivalentes no discurso (a designação do real visualmente observado e da expressão recebida dos outros, e a associação do pensamento e do sentimento do narrador), determinam, portanto, a matéria de que o livro faz a crônica (MACEDO, 1979, p. 16).

Torna-se, então, de capital importância para a compreensão das *Viagens* (2012) a percepção de que elas se constroem com base naquilo que seu narrador pensou e sentiu acerca das coisas que viu e ouviu, ou, ainda, de como não se elide o fato de que quem escreve, no processo de ficcionalização, coleta e reorganiza os elementos retirados do real de acordo com a própria perspectiva. “Por isso é, ao mesmo tempo, ‘verdadeira’, porque designa esses elementos, e é ‘simbólica’, porque os articula como significantes do modelo semântico da realidade a que correspondem [...]. É, em suma, o significante simbólico daquilo mesmo que designa” (MACEDO, 1979, p. 16). Ao pontuar que Garrett chama essa sua intervenção simbólica no real de *pronunciamento* – “Pois por isso mesmo vou: *pronunciei-me*” (GARRETT, 2012, p. 3) –, grafando-a, inclusive, em itálico, Helder Macedo ainda adiciona: “A forma verbal está impressa em itálico, de modo a sugerir, pelo seu duplo valor semântico, que o discurso que vai registar a viagem constitui um acto revolucionário de intervenção



política.” (MACEDO, 1979, p. 17). Ora, pronunciar pode significar tanto *declarar* que fará a dita viagem quanto *rebelar-se* ou *insurgir-se* contra algo. Acrescento, ainda, que, por causa do pronome oblíquo *me*, poderia corresponder a *expressei-me*. Sendo assim, tem-se o intuito da viagem: subjetiva expressão de uma visão de mundo insurgente.

Tornada, então, símbolo, a viagem versa sobre a marcha do progresso social português com base em duas posturas antagônicas – o espiritualismo e o materialismo –, representadas, respectivamente, pelas personagens Dom Quixote e Sancho Pança de Cervantes: “Ora nessa minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça” (GARRETT, 2012, p. 6). Essas faces, no entanto, apesar de distintas e opostas, alternam-se e caminham juntas, sendo o “progresso” 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. Essas relações servem para que Garrett explique, em seus termos, a situação política, cultural e social de Portugal. Segundo Macedo (1979):

Diz, por exemplo, que a sociedade sua contemporânea é materialista e que a literatura que a reflecte é espiritualista; e que a História, cujo valor espiritual acentua, está representada em Portugal pela degradação material dos monumentos em ruínas. O mesmo modelo lhe serve também para explicar a divisão do País na Guerra Civil, que opôs ao materialismo do Antigo Regime os ideais do liberalismo. Mas [...] cada termo da oposição contém em si uma equivalente dicotomia: o materialismo do Antigo Regime tinha como complemento antitético interno o espiritualismo dos frades; e o espiritualismo- ou idealismo- do Regime Liberal produziu o materialismo dos seus sucedâneos, os barões. Desta perspectiva, torna-se claro que, para Garrett, a marcha do progresso social português simbolizada na sua viagem Tejo-arriba não progride, nem pode progredir, porque os termos de cada antítese foram polarizados em ordem inversa numa nova antítese que os neutraliza, resultando, em suma, no que, semanticamente, se pode caracterizar como um quiasmo. Com efeito, no sentido estrito, o quiasmo é a figura de estilo em que duas expressões simétricas e antitéticas se contrabalançam pela sua repetição em ordem inversa. (MACEDO, 1979, p. 18)

A forma como os termos dessa oposição se relacionam – como coexistência, é certo, mas cada qual nos interiores de seus próprios domínios –, só pode se dar nesse jogo hierárquico, no qual um se sobrepõe ao outro em uma antítese neutralizante da antítese anterior, caracterizando-se como um falso dilema passível de ser solucionado apenas com base em uma concepção de mundo que rompa tais fronteiras e desintegre as dicotomias; ou, ainda, a partir do alargamento do campo semântico para o conseqüente 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: aqueles que imaginam o mundo e aqueles que o constroem.

São esses mesmos conceitos simbólicos aqueles que são mobilizados na novela “A menina dos Rouxinóis” – *ouvida* pelo narrador e, segundo Macedo (1979), à qual se adiciona aquilo que também *viu*, transfigurando-se, depois, com base em seu *pensar e sentir*. Há nesta, também, um impasse quiasmático cujas oposições dicotômicas são representadas por meio das personagens de Frei Diniz e Carlos. O primeiro, apesar de absolutista e materialista, espiritualiza-se por remorso; o segundo, apesar de idealista e republicano, corrompe-se e se torna materialista com o título de barão.

Ora, da mesma maneira que foram os erros do absolutismo que levaram à revolução liberal, assim também o produto do materialismo de Frei Diniz, manifesto nos seus amores pecaminosos, é o próprio Carlos, seu filho natural e seu inimigo. Mas como ambos contêm, em fases diferentes das suas vidas e em ordem temporal inversa, os mesmos elementos antinômicos que o outro, embora fundamentalmente semelhantes, só poderão antagonizar-se: cada um deles está espiritualizado ou materializado na altura errada em relação ao outro. Contrabalançam-se, são espelhos, imagens inversas, um do outro. (MACEDO, 1979, p. 18)

É por meio dessas transposições operadas da viagem para a novela que a última se torna metáfora da primeira, exemplificando o falso dilema a partir do qual se entrava a marcha do progresso português. Tal como pontua Dantas:

Como *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, evocado por Garrett, as *Viagens* não são especificamente sobre um momento histórico determinado, mas sobre personagens e conflitos sentimentais que o simbolizam. Podemos dizer o mesmo sobre os romances de Helder Macedo. Metáforas da História, como dirá mais tarde em *Pedro e Paula*. (DANTAS, 2009, p. 85)

Adiciono, no entanto, que esse romance não elide seu autor, e que, nele, este ficcionalmente se multiplica. Além de se caracterizar como metáfora, “é também a sua identidade, a sua razão para viver, que está em jogo” (MACEDO, 1979, p. 19) e seu contar representa “a procura de uma ponte entre o passado perdido e o futuro desejado” (MACEDO, 1979, p. 19), transformando “as suas personagens e os seus destinos em significantes mais vastos de um drama simbólico, simultaneamente pessoal e nacional.” (MACEDO, 1979, p. 19). Tanto isso é verdade que a solução encontrada para o impasse que metaforiza é, justamente, Garrett tomar o lugar de Carlos e dialogar com Frei Diniz:

[...] se Frei Diniz já havia reconhecido o seu erro e se espiritualizara pelo remorso; e se Carlos apenas procura justificar o erro em que permanece na carta que escreveu a Joanhina e sobre a qual Frei Diniz chorou como se trouxesse a notícia da morte do filho; é como conclusão evidente de tudo quanto viu, ouviu, sentiu, pensou e, finalmente, aprendeu na sua viagem que Garrett, como um duplo de Carlos - o Carlos

que aprendeu a tempo, pode assumir a porção de culpa que lhe cabe. (MACEDO, 1979, p. 22)

Carlos, assim, é menos um autorretrato autoral e mais o seu “eu alternativo”, aquele que teria vindo a ser se optasse por outros caminhos. Tomar o lugar de Carlos equivale a uma metamorfose “daquilo que Carlos representa naquilo que o narrador, no fim da sua ‘Odisseia’, pôde passar a representar.” (MACEDO, 1979, p. 22). É, pois, por meio da representação da história de Carlos, essa outra possibilidade de si, que é capaz de a negar, conciliando aquilo que viu e ouviu, pensou e sentiu, no plano da viagem, para a aprendizagem necessária capaz de resolver o quiasmo; não mais a oposição entre materialismo e espiritualismo, e, sim, a conjugação de ambas as posturas, dizendo aquilo para o que ainda não há linguagem. Desta forma:

É na abstracção, na recusa do concreto, que reside o erro e que tem ORIGEM a corrupção. Assim, para Garrett, o novo idealismo que pode resgatar o País da ineficiente vileza materialista do regime dos barões em nada é quixotesco, é, pelo contrário, eminentemente pragmático – o resultado de uma síntese que recusa uma simples alternância de contrários. (MACEDO, 1979, p. 24)

Só assim seria possível produzir “a maior felicidade possível do maior número possível” (MACEDO, 1979, p. 24). Este seria, politicamente, o *pronunciamento* de Garrett: o apelo a um idealismo que tenha vazão no concreto. Ao *pronunciar-se*, posiciona-se diante da atual configuração do real e propõe outra.

A rigor a elaboração da realidade interna da obra configura uma primeira transformação poética, que reúne e recombina elementos factíveis para narrar uma viagem de Santarém a Lisboa. Nesse processo, outro narrador se desdobra e concebe uma narrativa que metaforiza essa viagem em camadas semânticas que evocam a configuração dela. Quando o narrador da viagem toma o lugar de Carlos, estabelece-se uma relação entre a realidade da novela e a realidade da viagem e, conseqüentemente, entre seus narradores. Por extensão, se a novela é capaz de metaforizar a viagem, contendo a subjetividade metamorfoseada do narrador desta, esse movimento acaba por estabelecer uma relação entre três subjetividades, quais sejam: o indivíduo que escreve todas elas, o narrador da viagem e o narrador da metáfora. Esse mecanismo resulta numa grande metáfora (que abarca o desenho dessas relações) significando, em múltiplas camadas, o próprio processo de escrita, ou seja, as visões desse autor acerca do que é ser-no-mundo, acerca das relações entre o ficcional e o real, acerca do literário.

Em termos mais simples, o romance encaminha à problematização da ideia de autor existente somente em relação ao texto para passar a pensá-lo como “alguém cuja demanda ao poder não é menor à de qualquer outro agente político central” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32),

discussão a ser melhor desenvolvida no **Capítulo 2 e 3**. Se ser “poeta em tempos de prosa” prevê a síntese de materialismo e espiritualismo, parece contraditório pensar nesse romance sem considerar justamente o elemento que o lança ao material e manter a análise apenas nas relações entre o nível da viagem e o nível da novela, sendo que o que se propõe é justamente superar essas dicotomias. A análise puramente estrutural, apesar de necessária, quando única ferramenta, torna infértil o potencial subversivo da ficção. Ora, a solução do quiasmo só ocorre quando autor, narrador e Carlos confundem-se e interpolam-se, possibilitando a conciliação com Frei Diniz; quando logra ser poeta em tempos de prosa, imagina uma solução diferente para o impasse e apresenta uma nova realidade que possa vir a ser.

Sendo assim, *Viagens na minha terra* também fala sobre o papel da ficção na solução do impasse que apresenta, de quais as relações que ela deve estabelecer com o real. Da mesma forma que o narrador das viagens metaforiza sua própria realidade na novela, Garrett também o faz por meio das viagens. Tal qual o narrador das viagens, que não se exime de se incluir na novela, Garrett não se exime de se incluir em suas viagens. E, ainda, da mesma forma que os dois níveis ficcionais se relacionam – a viagem e a novela –, eles igualmente se relacionam ao real, pois a solução para o impasse também parte dos poetas que entendem que seu fazer poético não deve estar separado do mundo, que sua prática deve se inserir em uma disputa, buscando o favor de seus leitores, para poder ser construtora de novas realidades que possam vir a ser.

Ora, no caso de Helder Macedo, tendo em vista a importância dessas discussões para o *escritor*, não seria o caso de considerar como este, no seu intuito de ser *poeta* e ir além das palavras, reconfigurando os “saltos” que deram os seus contemporâneos – a sua tradição escolhida –, *multiplica-se*, inclui-se nos romances e se disfarça nos seus próprios “Carlos”, a fim de significar ele também um mundo que pode vir a ser? Seria assim que se entenderiam as relações entre o real e o ficcional também em seus romances? Se, como sugere Dantas (2009), esses romances são metáforas da história, eles só as poderiam ser se, como em Garrett (2012), o autor fosse o necessário elo de comunicação entre o real e o(s) mundo(s) possível(eis) criado(s), aquele que engendra a linguagem para o que ainda não se sabe como dizer – alarga o campo semântico para depois, com sorte, ao tomarmos suas palavras como nossas, na recepção de sua obra, alarguemos também o campo social. Marisa Corrêa da Silva (2002), após pensar acerca da relação entre real e ficcional em uma série de obras do *escritor*, diz sobre esse assunto:

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, 2012, p. 304)

Por essa razão, por não querer substituir o principal pelo acessório, que, até então, optou-se por olhar para as superfícies, observando as características mais gerais desses romances sem nem ao mesmo explicar sua estrutura, seus narradores, seus enredos; preferindo-se, antes, na consideração de suas múltiplas faces, entender o que é ser *escritor* para o *escritor*. Para tal, como ponto de partida, foi feito uso de fortuna crítica que tivesse esse mesmo olhar panorâmico ou, ainda, que olhasse para o diálogo que as obras estabelecem entre si.

Assim, foi possível entrever como aquilo que chamei *mistura* é um aspecto que perpassa toda a obra macediana – seja na diluição das fronteiras entre o real e o imaginário, seja no amálgama de gêneros e modelos literários, seja na mobilização de opostos para a construção de paradoxos, etc. Este já é ponto sólido quando se aborda a obra desse autor. Paralelamente, no entanto, a exemplo do procedimento do próprio Helder Macedo nos ensaios acerca de seus “contemporâneos”, buscou-se derivar sua ideia de *escritor* de suas manifestações diferenciadas: entrevistas, ensaios, poesias e romances<sup>20</sup>.

Por meio delas, entende-se que, à *mistura*, está subjacente a concepção de uma autoria que se recusa a ser una, fixa ou fechada aos romances. Não se é somente romancista ou somente poeta, aprisionado aos limites de cada gênero, se é *escritor*: essa identidade construída com base em múltiplos fragmentos de si. Essa opção carrega consigo uma série de posições epistemológicas contrárias à racionalidade moderna, da qual faz parte o entendimento da autoria como algo interno à obra e da obra como autônoma em relação à realidade. Por essa razão, insistiu-se que seus romances não só ensejam outra forma de relacionamento entre a realidade e o ficcional, mas advogam por ela em oposição a quem (no “literário” e fora dele) valoriza as verdades absolutas, as classificações, as mitificações, as semelhanças, etc. Foi buscando essa compreensão que teci uma série de proposições, sejam elas:

**Ser poeta é negar a verdade única em prol de outras possibilidades;**

**Ser escritor é ser poeta;**

**Ser poeta é multiplicar-se;**

**Ser poeta é uma escolha política;**

**Ser poeta é cultivar a representação na sua forma mais subversiva;**

---

<sup>20</sup> Refiro-me aos ensaios utilizados no decorrer deste subcapítulo, como é o caso daqueles que se referem à obra camoniana e à obra de Bernardim Ribeiro (MACEDO, 1972; 2010c; 2017b).

**Ser poeta é ser (re)leitor de uma tradição assumida como própria;**

O próximo passo foi buscar relacioná-las por meio da discussão dos ensaios em que aborda os autores com os quais estabelece constante diálogo nos romances. Para ser *escritor*, precisa ser *poeta* e assumir a postura de negação de uma verdade única. Tal exigência se estende à própria autoria, por isso multiplica-se, ousando contaminar a sua unicidade a partir do apagamento das fronteiras que o confinam no interior de um texto. Esses mecanismos articulam-se por meio das releituras que faz de sua tradição, da qual se dilucida – metaficcionalmente e por meio dos ensaios – a natureza política/teórico-epistemológica de suas escolhas, ultrapassando o mero estatuto estrutural. Em suma, pleiteia, ao lado de seus contemporâneos, em favor de uma nova ordem, tanto para o ficcional, quanto para o real, relacionados como estão.

Como já exposto anteriormente, a estrutura e seus enredos são muito densos e apontam excessivamente para outros textos, então seria muito fácil nos perdermos por esse caminho, enveredando por outros. Por isso, a presente trajetória constitui o foco principal da tese, e irei adentrar os “acessórios” tão somente quando necessários, pois às vezes é preciso não se deixar sucumbir pelo “desejo de dizer tudo”. Cabe agora, portanto, após ter pensado em como se relacionam “as diversas vidas reais” desse *escritor*, entender quais as fronteiras teóricas que ele busca romper, qual é essa disputa na qual vim sugerindo que esse autor se insere. Por isso, o olhar será lançado em direção às teorias críticas acerca da autoria, a fim de compreender o salto desejado ao se fragmentar e qual o lugar que ele reivindica para si no interior da literatura com esse ato.

## **CAPÍTULO 2 – “Em que o autor se despede de si próprio”**

No capítulo anterior, sugeri que há uma lacuna nos estudos dos romances de Helder Macedo, a saber, a carência de um olhar que contemple a autoria e encare o texto como duas categorias que se inter-relacionam naquilo que chamamos literário, e não as únicas. Assim, apesar da presença insistente da figura autoral, seja em razão do amálgama de discursos que aponta para um extratextual ou da ficcionalização de si mesmo e da discussão, no corpo do texto, de seu próprio processo de escrita, que borra as fronteiras entre o real e o ficcional, não há, ainda, uma reflexão acerca da autoria em relação às obras de Helder Macedo.

Por esse motivo, na panorâmica que se empreendeu, houve a preocupação de mostrar não só a existência de diálogos entre as manifestações diferenciadas do *escritor*, como também a possibilidade de entrever nelas a construção de uma imagem de si, para a qual sugeri uma série de proposições. Em linhas gerais, desse raciocínio decorre a afirmação de que a *mistura* não deve ser encarada tão somente como elemento estrutural, mas também como uma forma de posicionamento de quem a arquiteta: a mistura de gêneros, estilos, termos opostos, ficção e realidade é uma afirmação do *escritor* a respeito do lugar que quer para si no interior do literário.

Para a construção desse ângulo, os ensaios de Helder Macedo tiveram papel fundamental, não só pelo conteúdo, como também pela metodologia que eles sugerem. Ao trazê-los à tona, foi possível perceber a importância que Helder Macedo delega a elementos que não dizem respeito aos textos sobre os quais se debruça, propriamente, para tecer suas considerações. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, entrevê uma maior identificação com Capitu, e não com o Bentinho/Casmurro, algo só possível a partir da consideração de que aquele que escreve é “mulato” (MACEDO, 1991b); Bernardim Ribeiro, por sua vez, recebe outra chave de leitura – diversa daquela que a crítica literária portuguesa vinha lhe concedendo – quando opta por utilizar as poesias do mesmo autor como forma de desmistificar as metáforas encontradas na sua *Menina e Moça* (MACEDO, 1972); Camões, uma vez dessacralizado e entendido como rebelde, já não se encaixa mais nos ideais neoplatônicos (MACEDO, 2010b; 2017b); e Garrett, por fim, representa, por meio das suas *Viagens* e da novela que nela inclui, todas essas possibilidades de comunicação entre o real e o ficcional, ou, ainda, entre o autor, suas formas de disfarce e seu texto (MACEDO, 1979)

De certa forma, todos esses ensaios buscam a compreensão de seus autores. Essa busca, no entanto, não é motivada por um impulso em direção ao biográfico, mas pela necessidade de, com base na identificação de como o autor se posiciona nos debates literários, acrescer a estes. Se é verdade que o texto é local de múltiplas significações, também não seria verdade que essa



pluralidade de significados, em muitos casos, acaba prejudicada pelo papel da própria crítica quando esta se apressa a privilegiar certos aspectos – como o puramente textual – em detrimento de outros? Nesse sentido, passar a considerar também o autor e seus posicionamentos – longe de ser um sacrilégio ou um essencialismo, como por tempos se propagou – seria um poderoso mecanismo contra essa normatividade ao apontar novos caminhos a serem considerados: o do literário como espaço de tensão e disputa. Foi esse, justamente, o caso da obra camoniana que se discutiu via Helder Macedo, antes, vista com os olhos e os vícios de seu próprio tempo, considerada como inerentemente neoplatônica, para, a partir da dessacralização da autoria camoniana, se tingir com novas cores e possibilidades.

Tomando essa metodologia como exemplar, quis eu, então, “ouvir” esse autor através de suas poesias, romances, ensaios e entrevistas, para desse ponto fluírem minhas reflexões. Não desejava estar tentada a fazer o contrário e forçar sua obra aos moldes do meu pensamento, mas antes, com essa atitude, compreender como ele gostaria de ser visto e como, a partir desse desejo, ele estrutura suas próprias obras e participa da construção de sua imagem como autor, tensionando-se com outros desejos (os de seus leitores, por exemplo). Assim, ao colocar à luz algo que antes se encontrava na sombra, espera-se, também para sua obra, novas cores e possibilidades. Para o *escritor*, o autor deve ser também *poeta*, que transgride fronteiras, é político, pessoalmente se multiplica, relê uma tradição, etc. Já ouvimos sua voz. No entanto, por não acreditar que essa voz sozinha resolva todos os problemas da significação, resta saber o que ela tem a acrescentar ao debate acerca da autoria ou qual é o diálogo (nem sempre pacífico) que ela trava com outras vozes. É por este ângulo que se deseja que o leitor entenda o debate que se segue.

## 2.1 O impasse

O título deste capítulo vem de empréstimo do último capítulo de *Partes de África* (1991a). Ali, esses dizeres se referem a um produto do processo de escrita: a criação, pelo autor, de versões de si mesmo das quais se despede com o encerramento do livro. Isso, pois, para Helder Macedo, escrever é multiplicar-se. Essa postura – de desdobrar-se em vários, comentar o processo e encaminhar para uma problematização da autoria – tornou-se muito comum hoje em dia. No entanto, nem sempre foi assim. Há outras posturas que podem ser adotadas. Há, por exemplo, quem nunca consiga se despedir, como é o caso da crítica biográfica, crendo no autor

como a origem do significado; há quem inverta a fórmula e posicione a despedida já no início, a fim de apagar da linguagem, ao máximo, os indicativos que localizem quem a escreve, crendo na capacidade do literário ser espelho do real; há, ainda, as despedidas eternas, pois pressupõem a morte, crendo no texto como ilha, que flutua sem âncora sobre a realidade sensível. No centro desses dilemas (a centralidade ou a morte), sempre o autor, o qual nunca deixou de ser foco de interesse, mesmo que pela negativa. Ora, cada uma dessas posturas, a sua maneira, retém a forma como a autoria vem sendo compreendida desde, pelo menos, o século XVIII, reverberando o entendimento do que seria uma “obra” e quais seriam suas relações com o real. Nesse sentido, a “morte do autor”, proclamada por Barthes (1984) em 1968, se configura como mais um capítulo dessa história, e não uma ruptura; e como é a ela que sempre parece retornar, é por ela que começarei<sup>21</sup>.

Segundo Diana Klinger (2008, p. 15), foi o estruturalismo que, em meados do século XX, deu continuidade à crítica do sujeito iniciada por Nietzsche (2007), ou seja, à centralidade dessa categoria que havia sido coroada pelo *cogito* cartesiano. Tal centralidade se construiu, de acordo com Costa Lima (1984), conforme o mundo se secularizou e a cosmologia cristã entrou em crise a partir do século XVIII. Então, se antes, até a Alta Idade Média, o sistema de crenças e a determinação da verdade dependiam de Deus, depois que “se deixa de crer que a verdade foi inscrita pela divindade nas coisas do mundo, revelando-se então por sinais inequívocos, cada fenômeno passa a admitir vários sentidos e ao sujeito passa a caber a apreensão do adequado.” (LIMA, 1984, p. 12).

Dadas as novas responsabilidades do sujeito, depreende-se a importância de Descartes para esse processo: seu método provê autoridade ao indivíduo na determinação da verdade por meio de quatro passos que o habilitariam a analisar racionalmente quaisquer verdades pré-concebidas. Estão, aí, as bases da ciência positivista: se antes a metafísica dava sentido aos seres e às coisas do mundo, quando este se seculariza, o rigor na objetividade se torna a contrapartida para a coroação do sujeito. O conhecimento da natureza é desvencilhado, assim, da certeza teologicamente garantida e, assim, converte-se em pesquisa. A nova verdade que o modelo de Descartes propõe necessita, portanto, ser acompanhada da “diferenciação dos novos ‘justos’”. Eles já não se definem pela fé, pela crença na palavra revelada, senão que pela fria capacidade demonstrada em linguagem correta.” (LIMA, 2014, p. 67). Para Costa Lima (1984;

---

<sup>21</sup> Destaco que ao remeter a Roland Barthes penso no impacto que a ideia de “morte de autor” teve nas reflexões em torno da autoria, e não no conjunto de sua obra, que ultrapassa muitas das proposições que se encontram nesse texto que considero um manifesto contra a centralidade do autor.

2014), essa valorização da objetividade implicou uma dispersão discursiva com vistas à hierarquização dos discursos de acordo com suas pretensões à verdade, cujo resultado é a proscricção do ficcional e seu consequente controle. Há que se lembrar, no entanto, como se discutirá mais adiante, que o controle dos discursos só será possível por causa do surgimento da autoria no seu sentido moderno (antes mesmo do século XVIII). Assim, a determinação da verdade e a eleição dos “novos justos” será possível tanto pela apropriação penal que é feita dessa categoria, quanto pelo fato de ela se construir com base na gradual transposição da autoridade que detinham as *auctoritas* antigas (como Aristóteles, Santo Agostinho, Hipócrates, etc.) aos escritores de língua vernácula (FOUCAULT, 2013; CHARTIER, 1998).

Ainda assim, é contra esse controle que se levanta a crítica efetuada por Nietzsche, segundo o qual o valor da “verdade” não é inerente a nenhuma forma do discurso:

O que é verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas, poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não como moedas. (NIETZSCHE, 2007, p. 36-37)

Nesse texto, *Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-moral* (2007), Nietzsche descentraliza o sujeito como fonte de todos os significados, uma vez que o “pensar” não é condição para a existência das coisas, como afirma o “penso, logo existo” cartesiano. Antes, o nosso “pensar” é fruto do costume e não tem a capacidade de determinar a “verdade” sobre aquilo que pensa, ou seja, de determinar a própria existência: “Acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáfora das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais.” (NIETZSCHE, 2007, p. 33). Dessa forma:

A desconstrução da categoria do sujeito cartesiano operada por Nietzsche implica assumir os efeitos da morte de Deus e do homem, ou seja, da figura construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no cogito cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam os seus eixos fundantes. A crítica do sujeito levada a cabo por Nietzsche implica também a desconstrução da categoria a ele associada de verdade. (KLINGER, 2007, p. 31)

O âmbito da crítica literária também seguirá essa tendência à desconfiança, voltando suas investidas em direção ao biografismo e à centralidade conferida ao autor por esse método. Segundo Costa Lima:

O velho método “vida e obras” [...] não atinava para a especificidade do discurso da literatura. Assim sendo, considerava que ou o exame da obra documentaria o modo

como o autor haveria sido em certa fase ou a análise biográfica documentaria o verdadeiro sentido de alguma passagem ambígua. (LIMA, 1986, p. 193)

Ao crítico, portanto, cabia o papel de biógrafo, uma vez que ou a vida explicaria a obra, ou a obra documentaria a vida. A arte era compreendida, então, em relação direta com o seu referente (seja o autor, seja o mundo), sem mediações, como o signo natural criticado por Saussure (2006). Assim, em perspectiva que se coaduna com a de Diana Klinger (2008), Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2014), afirma sobre essa matéria:

O estruturalismo começou a se verificar quando a linguagem se tornou uma preocupação obsessiva dos intelectuais; e isso, por sua vez, aconteceu porque em fins do século XIX e no século XX a linguagem na Europa Ocidental estava, ao que se acreditava, nos estertores de uma crise profunda. [...] Poderíamos ainda partilhar da confiante onda racionalista ou empirista da classe média dos meados do século XIX, segundo a qual a linguagem tinha suas raízes no mundo? (EAGLETON, 2014, p. 210)

Um ponto importante nessa mudança de foco – ou seja, do sujeito para a linguagem – é a proposição de Saussure da *langue* como um sistema fechado e estável de significação; da arbitrariedade do signo ante a ideia de signo natural, que estabeleceria relação direta com um referente. Destarte, para Saussure (2006), a “significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante.” (EAGLETON, 2014, p. 192), separando-se o signo de seu referente. O desconstrucionismo, por sua vez, separará “o significante do significado” (EAGLETON, 2014, p. 192), uma vez que a significação de um signo depende de outros signos – ou seja, daquilo que ele *não é* – e, por isso, “está sempre, de alguma maneira, ausente dele” (EAGLETON, 2014, p. 193). Como cada signo forma com outros signos um “emaranhado complexo que nunca se esgota” (EAGLETON, 2014, p. 193), signo algum seria “puro ou de significação completa” (EAGLETON, 2014, p. 193). Dessa maneira, a linguagem não seria esse sistema estável que Saussure postulava e passa a parecer muito mais “uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo é relacionado com tudo” (EAGLETON, 2014, p. 195). Apesar da metáfora em comum – *teia* –, usada no **Capítulo 1** para se referir à natureza relacional dos discursos do *escritor*, também inclassificáveis, destaca-se uma diferença substancial: diferentemente da obra macediana, aqui ela diz respeito ao encerramento tautológico na linguagem.

É no interior desse contexto que Lacan irá afirmar que o sujeito “está estruturado como uma linguagem” (KLINGER, 2008, p. 15), sendo “a estrutura que dá seu estatuto ao inconsciente” (KLINGER, 2008, p. 15), ao passo que Barthes irá pensar “o sujeito como signo

vazio” (KLINGER, 2008, p. 15) e Foucault em *As palavras e as coisas* “também toma esse caminho” (KLINGER, 2008, p. 15) ao falar do “apagamento do homem” (KLINGER, 2008, p. 15). No entanto, em *O que é um autor?*, Foucault (2013) recusa o vazio e o preenche com a *função-autor* – ou seja, aquilo caracteriza um certo modo de ser do discurso (FOUCAULT, 2013, p. 13), buscando, na sua reflexão, deduzir as regras pelas quais se formou e funcionou o conceito de autor. De modo geral, o sujeito deixa de ser o elemento estabilizador do mundo em sua confortante capacidade de tudo explicar, ordenar e dotar de sentido, mas na resposta de Barthes (1984) e na de Foucault (2013) dois caminhos se delineiam. Por um lado, o refúgio na linguagem, deixando a questão intocada na figura do vazio. Por outro, indo além dos elementos internos ao texto, pensando quais mecanismos sociais determinam sua produção, circulação e classificação.

Dessa forma, se o que Nietzsche fez foi um questionamento à ânsia racionalista e um convite para se encarar o abismo da nossa incerteza, a resposta dada por Barthes (1984) não foi o aceite de tal convite ou mesmo uma continuidade da crítica que ele havia empreendido, já que o fechamento na linguagem replica algo que já estava previsto pelo próprio modelo cartesiano, apenas excluindo da equação o elemento causador de maiores incômodos: o autor.

Em Descartes, tanto os sentidos “enquanto vozes do corpo” (LIMA, 2014, p. 67) quanto a imaginação, “demônio tentador da mente, são alijados do homem” (LIMA, 2014, p. 67) e proscritos por serem inconfiáveis. A única certeza contra a instabilidade do mundo é ser o homem *cogito* e tal certeza “passa pela suspeita do corpo, tido por lugar apenas enquanto espaço para a ação da mente” (LIMA, 2014, p. 68). Em outras palavras, o sujeito do *cogito*, para ser racional, precisa se fechar no próprio intelecto e negar tudo aquilo que não esteja ao alcance de seu próprio entendimento, que não seja passível de ser reduzido em leis, fórmulas, constâncias, uma ordem. Se para Lacan, tal como relembra Diana Klinger (2008), a forma do sujeito é sua linguagem, a preocupação obsessiva com a linguagem não seria apenas uma outra maneira de se fechar no próprio intelecto? Nesse sentido, o que se tornará o texto senão esse espaço do qual se pode deduzir uma ordem, uma constância, sugerir tipologias narrativas, escolas e tendências literárias, determinar o que é o bom ou o mau texto, etc.?

Em Barthes (1984), há uma explícita posição de combate à centralidade do Autor<sup>22</sup> quando ele diz, por exemplo, que a escrita é a destruição “de toda a origem” (BARTHES, 1984,

---

<sup>22</sup> A partir de agora, quando a palavra for grafada com letra inicial maiúscula, estarei me referindo a esse Autor que detinha a centralidade e era fonte de todos os significados.

p. 49), mas não sem antes afirmar que ela seja a destruição de “toda voz” (BARTHES, 1984, p. 49). Tendo isso em vista, apesar de concordar que um autor não seja a origem da qual fluirão todos os significados que um texto possa conter, ele ainda é um dos pontos que integram o ciclo de relações que se dão entre autor-obra-público-mercado-instituições (não necessariamente nessa ordem, ou mesmo de maneira linear); apesar de concordar que sua voz não seja nítida e íntegra, também não se considera que esteja completamente destruída, mas antes multiplicada em outras tantas, ora harmônicas, ora em desacordo; ainda, essas vozes e as formas de sua presença são um elo que pode auxiliar a compreender como se desenham tais nexos. É de referir que tais discordâncias são resultado das próprias reflexões incitadas pela obra macediana: seja quando se multiplica (dentro e fora dos romances) e impõe sua presença ambígua, seja quando aborda (ensaística ou metaficcionalmente) tais questões, seja quando chama a atenção para suas relações com a crítica, outros escritores, leitores e mercado. No entanto, para o lugar do Autor, Barthes (1984) sugere o *scriptor*, categoria enclausurada e existente somente em relação ao texto, sem nada a dizer para além disso. Segundo ele,

[...] quando se acredita nele [no Autor], é sempre concebido como o passado do seu próprio livro; o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele: tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. (BARTHES, 1984, p. 51)

O *scriptor* moderno, por outro lado, se propõe ao contrário, pois ele

[...] nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado: não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 1984, p. 51)

Assim o faz, porque, para Barthes (1984), escrever já não pode ser registro ou verificação. Em outras palavras, a ficção não pode estabelecer com a realidade uma relação de total semelhança, constituindo-se, assim, como uma espécie de documento. Ainda que haja verdade nessas afirmações, a escrita (ao menos a literária) também não pode ser “desligada de toda voz, um puro gesto de inscrição” (BARTHES, 1984, p. 51), isto é, a linguagem não pode ser puramente diferença e se justificar por si mesma, pois,

[...] se a arte tem uma finalidade em si, se sua qualidade depende tão só de sua estruturação interna, a qual não tem satisfações a dar ao mundo, nem há de se preocupar com o efeito que cause, i.e., se é absolutamente autorreferente, se, por conseguinte, é uma técnica que não mostra as vantagens das técnicas pragmáticas, como pode interessar a um número considerável se não estiver apoiada ou conjugada a outro tipo de experiência, de algum modo pragmática? Do contrário, como se haveria

de justificar o interesse que, apesar de tudo, provoca? [...] a obra de arte em sua imanência, quando, em si mesma, como "finalidade sem fim", não provocaria o interesse senão dos já interessados. (LIMA, 2014, p. 43)

Então, se certamente há concordância com o fato de que um texto “não é feito de uma linha de palavras” (BARTHES, 1984, p. 52), do qual advém o sentido único do seu Autor-Deus, e sim um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais original” (BARTHES, 1984, p. 52), ou seja, “um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1984, p. 54), certamente já não se pode concordar que o literário se resume ao seu produto final (o tecido), mas é, antes, um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e contestam vontades variadas, inclusas as do autor. Ainda, apesar de se acreditar na necessidade do “nascimento do leitor” (BARTHES, 1984, p. 53), não parece ser prudente que, para isso, tenha “de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p. 53). Mesmo que se entenda que o termo Autor, grafado com inicial maiúscula, refira-se ao substituto de Deus, do qual fluem todos os significados, tampouco convence a ideia do *scriptor*, que não teria corpo ou voz alguma. Tanto um lado como o outro são radicalizações. Por isso, afirmou-se que não houve continuidade da crítica do sujeito iniciada por Nietzsche, uma vez que o problema foi encoberto pela sua morte precoce e substituído por uma entidade amorfa, um ser de papel. Ora, mostrada a falácia do sujeito como centro, a solução seria matá-lo? Simplesmente obliterá-lo?

De acordo com Teresa Cristina Cerdeira (2014a), essa seria uma radicalização necessária para escapar ao biografismo, ao

bloqueio de um psicologismo redutor que invalidava, por si só, qualquer qualidade interpretativa nascida dentro desses parâmetros falaciosos que conduziam a uma aporia teórica: ansiando por saber *o que o autor queria dizer*, o esforço de leitura tornava-se meramente explicativo, anulando, em absurda consequência, o fundamento ou mesmo a necessidade da própria crítica literária. (CERDEIRA, 2014a, p. 6)

Com isso, ganha-se olhar para o texto em si, reafirmando, assim, não só a necessidade da crítica literária, como também o papel do leitor para dar continuidade ao jogo iniciado com a escritura, ampliando as possibilidades significativas que antes encontravam-se concentradas nas intencionalidades do autor. Esse ganho, porém, não é sem consequências. Segundo ela:

Em outras palavras, se se ganhava certamente aí a concepção de texto como espaço de dimensões múltiplas, isento da castração do sentido único de um Autor-deus, por outro lado, radicalizavam-se (possivelmente com alguma banalização) os malefícios da autoria, numa espécie de facilitação argumentativa. (CERDEIRA, 2014a, p. 7)

Mais do que isso, Luiz Costa Lima (2005) afirma que a morte do autor, paradoxalmente, ainda mantém o sujeito como solar – ou seja, como centro do sistema – “em posição tal que

facilita a normatividade do analista.” (LIMA, 2005, p. 116), substituindo-se o privilégio do autor pelo privilégio da crítica. O imanentismo do texto, em vez de resolver o problema da centralização do autor, apenas lhe dá um novo qualificativo, sendo ele agora “solar e mudo” (LIMA, 2005, p. 116), “sem meios de reagir ao que dele diz o filósofo ou o crítico de arte, *a priori* respaldado pela instituição que o legitima” (LIMA, 2005, p. 116). Por tal ângulo, é possível afirmar que esse movimento recente de autores que se inserem em seus textos pode ser entendido como reação, no sentido de reinscrição de suas vozes nas querelas literárias como forma de recusa a serem passivamente determinados por outrem. Desse modo, o diagnóstico é positivo enquanto for colocada em jogo uma nova energia capaz de instigar o literário ao dinamismo.

Com essa coletânea de ensaios aqui citada, Cerdeira (2014a) deseja ultrapassar um impasse conceitual: de um lado, o autor como centro; de outro, o autor obliterado. Porém, Foucault (2013) já havia oferecido importantes contrapontos em *O que é um autor?*, sua fala na Sociedade Francesa de Filosofia em 22 de fevereiro de 1969, mesmo ano, portanto, da publicação de Barthes (1984). Mais tarde, há, ainda, como nota Chartier (1998), um movimento mais amplo de “volta do autor”, que leva a crítica literária a tomar distância “em relação às perspectivas que concentravam sua atenção exclusivamente no funcionamento interno do sistema de signos constitutivo do texto” (CHARTIER, 1998, p. 34) e “reinscrever as obras em sua própria história” (CHARTIER, 1998, p. 34). Dessa forma, outros caminhos (para além do texto) se delineiam na tentativa de “rearticular o texto ao seu autor” (CHARTIER, 1998, p. 35), a exemplo da estética da recepção, do *new historicism* ou da sociologia da produção cultural fomentada pelas ideias de Pierre Bourdieu. Há algumas décadas, portanto, que alternativas vêm sendo sugeridas. Por que, apesar disso, ainda um impasse em torno do autor? É com vistas a essa compreensão que, no próximo passo, lança-se o olhar para as possibilidades abertas pela obra foucaultiana.

## **2.2 A alternativa**

Como já foi afirmado, matar o autor é uma radicalização com vistas ao recalque da questão. No entanto, essa afirmação ainda hoje encontra resistência e é feita, sempre, com toda a cautela necessária para não ser confundida com um retorno aos essencialismos. Nessa lógica, é interessante notar como, costumeiramente, as considerações de Foucault (2013) são colocadas ao lado das de Barthes (1984) como uma espécie de continuidade, quando, em verdade, elas já apontam para o seu extremismo e se configuram como ruptura. Para Foucault (2013), a



obliteração do autor teria a vantagem de auxiliar a pensar como essa lacuna deveria ser preenchida, rejeitando, desde o princípio, a sugestão do *scriptor* para esse papel, apesar de não o citar diretamente. Para ele, a indiferença da crítica que lhe é contemporânea acerca da importância de quem fala seria, ao mesmo tempo, o princípio ético da escrita e um impulso para se descobrir “os locais onde sua função é exercida” (FOUCAULT, 2013, p. 264). Primeiramente, cabe destacar que se chama o apagamento do autor de princípio ético é porque tal indiferença

não é tanto um traço caracterizando a maneira como se fala ou como se escreve; ela é antes uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática. (FOUCAULT, 2013, p. 268)

No seu tempo, então, o esforço para apagar as marcas de subjetividade e se concentrar na linguagem é o valor que guia a prática da escrita, mas o apagamento efetivo do autor nunca se perfaz. Todavia, foi graças a essa *espécie de regra retomada incessantemente* que a escrita “se libertou do tema da expressão” (FOUCAULT, 2013, p. 268) e, por isso, “não está obrigada à forma da interioridade” (FOUCAULT, 2013, p. 268), identificando-se, antes, “com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2013, p. 268), o que permitiria pensar a autoria com base em outros termos que não os teológicos.

Afirma ele que “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2013, p. 268). Nesse desaparecimento, Foucault (2013) enxerga uma metamorfose da temática da escrita como forma de evitar a morte – tal como *As mil e uma noites* – ou perpetuar a imortalidade do herói – como na Antiguidade clássica. Ele identifica que, em sua época, a escrita está ligada ao sacrifício, pois a “obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina de seu autor.” (FOUCAULT, 2013, p. 269). A relação da escrita com morte se transforma, dessa maneira, “no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2013, p. 269), que “despista todos os signos de sua individualidade particular” (FOUCAULT, 2013, p. 269).

Até esse ponto, o que Foucault (2013) faz é definir como a escrita era então concebida para, depois, criticar que “certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do autor o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado.” (FOUCAULT, 2013, p. 269). Isso, pois a morte do autor não foi exatamente uma morte, senão,

como sugere Klinger (2007), um recalque (no sentido freudiano) da questão. Quando se apagou o Autor – sem substituí-lo por uma noção que não obtivesse a posição central –, deixou-se, por exemplo, de se pensar nas relações autor-obra. Desse modo, a fuga para a linguagem colocou um ponto final em uma questão que estava longe de acabada, pois escusou-se de pensar a autoria, preservando-se, como fantasmas, os valores em torno dos quais ela foi secularmente construída e que não deixam de refluir para a noção que se tem de obra ou de escrita.

Sobre a obra, por exemplo, Foucault (2013) se questiona: se quem escreve não é considerado um autor, aquilo que escreveu pode ser considerado sua obra? Ou, ainda, se um indivíduo é um autor, o que se pode incluir como sua obra?

Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso, infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 2013, p. 269)

Verifica, assim, uma carência de estudos acerca da obra, concluindo que essa palavra e “a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2013, p. 270), não bastando, portanto, eclipsar o autor e se propor a estudar a “obra” em si sem ao menos saber o que constituiria uma “obra”.

Outra noção problemática relacionada a esse espaço vazio deixado pelo autor seria a noção de escrita, já que esta, com sutileza, ainda retém a noção de Autor como espécie de *a priori* e “faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” (FOUCAULT, 2013, p. 271). A rigor, “ela deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto a sua nova ausência.” (FOUCAULT, 2013, p. 271); porém, o que ocorre nessa obsessão pelo textual é uma transferência dos privilégios do autor para o texto (e para seu analista), que se reveste de imanência.

Pensando nas relações que se estabelecem entre o autor e sua obra, Foucault (2013) passa a discorrer sobre o nome do autor e as semelhanças e divergências que este apresenta em relação ao nome próprio. Ambos têm ligação com aquilo que nomeiam, mas não funcionam inteiramente nem como designação, nem como descrição. No caso do nome próprio, mesmo que a função de descrição não se cumpra – “Se eu me apercebo, por exemplo, que Pierre Dupont não tem olhos azuis, não nasceu em Paris, ou não é médico, etc.” (FOUCAULT, 2013, p. 272)

–, ainda há uma função designativa, uma vez que ainda existe alguém com esse nome próprio, mesmo que portador de outras características. Por outro lado, no caso do nome do autor, as relações são mais complexas, o que exemplifica com base em três casos. “Se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor.” (FOUCAULT, 2013, p. 272). Todavia, a descoberta de que algum texto incluso na obra de um autor não tenha sido escrito por ele tem o potencial de modificar em partes tal funcionamento, enquanto a descoberta de que dois autores (os exemplos citados são Bacon e Shakespeare) são a mesma pessoa escrevendo sob pseudônimos modificaria completamente o funcionamento do nome do autor.

A essa altura do texto, Foucault (2013) não é esquemático ou explícito ao discorrer sobre quais seriam as modificações capazes de alterar o nome do autor, abordando a questão apenas por meio dos exemplos aqui citados. Apesar disso, fica subentendido que aspectos da ordem meramente biográfica não teriam tal capacidade, enquanto que aspectos da ordem da relação do autor com sua obra, sim. No entanto, onde uma entrevista, uma palestra, uma *live* via *Facebook* se enquadrariam? Seriam esses discursos da ordem do comum ou eles fariam parte de um dos “milhões de traços deixados por alguém após sua morte” (FOUCAULT, 2013, p. 269), devendo ser encarados como pertencentes à obra? E as polêmicas nas quais um autor se envolve e sua atuação como acadêmico, nas quais deixa clara a sua posição acerca de assuntos relacionados ao literário? As amizades, as redes sociais e os círculos literários que frequenta? Seriam esses aspectos meramente da ordem do biográfico ou um autor já no desempenho de sua função; pistas, deixadas à revelia ou não, que influenciam (ou tentam influenciar) leituras e, por conseguinte, a constituição de um nome de autor? Essas são perguntas cujas respostas podem ser influenciadas por um entendimento tradicional da autoria.

Por essa razão, cabe esclarecer que a crítica de Foucault (2013) se volta à ligação direta entre biografia e obra, numa relação de causalidade. No entanto, uma leitura apressada pode deixar de questionar o que estaria incluído em “obra” e “biografia”. Ao abordar o conceito de obra, por exemplo, Foucault (2013) chama a atenção para como ele prevê “operações de seleção e de exclusão” (CHARTIER, 2002, p. 124), uma vez que, na definição do que constituiria uma obra, é feita

[...] uma decisão de divisão que distingue (segundo critérios que não tem estabilidade nem generalidade) os textos que constituem a “obra” e aqueles que dizem respeito a uma escritura ou a uma palavra “sem qualidades” e que não são portanto atribuíveis à função autor. (CHARTIER, 2002, p. 124)

Assim, caberia à compreensão do funcionamento da autoria ampliar a noção de obra – ainda mais no atual contexto digital –, entendendo que ela não se restringe aos livros publicados por um autor, mas pode incluir outros textos, desde que estes sejam atribuíveis à *função-autor*. Retorno ao caso citado por Azevedo (2013) por ele ser paradigmático para essa amplificação: as postagens de Lísias em suas redes sociais são matéria para a solução do crime de seu próprio assassinato ficcionalizado no segundo volume de *Delegado Tobias* (2014), procedimento que instiga o olhar para além do livro publicado. É possível encarar, de modo análogo, as entrevistas de Macedo: elas já não são da ordem do trivial, mas facilmente atribuíveis à sua *função-autor* quando se considera o paralelismo que elas estabelecem com suas publicações, tal como se fez notar no **Capítulo 1**. Ambos os autores, ao amalgamarem seus mais diversos discursos, estão influenciando naquilo que é considerado sua “obra”, alongando-a para além do objeto que (tradicionalmente) deveria contê-la: o livro. Ora, isso explicaria a recorrência às entrevistas de Macedo para explicar os seus romances, mesmo que pouco ou nada se explique acerca de como isso seria possível.

Além disso, segundo Chartier (2002), Foucault considera “os discursos como práticas que obedecem a regras de formação e funcionamento” (CHARTIER, 2002, p. 131). Por isso, destaca como as práticas discursivas “são articuladas a outras, de natureza diferente” (CHARTIER, 2002, p. 132), ou seja, como o discurso não é uma entidade autônoma e desligada da realidade social e de outras práticas (não discursivas) que nela figuram, como “instituições, acontecimentos políticos” (FOUCAULT, 2008, p. 182-183), “circulação das mercadorias, manipulações monetárias com seus efeitos” (FOUCAULT, 2008, p. 197), etc. Em relação a esse ponto de vista, cabe entender o que seria da ordem do biográfico e o que, por outro lado, seriam práticas não discursivas capazes de influenciar na configuração e no funcionamento de um nome de autor. Por esta razão:

A atribuição de um nome próprio a um discurso era, para Foucault, o resultado de "operações específicas e complexas" que punham a unidade e coerência de uma obra (ou conjunto de obras) numa relação com a identidade de um sujeito construído. Essas operações se baseiam num processo dual de seleção e exclusão. Primeiro, os discursos atribuíveis ao autor-função – a "*oeuvre*" [obra] – devem ser separados dos "milhões de traços deixados por alguém após a sua morte". Segundo, os elementos pertinentes à definição da posição do autor devem ser escolhidos entre os inúmeros eventos que constituem a vida de qualquer indivíduo. (CHARTIER, 2014, p. 146)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Em outro texto, Chartier (2012) afirma que essa segunda seleção “constrói essa figura do autor como correspondente à função do discurso e que, portanto, faz a triagem, dentre todos os traços de todos os fatos que podem constituir uma existência individual, daqueles que são considerados pertinentes, de modo variável segundo os tempos e os lugares, para definir e caracterizar o autor.” (CHARTIER, 2012, p. 28-29)

Inclui-se, portanto, um outro problema, que é entender que há um recorte nos inúmeros eventos da vida de um autor a fim de se construir uma imagem específica, o que torna a própria noção de “biográfico” problemática. Tendo isso em vista, no desenvolvimento que segue, Foucault (2013) sugere que o espaço deixado pelo Autor deve ser preenchido pela *função-autor*, pois o nome do autor

*não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (FOUCAULT, 2013, p. 273, grifos meus)*

Assim, a autoria é pensada não em termos do indivíduo que escreve o texto, ou em termos do texto que esse indivíduo escreveu, mas como uma função socialmente construída por uma série de fatores. Por essa razão, “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.” (FOUCAULT, 2013, p. 274). Em suma, a *função-autor* é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2013, p. 274). Por conseguinte,

*o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. (FOUCAULT, 2013, p. 274, grifos meus)*

Como sugeri anteriormente, a autoria não se relaciona nem diretamente ao indivíduo real, nem completamente ao texto, mas se dá nessa tensão e nessa ruptura; no limite entre ambos os domínios. A fim de melhor deslindar aquilo que chama *função-autor*, Foucault (2013) estabelece quatro principais características que nossa cultura considera ao caracterizar um discurso como portador de tal função: a) ela está ligada ao momento em que se passou ser necessário que um livro tivesse um autor, a fim de punir discursos transgressores, bem como à ideia de um regime de propriedade para os textos (no fim do século XVIII e início do século XIX). b) “ela não nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos em todas as épocas e em todas as formas de civilização” (FOUCAULT, 2013, p. 279)<sup>24</sup>. A essa afirmação, Foucault (2013) dá como exemplo os textos literários que, antes do século XVIII, não exigiam autoria, ao contrário dos científicos; situação que, mais tarde, foi

---

<sup>24</sup> Aproveito a oportunidade para alertar os possíveis leitores desta tese acerca das versões desse texto que circulam na internet. Essa passagem, por exemplo, aparece como uma afirmativa em diversos arquivos em PDF. Além desse equívoco, pude verificar outros.

invertida. c) “ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2013, p. 279) que constroem um certo “ser de razão” baseado em valores totalizantes, como a constância da qualidade daquilo que produz, a coerência conceitual do que escreve, sua unidade estilística, etc. Assim, aquilo que chamamos “autor” é a “projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos.” (FOUCAULT, 2013, p. 279). d) “ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2013, p. 279-280).

Em relação aos dois primeiros itens, principalmente, Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014) trouxe importantes colaborações, que pretendo discutir em um segundo momento. Por ora, chama a atenção os desdobramentos que se seguem em relação aos dois últimos itens.

Destaca-se, neles, o fato de que a *função-autor* não é definida simplesmente pela relação de paternidade entre o texto e seu produtor, mas sim por uma série de intrincadas operações. Apesar da forma vaga com a qual se refere a tais “operações”, já se entrevê, aí, um caminho que permita pensar na possibilidade de outros lugares agirem na definição dessa função, ou seja, na consideração de uma “Cadeia produtiva como partícipe da composição de um material que se prepara para a vida pública.” (SALGADO, 2020, p. 42) e que age “inclusive para construir a figura de um gênio absoluto.” (SALGADO, 2020, p. 42).

Uma das possibilidades é explicitada logo a seguir: a maneira como a crítica moderna faz agir tal função, “diretamente derivada da maneira com que a tradição cristã autenticou (ou, ao contrário, rejeitou) os textos de que dispunha” (FOUCAULT, 2013, p. 277). Assim, tendo como base a noção de autor construída sob conceitos totalizantes, tal crítica busca explicar as transformações, deformações, modificações ou contradições de uma obra reduzindo-as a uma relação de causa e consequência com biográfico, com base em ideias como “projeto literário”, maturação ou influência; em suma, o autor “é um certo foco de expressão” (FOUCAULT, 2013, p. 278) que, por meio de sua própria desejada unidade, dá também unidade à obra. Segundo Costa Lima (1986), mesmo o abandono do método biográfico

[...] não significou o automático desprezo de seu pressuposto. Este apenas passou a existir como fantasma, sempre pronto a se corporificar outra vez quando o método contraposto, o da pura textualidade, se vê em apuros e lança mão de dados biográficos. (LIMA, 1986, p. 193)

Não são raras, portanto, análises que se pretendem puramente textuais, que desconsideram a instância autoral, mas lançam mão de entrevistas ou reafirmam a ideia de gênio literário ao propor a obra como um projeto; como se, desde a primeira publicação, as outras já estivessem em gérmen concebidas. Explicita-se, assim, que a crítica de Foucault (2013) se dirige não só à centralidade da autoria, mas também à forma como ela continuou sendo concebida quando a questão foi posta de lado. Em outras palavras, matar o autor substituindo sua centralidade pela centralidade do texto impede que se repense a forma como a autoria vem sendo concebida desde pelo menos o século XVIII, fazendo com que a noção de unicidade do sujeito, que tem por corolária, subsista.

A *função-autor*, por outro lado, prevê a relação e articulação do discurso a outras práticas sociais, atuando justamente nessa cisão. Ela não seria, portanto, nem inteiramente da ordem do discurso, nem estaria em relação direta com a realidade. Foucault (2013) afirma que:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem *imediatamente* ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita: mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da mesma obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: *a função autor é efetuada na própria cisão* - nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético, um jogo do qual só participam esses “quase-discursos”. Na verdade, todos os discursos que possuem a função-autor comportam essa pluralidade de egos. (FOUCAULT, 2013, p. 278-279, *grifos meus*)

Aparentemente, ele parece estar discorrendo acerca da clássica distinção entre a pessoa civil do autor e aqueles que dizem “eu” no interior do romance, seus *alter egos*, sugerindo uma terceira categoria de entremeio. Somente isso, porém, não seria novidade, uma vez que Wayne C. Booth (1983) já havia proposto distinção semelhante com base no conceito de *autor implícito* no ano de 1961. Como o próprio nome da obra de Booth (1983) sugere, *A retórica da ficção*, essa terceira categoria seria um recurso de retórica. Ela não é equivalente nem ao ser de carne e osso nem ao narrador, mas sim a “uma imagem do autor real criada pela escrita” (LEITE, 2002, p. 19). Esse *autor implícito* seria, assim, um ser de papel que comanda as visões da obra. A *função-autor*, por outro lado, não remete imediatamente ao escritor, tampouco é algo simplesmente criado pela escrita, já que ela se dá nos limites do texto. Por operar justamente na cisão desses dois campos, a *função-autor* comportaria uma pluralidade de egos: não seria uma imagem nítida, inteira e coerente como o Autor-Deus; mas, antes, essa pulverização de diversas posições-sujeito que atuam para a constituição do nome do autor.

Esse posicionamento se torna um tanto mais claro no exemplo que dá a seguir acerca de um tratado de Matemática, que pode conter o ego que fala no prefácio, o ego que diz “Eu concluo” ao tecer suas considerações acerca da matéria e o ego que reflete no corpo do texto acerca dos resultados e obstáculos do trabalho:

[...] em um caso, o “eu” *remete a um indivíduo sem equivalente* que, em um lugar e em um tempo determinados, concluiu um certo trabalho; no segundo, o “eu” designa um plano e um momento de demonstração que *qualquer indivíduo pode ocupar*, desde que ele tenha aceito o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares. Mas se poderia também, no mesmo tratado, observar um terceiro ego: [...] *esse ego se situa no campo dos discursos matemáticos já existentes ou ainda por vir*. A função autor não está assegurada por um desses egos (o primeiro) às custas dos dois outros, que não seriam mais do que o *desdobramento fictício* dele. É preciso dizer, pelo contrário, que, em tais discursos, a função autor atua de tal forma que dá lugar à dispersão desses três egos simultâneos. (FOUCAULT, 2013, p. 279, *grifos meus*)

Trata-se, portanto, de uma posição muito diferente daquelas que ora privilegiam um dos egos (o que assina o livro, com seu nome de autor, e escreve o prefácio), ora o excluem e passam a olhar apenas para os seus desdobramentos fictícios.

Ainda assim, é curiosa a opção de caracterizar esse primeiro ego como um “indivíduo sem equivalente”. No entanto, com base na contraposição estabelecida com o que se diz a seguir, é possível tirar algumas conclusões. Se o segundo ego pode ser preenchido por qualquer indivíduo, conclui-se que este seria um indivíduo específico; ainda, se o segundo e o terceiro egos são desdobramentos fictícios do primeiro, conclui-se que o primeiro se refere a um indivíduo real; por fim, a suspeita parece se confirmar quando afirma que não seria apenas o primeiro ego o garantidor da *função-autor*, prática corrente da época, afeita às biografias. Há que se notar, porém, que esse indivíduo sem equivalente (real): a) não está lá por inteiro, mas no desempenho da *função-autor*; b) que a *função-autor* não depende somente dele; c) que ele pode participar das práticas não discursivas e das práticas discursivas (para as quais se prevê seu desdobramento ficcional em uma pluralidade de egos), todas elas relevantes ao funcionamento da *função-autor*.

Sobre isso, Chartier (2012) afirma que a *função-autor* “não é somente uma função, mas também uma ficção” (CHARTIER, 2012, p. 29) que conduz, “[...] de uma pluralidade de posições de autores, de uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral única [...]” (CHARTIER, 2012, p. 30). No desenvolvimento dessa discussão, ao comentar um texto de Jorge Luis Borges, contido em *El hacedor* e que tem por título *Borges e eu*, afirma:

Há aí uma primeira tensão entre a liberdade, o hábito e a desenvoltura do Eu, de um lado e, do outro, os mecanismos sociais e institucionais que constroem o autor, a



identidade do autor, tais como o olhar público [...], a instituição, através da Universidade, e a Literatura, tal como ela é fixada, canonizada, imobilizada através do dicionário. (CHARTIER, 2012, p. 31)

O que procura destacar é como há, por parte do autor, a construção de uma figura pública, tornando-o “[...] ator dele mesmo em função de uma necessidade, de uma exigência de identificação ao papel” (CHARTIER, 2012, p. 32). Se a *função-autor* é, portanto, uma ficção, não é somente dentro do texto que ela é construída.

Tomando tais discussões como base e pensando em Helder Macedo, seu nome de autor se constrói discursivamente por meio da explicitação dessa condição inerente à autoria (a pluralidade de egos): o *escritor* inclui o poeta, o romancista, o ensaísta, o que mobiliza discursos do campo literário, o que mobiliza discursos do campo da ópera, o que mobiliza discursos do campo histórico, os narradores com os quais divide o nome, outros desdobramentos de si menos óbvios, etc. Porém, ele não escapa, ainda, a outra condição: a forma como funciona contemporaneamente a autoria, como foco de expressão. Assim, paradoxalmente, essa imagem estilizada é passível de ser reduzida a uma série de atributos – transgressor, *outsider*, ácido. Por outro lado, essa imagem uma é sistematicamente estilizada em outras, que, entretanto, podem sempre retornar, em *looping*, à ideia mitificada de rebelde. Presença e ausência.

Para além disso, há sempre as práticas não discursivas e a construção de sua imagem pública. No entanto, tais práticas são selecionadas por ele mesmo e incluídas em seu discurso: professor, exilado, membro do Café Gelo, comprometido politicamente, pouco afeito às práticas de mercado e às modas literárias, autor democrático, etc. Ele não deixa totalmente em mãos dos mecanismos sociais e instituições o funcionamento de sua *função-autor*, apesar de essa imagem, pré-selecionada por ele, poder ser acatada por essas outras forças, ou não. E, como mais uma garantia, há sempre o discurso metaficcional e os ensaios. Portanto, não há crime em se considerar o autor, desde que: a) despido de um estatuto originário; b) numa pluralidade de egos; c) de maneira relacional a outras práticas que agem para o funcionamento da função.

Se a “morte” do autor abriu para Foucault (2013) a possibilidade de pensar em formas de se preencher esse vazio, o seu retorno, na contemporaneidade, também tem a potencialidade de adicionar novas questões às já colocadas por ele. Dado o papel expressivo da mídia em nossa sociedade, por exemplo, seria tão irrelevante assim para o funcionamento da *função-autor* saber onde ele mora, o que come, qual a sua personalidade, os tipos de roupa que costuma vestir, etc., se essas informações estão excessivamente à mostra e auxiliam na criação de uma imagem do autor? Se a presença nas redes sociais, hoje, é um importante auxiliar para a venda de livros?

Em vez de, por um lado, se apoiar completamente na vida de um autor ou, por outro, ignorá-la, seria mais produtivo compreender quais aspectos são selecionados para estarem à luz e como esse recorte contribui para a construção de sua imagem, para sua visibilidade acadêmica e mercadológica, para as categorizações e classificações que daí se seguem, para o entendimento daquilo que escreve. Ora, o quanto sabemos de Hilda Hilst e até que ponto o tanto que nos deixaram saber influencia na criação da imagem dessa autora, no espaço que ela ocupa no cânone literário brasileiro, na admiração que temos pela sua pessoa ainda hoje, no interesse pela sua obra? Afinal, não seria a sobrevivência de uma obra o que propiciaria as novas leituras que se fazem dela? Mais do que isso, seria produtivo deixar de encarar o escritor como passivo nesse processo, abnegado e desinteressado, e passar a investigar as formas como ele concorre para a construção de seu nome de autor com o intuito de tentar controlar, influenciar ou determinar os modos de existência, circulação e funcionamento de seus discursos no interior da sociedade.

Como espero ter mostrado, Foucault (2013) aponta caminhos interessantes para a saída do dilema no qual o pensamento se encontrava. Contudo, por que ainda debatemos acerca dessas questões? Uma primeira hipótese é que a radicalização proposta por Barthes (1984) se sobrepôs às discussões sugeridas por Foucault (2013), que teve seu texto enviesado por tais premissas. Como bem nota Luzmara Curcino (2012), Foucault (2013) aborda a polêmica em torno do autor não para “lhe validar a certidão de óbito em interpretações demasiadamente apressadas da ideia aventada por Roland Barthes” (CURCINO, 2012, p. 7-8), mas para “remontar às condições de seu nascimento e traçar as regras históricas e culturais de seu funcionamento em nossa sociedade.” (CURCINO, 2012, p. 7-8). A importância da obra de Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014) reside justamente no resgate daquilo que foi soterrado do pensamento de Foucault (2013) pelos vícios de seu próprio tempo. Essa percepção torna-se mais clara na afirmação que se segue:

A confusão entre a “tese” e o “objeto” foi uma das razões maiores, e recorrentes, da incompreensão do trabalho de Foucault. Ela marcou as leituras da célebre conferência dada em 22 de fevereiro de 1969 diante da Sociedade francesa de filosofia, “Qu’est-ce qu’un auteur?” [O que é um autor?], que com frequência identificaram, erroneamente, a pergunta que ela faz – ou seja, a das condições de emergência e distribuição da “função autor”, definida como o modo de classificação dos discursos que os atribui a um nome próprio – e o tema da “morte do autor”, que relaciona a significação das obras ao funcionamento impessoal e automático da linguagem. (CHARTIER, 2002, p. 145)

Passou, então, ao largo da discussão, a proposta de que a autoria fosse considerada a partir da cisão que prevê uma pluralidade de egos, entre os quais se engloba, inclusive, aspectos

da atuação do escritor real externos ao texto e capazes de influenciar no funcionamento da *função-autor*. Dessa forma, o que há de revolucionário nas palavras de Foucault (2013) – o quanto, por meio delas, se poderia avançar para pensar em um sujeito que não é mais uno e central – é escamoteado pela radicalidade – justificada na sua época, certamente – das palavras de Barthes (1984). Como consequência, o que constantemente se verifica nas análises críticas é a saída pela linguagem que ignora um traço fundamental da ficção e da produção de discursos: as relações estabelecidas com o mundo (e das quais não escapa o autor). Sucede que, uma vez exposta a incapacidade do sujeito de determinar o mundo com precisão, encontrou-se, como solução, matar esse sujeito central sem colocar nada em seu lugar; cortando-se, assim, as relações da linguagem com o próprio real.

Ainda assim, isso não se caracteriza como justificativa, uma vez que resta se questionar acerca do terreno fértil no qual o pensamento barthesiano foi capaz de proliferar; ou, ainda, o porquê se escolheram – e ainda se escolhem – as “saídas fáceis” para esse dilema.

### **2.3 A saída de emergência**

No **Capítulo 1**, ao interpelar a produção de Ricardo Lísias via Azevedo (2013), afirmou-se como, diante da presença insistente do autor, sempre é possível alegar que toda e qualquer ficção é suscetível de carregar traços de sua vida ou, ainda, de recorrer “à boa e velha fórmula crítica” (AZEVEDO, 2013, p. 93) que separa autor e narrador em categorias diversas, para, uma vez resolvido o problema, focar o texto. Essas são as saídas de emergência que vêm sendo usadas de forma recorrente pela crítica literária a fim de evitar uma questão complexa e dar vazão à obsessão que substituiu aquela que se tinha pelo sujeito. No entanto, afirmou-se também como essa sorte de posição parece ser insuficiente para abordar o jogo que é estabelecido por esse autor e também por Helder Macedo – bem como uma série de outros na contemporaneidade –, uma vez que eles fazem uso de seus dados autobiográficos para atuar de forma ativa e performática na construção de seus nomes de autor, o que gera um curto-circuito nas fronteiras entre o literário e o não literário (pelo menos na forma como eles são concebidos hoje).

Essas saídas de emergência existiam antes mesmo de Barthes (1984) e têm relação com a “espécie de regra retomada incessantemente” (FOUCAULT, 2013, p. 268), mencionada por Foucault (2013), o princípio ético que prevê o apagamento do autor como índice de um bom texto. Seja por Henry James, na Inglaterra, ou por Gustave Flaubert, na França, tal categoria foi proscrita em nome da preocupação com o texto. Tendo isso em vista, as discussões em torno

do ponto de vista na ficção podem auxiliar a compreender a continuidade do dilema, uma vez que elas operacionalizaram o desdobramento fictício do autor no interior do texto, permitindo o foco nos seus mecanismos internos. A rigor, as soluções propostas por essa linha de pensamento são largamente utilizadas até hoje e pouco evoluíram desde sua gênese; mesmo que já tenham sido extensamente criticadas ou mesmo que outros caminhos já existam, elas subsistem. Nisto, enxergo um sintoma e, por isso, considero importante reportarmos a elas.

Segundo Dal Farra (1978),

[...] o ponto de vista tem idade tão antiga quanto a da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos da sua decisão. Entretanto, em fins do século XIX, sua existência e seus corolários assumiram a primeira linha na escala de preocupações de Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad, romancistas que se inquietavam por um estilo impessoal. (DAL FARRA, 1978, p. 17)

Entre esses atores, todavia, Henry James assume posição de destaque devido aos prefácios de suas obras, nos quais defende um ponto de vista único e reprova as interferências autorais na história narrada, prezando por um estilo narrativo que privilegiasse a verossimilhança, atributo que daria ao leitor a impressão de que a história se narrava sozinha. Por esses mesmos motivos, também condenava o narrador em primeira pessoa, optando, antes, pela “presença discreta de um narrador [...] de preferência, alojando-se na mente de um personagem que faça o papel de *refletor* de suas ideias” (LEITE, 2002, p. 13, *grifos da autora*); a terceira pessoa dramatizada.

Em consequência, “As inquietações de James quanto a um romance impessoal e as resoluções a que chegou, promoveram [...] uma tomada de partido” (DAL FARRA, 1978, p. 17). Primeiramente, Joseph Warren Beach, em 1918, “incumbiu-se de organizar a teoria desse ‘método’ e aplicá-lo à ficção do próprio James” (FRIEDMAN, 2002, p. 169), afirmando, no entanto, que o grande número de variações de pontos de vista possíveis tornaria “[...] impossível fazer um breve resumo do uso comum” (FRIEDMAN, 2002, p. 169). Ainda assim, Percy Lubbock (1929), em 1921, com sua obra *The craft of fiction*, e o próprio Friedman (2002), em 1955, em sua obra *O ponto de vista na ficção*, não só realizam esse esforço para domar o texto, transformando-o em um espaço de ordem, como também, de acordo com suas classificações, criam critérios para valorar um bom ou um mau texto.

Percy Lubbock (1929) discerne o *narrar* (*telling*) do *mostrar* (*showing*), que teriam “a ver com a intervenção ou não do narrador” (LEITE, 2002, p. 14): quanto maior a intervenção, mais o texto se identificaria ao *narrar* e menos ao *mostrar*. Tendo como base esses dois conceitos, organizou os modos de *apresentação* (*cênica* ou *panorâmica*) e de *tratamento*

(*dramático, pictórico* ou *pictórico-dramático*) da narrativa conforme se identificassem a um ou a outro lado da dicotomia.

Segundo Leite (2002), Lubbock (1929) afirma não advogar em favor de nenhuma dessas modalidades, já que, para ele, a opção por elas se daria de acordo com a adequação à forma e ao estilo escolhidos. No entanto, em sua fala, é perceptível a contradição, pois se verifica nela “uma forte preferência pelo *tratamento dramático*, e, mais ainda, pelo tratamento combinado deste com o *pictórico*” (LEITE, 2002, p. 15, *grifos da autora*), do qual os romances de Henry James são o epítome. Como exemplar dessa tomada de partido, toma-se o seguinte trecho, no qual Lubbock (1929), ao discutir o *tratamento pictórico-dramático* por meio de *Os Embaixadores* (1903), de Henry James, afirma:

Assim, fica claro por que o romancista prudente tende a preferir um método indireto ao direto. O simples contador de histórias inicia se dirigindo abertamente ao leitor e, depois, substitui esse método por outro e por outro e, com cada modificação, se distancia do leitor. Um procedimento mais tortuoso por parte do autor produz um efeito mais direto sobre o leitor; é por isso que, outras coisas sendo iguais, o modo mais dramático é melhor que o menos dramático. (LUBBOCK, 1929, p. 149-150, *tradução minha*)<sup>25</sup>

Friedman (2002), diante das acusações que a teoria de Lubbock (1929) sofreu – “parcial, polêmica e um tanto dogmática.” (LEITE, 2002, p. 16) – propõe outro esquema. Este, porém, ainda se pauta na distinção entre *mostrar* e *contar*, mesmo que reconheça que tais formas jamais aparecem puras. Sua organização dispõe, então, as formas de narração em uma sequência lógica que vai de um extremo a outro: *Autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera*. Assim organizado, “o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (FRIEDMAN, 2002, p. 169, *grifos do autor*).

Sobre esse ponto, há algumas considerações a serem feitas. Primeiramente, as diferenças de tradução: *editorial omniscience* e *neutral omniscience* foram traduzidas, para o português, como *autor onisciente intruso* e *narrador onisciente neutro*, opção que pode ter intensificado confusões já existentes. O equívoco, todavia, não se desfaz na explicação da diferença entre

---

<sup>25</sup> No original: “It thus becomes clear why the prudent novelist tends to prefer an indirect to a direct method. The simple story-teller begins by addressing himself openly to the reader, and then exchanges this method for another and another, and with each modification he reaches the reader from a further remove. The more circuitous procedure on the part of the author produces a straighter effect for the reader; that is why, other things being equal, the more dramatic way is better than the less.”

essas categorias: Friedman caracteriza o *autor onisciente intruso* com base na “presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida” (FRIEDMAN, 2002, p. 173), enquanto a *onisciência neutra* se caracteriza pela ausência de intromissões diretas. Há, portanto, uma ligação retilínea entre a pessoa do autor e a voz que fala no texto, como se a passagem de um lado a outro ocorresse sem mediações.

Todo o raciocínio de Friedman (2002) se volta à afirmação de que “a finalidade primordial da ficção é produzir a mais total ilusão possível pela estória” (FRIEDMAN, 2002, p. 180), sendo importante, assim, a adequação “de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos” (FRIEDMAN, 2002, p. 180). Nesse sentido, qualquer uma das categorias por ele detalhadas seriam válidas, mas o *autor onisciente intruso* daria mais oportunidades, a “um romancista incauto” (FRIEDMAN, 2002, p. 180), de quebrar a ilusão da obra de arte. Por isso, para ele, *Tom Jones* teria mais sucesso que *Guerra e Paz*, uma vez que as intromissões autorais do segundo divergem muito da estória narrada. D. H. Lawrence, apesar de suas qualidades, também é criticado por utilizar o “Autor Onisciente Intruso fora-de-moda” (FRIEDMAN, 2002, p. 181) e ser “inábil o suficiente” (FRIEDMAN, 2002, p. 181) na prevenção contra o “perigo da identificação autoral com o protagonista” (FRIEDMAN, 2002, p. 181), o que resultaria em uma “perda do efeito” (FRIEDMAN, 2002, p. 182). Esse exemplo é contrastado com *Retrato de um artista quando jovem*, de James Joyce, capaz de “eliminar a possibilidade de partidarismo autoral” (FRIEDMAN, 2002, p. 182) que tanto vicia a estrutura do outro. Em suma, não há um modo superior de narrar, mas há um modo mais perigoso de narrar que pode acarretar a perda do efeito estético. Assim, apesar da tentativa de superar o dogmatismo de seu antecessor, há, ainda nesse momento, um impulso de sistematização voltado a justificar – por meio da centralização no textual – o “princípio ético” (FOUCAULT, 2013, p. 264) de seus contemporâneos.

O próximo passo é dado por Wayne C. Booth (1983), já discutido aqui. Agora, no entanto, sinto a necessidade de me reportar a ele com um tanto mais de detalhe. Booth (1983) abre seu trabalho afirmando que:

Desde Flaubert, muitos autores e críticos estão convencidos de que os modos de narrar “objetivos” ou “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a quaisquer outros modos que permitam aparições diretas do autor ou do porta-voz no qual ele confia. (BOOTH, 1983, p. 8, *tradução minha*)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> No original: “Since Flaubert, many authors and critics have been convinced that ‘objective’ or ‘impersonal’ or ‘dramatic’ modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman.”

A discussão que se desenrola a partir dessa constatação é facilmente resumível em outras palavras já utilizadas nesta tese: toda obra é, até certo ponto, autobiográfica. Isso, pois, segundo ele, para apagar o autor, teríamos de apagar todas as orações que se dirigissem ao leitor, suprimir todas as mudanças de ponto de vista e apagar todas as alterações na sequência natural dos eventos, bem como na sua duração, proporção e frequência, pois tais manobras denunciariam a mente por trás do narrado. Mais do que isso, no entanto, teríamos de objetar a qualquer ponto de vista prolongado em uma única personagem, já que “o ato de narrar, como o que é realizado até mesmo por um narrador altamente dramatizado, é, em si, a apresentação de uma visão prolongada da mente de uma personagem” (BOOTH, 1983, p. 17, *tradução minha*)<sup>27</sup>. Também, seria necessário amputar do texto “[...] cada toque pessoal reconhecível, toda alusão literária distinguível ou metáfora colorida, qualquer padrão de mito ou símbolo [...]” (BOOTH, 1983, p. 19, *tradução minha*)<sup>28</sup>, pois todos eles carregam valores reconhecíveis como o posicionamento do autor. Assim, cada escolha denuncia a presença seletiva do autor que, embora “[...] possa escolher até certo ponto seus disfarces, jamais pode escolher desaparecer” (BOOTH, 1983, p. 20, *tradução minha*)<sup>29</sup>. Há sempre uma presença, mas ela é obra de um *alter ego* puramente retórico.

Apenas alguns anos antes de declarada a morte do autor, já está delineada e operacionalizada, aí, a figura do *scriptor* sugerida por Barthes (1984): esse autor de papel que só existe em relação ao seu texto. Nos ataques direcionados à crítica literária de sua época, também fica explícita a mudança de foco: já não importam as diferenciações entre *narrar* e *mostrar* (ou quanto o texto se aproximaria da ideia de signo natural), mas o rendimento estético alcançado por meio das diversas combinações possíveis entre essas formas de narrar (ou o texto em sua materialidade). Segundo ele, tal crítica era afeita a generalizações, pois buscava deduzir do literário uma ordem e, ao se declarar meramente descritiva de suas “regras gerais”, acabava por dispensar aqueles objetos que não se encaixassem em seus critérios, recaindo sempre em normatizações e valorações: “Muito do nosso trabalho crítico e acadêmico da mais alta seriedade, de fato, empregou essa mesma oposição dialética entre o artístico *mostrar* e o

---

<sup>27</sup> No original: “For that matter, we must object to the reliable statements of any dramatized character, not just the author in his own voice, because the act of narration as performed by even the most highly dramatized narrator is itself the author's presentation of a prolonged ‘inside view’ of a character.”

<sup>28</sup> No original: “[...] every recognizably personal touch, every distinctive literary allusion or colorful metaphor, every pattern of myth or symbol [...]”

<sup>29</sup> No original: “[...] though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear.”

inartístico, meramente retórico, *narrar*.” (BOOTH, 1983, p. 27, *tradução minha*)<sup>30</sup>. Como afirma Dal Farra (1978), Booth (1983) enxerga arbitrariedade em tais categorias e expõe a “inoperância da categoria pessoa” (DAL FARRA, 1978, p. 20), uma vez que o *contar* pode estar a serviço do *mostrar* da mesma forma que o *mostrar* sempre irá servir a um *contar*, já que a voz do narrador se suspende para que falem suas personagens. Por essa razão, Booth (1983) prevê infinitas possibilidades de conjugação do ponto de vista que não seriam passíveis de serem descritas por meio de generalizações de primeira e terceira pessoa.

Para ele, a mais importante distinção seria, em primeiro lugar, aquela entre o *narrador dramatizado* e o *narrador não dramatizado* – que não se declara como tal, não possui características pessoais e se manifesta por meio de uma narrativa impessoal. Sobre isso, esclarece, no entanto, que:

Mesmo o romance no qual nenhum narrador é dramatizado cria um retrato implícito de um autor que se posiciona atrás das cortinas, seja como gerente de palco, como um titereiro ou como um Deus indiferente, silenciosamente aparando as unhas. Esse autor implícito é sempre distinto do “sujeito real” – quem quer que ele seja – que cria uma versão superior de si mesmo, um “segundo eu”, à medida que cria sua obra. (BOOTH, 1983, p. 151)<sup>31</sup>

Nesse caso, o *narrador não dramatizado* coincidiria com o *autor implícito* da narrativa. Além disso, esse *autor implícito* não só é distinto do “sujeito real”, como não tem obrigação nenhuma de se aproximar dele – podendo ser um heterônimo ou um pseudônimo, por exemplo. Quanto aos *narradores dramatizados*, mesmo o de *Madame Bovary*, se enquadraria nessa categoria, já que diz “nós”, apesar de existirem aqueles que são dramatizados com grande nitidez, como é o caso de *Tristram Shandy*. Assim, enquanto *narradores não dramatizados* coincidiriam com seus *autores implícitos*, os *narradores dramatizados* mais vívidos, frequentemente, se afastariam radicalmente. Ademais, nem todos os *narradores dramatizados* de um romance serão explicitados, podendo estar disfarçados; eles seriam artifícios utilizados pelo *autor implícito* para contar aos leitores o que eles necessitam saber: teriam a autoridade de um Deus, cuja voz diz verdades que entram em contraste com a moral duvidável ou com a ignorância das outras personagens. Assim, distingue os narradores daquele que toma decisões e controla seus campos de visão: o *autor implícito*.

---

<sup>30</sup> No original: “Much of our scholarly and critical work of the highest seriousness has, in fact, employed this same dialectical opposition between artful showing and inartistic, merely rhetorical, telling.”

<sup>31</sup> No original: “Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a ‘second self’, as he creates his work.”



Mais do que isso, no entanto, essas distinções seriam importantes, pois, segundo ele, em qualquer ato de leitura se perfaz um diálogo implícito entre *autor implícito*, narrador, as outras personagens e o leitor: “Cada um dos quatro pode variar, em relação aos outros, da identificação à completa oposição, em qualquer eixo de valor moral, intelectual, estético e até físico.” (BOOTH, 1983, p. 155, *tradução minha*)<sup>32</sup>. Os valores do narrador, por exemplo, podem ser radicalmente diferentes daqueles do *autor implícito*, “que carrega o leitor com ele no julgamento do narrador” (BOOTH, 1983, p. 158, *tradução minha*)<sup>33</sup>, caracterizando-se, portanto, como um *narrador não confiável*. Segundo Dal Farra,

[...] a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos, chama-se “ótica”, o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DAL FARRA, 1978, p. 24, *grifos meus*)

Essa conceituação, no entanto, ainda mantém o problema. Primeiramente, porque ela preserva a ideia de unidade, de um Autor-Deus que comanda todos os desígnios da narrativa: *o lugar de origem da emissão*. Isso ocorre justamente porque substituí o privilégio do sujeito pelo do texto, transferindo para um ser feito de palavras todas as qualidades das quais se revestira o sujeito de carne e osso. Esse Autor puramente textual, agora, funciona como o novo foco de expressão e ainda carrega a vantagem de, com isso, permitir ao analista discutir valores morais e éticos por meio do embate de distâncias entre *autor implícito*, personagens, narradores e leitores, trazendo a falsa sensação de que, assim, se estaria, pelo menos por um momento, livre das amarras da linguagem. Em suma, a ideia de *autor implícito*, independente do nome que leve, é nossa saída de emergência para continuar recalcando uma discussão necessária, pois operacionaliza as formas de manifestação da autoria no interior do texto, possibilitando que, após o decreto de sua morte, a questão continue enterrada.

Exemplos de como a morte foi próspera podem ser encontrados nos próprios textos dos quais nos utilizamos para guiar a questão. Ainda que seja inegável a qualidade do trabalho das autoras, tanto Leite (2002) quanto Dal Farra (1978) se valem da ideia de *autor implícito* para se concentrarem no textual. Leite (2002), por exemplo, afirma que as discussões que trava acerca do ponto de vista interessam para, “aproveitando aquelas categorias e classificações mais operacionais para a análise dos textos, verificar como elas nos ajudam a esclarecer a sua

---

<sup>32</sup> No original: “Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical.”

<sup>33</sup> No original: “who carries the reader with him in judging the narrator.”

organização.” (LEITE, 2002, p. 16). O mesmo pode ser observado no tocante a uma série de estudos acerca do romance macediano (RIBEIRO, 2010; SILVA, 2013; LOPES, 2009; DANTAS, 2009; ANGELINI, 2008; BRAGA, 2017; COLLARES, 2011; ROSA, 2013; TUTIKIAN, 2014), seja utilizando o conceito de *autor implícito*, seja tratando da semelhança entre autor e narrador, chamando o segundo de “narrador-autor”, “narrador-autor-personagem” ou algo do gênero. Apenas a título de exemplo, Rosa (2013) mobiliza conceitos de Gérard Genette, como *cena*, *sumário* e *comentário*, para determinar a intervenção ou não do *autor implícito* e comprovar que as personagens femininas gradualmente tomam a palavra nos romances; Marisa Corrêa da Silva (2013), em sua discussão acerca de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), fala da criação de um *autor-narrador* por parte do *autor textual*<sup>34</sup>, tornando o texto uma *mise en abyme* no qual “as narrativas se tornam desnarrativas” (SILVA, 2013, p. 180); Dantas diferencia os múltiplos desdobramentos de Helder em *narrador-personagem*, *autor implícito* e *autor empírico*, afirmando que faz parte do próprio jogo ficcional a confusão entre eles e que o estudo das semelhanças entre essas entidades faz parte do campo da biografia. Dito isso, não desejo desabonar nenhum desses estudos, mas salientar uma lacuna e justificar a relevância do meu.

Avançando na cronologia, em 1994, é possível notar um impulso semelhante em “Os níveis de realidade em literatura”, de Ítalo Calvino (2009). Trata-se de um texto muito interessante pela forma de pensamento que propõe, pois não busca categorizar ou ser normativo, mas sim sugerir como o texto ficcional se constrói por meio de sucessivos desdobramentos – que preveem diferentes níveis de realidade –, sendo o empírico o local a partir de onde o sujeito que escreve constrói uma ponte que se estende ao primeiro nível. De acordo com ele:

Os vários níveis de realidade existem também na literatura, mais que isso: a literatura é regida por essa distinção de diversos níveis de realidade e ela seria impensável sem a consciência dessa distinção. A obra literária poderia ser definida como a operação da Linguagem escrita hoje que mais implica níveis de realidade. (CALVINO, 2009, p. 368)

Após alguns exemplos retirados das peças de Shakespeare para distinguir os níveis de realidade que podem existir em uma obra que se constitua como um universo em si mesmo, ele alerta que é preciso também

---

<sup>34</sup> Ainda que Silva (2013) não referencie, rastreio que a ideia de “autor textual”, provavelmente, advém dos estudos de Helena Buescu (2005). Em seu pensamento, Buescu (2005) não desconsidera a importância do “autor empírico”, mas foca em como o ele se constrói como estratégia textual fundadora de um diálogo com o seu leitor, que deve encarar o texto como o encontro com uma alteridade. Ainda que a proposta seja interessante e inovadora, não se elide o fato de como ela persiste em voltar-se ao texto e, por isso, incentiva leituras focadas nele.

considerar a obra de arte na sua natureza de produto<sup>35</sup>, na sua relação com o que está do lado de fora, com o momento da sua elaboração e com o momento em que chega até nós. Em todas as épocas e em todas as literaturas encontramos obras que, em certo instante, precipitam-se sobre si mesmas, observam a si próprias no momento em que são criadas, tomam consciência dos materiais com que são construídas. (CALVINO, 2009, p. 370)

Seu interesse declarado, portanto, seria ultrapassar a compreensão dos mecanismos do texto, direcionando-se, antes, para a natureza relacional do texto com o real. Segundo Calvino (2009), a compreensão dos níveis de realidade passa pela compreensão de que tais níveis são parte de um universo escrito. Por essa razão, fixa a afirmação “Eu escrevo” como o primeiro nível de realidade, uma vez que ela seria “o primeiro e único dado de realidade do qual um escritor pode partir.” (CALVINO, 2009, p. 370) e o qual se deve ter em mente para

[...] qualquer operação que ponha em relação níveis diversos de realidade escrita e também coisas escritas com coisas não escritas. Esse primeiro nível pode me servir como uma plataforma sobre a qual elevar um segundo nível, que pode pertencer a uma realidade absolutamente heterogênea ao primeiro, aliás, pode remeter para outro universo de experiência. (CALVINO, 2009, p. 371)

O nível “Eu escrevo” implica o entendimento de que, mesmo quando implícito, aquilo que se lê faz parte de um universo escrito, mas também que tal universo escrito foi criado por alguém em algum momento precedente. Assim, a afirmação “Eu escrevo que Ulisses escuta o canto das sereias” (CALVINO, 2009, p. 371) funciona como ponte entre dois universos: o empírico, onde se está escrevendo; e o mítico, onde se encontra Ulisses.

A terceira variação da oração, “Eu escrevo que Homero narra que Ulisses escuta o canto das sereias” (CALVINO, 2009, p. 372), apesar de sugerir que “eu” e “Homero” são dois sujeitos distintos, contém, ainda, outras possibilidades. Seria concebível, por exemplo, que “eu” e “Homero” fossem uma única pessoa que, no momento da escrita, divide-se em duas: “o seu eu empírico que materialmente fixa os caracteres sobre a folha (ou os dita a quem os escreve), e o personagem mítico do rapsodo cego com a assistência da inspiração divina com que ele se identifica.” (CALVINO, 2009, p. 373). Além disso, Homero poderia ser uma criação intertextual do “eu” que escreve, como o fazem inúmeros autores que “[...] remetendo-se a um autor precedente, reescreveram ou interpretaram uma história mítica ou de todo modo tradicional [...]” (CALVINO, 2009, p. 373). Nestes, “pode-se distinguir um ou mais níveis de

---

<sup>35</sup> “Produto”, aqui, refere-se ao fato de que a obra é um constructo humano, a despeito das tentativas de se apagar esse fato por meio de uma narração objetiva que faça parecer que os romances se narram por si mesmos, sem a mediação de um autor. O termo não se refere à indústria cultural, já que no decorrer do ensaio o autor não faz qualquer menção a ela.

realidade subjetiva individual e um ou mais níveis de realidade mítica ou épica, que tiram matéria do imaginário coletivo” (CALVINO, 2009, p. 373).

Por fim, Calvino (2009) propõe “Eu escrevo que Homero conta que Ulisses diz: eu escutei o canto das sereias” (CALVINO, 2009, p. 373) como “o mais completo e, ao mesmo tempo, o mais sintético esquema das articulações entre níveis de realidade na obra literária.” (CALVINO, 2009, p. 374), introduzindo, por meio do último seguimento, a possibilidade da narrativa no interior de uma outra narrativa. Todavia, para o que aqui se explora, interessa a discussão detalhada que Calvino (2009) faz dos dois primeiros segmentos: “Eu escrevo” e “que Homero conta”.

Sobre o primeiro, Calvino (2009) explica que ele se liga a uma problemática muito eminente na contemporaneidade: a metalinguagem. Segundo ele, nas décadas anteriores a 1994 (ano da escrita de seu ensaio), os procedimentos “[...] metateatrais e metaliterários ganharam novo destaque, com fundamentos de natureza moral ou epistemológica [...]” (CALVINO, 2009, p. 375). Assim, posiciona Brecht de um lado e, de outro, o estruturalismo francês. O fundamento moral (pedagógico) para o uso desse procedimento, “é dominante em Brecht e na sua teoria do teatro épico e do estranhamento: o espectador não deve abandonar-se passivamente e emotivamente à ilusão cênica, mas deve ser solicitado a pensar e tomar partido.” (CALVINO, 2009, p. 375). O fundamento epistemológico, por outro lado, com base na linguística estrutural, é

[...] ao contrário, o pano de fundo das pesquisas realizadas pela literatura francesa nos últimos quinze anos, quer na reflexão crítica quer na prática criativa os estruturalistas põem em primeiro plano a materialidade da escritura, do *texto*. Basta recordar o nome de Roland Barthes. (CALVINO, 2009, p. 375)

Esse nível, portanto, se tornaria explícito a partir da “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza.” (ECO, 2003, p. 199). Tal recurso, segundo Patrícia Waugh (1995), tem como efeito chamar a atenção do leitor, de maneira autoconsciente e sistemática, para uma característica inerente a toda a ficção: que ela é escrita por alguém. Assim, o romance transgride seu estatuto canônico de imitação da realidade, como lembra Zênia de Faria (2008), encaminhando a um questionamento de suas relações com o real. O escritor pode optar por elidir tal nível se desejar que o leitor esqueça que alguém escreve, ou seja, criar a sensação de que o texto reproduz a realidade sem mediação. A tônica do período no qual Calvino (2009) escreve, no entanto, se volta à explicitação dessa característica não para o destaque daquele que produz, mas para o destaque daquilo que é produzido. Se, hoje, esse procedimento continua em uso, verifica-se, por outro lado, que seus objetivos se alteraram em uma quantidade considerável

de obras. Ora, se o questionamento metaficcional tem o poder de ressaltar a natureza da ficção como constructo, quando ele se volta para a discussão da autoria, ressaltando a capacidade da ficção na proliferação de egos, não teria o poder de mostrar como um autor é também construído por uma série complexa de fatores? Assim, mobilizar a metaficcionalidade com o intuito de advogar contra a ilusoriedade da arte e em favor do texto como unidade autônoma é um posicionamento que responde ao contexto filosófico de uma época. Por outro lado, mobilizar o mesmo recurso linguístico a fim de questionar os pressupostos acerca da autoria também o é. Nesse sentido, afirmar a metaficcionalidade como característica de um período ou de uma geração é algo redutor, uma vez que esse recurso pode ser usado para questionar posições muito diversas. No caso de Helder Macedo, por exemplo, a metaficcionalidade é utilizada justamente para argumentar, justificar e afirmar a posição de poeta em anos de prosa. Apenas identificar tal recurso, portanto, não é suficiente, sendo necessária a compreensão de sua transposta atualidade.

Após esse breve comentário, Calvino (2009) parte para a discussão do segundo nível, “o desdobramento ou multiplicação do sujeito que escreve” (CALVINO, 2009, p. 375), para chamar a atenção às “[...] sucessivas camadas de subjetividade e ficção que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários ‘eus’ que compõem o eu de quem escreve.” (CALVINO, 2009, p. 376). Assim como Booth (1983) afirmara anos antes, diz ele que, para escrever, é necessário, antes de mais nada, inventar o personagem que será o autor da obra. Por isso:

Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. Escrever pressupõe a cada vez a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação, em suma, de um estilo. O autor é autor na medida em que entra num papel, como um ator, e se identifica com aquela projeção de si próprio no momento em que escreve. (CALVINO, 2009, p. 376)

Em outras palavras, um “alter ego” (FOUCAULT, 2013) ou um “*second self*” (BOOTH, 1983) é criado e o autor torna-se autor apenas a partir do momento que desempenha esse papel no ato da escrita.

Esse é um texto que sempre me intrigou, pois intuía nele alguma novidade em relação às outras tentativas de esquematização do texto literário; paradoxalmente, entretanto, intuía também o contrário: algo que bloqueava esses novos caminhos que parecia propor. No ponto em que me encontro agora, tais intuições parecem ter tomado alguma forma. À primeira vista,

o que Calvino (2009) parece sugerir seria algo similar ao *autor implícito* de Booth (1983). Todavia, enquanto Booth (1983) tece suas considerações apenas a partir do segundo nível de realidade literária (os desdobramentos do autor), Calvino (2009), em sua intenção de pensar a obra “na relação com o que está do lado de fora” (CALVINO, 2009, p. 370) inclui em suas percepções o primeiro nível: o “eu escrevo”, onde se encontra o sujeito empírico que lança uma “ponte entre dois universos não contíguos” (CALVINO, 2009, p. 371). Assim, enquanto o *autor implícito* transfere para o ser de papel os privilégios do Autor, parece haver, por parte de Calvino (2009), a tentativa de pensar o autor desligado de preceitos totalizantes, sugerindo, por exemplo, que há “um ou mais níveis de realidade subjetiva individual” (CALVINO, 2009, p. 373). Nesse sentido, o “Eu escrevo” parece se aproximar da *função-autor* foucaultiana, criada na e pela cisão, em uma multiplicação de egos, ainda mais quando propõe que a autoria seria o desempenho de um papel. Aquilo sobre o que está falando não trataria, portanto, de um ser uno que é origem dos textos, mas de como, a partir do momento em que se ingressa na escrita, ocorrem sucessivos desdobramentos. Por outro lado, se o intuito é pensar a obra de arte em relação com o que está do lado de fora, o próprio conceito de “obra” se mantém inquestionado: o que seria o dentro e o fora da Literatura? Se o intuito é pensar a obra “na sua natureza de produto” (CALVINO, 2009, p. 370), é como constructo humano, e não como um bem que é capitalizado; ou, se diz querer considerar o momento de produção até quando a obra chega até nós (CALVINO, 2009, p. 370), por essa consideração não passam outros atores além do leitor, do autor e do próprio texto produzido por ele. Ainda, quando procede ao detalhamento de cada um dos níveis, à categoria que funcionaria como “ponte entre dois universos não contíguos” (CALVINO, 2009, p. 371), dedica apenas três parágrafos, que totalizam menos que uma página, nos quais resta ao leitor a sensação de que a única problemática que ela ensinaria seria a metaliteratura na sua capacidade de desconstrução da ideia do literário como espelho do real. Em suma, o pensamento de Calvino (2009) não parece desconsiderar muitas das lições deixadas por Foucault (2013), mas ainda permanece incapaz de trilhar esse caminho em sua totalidade, sendo o desenvolvimento que dá confirmação a essa hipótese.

A fim de melhor deslindar a questão, Calvino (2009) toma Gustave Flaubert como exemplo. Afirma ele que o personagem-autor é sempre algo a mais e algo a menos em relação ao eu do indivíduo como sujeito empírico:

Algo a menos porque, por exemplo, o Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* exclui a linguagem e as visões do Gustave Flaubert autor de *Tentation* ou de *Salambô*, e faz uma redução rigorosa de seu mundo interior àquele conjunto de dados que constitui o mundo de *Madame Bovary*. E é também algo a mais, porque o Gustave Flaubert que existe somente em relação ao manuscrito de *Madame Bovary* participa

de uma existência muito mais compacta e definida que a do Gustave Flaubert que no momento em que escreve *Madame Bovary* sabe ter sido o autor de *Tentation* e de estar para ser o autor de *Salambô*, e sabe que oscila o tempo todo entre um universo e outro, e sabe que em última instância todos esses universos se unificam e se dissolvem em sua mente. (CALVINO, 2009, p. 377)

Hipoteticamente, mesmo se Gustave Flaubert escrevesse um romance no qual, em vez de buscar a redução rigorosa de seu mundo interior, tentasse ser sincero e despejar ao máximo seu ser e sua subjetividade nas linhas que escreve, a fórmula proposta por Calvino (2009) – desta vez em um esquema gráfico – permaneceria a mesma (Figura 1):

**Figura 1** – Desdobramentos do autor



Fonte: Calvino (2009)

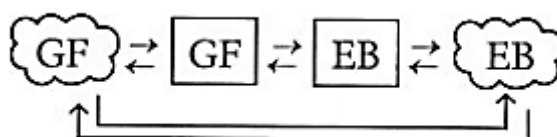
Dela, entende-se que o autor Gustave Flaubert parte desse primeiro nível para projetar para fora de si e para dentro do texto o Gustave Flaubert personagem-autor de *Madame Bovary*. Este, por sua vez, projeta para fora de si a personagem Emma Bovary, que possui uma subjetividade interna ao romance e se desdobra na Emma Bovary que ela sonha e almeja ser. Cada um desses blocos corresponde a um dos fragmentos da oração que havia proposto anteriormente: Eu escrevo – que Homero narra – que Ulisses disse – eu ouvi o canto das sereias.

É possível notar, nesse caso, que não só há a escolha de ocultar o primeiro nível – o metaficcional –, como há também um esforço de depurar a criação do “personagem-autor”, a fim de afastá-lo ao máximo do “eu empírico”. Essa forma de articular os níveis de realidade tem, como efeito, a impressão da obra como universo fechado em si mesmo, sem relação com o que é externo a ela, tal como Flaubert afirma em carta para Louise Colet, em 1952, a respeito do seu processo de escrita de *Madame Bovary*: “um livro sobre nada, um livro sem ligação com o exterior, que se sustentaria apenas pela força interna de seu estilo, assim como a terra, sem nenhum suporte, se suspende no vácuo [...]”(FLAUBERT, 1980, p. 345, *tradução minha*)<sup>36</sup>. A articulação entre os diversos níveis de realidade, portanto, é uma estratégia discursiva que, ao influir na estrutura do romance, destacando ou disfarçando suas relações com o empírico, visa certos efeitos. Pode-se, assim, criar a impressão de autonomia da obra literária, ou questionar e evidenciar a impossibilidade dessa mesma autonomia. No entanto, mesmo elidido, o primeiro nível não deixa de existir e, inclusive, é também afetado pelas opções feitas no ato da escritura,

<sup>36</sup> No original: “un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air”.

pois “Cada elemento projetado reage, por sua vez, sobre o elemento projetante, transformando-o e condicionando-o, e por essa razão as setas não vão somente numa direção mas nos dois sentidos.” (CALVINO, 2009, p. 377). Calvino (2009) sugere, então, que o último termo se liga ao primeiro, estabelecendo a circularidade dessas projeções, sendo “o próprio Flaubert a nos dar uma indicação precisa, nesse sentido, com a sua famosa afirmação: ‘*Madame Bovary c'est moi*’” (CALVINO, 2009, p. 377). O esquema final das relações entre os níveis fica, então, desta forma (Figura 2):

Figura 2 – Desdobramentos do autor 2



Fonte: Calvino (2009)

A grande questão que se impõe é: “Quanto do eu que dá forma aos personagens é na realidade um eu a que os personagens deram forma?” (CALVINO, 2009, p. 378), afinal, da mesma maneira que um autor cria um romance, um romance também cria o seu autor. Comparativamente ao que afirma Booth (1983) – que do jogo de distâncias entre os valores do *autor implícito*, dos narradores, das personagens e do leitor, emerge uma ótica –, Calvino (2009) dá um passo em direção ao exterior, postulando como o texto também dá forma ao autor. Mas esta, no entanto, seria apenas uma meia-verdade, pois, para além do texto, há outros fatores que influenciam no modo de funcionamento do nome de autor, nas formas de circulação de seu discurso, nas leituras que recebe, nas maneiras como é valorado e categorizado, etc., e que acabam por reverberar em outras obras (anteriores ou futuras) de um mesmo autor.

Tais discussões, nada obstante, não se incluem no universo de preocupações de Calvino (2009), que conjectura que quanto mais nos aprofundamos nesses níveis de realidade, mais se torna visível que muitas dessas camadas não pertencem “ao indivíduo autor, mas à cultura coletiva, à época histórica, ou às sedimentações profundas da espécie” (CALVINO, 2009, p. 378), o que não deixa de ser verdadeiro. O problema, porém, se encontra ao concluir dizendo que “O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro e primeiro sujeito da escrita, parece-nos cada vez mais distante, mais rarefeito, mais indistinto: *talvez* seja um eu-fantasma, *um lugar vazio*, uma ausência.” (CALVINO, 2009, p. 378, *grifos meus*).

Primeiramente, destaco a palavra *talvez*. Um indício de dúvida e questionamento que será reiterado mais tarde: “O traçado que seguimos, os níveis de realidade que a escritura suscita, a sucessão de véus e telas *talvez* se distancie ao infinito, *talvez* se debruce sobre o nada.”



(CALVINO, 2009, p. 383, *grifos meus*). Mesmo na dúvida, no entanto, é essa a hipótese que emerge, o que se relaciona ao próximo destaque: *um lugar vazio*. Mesmo que já duvide, portanto, Calvino (2009) parece ser tragado pela força do pensamento barthesiano, segundo o qual, como já se discutiu, o sujeito seria um signo vazio, restando apenas a materialidade da escritura como lugar onde o analista poderia se apoiar.

Considerá-lo como “vazio”, no entanto, significaria afirmar que ele de nada é capaz na construção da própria autoria; que ele está inteiramente ausente. Por isso, como já se afirmou, é preciso pensar no processo dual de seleção (CHARTIER, 2014, p. 146), revendo, entre os discursos e eventos de uma vida, quais seriam pertinentes à construção de um nome de autor. Em outras palavras, há sempre uma seleção: como um autor pode jogar com esse fato?

Um exemplo que considero paradigmático, porque o que se seleciona é justamente nada, é o caso Elena Ferrante. Esta existe, como pseudônimo que é, somente em relação aos textos que escreve, mas isso não impede que se criem hipóteses acerca do sujeito empírico por trás dos textos. Uma delas é que a autoria, nesse caso, só poderia ser feminina, uma vez que aquilo que se deduz do texto só poderia ter sido sentido e pensado por uma mulher. Porém, há quem veja similitudes entre a obra de Ferrante e a do escritor italiano Domenico Starnone, sendo este, por isso, o criador da primeira. Mesmo assim, ainda resta a dúvida, porque o que se deduz do texto é muito feminino, então, não seria ele o verdadeiro autor, mas sua esposa, a tradutora Anita Raja. Há também quem prefira desconsiderar questões tão mesquinhas e simplesmente apreciar a arte que se sustenta, aparentemente, sobre o nada. Mas estes são imbróglis causados pela centralização no texto que acabam por elidir outras hipóteses: a) como, diante do fetichismo de nossa sociedade, se escondeu o(a) autor(a) empírico(a) sob um pseudônimo justamente para gerar assunto e, conseqüentemente, vendas; b) como um autor do gênero masculino pode ter escrito o texto a duas mãos com sua esposa, consultando-a, ou, ainda, conduzido entrevistas com mulheres napolitanas como ponto de partida para a ficcionalização; c) como essa segunda hipótese pode ter gerado uma decisão editorial, quando, diante do mercado, considerou-se melhor vender a obra sob um pseudônimo, pois a aceitação do público seria maior se o nome de autor fosse condizente com sua matéria (feminina) ou se centrasse em uma única figura em vez de duas, ou três, ou quatro... Esse autor ou autora que se encontra nas sombras, ao mostrar exatamente nada de si, ainda controlou, de certa forma, as discussões que se travaram acerca de sua obra; seja porque, sendo homem, criou uma imagem de autora que leva os leitores a entender a autoria como tal, seja porque foi levado(a) a acatar uma decisão

editorial por razões mercadológicas. Então, mesmo como “vazio”, esse primeiro nível nunca é nulo.

Assim, por óbvio, não discordo de que muitas das camadas das quais se faz um autor não pertencem a ele mesmo, mas, por isso, recuso-me a encará-lo nos termos de uma “ausência” ou “vazio”, pois é esta a razão de ainda hoje existir um dilema em torno dessa categoria. Se, no passado, a radicalização dessas discussões tinha justificativa, hoje elas são redutoras. Na realidade, apesar de se propor a olhar para fora, o pensamento de Calvino (2009) ainda se centraliza no texto, nesse “tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1984, p. 54), desconsiderando, no olhar exclusivo para o tecido, justamente aquilo que o faz circular: aquele que seleciona os fios para tecê-los, as condições de produção, o mercado no qual ele será vendido, o “gosto” da clientela e a influência mesma de todos esses aspectos para que se determine o valor do tecido. Em resumo, Calvino (2009) inicia seu raciocínio a com base na inclusão do autor, caracteriza-o de maneira similar a Foucault (2013) em alguns aspectos, desconstrói a noção do autor como centro da expressão, mas, ao concluir com a afirmação de que ele seria um “vazio”, regressa ao texto.

Outro ponto de importância para a questão seria aquilo que propõe Umberto Eco (2002) em *Lector in Fabula*, de 1979, no qual sugere os conceitos de *Autor-Modelo* e *Leitor-Modelo*. Tanto um como outro seriam “tipos de estratégia textual” (ECO, 2002, p. 45): o *Autor-Modelo* de Eco (2002) é um ser de papel, existente somente em relação à obra, diferindo do *autor implícito* de Booth (1983), em que parece acatar a sugestão barthesiana do “nascimento do leitor” (BARTHES, 1984, p. 53). Assim, o *Autor-Modelo*, ao passo em que se cria no e pelo texto, também cria uma espécie de leitor ideal para ele, o *Leitor-Modelo*:

[...] o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, de outro lado, configura para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. (ECO, 2002, p. 46)

Isso ocorre, pois o texto está entremeadado ao não dito (não se pode dizer tudo) e quem o emitiu “previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos” (ECO, 2002, p. 37), tornando-o “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do mecanismo gerativo” (ECO, 2002, p. 37). Eco (2002) não esconde “o peso que adquirem as circunstâncias de enunciação, levando a formular uma hipótese sobre as intenções do sujeito empírico da enunciação ao determinar a escolha de um *Autor-Modelo*” (ECO, 2002, p. 48). Assim, apesar de o *Autor-Modelo* ser criado por meio de traços textuais, acaba por colocar em jogo fatores

que não fazem parte desse universo: segundo ele, os conhecimentos acerca do estilo de determinado autor ou os pressupostos ideológicos de quem lê, por exemplo, podem levar a “hipotizar”<sup>37</sup> diferentes *Autores-Modelo*. Apesar disso e dos importantes avanços ao considerar uma categoria por muito tempo deixada de lado – o leitor –, ainda se trata de uma teoria textual que busca identificar o código com base no qual autor e leitor são significados no interior do texto. Nisso, Umberto Eco (1994) é enfático ao retomar a questão em *Seis passeios pelos bosques da ficção* em 1994: “Deixem-me dizer-lhes que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer texto, na verdade).” (ECO, 2002, p. 17).

Nesse sentido, é paradigmático como, apesar de seguirem caminhos argumentativos distintos, tanto Calvino (2009) como Eco (1994) apresentam modelos bem similares para o texto narrativo (Figura 3):

**Figura 3** – Desdobramentos do autor 3

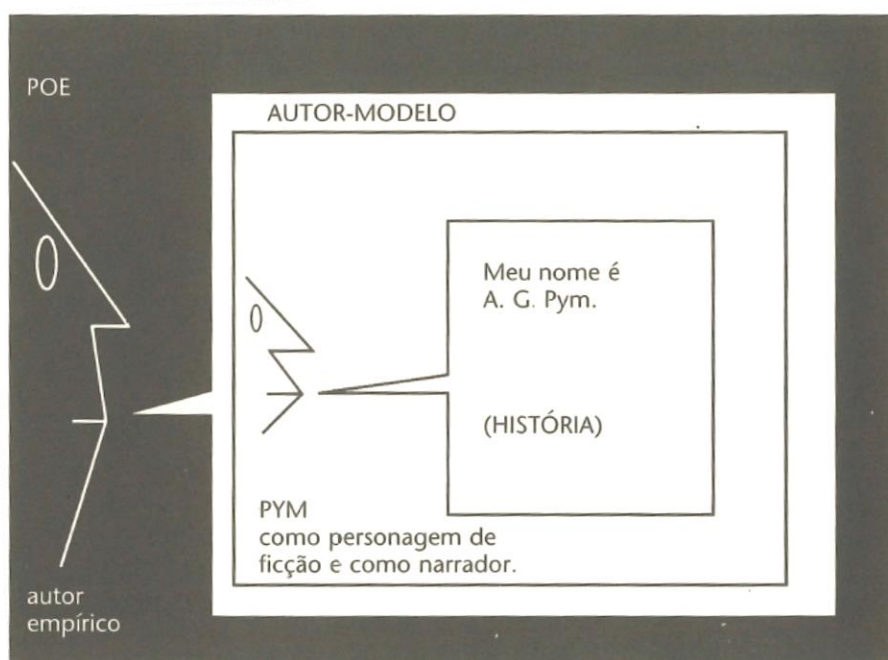


Figura 1

Fonte: Eco (2002)

Dessa maneira, vale notar como, a despeito de sua morte declarada, o autor continua sendo um problema para a teoria crítica. No entanto, as soluções propostas, apesar de alguns inegáveis avanços, pouco variam entre si. A rigor, retomando Foucault (2013), anos depois, ainda se verifica que “certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do autor o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado.” (FOUCAULT,

<sup>37</sup> A palavra aparece assim, entre aspas, em diversos momentos do próprio texto de Umberto Eco (2002).

2013, p. 269). Uma das razões para isso – e que busquei mostrar – é que, em paralelo à centralidade do autor (à forma como esse conceito foi construído como unidade e foco de expressão), sempre houve tentativas de combatê-la por meio do investimento no texto como espaço de racionalização. Nesse sentido, a tendência de subtração do autor é secular – antiga como a própria Literatura. Excluí-lo vem sendo, constantemente, a solução: seja em nome da objetividade do texto, seja em nome da criação do texto como uma realidade autônoma, seja contra a crítica biográfica e em nome da escritura. Olhando assim para a questão, o que se vê com a morte do autor não seria uma ruptura, mas uma continuidade – que permite, inclusive, que modelos antigos de esquematização do literário continuem sendo utilizados. Talvez, por isso, no momento em que fala Foucault (2013), o que propõe Barthes (1984) tenha sido mais palatável.

Por essas razões, Cerdeira (2014a) propõe, a fim de superar esse dilema que viemos discutindo, ir de encontro com o corpo por trás do texto:

acreditando que nele se concentra a eleição de uma tradição literária, de um estilo de escrita, de um afeto que se tornam retroativamente não mais do autor para a obra, mas da obra para o autor, formas especulares de sua autobiografia; acreditando, ainda, que onde quer que ele se transmude em linguagem ensaio, ficção ou poesia - haverá sempre uma cota de presença autoral assumida ou transgredida, revelada ou fingida, na maneira de inscrever o traçado dessa mão que escreve. (CERDEIRA, 2014a, p. 9)

De certa forma, foi esse o intuito do primeiro capítulo. Tirar o autor de seu estado de nudez, a fim de apontar como ele participa na construção da própria imagem, tanto dentro como fora da “obra”. Assim, foi possível chegar a uma série de proposições e afirmar que o que é constantemente atribuído como uma característica estrutural de suas obras, a *mistura*, corresponde também a uma escolha política/teórico-epistemológica que posiciona esse autor no interior de um campo de discussões. Nesse sentido, não só os comentários metaficcionais (no interior dos romances), como também a releitura de uma tradição assumida como própria e outras práticas do *escritor* (a exemplo das entrevistas, prêmios, círculos literários que frequenta, etc.) reforçariam a construção de um nome de autor identificado a determinada posição, influenciando (ou buscando influir) na forma como sua obra é lida, categorizada, recebida, etc. Em outras palavras, há um esforço ativo de se construir como desejaria ser lido/entendido, mesmo que esse esforço sempre entre em tensão com aquilo que os leitores querem fazer dele, aquilo que o mercado quer fazer dele, o que as instituições querem fazer dele.

É na consciência dessas tensões, porque é sempre necessário escolher entre uma posição e outra, que ser *escritor/poeta* é ser *político*: deve-se reproduzir uma ordem já dada ou combatê-la, *cultivando a representação na sua forma mais subversiva*? Para que o propósito de ser

*político* se cumpra, portanto, não pode adotar a perspectiva única de um Autor-Deus; não pode, tampouco, se extinguir completamente e se eximir de escolher. Por isso, o *escritor* se desdobra e se confunde com seus egos ficcionais, engendrando a ambiguidade entre ausência e presença que lhe é característica. Isso significa que a forma de seus romances depende do questionamento dos conceitos usuais de autor (foco único de expressão) e de obra (alheia ao real): o *escritor* se autorrepresenta como uma força dissidente, contrária às imposições advindas do mercado, da academia, até mesmo do leitor. Assim, o que se tem é a exposição do caráter fragmentário e ficcional da autoria, construída pela tensão entre seu autor e os fatores que o envergam ora para um lado, ora para outro. Esse procedimento, no entanto, não o isenta de estar submetido “às categorias que caracterizam, em um momento histórico particular, o regime de produção dos discursos” (CHARTIER, 2002, p. 124). Desse modo, o autor pode “modificar a imagem tradicional que se faz de um autor” (FOUCAULT, 1996, p. 29), mas, ainda assim, “será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo aquilo que poderia ter dito, em tudo o que ele diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo da sua obra.” (FOUCAULT, 1996, p. 29). Em outras palavras, numa afirmação que pode parecer paradoxal, mesmo que numa posição de denúncia e desvelamento dos mecanismos que agem para a constituição de um autor, ele ainda permanece à mercê desses mesmos mecanismos, com a diferença de que, agora, advoga por uma posição de maior controle, antagonizando com certos setores a crítica literária, buscando convencer o leitor, negando as modas do mercado literário, etc. O que se tem, portanto, é um autor que se cria (como identidade e função do discurso) na e pela dissidência, a partir da negação da autoridade, mas que, ambigualmente, ainda almeja reter alguma espécie de controle sob os modos “de existência, de circulação e de funcionamento” (FOUCAULT, 2013, p. 274) de seus discursos. Ao mesmo tempo, ausência e presença.

Tendo em vista o que foi exposto, não seria de todo descartável a proposta de Booth (1983) de olhar para as distâncias de “valores” que se estabelecem entre narradores, personagens, leitor e autor (aqui não mais o implícito). Afinal, pode ocorrer que o disfarce seja não se disfarçar: ou seja, que aquilo que dizem os narradores que se chamam Helder Macedo se afaste daquilo que ele, enquanto autor, deseja que seja valorizado, enquanto outras personagens se aproximem, dando subsídios para que o leitor reflita acerca da validade de cada posicionamento. Assim, o intuito seria menos o engano, mas, antes, uma estratégia que incita à reflexão com vistas ao convencimento. O que, com isso, quero dizer é que pode ocorrer que um texto circule, seja valorado e classificado a despeito do que pretendia seu autor. O autor não possui a última palavra, pois há outros vetores de força. Por isso, proponho que se enxergue a

autoria como uma tensão, um embate entre diferentes posições, do qual nem sempre o autor sairá como vencedor, mas que nem por isso deixa de participar.

Interessa agora, portanto, olhar com mais detalhe para tais tensões – as complexas operações de que fala Foucault (2013) –, para, depois, compreender como elas serão colocadas em jogo no texto macediano. Para isso, as propostas de Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014) são essenciais.

## 2.4 O Retorno

Se o desejo é superar o dilema, é necessário retroceder e pegar outra bifurcação: aquela sugerida por Foucault (2013). Dessa forma, para começar, nada melhor que a companhia de quem trilhou os mesmos caminhos. Anteriormente, havia apontado como Foucault (2013) estabeleceu quatro principais características da *função-autor*, procedendo à discussão apenas das duas últimas. Naquele ponto, sugeriu-se como Roger Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014) oferece importantes desenvolvimentos aos dois primeiros itens, para os quais retornaríamos em outro momento. Chegou, portanto, o momento do retorno não só àquele ponto da discussão, mas, espera-se, àquilo que é bloqueado e “deveria ser destacado” (FOUCAULT, 2013, p. 269).

Chartier (2012), em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, na mesma Sociedade Francesa de Filosofia diante da qual, três décadas antes, Foucault (2013) falou, revisa três momentos da cronologia então proposta para o surgimento da *função-autor*. Primeiramente, a relação dessa função com a apropriação penal (censura e punição dos autores), de acordo com ele, pouco comentada (séculos XVI e XVII); segundo, a relação dessa função com as regras de identificação dos enunciados científicos e literários, ou com a apropriação de verdade (séculos XVII e XVIII); em terceiro, a inscrição da *função-autor* no sistema de propriedade tipicamente burguês (séculos XVIII e XIX)<sup>38</sup>. Nesse percurso analítico, Chartier (2012) – “a partir de uma perspectiva proveniente das descobertas historiográficas a que Foucault não teria tido acesso quando da elaboração do seu texto, na década de 1960” (ROCHA, 2018, p. 75) – é capaz de

---

<sup>38</sup> Para essa divisão temporal, recorri ao trabalho de Verônica Torres Gurgel (2016). Primeiramente, porque Foucault (2013) não data muitos desses momentos, que são deduzidos por Chartier (2012). Além disso, a discussão de tais momentos não aparece em ordem cronológica, tanto num texto como no outro. Dessa forma, a sistematização feita pela pesquisadora auxilia, em muito, no trabalho.

corrigir algumas proposições de Foucault (2013) e ampliar outras, dotando a questão de uma complexidade ainda maior do que a que ela já apresentava.

Por essa razão, alguns pontos serão abordados na capacidade que eles têm de elucidar como a *função-autor* é instrumento ideológico de controle. Isso, pois, tal função, apesar de atingir seu pleno funcionamento na modernidade, não é um produto dela, mas, antes, coloca em jogo alguns conceitos que são típicos dela (a individualidade e o direito burguês, por exemplo) em prol da manutenção da ordem, retendo valores aristocráticos. Como consequências, decorrem a centralização do sentido em um único indivíduo e a desmaterialização da obra, o que mascara a ação ideológica da *função-autor* ao elidir outros atores. Por essa razão, “romper com o que era a função autor tal como a definiu Foucault, ou seja, uma fonte única de coerência, uma maneira singular de expressão” (CHARTIER, 2012, p. 68) e “disseminar essa expressão do gênio singular por meio de uma pluralidade de indivíduos imaginados” (CHARTIER, 2012, p. 68) é também ideológico. Nesse sentido, como vim insistindo, é substancial o entendimento de como se constitui a autoria macediana, pois ela prevê não só a *multiplicação*, que questiona a centralização do sentido em um único indivíduo, mas incita à reflexão acerca desse processo. Além disso, ao reler uma tradição, valorizar a diferença, postular ser *poeta em anos de prosa*, proceder à *mistura*, censurar a crítica literária e escritores que seguem as modas do mercado e interpelar o leitor, lança o texto para fora de si mesmo. Tais procedimentos jogam luz às coerções às quais estão submetidos tanto o autor como sua obra, outrora escondidos sob a sombra de suas respectivas centralização e desmaterialização. A compreensão do *escritor* como *político*, portanto, passa pelo entendimento dessas relações.

Antes de tudo, uma questão de precedência. Como Foucault (2013) não datou a apropriação penal da *função-autor* em seu trabalho, isso “foi esquecido nos tantos comentários feitos a seu texto” (CHARTIER, 2012, p. 36), o que levou muitos autores a relacionar a autoria a marcos da modernidade, como o livro impresso e a propriedade burguesa. No entanto, essa função é anterior, uma vez que suas características já estão presentes nos manuscritos da Idade Média. No século XIV e início do século XV, o “livro unitário” – no qual figura a produção de um único autor – passa a ser uma realidade para alguns escritores de linguagem vernácula, algo comum, anteriormente, somente “para um corpo jurídico, para as obras canônicas da tradição cristã ou para os clássicos da antiguidade” (CHARTIER, 2014, p. 123). Esse é o caso de Petrarca, que copia seus textos à mão com o intuito de protegê-los “contra o que ele percebia ser a cópiagem falha dos escribas profissionais.” (CHARTIER, 2014, p. 135). A multiplicação de cópias assinadas garantia, assim, que o texto seria uma “emanação direta do autor validada

pela escrita assinada” (CHARTIER, 2014, p. 135). Mesmo antes do impresso, verifica-se, então, a unidade entre o livro (objeto), uma obra e o nome de autor, o que seria, para Chartier (2012, p. 61), “uma espécie de matriz, um suporte, para que seja perceptível, manuseável, mobilizável a função autor enquanto princípio de percepção, de identificação e de atribuição das obras”.

Tal unidade foi o que possibilitou que os discursos fossem controlados. O problema, então, de “como afastar o grande risco, o grande perigo com os quais a ficção ameaça nosso mundo” (FOUCAULT, 2013, p. 287) se resolve por meio do autor, uma vez que ele seria “o princípio de economia na proliferação do sentido” (FOUCAULT, 2013, p. 287). Ao contrário do que a ideia tradicional poderia sugerir – de “que o autor é a instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significantes” (FOUCAULT, 2013, p. 287-288) – ele seria

um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. Se temos o hábito de apresentar o autor como gênio, como emergência perpétua de novidade, é porque na realidade nós o fazemos funcionar de um modo exatamente inverso. (FOUCAULT, 2013, p. 288)

Nesse sentido, a autoria se caracterizaria como uma produção ideológico-política, uma vez que essa categoria é representada, para nós, no inverso de sua real função histórica: afastar a proliferação do sentido. Apesar de não citar, Chartier (2012) relaciona esse momento da cronologia a outras obras de Foucault (2012), principalmente *Vigiar e Punir* (1975), ao dizer que: “há de fato uma ligação estabelecida entre a ‘função autor’ e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou poder.” (CHARTIER, 2012, p. 37). Cito, ainda, outra obra de Foucault (1996), na qual diz ele que a produção do discurso em uma sociedade é

[...] ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 9)

O escritor, portanto, não é o único que busca controlar, selecionar e organizar o discurso, como fez Petrarca, por exemplo. Ele sempre está submetido a outras forças: o leitor, o editor, o mercado ou a necessidade que as instituições têm de legitimar alguns discursos e punir outros. A *função-autor* se faz na conjunção dessas disputas. Visando comprovar a antiguidade de tais questões, Chartier (2012) se debruça sobre o Índice de Rojas y Sandoval (da Inquisição Espanhola, datado de 1612), no qual identifica três diferentes tipos de punição para as quais se



dependia da ordenação possibilitada pelo nome do autor. Por isso, o autor é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido:

Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (CHARTIER, 1998, p. 35-36)

Esse fato estaria ligado ao segundo momento da cronologia de Foucault (2013): o quiasma que ele “enxergou entre as regras de identificação dos enunciados científicos e as regras de identificação dos discursos literários” (CHARTIER, 2012, p. 37), ou a ligação da *função-autor* à atribuição da verdade. Há, para Foucault (2013), nos séculos XVII e XVIII, um momento de virada: se antes a *função-autor* era exigência para os primeiros e o anonimato não oferecia resistência para os segundos, a situação se inverte. Isso ocorre, pois Foucault (2013) entendia que o discurso científico, a partir desse momento, passou a bastar por si só como prova de verdade (dispensando o autor), enquanto o discurso literário passou a depender de provas de sua autenticidade. Chartier (2012), no entanto, discorda. Primeiramente, porque ele não enxerga um regime de anonimato para os textos científicos no período mencionado por Foucault (2013), já que o discurso de conhecimento, para ser validado e circular, ainda depende de um autor em uma dada posição social, mesmo que isso seja ocultado. Além disso, a “própria distinção entre textos literários e científicos lhe parece questionável.” (GURGEL, 2016, p. 17). A rigor:

Uma distinção fundamental deve, de fato, ser feita entre os textos antigos que, não importa qual seja o seu gênero, fundamentam a sua autoridade na atribuição a um nome próprio (não apenas Plínio ou Hipócrates, mencionados por Foucault, mas também Aristóteles e Cícero, São Jerônimo e Santo Agostinho, Alberto, o Grande, e Vicente de Beauvais) e as obras em língua vulgar para as quais a função-autor se constitui em torno de algumas grandes figuras “literárias” (como na Itália, Dante, Petrarca, Boccaccio). Nesse sentido, a trajetória do autor pode ser pensada como a progressiva atribuição aos textos em língua vulgar de um princípio de designação e de eleição que, durante muito tempo, só caracterizou as obras referidas a uma *auctoritas* antiga. (CHARTIER, 1998, p. 57)

O que se destaca dessa passagem é como tal modelo de validação, ou seja, de determinação daqueles que seriam revestidos de autoridade para dizer a verdade, é um modelo aristocrático que “vai construir e validar a posição de autor nos discursos de saber, mesmo quando o erudito não se tratar de um aristocrata” (CHARTIER, 2012, p. 53). Dessa forma, a apresentação dos autores como desinteressados, sem relação de propriedade com seus enunciados, “será aquela no interior da qual se molda a autoria, no duplo sentido da palavra, tanto como autor quanto como autoridade do erudito, do sábio, distante das práticas mercenárias

do comércio dos textos.” (CHARTIER, 2012, p. 53). Essa autorrepresentação também aparece nos autores literários, no entanto, no caso dos enunciados de saber, a *função-autor* é construída com base “em valores aristocráticos e não em valores de mercado.” (CHARTIER, 2012, p. 54). Nos textos literários, por outro lado, a *função autor* aparecerá de forma paradoxal, uma vez que a ideia de propriedade literária é construída sob uma dupla face: “o direito moral e o direito econômico” (CHARTIER, 2012, p. 52).

Isso remete ao terceiro momento da cronologia proposta por Foucault (2013), os séculos XVIII e XIX, na qual atesta que aquilo que ligaria a *função-autor* a “uma concepção burguesa do indivíduo” (CHARTIER, 2012, p. 36) seria, na verdade, apenas argumento para a defesa de um valor aristocrático: o privilégio dos livreiros londrinos. Mais do que isso, “A função-autor harmoniza-se muito bem com as dependências instituídas pelo patronato.” (CHARTIER, 2012, p. 46), não sendo, por isso, deduzível somente com base em uma relação de mercado. Sobre o primeiro desses pontos, Chartier (2012), ao reconstituir a história do *copyright* valendo-se das discussões suscitadas pelo Estatuto da Rainha Ana da Inglaterra no começo do século XVIII, é capaz de afirmar como

não é tanto em função de uma aplicação particular da propriedade burguesa que nasce uma definição da propriedade literária, mas, ao contrário, se esta propriedade literária é uma das formas fundamentais de sustentação da construção de uma “função autor”, e nisso ele [Foucault] tem toda a razão, é no interior da defesa do direito do livreiro editor, e não do autor, que ela se afirma. (CHARTIER, 2012, p. 42)

Desse modo, tal estatuto rompia um duplo monopólio ao estipular não só que os autores poderiam registrar seu próprio *copyright*, algo reservado anteriormente apenas à comunidade dos livreiros de Londres, como, ainda, limitava a duração desse direito (que antes era vitalício) a quatorze anos, renováveis por outros quatorze, caso o autor ainda estivesse vivo. É diante da ameaça de um direito, que “os livreiros impressores de Londres tiveram de inventar a propriedade literária” (CHARTIER, 2012, p. 43) com base em uma dupla justificativa: por um lado, com suas bases no direito natural, “tal como Locke a formulou” (CHARTIER, 1998, p. 40), por outro, com base em um argumento estético. O que eles combatiam era a equiparação, por parte da Monarquia e do Parlamento, do texto literário com uma invenção técnica como qualquer outra e que, por isso, receberia a duração de 14 anos, tal qual o regime de patentes. Assim, os livreiros londrinos e seu corpo jurídico trataram de advogar a favor da ideia da obra literária em “sua existência imaterial” (CHARTIER, 2014, p. 140), como a “criação irreduzivelmente singular” (CHARTIER, 2012, p. 45) de um gênio criador. Nesse sentido, não seria legítimo tomar as ideias de alguém, o fruto do trabalho mental de um indivíduo, como

uma invenção técnica equiparada com as outras. Seria direito natural do autor possuir aquilo que pensou como fruto de seu tempo, suas reflexões, seus estudos. Além disso, apesar de as ideias serem um bem comum da humanidade, tal processo de reflexão seria capaz de gerar uma forma única, tributável unicamente a seu criador. Na segunda metade do século XVIII, essas duas faces (a moral e a econômica) constituem um elo paradoxal entre

[...] a profissionalização da atividade literária (ela deveria acarretar uma remuneração direta que permitisse aos escritores viver de sua pena) e a auto-representação dos autores em uma ideologia do gênio próprio, baseada na autonomia radical da obra de arte e no *desinteresse* do gesto criador. (CHARTIER, 1998, p. 42, *grifos meus*)

De um lado, então, está a defesa do direito econômico – do “valor comercial” da obra, inclusive por parte dos autores, como explicita Chartier (2007) acerca de Diderot em “Diderot e seus corsários”: aos autores, a propriedade literária interessava porque a possibilidade de vender os direitos da obra a um só livreiro-editor aumentava a possibilidade de lucro e de viver da própria pena. De outro lado, a defesa de um direito moral – ligado à “reivindicação de um possível controle sobre a difusão de um texto de modo a preservar a reputação, a honra, a intimidade” (CHARTIER, 2012, p. 51), que transferia a autoridade anteriormente delegada apenas às *auctoritas* antigas ao escritor de língua vernácula. A arte só é verdadeiramente arte, então, a partir do gesto desinteressado em relação às questões monetárias que era típico dessas autoridades, desligada das questões mundanas, preocupada apenas com a estética.

Antes de avançar, destaco, dessas reflexões de Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014), alguns pontos de interesse, como: a) o que se chama “autor moderno” retém valores aristocráticos; b) a *função-autor* liga-se à apropriação da verdade e ao controle da circulação dos discursos; c) na concepção da ideia de autor, está em jogo a desmaterialização da obra literária (a noção mesma de autonomia); d) as reflexões de Chartier (2012) ampliam aquelas propostas por Foucault (2013) ao explicitar nesse jogo da construção da autoria uma série de outros fatores; e) todos esses itens podem ser ligados à obra macediana, seja quando recusa a reprodução de uma mesma ordem ou a concepção moderna de autoria, seja quando relativiza a verdade, seja quando recusa a desconexão entre ficcional e real, seja quando coloca sua voz em tensão com outras. Em resumo, a resposta de Chartier (2012) a Foucault (2013)

[...] é formulada a partir de uma perspectiva que diz respeito à história material do livro e dos processos de edição e evidencia a maneira como um discurso, por exemplo, o literário, recebe tal designação como resultado da articulação de um complexo conjunto de fatores e de uma quantidade significativa de atores que nem de longe podem ser resumidos à figura do autor, seu talento individual, seu gênio, sua história pessoal. (ROCHA, 2018, p. 75)

Como já se ressaltou anteriormente, o modo como a crítica moderna faz agir a *função-autor* é “diretamente derivada da maneira com que a tradição cristã autenticou (ou, ao contrário, rejeitou) os textos de que dispunha” (FOUCAULT, 2013, p. 277). Dessa forma, apesar de a invenção da propriedade literária aparentemente se basear na defesa das práticas de mercado e na ideia moderna de individualidade – no gênio, na originalidade e na liberdade desse sujeito, no seu controle sobre a obra –, esta aparece coagida por uma prática aristocrática de validação da verdade e circulação dos discursos, em defesa, inclusive, de privilégios aristocráticos. Por isso, afirmou-se que a autoria, entendida como foco único de expressão, é ideológica, uma vez que ela elide toda uma disputa por controle.

É possível fazer duas observações sobre isso. Primeiramente, essas reflexões ajudam a compreender o porquê de a centralidade no texto ter encontrado um chão próspero. Afinal, “A forma textual, sempre irredutivelmente singular, era a única, mas poderosa, justificativa para a apropriação individual das ideias comuns transmitidas a outros por livros impressos” (CHARTIER, 2014, p. 142). Por essa razão, o foco único nessa categoria acaba por perpetuar a ideia mesma de autoria ligada a ela: tributária à ideia de obra imaterial, desconectada de interesses outros que não estéticos, “dissociada de qualquer corporificação material particular e localizados na mente – ou na mão do autor” (CHARTIER, 2012, p. 142). A “arte pura” de que falava Bourdieu (1996) em *As regras da arte*; o que encaminha à segunda observação (também relacionada ao desinteresse já abordado anteriormente).

Nesse livro, Bourdieu (1996) analisa o que ele considera ser “o processo de autonomização dos campos literário e artístico e da transformação correlativa da relação entre o mundo da arte e da literatura e o mundo político” (BOURDIEU, 1996, p. 71), ou seja, o processo pelo qual o campo literário<sup>39</sup> assume uma lógica interna, constituindo uma “economia às avessas” (BOURDIEU, 1996, p. 160). Isso ocorre, segundo ele, quando, a partir de meados do século XIX, na França, o campo literário (e o artístico) são lugares “de coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas” (BOURDIEU, 1996, p. 163): em um desses polos, encontra-se “a economia anti-‘econômica’ da arte pura, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de *desinteresse* e na denegação da ‘economia’ (do ‘comercial’) e do lucro ‘econômico’ (a curto prazo) [...]”

---

<sup>39</sup> De acordo com Bourdieu (1996), um campo seria um microcosmo (relativamente autônomo) no interior do cosmo social, no qual se dão relações objetivas regidas por uma lógica específica que é irredutível àquelas que regem outros campos. Ele é, ainda, um espaço de lutas entre os atores que nele figuram em diversas posições e têm em vista se apropriar do capital específico ao campo (capital social, capital econômico, capital simbólico, etc.) (CATANI et al., 2017, p. 64-65).

(BOURDIEU, 1996, p. 163, *grifos meus*); no polo antagônico, “a lógica ‘econômica’ das indústrias literárias e artísticas” (BOURDIEU, 1996, p. 163), onde se encontram autores “mais diretamente subordinados às solicitações ou às exigências externas” (BOURDIEU, 1996, p. 87). Dessa forma:

Os progressos do campo literário na direção da autonomia assinalam-se pelo fato de que, no fim do século XIX, a hierarquia entre os gêneros (e os autores) segundo os critérios específicos do julgamento dos pares é quase exatamente o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial. (BOURDIEU, 1996, p. 133)

Isso significa que, a partir desse momento, o valor literário passou a ser determinado segundo critérios estabelecidos dentro do próprio campo (a busca pelo capital simbólico) e em oposição radical às determinações externas, às condicionantes sociais (a busca pelo capital econômico). Forma-se, assim, “um circuito de produção restrito, baseado no reconhecimento dos pares, contra o circuito da grande produção regido pela lógica de mercado e pelo volume de vendas” (CATANI et al., 2017, p. 310); o desinteresse, próprio aos discursos de conhecimento, figura, também nesse contexto, como condição para a “arte pura”. Destarte:

Ao se libertarem da demanda burguesa para afirmar a primazia da estética pura, associada a um ethos que combina o rigor do trabalho e anticonformismo, Flaubert e Baudelaire operam uma revolução simbólica que terá consequências duradouras no campo literário. (CATANI et al., 2017, p. 310)

É intrigante, no entanto, cotejar as características dessa chamada revolução simbólica com a definição que Chartier (1998) faz do *gentlemen-writer*, na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, momento da passagem do manuscrito para o impresso, quando ambas as formas de circulação coexistiam:

Em sua definição tradicional, o autor vive não da sua pena, mas dos seus bens ou dos seus encargos; ele despreza o impresso, exprimindo a sua “antipatia por um meio de comunicação que perverte os antigos valores da intimidade e da raridade associados à literatura da corte”; ele prefere o público escolhido entre os seus pares, a circulação em manuscrito e a dissimulação do nome próprio sob anonimato da obra. (CHARTIER, 1998, p. 43)

Aproximadamente um século depois, o defensor da “arte pura” não seria uma completa novidade – pelo menos na sua autorrepresentação –, pois renega viver de sua pena; não chega a desprezar o impresso em si, mas a lógica de mercado que ele possibilitou. O circuito torna-se, assim, restrito, e a validação advém dos pares, não do grande público, uma vez que:

Quanto mais o artista afirma-se como tal ao afirmar sua autonomia, mais constitui o “burguês”, no qual se engloba, com Flaubert, “o burguês de avental e o burguês de sobrecasaca”, como “beócio” ou “filisteu”, incapaz de amar a obra de arte, de apropriar-se dela realmente, isto é, simbolicamente. (BOURDIEU, 1996, p. 98)

Com isso, deseja-se apontar como são valores aristocráticos os usados para justificar a “arte pura” na sua seleção dos eleitos, tanto para produzi-la quanto para consumi-la. Afinal,

quais são os autores que conseguem ser realmente abnegados e desinteressados antes de morrer de fome? Quem são os verdadeiramente capazes de amar a obra de arte? Certamente, então, esse momento que Bourdieu (1996) descreve teve consequências duradouras no âmbito do literário, mas não se constitui inteiramente como novidade, bem como sua lógica não é exclusiva ao literário. Se, como vim afirmando, a *função-autor*, sob a qual age não só o campo literário como outros microcosmos, é um mecanismo de seleção e, por conseguinte, de controle dos discursos, aquilo mesmo que se considera “próprio do literário” é cambiante de acordo com essas diversas vontades.

Para Bourdieu (1996), no entanto, o campo literário é relativamente autônomo e, “consequentemente, as relações entre o campo literário e os campos que lhe são adjacentes (cultural ou outros), são de menor importância.” (CODDE, 2003, p. 108, *tradução minha*)<sup>40</sup>. Era de seu interesse entender que cada campo “tem sua história autônoma, que determina suas regras e apostas específicas” (BOURDIEU, 1996, p. 227). Por esse motivo,

[...] as mudanças que ocorrem continuamente no seio do campo de produção restrita são amplamente independentes em seu princípio das mudanças externas que podem parecer determiná-las porque as acompanham cronologicamente. (BOURDIEU, 1996, p. 270)

O problema que se coloca, então, é: como determinar o que seria externo e o que seria interno ao campo? Na própria seleção desses domínios, já não estaria implícita uma ideia específica de literário que modificaria a própria análise? Dessa forma, se, por um lado, recorrer a Bourdieu (1996) permitiu que se tecessem algumas considerações acerca da noção de desinteresse, por outro, também serve para introduzir a justificativa da opção por Even-Zohar (1990). O interesse nas ideias do crítico cultural israelense advém do caráter dinâmico daquilo que propõe, bem como em um aprofundamento da compreensão das relações, tensões e disputas que se dão no literário, permitindo entrever, com maior clareza, o espaço no qual o autor se movimenta e as forças que lhe cerceiam os passos. É com vistas a esclarecer esse ponto que o subcapítulo a seguir se constrói.

## 2.5 O campo e o sistema

---

<sup>40</sup> No original: “Consequently, the relations between the literary field and adjacent fields (cultural or other) are of minor importance.”

Tanto as teorias de Bourdieu (1996) quanto as de Even-Zohar (1990) se inscrevem na abordagem das teorias sistêmicas, que buscam superar as dicotomias entre interno e externo.

Nelas:

Não se abandona o estudo e a análise do texto literário, mas algumas dessas orientações teóricas (como a dos campos, de Pierre Bourdieu, e a dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar) consideram fundamentais também o estudo dos diferentes fatores que intervêm no sistema/campo (instituição, mercado, repertório, produtor, consumidor) e nas práticas e funções de que participam. (PARDO; DALCASTAGNÈ, 2017, p. 13)

Porém, a mobilização, por parte de Even Zohar (1990), do conceito de *habitus*<sup>41</sup> – tanto em *Polysystem studies* (1990, p. 42) quanto em *Factors and dependencies in culture: a revised outline for polysystem culture research* (1997, p. 25), por exemplo – pode elidir as incompatibilidades entre ambas as teorias. De um lado, Bourdieu (1996, p. 221) critica o formalismo russo. De outro, se Even-Zohar (1990) rejeita a ideia de campo ao propor outra em seu lugar – os polissistemas<sup>42</sup> –, não será sem carregar o peso de tal crítica, dando uma resposta a ela (CODDE, 2003, p. 107). Cabe, portanto, diferenciá-los, a fim de tornar mais clara a opção por Even-Zohar (1990).

Segundo Codde (2003), as diferenças entre ambos residem em dois principais aspectos: para Bourdieu (1996), o campo seria um sistema de *relações objetivas* e de natureza *autônoma*; para Even-Zohar (1990), o sistema seria composto das *relações hipotéticas* entre um conjunto de observáveis (por exemplo, um certo número de atividades literárias) e seria *heterônimo*. De acordo com ele, tal conjunto de observáveis “não é uma ‘entidade’ independente ‘na realidade’, pelo contrário, é uma entidade dependente das relações que alguém esteja disposto a propor” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 22)<sup>43</sup>, formulação que “rejeita claramente a reificação *a priori* do ‘conjunto’ a que se refere.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23). Em outras palavras, aquilo que se chama ‘literário’ não existe anteriormente ao olhar para essa rede; “fora das relações concebidas para operarem nele e para ele.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23). Assim, se em Bourdieu (1996) o olhar se volta para aquilo que já estava posto objetivamente na realidade (o campo), em Even-

---

<sup>41</sup> Na teoria de Bourdieu (1996), em linhas gerais, o *habitus* diz respeito ao “modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis” (CATANI et al., 2017, p. 214), uma espécie de aptidão social, adquirida em certos espaços, que orienta para a ação. Even Zohar (1990) a utiliza para explicar a incorporação, pelos produtores e consumidores, de um repertório.

<sup>42</sup> Os polissistemas seriam equiparáveis com o macrocosmo bourdiano, a rede de relações entre diversos sistemas (campos/microcosmos), com a diferença de que, na elaboração de Even-Zohar (1990), eles seriam heterônimos e hipotéticos, e não objetivos e autônomos (CODDE, 2003).

<sup>43</sup> Essa referência diz respeito à versão traduzida, publicada pela revista *Translatio*, do capítulo “Literary System”, contido em *Polysystem studies* (1990). Dessa forma, ela será utilizada somente quando a tradução for diretamente citada.

Zohar (1990) o dentro e o fora dependerão do olhar adotado, de “[...] advogar pela inclusão ou exclusão de certas circunstâncias/caraterísticas no ‘sistema’ [...]” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23), como “[...] um problema do maior ou menor êxito que pode se alcançar mediante um procedimento ou outro do ponto de vista da adequação teórica. [...]” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23). É nisso que se assenta a natureza heterônoma do sistema, pois cada conjunto é sempre olhado com base nas relações hipotéticas que podem ser propostas entre seus elementos, ou, ainda, outros conjuntos. Por essa razão, “um acordo sobre a compreensão de noções teóricas tais como ‘sistema’ ou ‘polissistema’ não conduz necessariamente a um acordo acerca do leque de fenômenos para os quais se crê que o ‘sistema’ está ‘em vigor’”. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23-24).

Se, ao princípio, a teoria sistêmica considerava apenas os traços textuais, “enquanto que todos os demais fatores envolvidos eram considerados mais ‘restrições’ do que ‘fatores’ do polissistema” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 24), mais tarde, ela “foi gradualmente empurrada a ampliar o leque de fatores que se reconhece como ‘pertencentes ao sistema’” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 24). Dentro dessa perspectiva, “A literatura [...] não configura apenas um conjunto de textos, mas antes um agregado de atividades que, como um todo, constitui um sistema que interage com outros sistemas.” (MAROZO, 2018, p. 12).

Essa afirmação está diretamente ligada ao fato de Even-Zohar (1990) considerar que “equivocos conceituais ainda prevalecem acerca do Formalismo Russo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1, *tradução minha*)<sup>44</sup>, o que explicaria a ligação deste a “um estruturalismo a-histórico e estático ser ainda atitude comum em círculos profissionais” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1, *tradução minha*)<sup>45</sup>. Aí residiria, como bem notou Codde (2003), o peso da crítica feita por Bourdieu (1996), pois a defesa dos polissistemas vem acompanhada da defesa de suas raízes, mais explicitamente as posições de Tynjanov e Ejxenbaum. Por essa razão, Even-Zoar (1990) afirma que “qualquer um familiarizado com o segundo e mais decisivamente avançado estágio de sua atividade científica nos anos 1920 não pode mais aceitar os atuais estereótipos acerca do Formalismo Russo.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1, *tradução minha*)<sup>46</sup>. Para ele, tal “classe de leituras errôneas e míopes.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 24) advém da incapacidade da crítica ocidental em compreender uma estrutura conceitual que inclui elementos “estranhos ao que a

---

<sup>44</sup> No original: “[...] misconceptions still prevail about Russian Formalism.”

<sup>45</sup> No original: “[...] with a-historicity and static Structuralism is still the normal attitude in professional circles.”

<sup>46</sup> No original: “[...] anybody familiar with the second and most decisively advanced stage of its scientific activity in the 1920s can no longer accept the current stereotypes about Russian Formalism.”



maioria dos estudiosos da literatura considera que consiste em sua atividade.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 3, *tradução minha*)<sup>47</sup>. Em outras palavras, a crítica literária ocidental, na sua tradição textocêntrica, foi incapaz de enxergar o que se propunha para além disso. Em sua defesa do Formalismo Russo, Even-Zohar (1990) chega, inclusive, a pontuar que Ejxenbaum desenvolveu:

uma visão muito próxima aos campos literários de Bourdieu, ou seja, a literatura como agregado de atividades, que em termos de relações sistêmicas se comporta como um todo, ainda que cada atividade separada dentre elas (ou qualquer parte delas) possa participar ao mesmo tempo de algum outro todo, sendo regida nele por leis diferentes e estando correlacionada com diferentes fatores. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 26)

Tal comparação é uma clara provocação, já que, em sua crítica ao Formalismo Russo, Bourdieu (1983) ignora os paralelismos que este estabelece com sua própria teoria.

Em resumo, essa exposição visa esclarecer que os polissistemas são dinâmicos, adaptáveis, e, por isso, muito pertinentes às configurações fluidas e indefinidas que uma série de autores vêm dando ao contemporâneo. Segundo Canclini (2012), por exemplo, hoje, “Desconfiguram-se os programas que diferenciam realidade e ficção, verdade e simulacro. [...] as simulações aparecem diariamente em todas as seções dos periódicos” (CANCLINI, 2012, p. 27); tal indefinição seria derivada do “ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis.” (CANCLINI, 2012, p. 27). Nessa instabilidade, qual é o lugar do literário? É possível afirmar um campo e regras próprias a ele? Para Canclini (2012), a resposta seria uma negativa e o contemporâneo se caracterizaria como um momento pós-autônomo da arte, no qual ela se encontra fora de si, imbricando-se, confundindo-se e se relacionando com o real. Isso levaria ao reconhecimento de que, agora, os objetos são outros. Mas como olhar para eles? Ora, o olhar polissistêmico prevê essa flexibilidade, a mutação das relações e a alteração do próprio funcionamento dos sistemas que as mobilizam. O mesmo se pode afirmar acerca dos *frutos estranhos* descritos por Garramuño (2014), que questionam “[...] a especificidade da linguagem artística” (GARRAMUÑO, 2014, pos. 32) por serem

[...] inesperados, difíceis de serem categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, pos. 32)

Para além da capacidade que esse trecho tem de resumir muito do que vim apontando acerca dos romances de Helder Macedo, é necessário questionar como seria possível definir um

---

<sup>47</sup> No original: “[...] alien to what most literary scholars consider their activity to consist of.”



## PRODUTO [mensagem]

Delas, deduz-se que

[...] um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o “produto” ser gerado (o “texto”, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por uma certa INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido. Na descrição dos fatores enumerados, não se pode dizer de nenhum deles que funcione separado, e a classe de relações que podem ser detectadas cruza todos os possíveis eixos do esquema. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 30)

Isso equivale a afirmar que não há autonomia, seja do sistema literário em relação a outros sistemas, seja de um fator em relação a outros; da mesma forma, não há hierarquia: o todo do polissistema funciona com base na inter-relação dinâmica entre suas partes. Penso que esse olhar auxilia a compreender a “série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2013, p. 279) já previstas por Foucault (2013). Ainda que ele focasse no discurso, sua proposta incluía o que está para além desta esfera, ou seja, as práticas não discursivas que determinam o lugar de um discurso no interior da sociedade: como ele será valorado, classificado e compreendido, influenciando, conseqüentemente, em sua circulação. É muito elucidativa, nesse sentido, a exposição que Salgado (2020) faz da problemática:

Ser autor de x implica que x resulta de todo um processo levado a cabo pelo funcionamento sistêmico de um campo, de um entrecampo, de um limiar... Conhecendo x, podemos entender como uma dada autoria se produz, às vezes até apagando seu processo de produção. Conhecendo x, entendemos de que modo uma obra dá sustentação a uma autoria e a projeta (ou procura projetar) para este ou aquele panteão. Em todo caso, a autoria é sempre composta por um criador, por seu labor, e por labores adjuvantes, mais ou menos mostrados, mais ou menos enaltecidos de acordo com as injunções que delimitam, numa dada conjuntura, o mercado editorial. (SALGADO, 2020, p. 43-44)

Em outras palavras, o que sugiro é que a obra macediana não apaga o processo de sua produção. No entanto, a exposição que faz de suas regras não visa a desnudar a linguagem como plena linguagem, mas chamar atenção para o fato de como a autoria se produz incluindo esses outros fatores elucidados por Even-Zohar (1990). Aponta para fora, portanto, a fim de jogar luz às relações políticas que estão subjacentes a nossos gostos e concepções literárias. Sua obra, portanto, dá sustentação a seu intuito político como autor, ou seja, busca evitar ser projetado para um panteão de conformidade às regras, de semelhança à ordem imposta. Mais do que isso, busca desconstruir a imagem do autor como Deus merecedor dessa posição, ainda que jogue com ela ao adentrar nessa disputa. Restam, assim, dois movimentos: a) para fora do texto – buscando compreender em que o olhar para esses outros fatores pode auxiliar na compreensão das relações nas quais os romances macedianos que me propus a observar se incluem; b) e para dentro dele – mostrando como essas discussões são incorporadas em algumas obras

macedianas, o que revelaria não só a autoconsciência desse autor, mas um convite para que o leitor tome o seu favor e revise suas concepções.

## **CAPÍTULO 3 – Fatos e ficções**

No **Capítulo 1**, afirmei que há uma proliferação de faces autorais de Helder Macedo (dentro e fora dos romances) que podem agir na interpretação, recepção e circulação de seus romances, sendo as análises que faz de suas obras em entrevistas ou a vinculação ao Café Gelo exemplos dessa sorte de influências. Trata-se de um autor que circula por diversos espaços e que se recusa a ser mudo, dado o sentido político que entrevê para o próprio ofício. Por outro lado, sabe dos limites de sua voz, uma vez que, como se afirmou no **Capítulo 2**, o autor é sempre dependente e reprimido (CHARTIER, 1998, p. 35). No entanto, é justamente por estar ciente de tais coerções que é capaz de combatê-las e jogar com elas em defesa das diferenças. Por essa razão, investe-se na ideia da autoria como um constructo do qual o autor participa buscando mitigar os efeitos da tendência dominante de mitificar, classificar e neutralizar.

Para tal, toma-se o que foi aprendido ao trilhar uma bifurcação. Foucault (2013) parte do discurso para pensar suas regras de produção e circulação, o que encaminha à reflexão de como os discursos se relacionam também a práticas não discursivas, escapando à percepção tautológica da linguagem; Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014), por sua vez, olhou para esse além apontado pelo primeiro, o que o habilitou a argumentar em favor da materialidade do texto. Tanto um como outro, por meio de seus estudos, buscaram desconstruir duas ideias correlacionadas: a centralidade do autor e a centralidade do texto, associando-as a outros fatores. Tais discussões não deixam de remeter àquilo que Helder Macedo combate, afinal, neutraliza-se um texto a partir de sua dissociação do real e do enquadramento classificatório que ignora as suas diferenças, assim como um autor mitificado, como foi Machado, se constrói pela semelhança a um ideal socialmente aceito para o ofício.

O que se propõe, portanto, é o entendimento de tal combate, mas olhando para fora antes de olhar para dentro. Se Foucault (2013) define a autoria como resultado de uma série de “operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2013, p. 279), das quais também fazem parte práticas não discursivas; e Chartier (1998; 2002; 2007; 2012; 2014) avança nesse sentido, a proposição do sistema literário feita por Even-Zohar (1990) é capaz de aprofundar esse entendimento. Por isso, o que se segue tem em vista os seguintes objetivos: a) discutir o sistema literário tal como propõe Even-Zohar (1990), pensando esse produtor e seus produtos em relação a outros fatores; b) apontar como a autoria macediana se constrói também fora dos textos; c) entender, por meio das entrevistas, como Helder Macedo enxerga o sistema literário português; d) por fim, abordar como tal produtor, partindo da autoconsciência do contexto no qual está inserido, arquiteta suas obras de modo a abalá-lo e a se firmar como diferença.

### 3.1 “Os nós verdadeiros”

*I would beg to disagree, but begging disagrees with me*

Fiona Apple

Para Chartier (2012), a autoria “não é somente uma função, mas também uma ficção” (CHARTIER, 2012, p. 29). Tal afirmação implica reconhecer que a aura de divindade que envolve a autoria é uma construção que responde a múltiplos interesses. Não há sujeito originário ou gênio criativo, apesar de sempre haver “os nós verdadeiros” (MACEDO, 1991a, p. 11). Estes, no entanto, são resultado de uma seleção, pois “os elementos pertinentes à definição da posição do autor devem ser escolhidos entre os inúmeros eventos que constituem a vida de qualquer indivíduo.” (CHARTIER, 2014, p. 146). Além disso, várias mãos participam dessa construção: a do editor, que destaca o que acha relevante na contracapa de um livro; a do mercado, que ressalta as características com mais potencial de atrair os consumidores; a do leitor, que se baseia no que viu em entrevistas, em palestras, em outros livros; a do crítico, que deduz a imagem de um autor com base em seu estilo e em suas filiações literárias, enquadrando-o em uma tendência, uma geração, um movimento. Mas também a do autor, que, nem mais nem menos importante que as outras, pode pré-selecionar e colocar sob holofotes as características para onde deseja que o olhar desses outros atores seja dirigido: personagem de si dentro dos textos e, fora deles, um ator no desempenho de um papel (CHARTIER, 2012, p. 32).

Quando Even-Zohar (1990) aborda o **produtor**, ratifica algo que já havia sido discutido: tanto a centralização nessa categoria, por um lado, como a centralização no texto, por outro, não atinam para “uma possível correlação entre a opção de consumo e o produtor.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 31). Torna-se necessário, portanto, pensar o eixo da produção – “como força a um tempo condicionante e condicionada” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 31) – de maneira relacional “a outros fatores que operam no sistema” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 31).

Para Even-Zohar (2013), o papel de gerador de textos constitui uma pequena parcela da atividade literária de um produtor. Como exemplo, ele aponta para o fato de que mesmo em períodos e culturas em que a função de um produtor é aparentemente nula – baseada na prática da citação, ou seja, interpretando e recompondo textos – ou quando a “mercadoria principal” aparenta ser o texto em sua materialidade linguística, há que se notar que “a verdadeira mercadoria se encontra em uma esfera sociocultural e psicológica completamente diferente: a produção política e também interpessoal de imagens, estados de ânimo e opções de ação” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32). Em ambos os casos, o produtor seria “alguém cuja demanda ao

poder não é menor à de qualquer outro agente político central” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32), uma vez que ele “está vinculado a um discurso do poder moldado segundo certo repertório aceitável e legitimado” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32). Por isso, não haveria sentido “separá-lo tão declaradamente de todas as classes co-presentes de discurso de produtores adjacentes na mesma comunidade” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32).

Nesse ponto, explicita-se outra divergência com Bourdieu (1996), que baseia sua análise do campo literário em dados editoriais, como número de reedições de uma obra ou listas de editores. Afirma ele que

[...] dificilmente se pode encontrar um caso no qual um produtor tenha aberto caminho a uma posição segura sem produzir textos, mas o número de textos e sua circulação tornam-se secundários diante de outros parâmetros que regem o sistema. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32).

Isso ocorre, pois os textos são o produto mais evidente do sistema literário, porém não os únicos. Even-Zohar (2013) entende como **produtos** de um sistema tudo aquilo que resulta das atividades que se dão nele, o que, no caso do sistema literário, incluiria feiras literárias, revistas literárias, entrevistas, prêmios literários, palestras, camisetas, marca-páginas, *ecobags* e, até mesmo, a recusa diante de um conjunto de normas estabelecidas. Esses outros produtos também devem ser levados em consideração, uma vez que o consumo integral de textos – ler um livro do começo ao fim – é periférico em relação a outras práticas. Um consumidor, por exemplo, pode comprar um livro porque a capa ou o projeto gráfico lhe agradou, mas nunca o ler. Ainda assim, pode estar interessado na função sociocultural da atividade e frequentar eventos, lançamentos de livros, tardes de autógrafo, etc. Mesmo aqueles que não leem um livro sequer por ano são consumidores, pois ainda consomem diariamente “fragmentos literários, digeridos e transmitidos por variados agentes culturais” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 33), como a escola, a universidade, as conversas entre amigos, a internet, os filmes, as séries ou as propagandas.

Tais fragmentos constituem o “repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 33). Esse olhar seria importante para a compreensão da “verdadeira mercadoria” mencionada anteriormente, para a qual Even-Zohar (2013) propõe duas analogias. É possível considerar, por exemplo, a “voz” como produto (mais evidente) da fala. Esta, todavia, é “mero *veículo* de outro produto mais importante: a mensagem verbal, a ‘linguagem’ no sentido de ‘comunicação’.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 41, *grifos do autor*). Da mesma forma, é possível considerar os estudantes como o produto de uma escola, mas estes podem ser encarados como “*veículos*, e/ou *objetivos* de outros produtos dos quais se supõe que



as escolas são responsáveis: certo conjunto de conhecimento desejável e certo conjunto de normas e opiniões desejáveis.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 41, *grifos do autor*). O mesmo pensamento é válido para a literatura, na qual os textos têm *status* análogo ao da voz ou ao dos estudantes nos exemplos citados. Como produtos, eles são também *veículo* formal “de um(s) produto(s) mais poderoso(s)” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 43), os *modelos de realidade*. Para melhor compreendê-los, porém, bem como deslindar a afirmação prévia de que os produtores estão vinculados a um certo discurso do poder, é preciso encaminhar a discussão para a ideia de **repertório** tal como Even-Zohar (1990) a compreende.

Para ele, um repertório seria “o conjunto de regras e materiais que regem tanto a confecção como o uso de qualquer produto” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 37), sendo, portanto, necessário conhecê-lo, seja para produzir, seja para consumir e compreender um produto do sistema literário. Tais regras se localizam em três diferentes níveis: o dos elementos individuais (morfemas ou lexemas); o dos sintagmas (no nível da oração) e o dos modelos (os elementos, as regras de um determinado tipo de texto e as relações textuais que podem ser estabelecidas na sua realização)<sup>49</sup>.

Dessa forma, os romances de Helder Macedo podem incorporar o modelo de literatura de viagem, do romance histórico e outros, por exemplo. De modo mais amplo, contudo, a forma como esses modelos são correlacionados no todo do mosaico pode ser capaz de sugerir modelos de realidade, os quais são compreendidos por Even-Zohar (1990) como *repertórios culturais*, ou seja, a forma como “a cultura pode transmitir informações acerca da realidade.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 209, *tradução minha*)<sup>50</sup>, as “normas na sociedade” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 210, *tradução minha*)<sup>51</sup>. Por isso a afirmação, em ocasião do **Capítulo 1**, de que ele não abre mão de “seu gato” e exorta o leitor a compartilhar de suas visões, uma vez que o sentido político pretendido depende da recepção de seus romances. Tal discussão liga-se a outra, também feita no **Capítulo 1**: a das relações de interdependência entre vanguarda literária e vanguarda ideológica. Agora, já é possível postular com maior segurança que, nesses romances, a afirmação de um modelo literário de transgressão está diretamente ligada à afirmação de um repertório cultural, no sentido de transformação das regras que regem a sociedade. Em outras

---

<sup>49</sup> A consideração da existência de modelos contrapõe-se à ideia romântica de originalidade, aproximando-se da ideia barthesiana do texto como tecido composto de múltiplas citações de outros textos (BARTHES, 1984). Justamente por causa de tal variedade, “Não é necessário tentar uma classificação segundo o nível do modelo” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 39), já que, a exemplo dos romances macedianos, uma infinidade deles pode ser mobilizada.

<sup>50</sup> No original: “a culture can convey information about reality.”

<sup>51</sup> No original: “norms in society”.

palavras, o poder da literatura estaria na sua capacidade de propor outros modelos de realidade, influenciando no “repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 33) e, como resultado, nas normas sociais.

Talvez uma comparação produtiva seja pensar nas telenovelas no cenário brasileiro, as quais se ligam à criação da Rede Globo e ao projeto do regime militar para a “integração nacional e modernização em moldes industriais, inclusive para a cultura” (PELLEGRINI, 2008, p. 235). Tal integração visava a interesses tanto políticos quanto econômicos: por um lado, suprimir as diferenças – principalmente no âmbito ideológico –; por outro, homogeneizar e modernizar os gostos do público. Nesse sentido, as telenovelas tornam-se uma importante peça para a execução desse projeto, uma vez que elas incorporavam (e ainda incorporam) tendências contemporâneas e temas polêmicos, como a violência urbana, com vistas a “*controlar* questões dominantes por meio das soluções ficcionais” (PELLEGRINI, 2008, p. 237, *grifos da autora*).

Portanto, para além do produto mais evidente – as telenovelas –, o que se vende é também um modelo de realidade que, pela sua ampla circulação em território nacional, tem a potencialidade de ser acatado pela grande maioria da população, garantindo o controle social e a consequente posição hegemônica da emissora (e não só no centro do “sistema televisivo”, bastando lembrar do papel da Rede Globo nos movimentos políticos do Brasil). Essas reflexões, além de ilustrativas das relações que costumeiramente são elididas no contexto literário, encaminham para a expansão da discussão sobre o repertório ao iluminar a importância de sua circulação e de seu volume.

Entre um consumidor e um produtor, por exemplo, apesar de haver a possibilidade de seus graus de afinidade com um mesmo repertório serem diferentes, é necessário, ainda, um mínimo de conhecimento compartilhado acerca de suas regras específicas. Nesse sentido, “a natureza, volume e amplitude de um repertório determinam com toda segurança a facilidade e liberdade com que um produtor e/ou consumidor pode mover-se no entorno sócio-cultural [...]” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 38). Ou seja, não basta um repertório existir para ser mobilizado por qualquer uma dessas partes, ele precisa estar disponível, o que significa ter sido legitimado (mesmo que periféricamente) para poder circular e tornar suas regras reconhecíveis. Consequentemente, quão maior a legitimação, maiores serão as chances de os repertórios circularem, serem identificados, mobilizados e compreendidos.

À vista disso, uma importante consideração acerca dos textos e seus repertórios deve ser colocada: o repertório é onde a “canonicidade é mais concretamente manifestada” (EVEN-

ZOHAR, 1990, p. 17, *tradução minha*)<sup>52</sup>, enquanto que os textos (produzidos e consumidos segundo as regras do repertório) são “os produtos mais conspicuamente visíveis do sistema literário” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 18, *tradução minha*)<sup>53</sup>. De certa forma, portanto, é nos textos que o *status* da própria atividade é mais palpável – e talvez nisso resida a obsessão. Ambos, porém, são “somente manifestações parciais da literatura, manifestações cujos comportamentos não podem ser explicados por sua própria estrutura” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 18, *tradução minha*)<sup>54</sup>. Uma pessoa interessada, por exemplo, na indústria agropecuária não pode tomar apenas um produto dessa complexa rede de relações para compreendê-la. Tal produto – a carne – chega até nós processado, apresentado em pedaços e em embalagens hermeticamente fechadas, como se magicamente surgisse nas prateleiras dos supermercados. O produto elide, dessa forma, todo um processo (que poderia ser outro) e o pensamento acerca das regras que regem o centro do sistema agropecuário. Quem as pensou? Como elas se sustentam? Os textos, vistos como desmaterializados, são essa espécie de produto. Nem as regras de sua produção (o repertório) nem o resultado da aplicação de tais regras (o produto) são toda a história que se pode contar na literatura. Na verdade:

No sistema literário, textos, em vez de desempenharem um papel no processo de canonização, são o resultado desses processos. É somente em suas funções como representativos de modelos que textos constituem um fator ativo nas relações sistêmicas. (EVEN-ZOAR, 1990, p. 19, *tradução minha*)<sup>55</sup>

Em outras palavras, de acordo com Marozo (2018), o repertório pode ser caracterizado, em certa medida, como o campo “de rearranjo das convenções literárias, o espaço por natureza de encontro entre escritores e artistas, escritores e leitores, escritores e seus ouvintes. É o ponto de embate entre ideias, movimentos estéticos e ideologias.” (MAROZO, 2018, p. 15).

Seria olhando por esses ângulos que sugeri anteriormente, via Booth (1983), ser interessante pensar nas distâncias de “valores” que se estabelecem entre autor, narradores, personagens e leitor nos romances de Helder Macedo. Nestes, os “valores” são muitos, opõem-se e se tensionam, engendrando aquilo que venho chamando de *mistura* e que frisei não se tratar apenas de uma questão estrutural (ou seja, de um conjunto de regras e sua aplicação no texto). Personagens e narradores, portanto, nem sempre assumirão um mesmo conjunto de regras em suas condutas. Em *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), por exemplo, enquanto o

---

<sup>52</sup> No original: “canonicity is most concretely manifested”.

<sup>53</sup> No original: “the most conspicuously visible products of the literary system”.

<sup>54</sup> No original: “only partial manifestations of literature, manifestations whose behavior cannot be explained by their own structure.”

<sup>55</sup> No original: “In the literary system, texts, rather than playing a role in the processes of canonization, are the outcome of these processes. It is only in their function as representatives of models that texts constitute an active factor in systemic relations.”

personagem “Victor Marques da Costa é um confessado construtor de mapas imaginários” (MACEDO, 2013, p. 92), o narrador (chamado Helder Macedo) tenta “impor uma lógica de plausibilidade ao que só como implausível pode fazer algum sentido, a querer deduzir uma possível verossimilhança das inverossimilhanças que o Victor Marques da Costa [...]” (MACEDO, 2013, p. 165) lhe contou. Outro exemplo está em *Vícios e Virtudes* (2002a), no qual há, de um lado, Francisco de Sá, escritor e amigo do narrador, ridicularizado por seus exageros pós-modernos e por sua preocupação excessiva com modismos e com a estética; e de outro, o próprio narrador (também identificável ao autor) e sua tentativa falha de determinar a verdade acerca de Joana, de controlar a narrativa e estabelecer plausibilidades, em uma atitude própria a um Autor-Deus. Já Júlia, de *Sem nome* (2006), mobiliza regras diversas de acordo com o interlocutor e conta “a mesma história em paralelo aos seus dilectos e paralelos amigos Carlos Ventura e Duarte Fróis, àquele uma versão jornalística e funcional, a este uma elaboração gótica do que lhe tinha acontecido.” (MACEDO, 2006, p. 90). Dessa maneira, personagens e narradores podem colocar em cena repertórios opostos, conflitantes: ora apegados ao reino da ficção e da palavra, ora racionalmente apegados ao real, em busca da verdade e do plausível.

Entretanto, há ainda o repertório que emerge da articulação romanesca, tal como Júlia ao escrever a José Viana sobre o sumiço de Marta Bernardo, que, combinando “o jornalismo que fazia pra o Carlos Ventura e os enredos que imaginava para o Duarte, tinha de combinar plausibilidade e invenção.” (MACEDO, 2006, p. 111): a conciliação dos extremos em atitude de *poeta em tempos de prosa*; ou, ainda, o repertório assumido pelo produtor e que pode ser deduzido pelo leitor não só com base no que está colocado no texto, mas com base nos ensaios, nas intertextualidades, nas entrevistas, nas relações acadêmicas, etc.

Dessa maneira, diante da infinidade de repertórios que é mobilizada – modelos oriundos da ficção, da poesia, da ópera, das artes plásticas, etc. –, o consumidor desses textos teria de ser um leitor altamente especializado, uma vez que necessitaria de afinidade não só com discussões inerentes ao literário, como também com as que se travam em outros campos do saber. Mesmo assim, não estaria garantida a facilidade na leitura das obras, uma vez que ainda é necessário entender como esses modelos se integram e se relacionam para sugerir um outro repertório. Por essa razão, o leitor é provocado (inclusive pelos comentários metaficcionais) a reler, a investigar e produzir artigos e teses, a ler as poesias, os ensaios e outros romances do mesmo autor, afirmação já feita em ocasião do **Capítulo 1. A mistura**, portanto, não é uma característica relacionável apenas ao texto, mas rende efeitos à circulação dos produtos. Vale

lembrar como esses são procedimentos extensamente utilizados pela cultura *pop* nas franquias de livros e filmes – que incitam a ler/assistir/consumir tudo relacionado a elas, bem como a produzir teorias – ou nos *crossovers* entre séries de TV de um mesmo criador/estúdio<sup>56</sup>. Mais do que isso, destaca-se como esse produtor está ciente das regras do jogo quando se autorrepresenta dizendo que seus romances são

[...] todos diferentes mas relacionados. A melhorarem em releitura, o que significa que não é escritor de quem se fale muito porque precisa de tempo. Mas vai sendo publicado pela mesma editora, deve ter alguns leitores fiéis. Releitores que conseguem preencher os seus silêncios. (MACEDO, 2010a, p. 17)

Em suma, seus romances são destinados a um espaço restrito de circulação: não só consumidores diretos, ou seja, as “pessoas voluntária e deliberadamente interessadas nas atividades literárias” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 34)<sup>57</sup>, mas consumidores diretos mais especializados, tal qual o crítico literário. Estes são levados a refletir acerca das regras que regem o fazer literário ao mesmo tempo em que testemunham emergir outras. Tendo isso em vista, é significativo, no caso de Helder Macedo, que tanto o produtor (que é professor e ensaísta), quanto consumidores (quando também professores e críticos literários) sejam partes integrantes das **instituições**.

Afinal, esse é um dos fatores do sistema literário que influenciará na natureza, volume e amplitude de um repertório, responsável que é por determinar quais normas serão valorizadas. As instituições literárias, potenciadas

[...] por outras instituições sociais dominantes e fazendo parte delas, remunera e penaliza os produtos e agentes. Como parte da cultura oficial, determina também quem e quais produtos serão lembrados por uma comunidade durante um maior período de tempo. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 35)

Há, nas instituições, uma enorme variedade de atores, como, por exemplo, parte dos produtores, os críticos literários, as revistas, os jornais, os grupos de escritores, as editoras, os clubes de leitura, as corporações governamentais (como as academias ou os ministérios voltados à cultura), as instituições voltadas à educação (em qualquer nível), os meios de comunicação, etc. Por essa razão, não há homogeneidade ou harmonia entre seus agentes na determinação de tais normas, o que caracterizaria as instituições como um espaço de disputas entre grupos que desejam ocupar o centro da instituição. Dessa forma, o sistema literário é, na

---

<sup>56</sup> Como exemplos, cito os (sete) livros e (oito) filmes de *Harry Potter* e sua prequela, *Animais fantásticos*, que já conta com três longas-metragens; as histórias em quadrinhos e os filmes de super-heróis da *Marvel*, que se integram em *Avengers*; o *crossover* entre as séries *How to get away with murder* e *Scandal*, ou entre *Grey's Anatomy* e *Station 19*, todas criadas por Shonda Rhimes.

<sup>57</sup> Em contraposição aos consumidores diretos, há os indiretos, que podem consumir uma “quantidade de fragmentos literários, digeridos e transmitidos por variados agentes culturais e integrados no discurso diário.” (EVEN-ZOAR, 2013, p. 34) que constituem “o repertório vivo depositado no armazém de nossa cultura.” (EVEN-ZOAR, 2013, p. 34).

visão de Even-Zohar (1990), estratificado, pois: “Enquanto o repertório pode ser tanto canonizado, quanto não-canonizado, o sistema ao qual esse repertório pertence pode ser tanto central como periférico” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17)<sup>58</sup>, entendendo-se por canonizadas as normas e obras aceitas como legítimas por um grupo dominante da cultura, que as preservará para torná-las parte da herança histórica do sistema. O grupo dominante, portanto, governa o sistema, determinando a canonicidade dos repertórios, ora posicionando-os no centro, ora empurrando-os para as margens. Há sempre, no entanto, uma tensão, garantidora da dinamicidade: outro grupo, diante de tal configuração, pode aceitar e utilizar tais repertórios canonizados, tentar modificá-los ou, até mesmo, propor outros em seu lugar.

A trama, assim, se adensa com base nesse raciocínio, que impõe uma série de considerações. Se, por um lado, há consciência por parte de Helder Macedo, em sua autorrepresentação, de que ele conta com alguns (re)leitores dispostos a preencher os seus silêncios, há também a lucidez de compreender que esse público (restrito) não é homogêneo. Em outras palavras, por meio da multiplicidade de repertórios que é mobilizada, esses produtos são posicionados no local mesmo onde as regras de produção são canonizadas; na própria arena de disputas. A afirmação que resumiria essa constatação – e que, anteriormente, poderia parecer paradoxal – é que: os romances macedianos estabelecem diálogo com a crítica literária e acidamente condenam a crítica literária. Isso explicaria a própria atitude ambivalente com o leitor, dizendo que ele é livre para interpretar “segundo o amor que tiver” (MACEDO, 1991a, p. 41)<sup>59</sup>, que só é possível “construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (MACEDO, 2006, p. 71) ou que dará ao leitor duas versões diversas para que possa escolher entre elas (MACEDO, 1999a, p. 210), para, depois, questioná-lo – “O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler?” (MACEDO, 1991a, p. 219) –, ironizá-lo – “não me posso permitir tais tentações narcísicas, o leitor não me paga para isso” (MACEDO, 1999a, p. 54) – ou, ainda, reclamar dele:

A mim, o que mais vezes me tem acontecido, sobretudo em encontros universitários, é um daqueles borbulentos contagiosos que neles há sempre começar a rondar-me nos intervalos das refeições com largos rapapés elogiosos de quem não entendeu coisíssima nenhuma do que eu escrevo e, vai daí, sacar da pasta um vasto manuscrito venenoso para eu ler logo nessa noite e dar-lhe a minha opinião ao pequeno-almoço, como se a vida não fosse curta, a noite intransmissível e a morte inevitável. E sobretudo como se fosse possível ter opiniões ao pequeno-almoço. Ou mesmo quaisquer conversas além de bom-dia e até logo. (MACEDO, 2013, p. 77)

---

<sup>58</sup> No original: “While repertoire may be either canonized or non-canonized, the system to which a repertoire belongs may be either central or peripheral.”

<sup>59</sup> Já havia sido apontado anteriormente como, nessa passagem, ao mesmo tempo em que afirma que o leitor é livre, também afirma que há sempre o perigo de que ele tenha compreendido algo diverso. Agora, já é possível perceber com mais nitidez esse jogo: há uma disputa para a qual busca aliados.

Quem são aqueles que não entendem coisíssima nenhuma e aqueles poucos capazes de preencher os seus silêncios? Qual é a disputa inerente a essa ambivalência? Como venho buscando sugerir, há uma longa tradição – um repertório suficientemente volumoso, pois de natureza antiga, canonizada e, por isso, disponível: o conjunto de regras segundo as quais se entende o texto como desmaterializado, alheio ao sistema do qual ele é apenas um fator, e do qual depende, diretamente, a ideia do autor como foco único de expressão, esteja ele morto ou não. Os romances macedianos não deixam de fazer uso desse repertório, mas sempre ambigualmente, distorcendo e falseando suas regras. Ao embaralhar tudo (real, ficção, modelos conflitantes, etc.), rejeitam a total presença do autor e a sua total ausência, a total autonomia do ficcional e a total dependência do real. Repito: *misturas de um poeta em tempos de prosa*.

Justamente por lançar-se para fora, tais romances iluminam as relações que se estabelecem para além do texto. Ademais, a negação proposta pela forma é potencializada pelos comentários metaficcionais, ensaios e entrevistas, que justificam e defendem sua pertinência. Por um lado, então, busca convencer os leitores, por outro, ataca um “grupo dominante”. Por essa razão, a atitude de “[...] significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença” (MACEDO, 1999b, p. 37) tem alcance mais amplo do que geralmente é imputado a ela. Ela diz respeito não somente aos romances, mas se estende ao contexto literário em que eles se inserem e às próprias relações sociais, instituindo a diferença como valor necessário primeiro para si, depois para outros (relendo uma tradição) e, por fim, para um novo modelo de realidade.

Assim, torna-se significativo olhar para como Helder Macedo define tal contexto, buscando compreender como diverge dele. As entrevistas, nesse sentido, são cruciais. Primeiro, pois elas são reveladoras da leitura que faz do sistema literário português e da autoconsciência com que afirma uma demanda ao poder no interior dele. Segundo, pois elas não deixam de influir na constituição de um *nome de autor* e no entendimento e circulação de suas obras. Por fim, sugere-se que tal leitura está diretamente ligada à maneira como tece suas ficções, nas quais incorpora essas questões literal, metafórica e estruturalmente, com o intuito de incutir a reflexão acerca da autoria e da natureza da relação do texto com seus entornos e estimular o sistema ao movimento. Isso porque, de modo geral, para ele, o grupo que domina as instituições portuguesas, ao privilegiar a semelhança, “reconhecendo o desconhecido”<sup>60</sup> em produtos, produtores e repertórios, fomenta a estagnação do cenário literário português.

---

<sup>60</sup> Referência à comunicação, proferida no Rio de Janeiro, em 1990, integrada a *Partes de África* (1990a) como um dos seus capítulos. Tal título refere-se aos descobridores portugueses e seus encontros com povos de civilizações diferentes, nos quais “reconheceram o que não conheciam, projetando nas coisas e nos povos que

### 3.1.1 Mitificações e neutralizações

*“antes para soldado do que esperar das letras a promoção de tenente a capitão, a Major, a General, a chefe do Estado-Maior”*

Helder Macedo, *Partes de África*

Ao ser perguntado, em entrevista, quais seriam suas opiniões acerca do meio literário português (escritores, críticos e leitores), Helder Macedo aponta, como um de seus problemas, a sua tendência “de rapidamente se esquecerem alguns dos nossos melhores e mais originais escritores modernos, ou de se continuar a ignorar os mais antigos.” (MACEDO, 2018, s/p). No rol dos ignorados, inclui figuras como Jorge de Sena, José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, David Mourão-Ferreira, Egito Gonçalves e Agustina Bessa-Luís, “sempre mais celebrada do que lida.” (MACEDO, 2018, s/p). Por outro lado, há o “endeusamento transitório de algumas figuras carismáticos [*sic*], até essas passarem também ao esquecimento.” (MACEDO, 2018, s/p), o que não deixa de se relacionar a interesses pecuniários. Tais fatores resultariam em uma “espécie de mesmismo literário que vai de par com uma miópica desatenção à diferença.” (MACEDO, 2018, s/p).

Para o momento, no entanto, chama-se a atenção para o fato de que aqueles que não são ignorados, são neutralizados, um fruto do conservadorismo, herança católica que, segundo Helder Macedo, persiste, pois

a “cartilha tradicional” da interpretação da nossa literatura renascentista – Bernardim, Sá de Miranda, Camões... – tem a lastimável tendência de entender a História (e portanto também a cultura) à luz daquilo em que veio a tornar-se e não no contexto daquilo que era. (MACEDO, 2017f, s/p)

O que ele quer dizer é que, tendo em vista a Contrarreforma e a Inquisição, tudo é retrospectivamente compreendido com base no conservadorismo incutido por esses momentos, o que impediria de ver os saltos de Bernardim, Sá de Miranda, Camões... suas contemporaneidades. O que impediria de ver o salto do próprio Helder Macedo, que assume como sua essa tradição. Vale recordar: seus ensaios desvelam esses autores em suas diferenças, expondo a tentativa sacralizante de enquadrá-los em um ideal de ser português, de ser escritor. Bernardim não corresponde à imagem tradicional do católico e Camões frequentava bordéis, mas “a mitificação é uma forma de neutralização” (MACEDO, 2018, s/p). A mesma crítica,

---

foram encontrando os seus próprios desejos, medos, ideias, fantasmas, superstições – em suma seu imaginário.” (MACEDO, 1991a, p. 235). Em outras palavras, versa acerca da tendência em se reduzir tudo à semelhança.



para ele, se aplicaria ao modo como Herberto Helder é encarado, afinal: “quem agora o mitifica e o torna asséptico, está enganado.” (MACEDO, 2015b, s/p). Em outras palavras, interpretações e ideias são controladas (neutralizadas) com base na imagem criada de seus autores (mitificados).

Se ser *poeta* é ser *político*, cabe notar as estratégias que um autor (como ator e personagem de si) pode usar para driblar essa tendência à mitificação e à redução de suas obras à semelhança. A *mistura* (nesse caso, entre fato e ficção e entre suas manifestações diferenciadas) advém dessa consciência e age também na constituição de um *nome de autor*. Primeiro, porque, em vez de se eximir e deixar que terceiros operem “o processo dual de seleção e exclusão” (CHARTIER, 2014, p. 146) para a constituição e funcionamento de sua autoria, joga com a própria biografia e torna significativos outros discursos para além dos romances: ensaios e entrevistas que reforçam a afirmação dos repertórios segundo os quais se movimenta. Além disso, ao atacar esse dito “grupo dominante” e seus repertórios canonizados, diferencia-se dele ao mesmo tempo em que tenta convencer outros a darem favor ao seu atrevimento.

Outro ponto nevrálgico para a questão é que a “seleção consciente de uma biblioteca” (CERDEIRA, 2014a, p. 8), para além de denunciar a *mão que escreve*, resgata o que foi esquecido e busca desmistificar o que foi neutralizado. Rer ler uma tradição, portanto, integra-se ao intuito *político* do *poeta* ao passo em que propõe a diferença como a norma não só de suas próprias obras, mas também de seus entornos, sejam eles literários ou mundanos. O que se destaca com essa afirmação é a lucidez em entender que uma real transformação não depende apenas de si e de seus romances, como se eles fossem o oráculo da humanidade, os únicos capazes de dizer as verdades iluminadoras. É necessária, assim como desejava Camões e Garrett, a recepção. Nesse sentido, aquilo que chama “desenvolvimento próprio e algo original” (MACEDO, 1991a, p. 40) de uma nobre tradição, também tem seu veio de ironia e ambiguidade. Por um lado, as ideias que revisita já estavam postas e, por isso, não são nada originais. Por outro, se for considerada a tradição textocêntrica e a dissociação do real, falta-lhes um outro olhar: aquele que emerge de sua articulação romanesca e ensaística. Isso equivaleria a afirmar que concebe a própria autoria não como ilha isolada, mas sim como ponto em um circuito de relações.

Diante do diagnóstico que faz do sistema literário português, é relevante pensar como incorpora essas questões à ficção, de modo a jogar luz em seus vícios a fim de sacudi-los. Em *Natália* (2010a), por exemplo, tais questões aparecem cifradas em termos de originais e suas falsificações/traduições, levando o leitor a refletir acerca dos padrões de consumo, do cânone,

da originalidade, etc. Conta a narradora que ouviu, na Rádio da BBC, o caso de um falsificador holandês que, por muito tempo, prosperou no meio especializado:

Durante vários anos, dez anos ou mais, toda a gente, o público, os críticos, os galeristas, reconheceram as imitações que ele fazia dos clássicos como obras autênticas, como obras-primas originais até então desconhecidas. Com os museus a comprarem tudo. (MACEDO, 2010, p. 68)

De repente, no entanto, “toda a gente percebeu que eram falsificações e o artista foi preso” (MACEDO, 2010, p. 68). Em entrevista, é perguntado ao falsificador se ele havia aprendido uma lição e este “Respondeu que sim, mas não falou em moralidade, falou em gula, em ter continuado tempo demais.” (MACEDO, 2010, p. 69). O que a narradora nota na fala dessa figura é a afirmação, revolucionária para ela, de que

[...] suas falsificações que toda a gente de repente percebeu que eram falsificações, não eram melhores nem piores do que as outras que toda a gente tinha reconhecido como obras autênticas. Até porque também essas obras toda a gente passou a perceber de repente que eram falsificações evidentes. (MACEDO, 2010, p. 69)

Agindo eu como tradutora (nada literal) de tal passagem, seria obrigada a reconhecer nela as relações que venho buscando destacar: a originalidade é uma falsa efígie. As falsificações, portanto, só foram chanceladas – pelos consumidores, pelas instituições e pelo mercado<sup>61</sup> – como absolutas novidades por um determinado período de tempo. Após isso, até mesmo as obras ditas “originais”, nas quais o falsificador se baseia, são consideradas falsificações de outras que, antes delas, foram também consideradas “originais”, em uma reverberação infinita. Ainda, ressalta-se que tais valorações em nada correspondem a uma característica inerente às obras, mas à forma como elas são compreendidas, tal como prossegue a narradora na passagem seguinte:

Julgo que a coisa extraordinária que ele estava a querer dizer e que o entrevistador nem sequer notou era que as falsificações têm o seu tempo próprio, um período para consumo, como os congelados nos supermercados, em que toda a gente as vê como obras autênticas. Se entendi corretamente, isto também quer dizer que as falsificações só são reconhecidas como obras autênticas enquanto correspondem a *uma maneira de ver partilhada por toda a gente*. Que pode durar, por exemplo, uma geração, mas não muito mais. E que depois se percebe logo que são falsificações. Que excederam o seu tempo para consumo. (MACEDO, 2010, p. 69, *grifos meus*)

O que Natália, em verdade, descreve é o próprio funcionamento de um sistema e as tensões que o compõem, podendo-se compreender *a maneira de ver partilhada por toda a gente* como os repertórios canonizados por um certo grupo dominante. Os *originais*, nesse sentido, são as obras que demarcam algum tipo de ruptura em relação ao repertório anteriormente privilegiado, deslocando-o e substituindo-o por outro. As *cópias*, por sua vez, buscam inserir-

---

<sup>61</sup> De acordo com Even-Zohar (1990), o mercado é o fator responsável pela circulação das obras e não se resume às relações pecuniárias. Discutirei esse aspecto mais adiante.

se no mercado por meio do reconhecimento das regras partilhadas: não são boas ou ruins por isso, mas, por basearem-se primordialmente na semelhança, são de consumo imediato. Entende-se, dessa forma, que o erro do falsificador (ter continuado por tempo demais) deve-se ao fato de não ter entendido as disputas que impelem o sistema à dinamicidade.

Natália completa, ainda, tal discussão relacionando-a a algo dito pelo Avô, que parece sugerir um entendimento para além da dicotomia entre *original* e *cópia*:

Acho que o Avô teria dito que as traduções também ficam datadas enquanto que os originais depois de traduzidos mantêm a sua integridade intocada de geração para geração. Aliás já me tinha dito uma coisa nesse género, no tempo em que eu fazia traduções. Que as obras originais são sempre nossas contemporâneas mas que as traduções deixam de ser. Mas não sei se estava a querer dizer a mesma coisa que o falsificador. Porque a conclusão dele era que eu devia traduzir os autores de outros tempos como se fossem meus contemporâneos, não a fingir que eu era deles. (MACEDO, 2010, p. 69)

Ora, o conselho dado pelo Avô é que Natália assuma o olhar contemporâneo discutido no **Capítulo 1**, interpolando o presente ao passado, pois as traduções literais (cópias) tornam-se datadas. É disso que depende a sobrevivência. Dessa maneira, se os “originais” não são de todo diferença, há neles, ainda, um salto que os torna clássicos. Ao relê-los, é necessário tal reconhecimento, como espécie de plataforma que prepara para um novo salto, sob o perigo de, ao contrário, tornar-se um falsificador. Por esse ângulo, as obras macedianas não seriam cópias, nem simplesmente traduções literais, mas, antes, releituras feitas contemporaneamente, sejam de obras pertencentes à tradição que assume como sua ou não.

Essa, no entanto, não é a postura usual, o que resulta na estagnação que identificou e que suas obras visam combater. Mais do que isso, tal passagem de *Natália* (2010a) tem a vantagem de auxiliar a compreender que se o mercado também constitui um problema, não é sem a atuação da crítica literária portuguesa. Afinal, no privilégio dado às semelhanças, tal crítica propaga esse “mesmismo” do meio português, configurando-se como “longos inventários de nomes sempre os mesmos” (MACEDO, 2018, s/p). Em outras palavras, mitificam-se alguns poucos e beneficia-se quem segue um padrão, uma norma, uma “moda”. Instigado pela entrevistadora, Helder Macedo acaba por afirmar: “Não há crítica literária, há preguiça.” (MACEDO, 2018, s/p) e também “uma apressada urgência prematura de estabelecer cânones, com o olho posto na posteridade” (MACEDO, 2018, s/p).

Por essa razão, suas opiniões não recaem no senso comum da afirmação de que tudo o que vende é ruim ou de que o mercado seria o grande culpado por todos os males da literatura. A questão, portanto, não seria de ordem qualitativa, mas quantitativa, no sentido de variedade de autores e obras, diferentes entre si. Para tal, seria necessário que *a maneira de ver partilhada*

*por toda a gente inclússe* as diferenças, ou seja, a *mistura* que suas obras empreendem não estão interessadas apenas em um efeito interno, mas, antes, em abrir os caminhos. Todavia, persistir no mercado como bode expiatório elide a complexidade da questão, lançando uma película protetora que defende a pretensa pureza da arte de quaisquer poluições. É sobre esse ponto que me debruçarei a seguir.

### 3.1.2 A mais-valia literária

*“No deserto das cidades  
uns cavaleiros sonham  
mas sonham só  
seduzidos pela mais valia.*

*De resto,  
lugar nenhum no coração  
para encantar Dulcinéias.*

*Onde o herói contra os moinhos?”  
Graça Graúna, *Uns Cavaleiros**

Para além do conservadorismo, Helder Macedo (2018) explicita que o problema da excessiva semelhança estaria relacionado também à preferência por modelos estrangeiros. Não que haja algum problema com eles, afinal Shakespeare figura nas epígrafes de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a) e nas intertextualidades de *Partes de África* (1991a) e Guillaume Apollinaire é autor de uma das epígrafes de *Natália* (2010a), sem mencionar que boa parte da tradição que assume como sua em *Partes de África* (1991a) é francesa, sendo composta de autores como Laurence Sterne, Xavier de Maistre e Diderot. Estes, no entanto, estão sempre acompanhados dos portugueses que resgata e relê, tal como Jorge de Sena, Camilo Castelo Branco, Padre Antônio Vieira e Florbela Espanca, para mencionar alguns que ainda não foram citados. Incluí, ainda, em seus mosaicos, partes da África, como o mito iorubá ao final de *Natália* (2010a), e do Brasil, cujo exemplo é o lugar ocupado por Carlos Drummond de Andrade nas epígrafes de *Sem Nome* (2006).

Dessa forma, não advoga em nome de um purismo e, inclusive, elogia a acessibilidade atual aos clássicos de outras línguas, voltados não “apenas às universidades, mas a um amplo

público leitor” (MACEDO, 2018, s/p), identificando um alargamento das coordenadas literárias portuguesas. Em contrapartida, a produção literária tornou-se “algo epigonal” (MACEDO, 2018, s/p), o que refletiria, “nalguns casos mais notórios, uma espécie de novo-riquismo imitativo” (MACEDO, 2018, s/p).

Algumas das causas do mesmo literário que diagnostica estão, portanto, postas: tais textos estrangeiros não são relidos à luz do contexto português, mas falsificados; os portugueses, por sua vez, são ora neutralizados, ora esquecidos. Em suma, há o privilégio da semelhança, estando grande parte das culpas no centro do sistema literário português. Deixar de pontuá-las, imputando as responsabilidades exclusivamente à predominância da lógica do lucro, por exemplo, significaria manter tudo em sossego e nada mudar, já que também existem questões históricas agindo, como é o caso do conservadorismo.

Miguel Real (2012), por exemplo, aponta esse novo-riquismo como outra questão histórica que seria responsável pela asfixia do romance português. Segundo ele, desde 1986, ano da adesão plena de Portugal à Europa, o país ambiciona nivelar-se ao restante dos países do continente, o que teria dado azo a uma série de modernismos europeus. No entanto, ao desenvolver a questão, identifica como problema a emergência, a partir do final da década de 1990, de “[...] um leitor de novo tipo, não letrado e não intelectualizado, ignorante dos textos clássicos e da história da civilização e do pensamento ocidentais [...]” (REAL, 2012, pos. 629), consumidor de uma literatura de mercado incapaz de ser esteticamente útil. Em suma, para ele, o corpo do romance português encontra-se sufocado pelo romance de mercado.

Por meio dessas considerações, Real (2012) deseja apontar não só o sentimento de inferioridade de Portugal face à Europa, mas como isso havia sido a porta de entrada para um neoliberalismo que intensificou a lógica do lucro. Porém, não poderia deixar de apontar o elitismo com que a questão é posta, hierarquizando as capacidades dos leitores, produtores e produtos literários, enquanto o “romance arte” continua sendo o resultado de um “singularíssimo autor.” (REAL, 2012, pos. 485), retendo o sentido tradicional da *autoria*, identificada ao gênio criador, e a ideia de romance consecraria a ela, uma “arte pura”.

Isso não significa que, para Helder Macedo, o mercado seja imune a críticas, mas, ao mesmo tempo, ele não é demonizado. Como sempre, em seus posicionamentos não há extremismos. Por essa razão, antes de prosseguir, faz-se necessário retomar as elucubrações de Even-Zoar (1990) acerca do sistema literário. Segundo ele, as oposições geradas pela estratificação de um sistema são responsáveis por regulá-lo, uma vez que a competição entre repertórios canonizados e não canonizados impedem a estagnação. Tais disputas e as pressões

geradas por elas forçam os grupos dominantes à ação, o que garantiria a própria dinamicidade e evolução do sistema, bem como sua consequente preservação. Nesse sentido,

Quando não há “subcultura” (literatura popular, arte popular, “baixa cultura” em quaisquer sentidos, etc.), ou quando não é permitido exercer pressão real na cultura canonizada, há pouca chance de existir vitalidade na cultura canonizada. Sem o estímulo de uma “subcultura” forte, qualquer atividade canonizada tende a, gradualmente, tornar-se petrificada. Os primeiros passos em direção à petrificação manifestam-se em um alto grau de limitação e crescente estereotipagem dos vários repertórios. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17, *tradução minha*)<sup>62</sup>

Afirma-se, assim, a necessidade da existência de um **mercado** sociocultural, do qual todas as atividades literárias dependem e sem o qual não possuiriam espaço para se sustentarem. Segundo Even-Zohar (2013), esse fator não diz respeito tão somente à venda e compra de livros, mas também a toda a sorte de “promoção de tipos de consumo” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 36) realizada por “todos os fatores que participam no intercâmbio semiótico (simbólico) [...]” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 36); assim, livrarias (vendem e promovem) e professores (promovem) seriam fatores de mercado. Em outras palavras, o mercado é responsável por fazer as obras circularem, o que não implica, necessariamente, uma questão pecuniária.

Justamente por isso, o mercado seria a garantia mesma da evolução do sistema literário, não sendo interessante, portanto, que seja restrito. Olhando por esse ângulo, a existência em si de um mercado, ou mesmo de uma “literatura de mercado”, não são negativas; mas seu cerceamento é. O problema, então, não está no “público iletrado”, no fato de todos quererem se tornar escritores, na “inutilidade estética”, ou mesmo na desintelectualização da atividade literária. Estes, em si, seriam muito benéficos se fizessem parte de uma “subcultura” forte. Dito de outro modo, a vitalidade de um cânone depende da diversidade, tanto na “baixa” como na “alta” cultura.

O problema, portanto, como Helder Macedo mostra-se ciente em entrevista, está no domínio dos grandes conglomerados editoriais, o que acaba por resultar na marginalização de obras que deveriam ser reconhecidas. A esperança que entrevê é que, nesse contexto,

[...] começam a surgir pequenas editoras que se arriscam a publicar uma literatura da diferença e não da semelhança, quer recuperando autores marginalizados no passado quer impedindo equivalentes marginalizações no presente. (MACEDO, 2017d, p. 297-298).

Isso significaria afirmar que a lógica de mercado não é uma exclusividade da literatura que recebe esse predicado e da qual o “romance-obra de arte” estaria imune, na segurança de

---

<sup>62</sup> No original: “[...] when there is no “sub-culture” (popular literature, popular art, “low culture” in whatever sense, etc.), or when exerting real pressures on canonized culture is not permitted, there is little chance of there being a vital canonized culture. Without the stimulation of a strong “sub-culture”, any canonized activity tends to gradually become petrified. The first steps towards petrification manifest themselves in a high degree of boundness and growing stereotypization of the various repertoires.”

sua pretensa autonomia. Os monopólios do mercado editorial cerceiam o espaço da diversidade também no centro do sistema, a exemplo do Grupo Bertrand<sup>63</sup>, da LeYa, da Editorial Presença, bem como da Fnac e da WOOK.pt<sup>64</sup> no comércio *on-line*. Vale ressaltar que, desde 1996, Portugal possui uma lei que tem por objetivo a regulação do mercado de livros, cuja importância está “[...] na proteção da pluralidade de conteúdos das obras e na possibilidade de as livrarias independentes concorrerem com as ofertas dos hipermercados” (BEJA apud CANTERGI, 2019, p. 55): a Lei do Preço Fixo. Essa lei determina que novas edições não podem ser vendidas com descontos superiores a 10% pelo período de 18 meses, sendo estendida para 24 meses a partir de fevereiro de 2022.

Todavia, mesmo que haja legislação, as livrarias independentes ainda enfrentam problemas, tais quais: o desrespeito à lei por parte dos grandes conglomerados, que oferecem outras vantagens como pontos ou bônus; as multas irrisórias comparadas ao lucro obtido; a falta de fiscalização de tal lei por parte dos órgãos competentes; a falta de fiscalização das práticas de concorrência desleal e cartelização; a pressão imobiliária que sofrem nas grandes cidades e a falta de apoio autárquico (ESQUERDA, 2018). Adiciono, a esses problemas, o *lobby* dos grandes conglomerados, que pode estar relacionado à falta de interesse estatal; a consideração da estrutura (*on-line*<sup>65</sup> e física); o montante de verba destinado às campanhas publicitárias, à realização de eventos, ao pagamento de cachê aos escritores, etc.

Tais fatores tornam a luta desigual. Por um lado, porque favorecem produtos tais como o “romance *light*”, a autoajuda e os esotéricos (BEJA apud CANTERGI, 2019, p. 52), nos quais os interesses concentraram-se a partir do ano 2000, que acabam por dominar as prateleiras e prejudicar a variedade<sup>66</sup>. Por outro, há o fato de que “Poucas vezes terá havido em Portugal tantos e tantas poetas literariamente tão competentes... mas tão parecidos uns e umas com as outras e os outros.” (MACEDO, 2018), evidenciando que mesmo as obras que conseguem ultrapassar tal barreira não oferecem grande diversidade; desta vez, devido também à atuação da crítica. Dessa forma, cabe destacar que para Helder Macedo: a) a estagnação do cenário

---

<sup>63</sup> A loja da Bertrand, no bairro do Chiado, em Lisboa, foi reconhecida pelo *Guinness World Records* em 2011 como a mais antiga livraria do mundo, em funcionamento desde 1732.

<sup>64</sup> Cantergi (2019) afirma que “[...] o grupo Bertrand está vinculado a Porto Editora, que também detém o já referido WOOK.pt [...]” (CANTERGI, 2019, p. 61).

<sup>65</sup> Em busca de tornar a disputa mais justa, recentemente, em março de 2022, a ReLI (Rede de Livrarias Independentes) lançou uma plataforma *on-line* na qual é possível consultar e comprar do catálogo de 69 livrarias: a “livros.reli.pt”. Tal plataforma é “resultado de uma parceria entre o Ministério da Cultura, através da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e da Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), a Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM) e a ReLI” (QUEIRÓS, 2022).

<sup>66</sup> Cabe ainda pontuar como tais interesses não deixam de se inter-relacionar com outros sistemas que compõem o polissistema.

literário português não é culpa exclusiva do mercado; b) a problemática maior diz respeito à pluralidade e não à qualidade.

Assim, o que se verifica é que ao problema do monopólio do comércio livreiro, soma-se à atuação dos atores localizados no centro do sistema literário português, que parecem se integrar muito bem às práticas dos primeiros. Isto é, a lógica de semelhança, intensificada pelo mercado, já não era estranha ao meio português. Por isso, há a necessidade de disputar a diferença no interior da instituição literária, uma vez que é ela a catraca que barra a circulação da diversidade do dito “romance-obra de arte”. Jorge de Sena (2002), por exemplo, ao falar da geração de escritores surgida entre os anos 1940 e 1950, elogia-os, apontando na geração anterior a eles o mesmo problema destacado contemporaneamente por Macedo:

Mas é caracterizar que, enfim, a gente começa a poder abrir um novo livro de poemas, sem o temor agoniado de achar nele os que Miguel Torga desdenhou escrever, ou os ecos do Fernando Pessoa ele mesmo e de Álvaro de Campos (conforme as criaturas escreventes pendem mais para redondilha ou para as fáceis anáforas versilibristas). (SENA, 2012, p. 224)

Esses problemas não deixam de estar relacionados às mitificações e neutralizações, que impelem os produtores a seguir um ideal para serem validados e circularem. Por isso, a relação de Macedo com o mercado é ambígua e, na verdade, o problema está mais relacionado à atual configuração do sistema literário português. Ele não deseja seguir as regras impostas, mas deseja ser lido. Para tal, precisa disputar esse espaço da diferença, e dar entrevistas é sempre uma opção. Mas ainda encarna tais questionamentos na ficção a fim de fomentar a reflexão em torno deles ao mesmo tempo em que se propõe como alternativa para tudo aquilo que aponta como problema. Em outras palavras, não apenas critica, mas busca construir outra opção viável.

A incorporação de tais problemáticas aparece, por exemplo, em *Partes de África* (1991a), cujo narrador fala de uma amiga que “começara por gostar de foder” (MACEDO, 1991a, p. 111) e tornara o sexo sua profissão, mas, por isso, deixou de sentir prazer. “Ainda por cima, lá porque tinha tornado profissão aquilo de que mais gostava e que melhor sabia fazer, até havia quem a chamasse de puta.” (MACEDO, 1991a, p. 111). Ironiza, após essa passagem, que não está ofendendo seus “caríssimos confrades das letras” (MACEDO, 1991a, p. 111), insinuando que estes são prostituídos pelo mercado, mas logo após afirmar ser “leitor assíduo de cada um dos livros de todos [eles]” (MACEDO, 1991a, p. 112) e de também viver da literatura, ensinando-a. Ainda, bem sabe “que é preciso fazer pela vida” (MACEDO, 1991a, p. 112), mas “antes para professor do que escrever livros que já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles.” (MACEDO, 1991a, p. 112). Portanto, como já tem uma fonte de renda como professor, pode gozar do privilégio de não estragar o



prazer que sente com a escrita sujeitando-se ao que esperam dele, pois o resto “é só fama e glórias” (MACEDO, 1991a, p. 112). Ainda assim, afirma: “Mas não julgue você, prezado editor, não julgue que lá por isso vou prescindir dos direitos de autor por esse livro e de uma cláusula de publicidade no contrato.” (MACEDO, 1991a, p. 112).

Cabe notar que apesar de estes serem trechos mais literais, eles visam impedir que a *mistura* seja reduzida a mera estrutura, destacando as relações que ela mantém com o que é externo. Assim, há uma grande diferença, por exemplo, entre multiplicar-se no interior do texto como mero artifício e multiplicar-se destacando como as mitificações se relacionam aos problemas da literatura e do social. Em outras palavras, destaca-se o que é costumeiramente escamoteado pelo texto entendido como espólio imaterial da genialidade de seu criador, ou seja, as relações políticas inerentes ao literário.

Diante dessas discussões, faz-se necessário pensar o produtor como “como força a um tempo condicionante e condicionada” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 31). Por um lado, condicionado, pois está sujeito a escrever romances que já são as teses que serão escritas sobre eles se desejar ser timbrado pelas instituições, a fim de, conseqüentemente, estar bem-posicionado no mercado e para os prêmios. Por outro, condicionante, pois as respostas que dá à configuração do sistema têm sempre a sua réplica e movimentam o todo: sendo ora integrado, ora criticado, ora alvo de sanções, etc. De modo geral, a leitura que faz da conjuntura do sistema – das relações entre mercado e crítica – e a negativa dada a ela são significativas para compreender como busca significar a diferença. Assim, ao jogar à luz tais tensões, desvela que o que está nas prateleiras não é tão “original” como se vende ao mesmo tempo em que se constrói como alternativa. Dado o culto à personalidade, por exemplo, a fama e as glórias, mobiliza a própria biografia, mas se multiplicando e dificultando uma simples redução. Também traz “ao mercado livreiro a mais-valia universitária” (MACEDO, 2002a, p. 77), mas em uma proliferação de repertórios que impede as simples classificações: nunca são o resultado de uma tese universitária, senão várias. Por isso, como já se afirmou em outros momentos, a *mistura* ultrapassa a consideração estrutural e pode ser pensada também como estratégia de autorrepresentação, que, partindo da leitura que faz da conjuntura literária, instaura um embate e influi na recepção e circulação dos produtos. Para isso, aposta em outro repertório, mas não cegamente, e sim como uma demanda ao poder que tem a potencialidade de influir na constituição de sua autoria.

Nada disso, no entanto, se faz individualmente, mas depende das relações estabelecidas no interior do sistema, afinal, ele é estratificado em grupos. Esses grupos tanto vinculam

produtores a certos repertórios, quanto agem para legitimá-los. Daí, advém dois perigos: as relações de compadrio e as classificações. Diz Macedo:

Em todos os meios literários, não é só no português, quem não está presente e envolvido nas politiquices literárias (festivais, prêmios, fofocas, jogos de poder, compadrios) tende a ser ignorado ou esquecido. (MACEDO, 2017h, p. 66).

Posto isso, interessa compreender, por um lado, como, apesar desse ambiente fechado, conseguiu, afinal, um espaço; por outro, como se identifica a um grupo, mas escapando às classificações.

### 3.1.3 “A utopia da negação”

*“O que é preciso é recusar as prisões, persistir nisso. Só nisso. Basta que seja nisso. Porque dizer não às prisões que se reconhecem é dizer sim às alternativas que ainda não se conhecem, é abrir o espaço da liberdade possível a cada momento.”*

Helder Macedo, *Partes de si e dos outros - Entrevista a Vilma Arêas e Haqaira Osakabe*

Não é de todo mau existirem grupos, afinal, a dinamicidade do sistema depende de sua estratificação. No entanto, para além da tendência histórica ao conservadorismo e ao novoriquismo, aliada às práticas de mercado, Helder Macedo chama a atenção para o fato de como o grupo dominante funciona como um “clube restrito”, ao qual tem acesso somente quem segue estritamente suas regras, o que dificulta que se exerça “pressão real na cultura canonizada” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17).

De facto, às vezes esses exercícios supostamente de crítica literária parecem mais uma lista de membros de clubes recreativos. Com muito compadrio à mistura, é claro. Mas isso é também uma expressão de insegurança. Levando portanto à exclusão da diferença. (MACEDO, 2018, s/p)

Esse trecho tem a vantagem de encaminhar para a reflexão de que não só a adesão a um repertório garante a posição de dominância, como também as relações que se dão no interior das instituições a sustentarão. É dessa percepção que advém a “surpresa” e as ironias quando Helder Macedo é laureado com o Prêmio D. Diniz pela sua obra ensaística *Camões e outros contemporâneos* (2017). Como ele não está “nas habituais listas de ‘premiáveis’” (MACEDO, 2018, s/p), diz: “Por momentos até pensei que já tinha morrido e não me tinham avisado.” (MACEDO, 2018, s/p). Atribui o prêmio, ainda, não tanto a um mérito seu, mas à configuração do júri: “Um júri diferente teria dado o prêmio a outro livro.” (MACEDO, 2018, s/p). Posto isso, cabe tecer algumas considerações.

Em entrevista, Vilma Arêas comenta como “[...] houve uma aceitação mais imediata de seu *Partes de África* no Brasil.” (MACEDO, 2002b, p.336). Em resposta, Helder Macedo

aponta como um dos motivos o registro ambíguo e irônico com que ele abordou o colonialismo, recebido, em Portugal, com alguma perplexidade. Afinal, à altura, haviam se passado apenas 15 anos desde o fim do colonialismo e “As feridas, as culpabilidades e também as nostalgias ainda estavam mal saradas, mal superadas.” (MACEDO, 2002b, p. 337). Completa afirmando que: “Enfim, creio, sem vaidade, que escrevi o primeiro romance português incontaminadamente pós-colonialista. O que talvez fosse cedo demais para Portugal.” (MACEDO, 2002b, p. 337). Além disso, menciona a estrutura do livro, a *mistura*, como outro problema para sua aceitação imediata. Até mesmo para publicar tal romance houve algum problema, pois “A editora que era suposta ser a minha muito simpaticamente torceu-se toda e concluiu que não havia futuro naquilo.” (MACEDO, 2002b, p. 337). Foi então que Macedo passou a publicar pelo Grupo Presença, que, desde a sua fundação, em 1960, dedicava-se a publicar teatro e ensaios, mas, segundo o próprio *site* da editora, a partir da década de 90, passou a se ocupar primordialmente da ficção<sup>67</sup>. Há que se conjecturar, portanto, como uma editora recém-ingressa na publicação de livros de ficção teria de fazer certas apostas, investindo em diferentes repertórios, para abrir espaço no mercado português, já que o cânone tende a preferir as editoras maiores e com mais experiência nesse sentido. Hipóteses à parte, fato é que, segundo Macedo, “a excelente Presença aderiu entusiasticamente ao livro e deu-lhe considerável visibilidade.” (MACEDO, 2002b, p. 337).

O Brasil, por outro lado, apesar da herança colonial, guarda certa distância em relação ao tema, o que permitiu a aceitação, com maior facilidade, da transposição das fronteiras que esse romance, tanto no seu conteúdo como na sua estrutura, empreendia. Destaca-se, assim, a importância da crítica brasileira para a recepção do livro em Portugal, já que pouco tempo após o lançamento do romance: “alguns dos melhores estudos brasileiros [...] foram logo publicados em Portugal.” (MACEDO, 2002b, p. 337).

Cita, por exemplo, o volume 12 da revista *Remate de Males*, que elaborou um dossiê logo após a publicação de *Partes África* (1991a), no qual continha, além de um ensaio seu, “As ficções da memória” (1992), outros três ensaios: “Nas dobras do texto” (1992), “Partes do eu e de África” (1992) e “Em forma de fivela” (1992), escritos, respectivamente, por Cleonice Berardinelli, Maria Lúcia Dal Farra e Vilma Arêas. Estas vieram a ser grandes interlocutoras de Macedo, além de outros nomes que ele cita, tais como Laura Cavalcanti Padilha, Regina Zilberman, Jane Tutikian, Teresa Cristina Cerdeira e Marisa Corrêa da Silva. A crítica

---

<sup>67</sup> Essa e outras informações podem ser encontradas no *site* do Grupo Presença. Disponível em: <<https://www.presenca.pt/pages/sobre-a-presenca>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

portuguesa, em contrapartida, não chega a esquecê-lo, mas também não lhe dedica tamanho entusiasmo. No já citado *O romance português contemporâneo 1950-2010* de Miguel Real (2012), por exemplo, o nome de Helder Macedo aparece apenas uma vez em meio a uma lista de outros autores que surgiram na ficção por volta do mesmo período. Após a publicação de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), Helder Macedo afirma:

Em Portugal a minha obra é apreciada, não é uma obra popular no sentido de ser *best seller*, mas *best reading*, e este último romance teve uma visibilidade e uma repercussão ainda maiores, bastante maiores do que os outros livros, quer dizer, fotos na capa de várias revistas, algumas entrevistas... (MACEDO, 2014, p. 4)

É seguro afirmar, portanto, que vinte anos após a publicação de seu primeiro romance, conquistou espaço no meio português; ainda que tenha sido recebido positivamente como poeta, surge na ficção apenas nos anos 1990, numa forma que dificulta sua total integração. “E agora, com a passagem do tempo, em Portugal há cada vez mais gente que diz que sempre gostou muito de *Partes de África*. Olha, ainda bem.” (MACEDO, 2002b, p. 337). Por um lado, a autoridade de acadêmico, a sua longa permanência no contexto literário português também publicando poesias, a relação com escritores consagrados como Sylvia Plath, Doris Lessing, Jorge de Sena, Mário Cesariny e Herberto Helder não são nulas para tal inserção e para o funcionamento de sua *autoria*. Por outro, há aspectos de sua própria atuação (condicionante) que dificultam a sua total integração, como suas declarações ácidas ou mesmo o conjunto de regras que mobiliza para a construção de seus romances. Sobre esse aspecto, afirma: “Não sou de difícil leitura, ou seja, meu vocabulário não é difícil. Mas não sou um escritor que necessariamente transporte o leitor distraído.” (MACEDO, 2014, p. 5). De fato, a dificuldade se encontra no nível dos modelos que mistura, e não no nível do léxico. Disso decorre que declare:

eu não sou um escritor, nem em termos do que se produz no Brasil, nem em termos dos que se produz em Portugal, nem – já agora arrogante em todos os níveis – do que é produzido na Inglaterra ou em França. Eu não simpatizo com ninguém, escrevo à minha maneira. (MACEDO, 2014, p. 5)

Em suma, tem seus (re)leitores, mas ainda não está na lista habitual dos premiáveis e não é popular tal qual Saramago, António Lobo Antunes ou, mais recentemente, valter hugo mãe. Dito de outro modo, não está em uma posição completamente periférica, mas também não faz parte do centro do sistema português. Portanto, se obteve algum lugar para si, não são de se ignorar as estratégias que usou para tal e que vêm sendo discutidas até então. Elas, no entanto, não surtiriam efeito sem algum tipo de interlocução que colocasse seus mosaicos em movimento, ou seja, as relações que um produtor estabelece (no caso, primordialmente, as brasileiras) e que também influem na circulação da obra. Afinal, nem tudo depende das suas

(auto)representações. Ambas – as estratégias e as relações – têm a potencialidade de impulsionar o centro do sistema ao movimento, dificultando o descarte que denuncia. Por fim, destaca-se que essa atmosfera fechada do meio português não é prejudicial somente a si, mas a outros produtores e ao sistema como um todo, que se torna estagnado. Sobre os prêmios literários, por exemplo, Helder Macedo afirma que

[...] deviam ser um incentivo a quem precisa de ser incentivado. [...] Estar a dar prémios literários a pessoas que têm uma obra vasta, reconhecida, publicada e que já teve muitos prémios é um desperdício. Deixa de ser um incentivo e passa a ser uma espécie de salário alternativo, isso é absurdo. [...] Há uma dúzia que estão no júri e dão prémios, depois saem do júri e recebem o prémio, é absurdo. Deixa de ser um incentivo, deixa de ser uma maneira de chamar a atenção do público para um escritor ou escritora que não conheciam, mas apenas uma confirmação daquilo que já se sabia. (MACEDO, 2017g)<sup>68</sup>

Tais reflexões auxiliam a esclarecer algo que já foi afirmado anteriormente, mas chamado àquela altura, com base em Foucault (2013), de práticas não discursivas: produtores não se restringem apenas a escrever, ou seja, “não estão confinados a um só papel na rede literária” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32). Estes são “empurrados a participar de um conjunto de atividades que, em certos aspectos, podem tornar-se parcial ou totalmente incompatíveis entre si.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32), como o elo paradoxal já abordado entre “a profissionalização da atividade literária” (CHARTIER, 1998, p. 42) e a “auto-representação dos autores em uma ideologia do gênio próprio” (CHARTIER, 1998, p. 42) assentada na ideia de desinteresse. Ora, no subcapítulo anterior buscou-se deslindar como as próprias obras de Macedo abordam e expõem tais ambiguidades. Portanto, tendo tais discussões em vista, é importante ressaltar:

Não nos encontramos meramente com “um produtor”, ou tão só com um grupo de “produtores” individuais, mas com grupos, ou comunidades sociais, de pessoas envolvidas na produção, organizadas de diferentes formas e, em todo caso, não menos interrelacionadas umas com outras que com seus consumidores potenciais. Como tais, constituem parte tanto da instituição literária como do mercado literário. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 32)

Dessa forma, é possível afirmar que a desconfiança de Helder Macedo se dirige não à crítica literária de modo geral, pois esta é heterogênea, nem a produtores de maneira individual, mas a um grupo social dominante e conservador que, nas suas relações de compadrio, privilegia a semelhança e perpetua sempre o mesmo, numa espécie de corporativismo literário. Além disso, já não é mais possível encarar Helder Macedo como um produtor individual ou restrito ao papel de gerador de textos. Por isso, ao expor a natureza das críticas que são feitas por ele,

---

<sup>68</sup> Para se afirmar a importância dos prêmios literários nas relações com o público e com o mercado, basta notar que, na bibliografia do presente trabalho, o ano em que Helder Macedo é laureado com o Prêmio D. Diniz teve de ser diferenciado até a letra “h” por causa das inúmeras entrevistas que concedeu nesse período.

o desejo era expor também as relações que se estabelecem entre ele, seus produtos, o mercado, as instituições, os repertórios e consumidores. Relembro como, no **Capítulo 1**, comentei a afirmação de Azevedo (2013) acerca de Ricardo Lísias, que ultrapassa a mera qualidade de gerador de textos ao agir como um agente literário de si mesmo, fazendo a publicidade e a distribuição das próprias obras. Em diferentes medidas, umas mais sutis que as outras, todos os produtores ultrapassam o simples papel de fazer textos.

No caso de Helder Macedo, nos romances, a *mistura* e a pluralidade de repertórios que ela prevê direciona esses produtos a um grupo de leitores especializados ao mesmo tempo em que os antepõem a outros e a seus repertórios canonizados. Nesse sentido, desempenha um papel nas instituições e, no interior delas, configura uma demanda ao poder ao propor outro conjunto de regras. Paralelamente, a *mistura* opera também a promoção de um tipo de consumo ao compelir à leitura de outros textos desse mesmo autor, bem como por jogar à luz novas compreensões acerca de outros produtores, esquecidos ou lidos de maneira neutralizante. Talvez seja justamente por isso que afirme em entrevista: “Creio que o meu trabalho universitário beneficiou do facto de ser escritor do mesmo modo que ser escritor pode agora beneficiar do meu trabalho universitário.” (MACEDO, 2018, s/p). Além disso, essas relações que a obra estabelece com o mercado, com os leitores, com os repertórios e com as instituições são reforçadas por outros papéis que o *escritor* desempenha para além de escrever textos: ao dar entrevistas, aulas, participar de eventos e se relacionar academicamente com seus pares, por exemplo, também ingressa em práticas que são próprias ao mercado e às instituições.

Todas essas inter-relações agem na construção de uma imagem – de um nome de autor –, sempre disputada, seja pelas instituições e pelo mercado, seja pelos consumidores e pelo próprio produtor. Justamente por isso, são várias as ambiguidades. De um lado, há a autoridade academicamente construída, com selo de Oxford e cátedra Camões num país estrangeiro que o reconheceu antes mesmo de sua própria nacionalidade; de outro, a negação do *establishment*, que leva a identificá-lo como “uma espécie de último dos moicanos. Um homem de uma estirpe em vias de extinção: culto, cosmopolita, elegante, sedutor, audacioso — e implacável até ao osso.” (MACEDO, 2015b, s/p)<sup>69</sup>, um dos últimos do grupo do Gelo. As movimentações do produtor são, assim, condicionantes por influenciar outros fatores do sistema, mas condicionadas por serem influenciadas também por esses mesmos fatores. O que se propôs até

---

<sup>69</sup> Vale ressaltar que tal trecho, apesar de integrar – como aponta sua referência – uma entrevista, não constitui uma fala de Helder Macedo, mas sim características imputadas a ele por Joana Emídio Marques como introdução à entrevista.

então, portanto, é justamente a consciência desse produtor em relação a todas as complexidades que envolvem seu ofício e sua capacidade de jogar com elas, incorporando-as em suas obras.

No entanto, essa imagem de si (e das obras) como negação e diferença não é criada somente pelo produtor nem é individual. Para além da citação de Joana Emídio Marques (MACEDO, 2015b) no parágrafo anterior, há outra, mais antiga: a de Jorge de Sena (2002) em seu prefácio à poesia de Helder. Diz ele:

Helder Macedo, além de “estrangeirado”, ingressou naquela categoria de poetas que são suspeitíssimos em Portugal, a não ser que lá vivam, lá ensinem, ou lá se tenham formado à sombra daquelas poéticas almas catedráticas que, como sabemos, por séculos e décadas, povoaram as cátedras portuguesas, com exceção de algum Nemésio que a gente nem entende como o deixaram sentar-se lá dentro. (SENA, 2002, p. 229)

Obviamente Jorge de Sena (2002) deduz essas percepções do próprio conteúdo e recepção das obras de Macedo. Contudo, de que eles valeriam sem alguma reverberação? Sem uma contrarresposta? Isto é, o centro do sistema pode marginalizar certos produtores, mas há sempre aqueles que assumem essa imagem para si e outros que a reverberam, tornando algo que era, a princípio, negativo, em qualidade.

Outro aspecto interessante é como a negação é uma imagem que remonta ao Café Gelo, pelo menos na forma que Macedo (2017c) vem contribuindo para a sua compreensão. Esse é um café tradicional do Rossio, cujo nome se justifica por ter sido o primeiro a possuir gelo, retirado das montanhas, e onde, na segunda metade da década de 1950, reunia-se um grupo de pintores e poetas de nomes hoje célebres, como Mário Cesariny, Herberto Helder, Helder Macedo, Manuel da Costa, José Sebag, Raul Leal, José Escada, etc. Naquele tempo, segundo Macedo (2017c), Lisboa era “uma cidade culturalmente (antropologicamente?) definida pelos seus cafés” (MACEDO, 2017c, p. 222), os quais eram muitos, cada qual “[...] com uma fauna própria, uma ecologia específica [...]” (MACEDO, 2017c, p. 222).

A imagem de negação não é, portanto, individualizante, mas o localiza no interior dessa fauna específica. Ainda assim, a compreensão desse ecossistema pode influir na própria percepção dos indivíduos que a ele pertencem. Pode ocorrer, por exemplo, que se neutralizem suas diferenças ao impor uma lógica da semelhança, enquadrando-os em uma “geração”, um “estilo”, uma lista de características em comum. Por isso, faz-se necessário disputar também esse espaço. De acordo com Joana Emídio Marques (2017):

Nesses anos era hábito os estudantes reunirem-se na Café Martinho ali mais acima e alguns começaram a debandar para o Gelo, como António Salvado, José Sebag, José Carlos Gonzalés. Eram naturalmente os mais problemáticos, os que faltavam às aulas, os que já bebiam demais, os que liam o que não deviam ler, os muito politizados,

muito antagonizados com as famílias, a figura paterna, a pátria. Não eram portanto um grupo no sentido convencional do termo. (MARQUES, 2017, s/p)

Esse é um dos poucos registros dedicados ao “grupo” (além daqueles de Macedo), que não o identifica ao surrealismo por causa da participação de Mário Cesariny (mais um indício da necessidade de deduzir tudo com base nas semelhanças). Esta é, na verdade, uma pergunta frequentemente dirigida à Macedo em entrevistas – qual é a relação do Gelo com o surrealismo? –, como é o caso das cedidas à *Acta Scientiarum* (MACEDO, 2014) e à *Revista Desassossego* (MACEDO, 2017h). Curiosamente (ou não), a primeira entrevista data do mesmo ano em que “Utopia da negação” foi publicado pela primeira vez em *Arte & Utopia* (2013b)<sup>70</sup>, enquanto a segunda data da inclusão desse mesmo ensaio na coletânea *Camões e outros contemporâneos* (2017). Trata-se de um texto que propaga a ideia de que o Gelo não foi algo organizado, mas uma anárquica aglutinação de todas as figuras que não se enquadravam em outros lugares; “poetas e artistas que se formaram a si mesmos como um exército de resistência contra a mediocridade, o facilitismo e a ‘cultura suburbana’ do establishment.” (MACEDO, 2018, s/p). Em suma, a representação de um grupo de párias, rebeldes, estrangeiros em seu próprio país, tomado que estava pelo conservadorismo salazarista. Esse olhar, portanto, combate um outro. Como ressalta Macedo (2017c):

Indiscriminar-nos como um grupo – o “Grupo do Gelo” – como tem sido feito, e depois caracterizar-nos como “abjeccionistas” (que significa auto-aviltamento), é confundir-nos com a abjeção circundante. E rotular-nos literariamente a todos de “surrealistas”, como se persiste em fazer, é redutor da nossa tantas vezes conflituosa diversidade. Evitemos portanto esses ou quaisquer rótulos já então gastos pelo uso e que neutralizam mais do que revelam. É certo que todos nós, de um modo ou de outro, prestámos homenagem aos surrealistas que nos precederam. Mas também aos futuristas que os precederam. E ao Cesário Verde que a todos precedeu. E ao Carlos Drummond de Andrade que metemos de permeio entre o Pessoa e o Cesariny. [...] O que todos nós, os do Café Gelo, tínhamos em comum era uma atitude de recusa, uma partilhada vontade de quebrar amarras, um só sabermos o que não queríamos para podermos deixar um espaço livre para o que pudéssemos talvez querer. A recusa de normas estabelecidas era a nossa única norma. O questionamento de valores impostos, o nosso único valor. Estávamos todos muito zangados com o que queriam fazer de nós: o governo, as universidades, as várias polícias que não nos queriam deixar ser quem ainda não sabíamos que poderíamos querer ser, os intelectuais estabelecidos que nos queriam ensinar a sermos quem não queríamos ser. Desdenhávamos rótulos, desprezávamos preconceitos [...]. (MACEDO, 2017c, p. 225)

Sendo assim, caracterizar o Gelo e a si mesmo como negação e diferença tem em vista combater as classificações, as mitificações e suas conseqüentes neutralizações. No caso do Gelo, ela tende a reduzir a pluralidade de um grupo às suas semelhanças, por exemplo, o “surrealismo”, elidindo o que pode haver de Cesário, de Pessoa, de Drummond, etc. Por essa razão, reafirma: “O que havia de comum em todos nós era um grande nojo partilhado em modos

---

<sup>70</sup> Apesar de a publicação da entrevista datar de 2014, ela se realizou no ano de 2013.



convergentes de o exprimirmos. A utopia da negação.” (MACEDO, 2017c, p. 229). Destaca-se, aqui, mais uma vez, a atitude de contemporâneo discutida no **Capítulo 1**: a luz do presente é capaz de cegar para as devidas interpolações com o passado, sendo esse o problema das classificações em “gerações”. Chamá-los “surrealistas”, simplesmente, elide, no brilho da novidade, os vários passados dos quais eles se compõem: os futuristas, o Cesário, e até mesmo alguém deslocado dessas etiquetas como Drummond, que também estava lá.

Nos romances macedianos, a *mistura* é a própria negação das semelhanças, reafirmação do caráter *político* da empreitada de ser *escritor*, tendo em vistas que se insere “Neste novo e mudado tempo de fantasmas em que a recusa é de novo necessária” (MACEDO, 2017c, p. 229). Como se o colonialismo houvesse acabado, mas não houvesse sido curado, já que o conservadorismo persiste; como se, ainda hoje, chamasse os excluídos a se unirem com ele no Café Gelo e tomarem seu favor. O que com isso desejo afirmar é que a própria autorrepresentação que faz não é individualizante e pode ser vista por meio da rede de relações que vem sendo proposta. Ainda, sugere-se que o único modo de o identificar a um grupo e de localizá-lo é pela não identificação e deslocamentos característicos ao Gelo, entendido, aqui, como comunidade social de produtores numa posição que, se não é dominante, também não é completamente periférica.

Sendo *mistura*, portanto, pode ser identificado a muitas coisas, mas, ao usá-la em prol da *negação*, nunca pode ser completamente nenhuma delas, expondo de modo radical a redução que acomete os produtos de muitos outros produtores quando aglutinados com base em suas similitudes. Exemplo disso, são as tentativas da crítica literária portuguesa em enquadrá-lo.

Miguel Real (2012), por exemplo, ao traçar os deslocamentos estéticos sofridos pelo romance português desde a década de 1950, aponta como a crítica literária, entre as décadas de 60 e 80, impôs um novo cânone de autores, para o qual apresenta uma longa lista de nomes, tais quais Mario Cesariny, Jorge de Sena, Herberto Helder, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, etc. Esse novo cânone era composto, majoritariamente, de autores opositores ao regime salazarista e afeitos a uma “literatura europeia, modernista, cosmopolita, de caráter lúdico, realizada plenamente através dos novos autores emergidos nas décadas de 80 e 90.” (REAL, 2012, pos. 676). Em referência aos autores de 1980 e 1990, segue nova lista<sup>71</sup>, dessa vez incluindo o nome de Helder Macedo ao lado de tantos outros, como José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Mário Cláudio, etc. O diagnóstico que faz desse momento é de

---

<sup>71</sup> E, como referido anteriormente, o único momento no qual Macedo é incluso na obra.

afastamento do caráter militante em direção a “uma total ausência de mensagem social” (REAL, 2012, pos.725-742) que é compensada pelo experimentalismo formal, o abandono errático na linguagem.

Apesar de ser possível deduzir semelhanças entre Macedo e os outros autores que o acompanham nessa lista – a exemplo da releitura da História – há que se considerar que, na década de 1990, Macedo não era um novo autor, mas apenas um estreante no gênero romanesco. Ademais, se sua prática romanesca é a continuidade de sua prática poética, as mesmas questões já vinham sendo trabalhadas por ele desde a década de 1950. Acresce-se a isso que seu relativismo não é desconectado de uma mensagem social, mas relaciona-se à prática da negação que remonta ao Café Gelo, bem como o jogo que estabelece não é centrado no texto.

Ainda que não adote o termo, identifica as características de tais autores a um pós-modernismo apolítico<sup>72</sup> que em nada teria a ver com a nova geração. Em um ponto, Helder Macedo parece concordar, mas não necessariamente em relação ao pós-modernismo: qualquer redução à pura estrutura é redutora das potencialidades da ficção (seja no olhar da crítica, seja na prática epigonal). Porém, é justamente nesses parâmetros que ele é enquadrado pelas reflexões de Real (2012).

Sobre esse ponto, Maria Lúcia Dal Farra (2002) traz importantes contribuições. Segundo ela, a metaficcionalidade, devido a seu uso excessivo, esvaziou-se em mero expediente formal, conquistando “foros de passaporte [...] a toda obra que quer chamar para si as prerrogativas da pós-modernidade” (DAL FARRA, 2002, p. 43). No entanto, Helder Macedo, em ocasião de *Partes de África* (1991a) mobiliza de modo diverso esse procedimento, empreendendo uma ruptura que “lança por fim o tão aspirado golpe de mestre – e de misericórdia! – na metaliteratura.” (DAL FARRA, 2002, p. 44). Primeiro, porque desloca a centralidade desse mecanismo, mobilizando-o como apenas mais uma das peças que se inter-relacionam em seu mosaico. Ademais, quando procede à leitura crítica da tradição desvela que a metaliteratura vinha sendo usada prestando-se a destacar a autonomia do texto literário, elidindo que um escritor é biograficamente determinado e metamorfoseia sua experiência no trato ficcional.

Ampliando o que pontua Dal Farra (2002) nesse texto, adiciona-se que o uso da metaliteratura como mero expediente formal, desmaterializando o texto, suprime não só as tensões da escrita, mas as tensões das quais um autor participa no interior de um sistema

---

<sup>72</sup> Destaca-se que Ana Paula Arnaut (2011) discorda que tais textos consubstanciem “uma redução apolítica da História à estética, com o conseqüente afastamento em relação a qualquer forma de ideologia” (ARNAUT, 2011, p. 137).

literário. Nesse sentido, a seleção que Macedo faz de sua própria biografia no processo ficcional (e fora dele), multiplicando-se e concorrendo para o estabelecimento de seu *nome de autor*, também seria relevante ao entendimento dessas disputas, tal como vem sendo discutido. Em resumo, ao elencar certas características formais que reuniriam autores sob um certo período, estimula-se um comportamento textocêntrico que tem a potencialidade de deixar escapar, em nome de um dos fatores do sistema literário, as relações que ele mantém com os outros.

Da mesma forma que não há uma integração feliz a esse momento no qual Helder Macedo é incluído por Real (2012), isso também não se dá em relação à descrição do período no qual inclui o Gelo (de 1930 a 1970), uma vez que os cafés são descritos como fortalezas ideológicas, frequentadas por grupos sólidos que cultuavam um único ideal; em suma, uma imagem que em nada corresponde à negação com a qual Macedo os caracteriza.

Outras formas de olhar para o período no qual Helder Macedo surge na ficção – e para o pós-modernismo – parecem descrever melhor seus romances. Carlos Reis (2004), por exemplo, ao discorrer sobre a ficção pós-modernista portuguesa a partir do último quartel do século XX, afirma que hão de dominar, “às vezes de forma algo heteróclita e não isenta de ambiguidades” (REIS, 2004, p.25), inovações temáticas, ideológicas e formais, como a rearticulação paródica e irônica, a recuperação de gêneros narrativos do passado ou de gêneros considerados subliterários, como o romance epistolar, discursos intertextuais e metaficcionalis, a reescrita da História pela ficção, etc. (REIS, 2004, p. 25). Helder Macedo é citado quando aponta que a releitura da História se dará, muitas vezes, com base na clave do pós-colonial e pós-imperial, mas vale mencionar que diversas dessas outras características são também atribuíveis aos romances macedianos, como a rearticulação de gêneros anteriormente considerados subliterários, da qual é exemplo o uso do gênero policial em *Tão longo amor tão curta a vida* (2013a), como nota Dantas (2017).

Ana Paula Arnaut (2010), por sua vez, prefere o termo *Post-Modernismos* a fim de ressaltar que não se trata linearmente de um “pós”, em relação de posterioridade, mas de “uma amplitude relacional com vários passados que, de modo diverso, ecoarão no futuro que é, agora, o nosso presente” (ARNAUT, 2010, p. 131), o que é melhor sugerido pelo prefixo latino. O plural do termo “modernismo”, por seu turno, visa expressar a própria multiplicidade de práticas abarcadas por essa tendência ainda incipiente. Dessa maneira, a máxima “*non nova, sed nove* (não coisa nova, mas de uma nova maneira), num efeito semelhante a uma manta de retalhos” (ARNAUT, 2010, p. 131), constitui-se, para ela, como a tradução da “sensibilidade que se tem vindo a impor no panorama literário português.” (ARNAUT, 2010, p. 131). Nota-

se como a justificativa da opção pelo termo “post” dialoga com a postura de contemporaneidade valorizada por Macedo, bem como o termo “modernismos” pode ser relacionado à sua metáfora dos mosaicos incrustados de espelhos. Como características desse momento, cita, de modo análogo a Reis (2004), a mistura de gêneros, a polifonia, o discurso metaficcional, a reescrita da História, etc. É, pois, quando discorre sobre a dissolução das formas tradicionais da narrativa, “a subversão que [...] se faz da *arte do bem escrever*” (ARNAUT, 2010, p. 133), tal qual a prática fragmentária que estilhaça a linearidade narrativa, que menciona Helder Macedo e as versões alternativas que o autor dá para um mesmo fato em *Pedro e Paula* (1999a).

Não cabe, porém, fazer uma discussão detalhada do que é proposto por esses dois pesquisadores, ou discutir as várias semelhanças que poderiam enquadrar os romances de Helder Macedo na tendência por eles descrita. Por um lado, tais romances escapam às classificações; por outro, a teorização que Reis (2004) e Arnaut (2010) propõem parece estar disposta a incluir todas as suas ambiguidades, inclusive aquilo que eventualmente o aproximaria de uma prática de vanguarda literária tipicamente modernista. No entanto, isso não elide o fato de que, apesar das semelhanças que possam ou não haver, há diferenças, o que, em caso contrário, significaria assumir seus romances como resultado das teses que serão escritas sobre ele.

Esclarece-se, assim, que a crítica representada por Francisco de Sá de *Vícios e Virtudes* (2002a) diz menos respeito às características em si que resumiriam um pós-modernismo e mais a como elas são mobilizadas de forma inócua e epigonal, a fim de atender à tendência valorizada por um cânone dominante. A descrição do lançamento do livro de Sá expressa a futilidade do meio: primeiro fala o Editor, “a ver se ajudava às vendas” (MACEDO, 2002a, p. 77); depois, o Apresentador, “a trazer ao mercado-livreiro a mais-valia universitária” (MACEDO, 2002a, p. 77), com “trocós de Barthes, câmbios de Derrida, gorjetas de Walter Benjamin” (MACEDO, 2002a, p. 77), que são combinados de modo a prover “nova leitura da reforma agrária com o colapso da narrativa” (MACEDO, 2002a, p. 77). Todo esse pronunciamento é “cientificamente organizado” (MACEDO, 2002a, p. 77) e publicado, posteriormente, “no JL com a vantagem adicional das palavras-chave em letras gordas” (MACEDO, 2002a, p. 77). Por fim, fala o próprio Francisco de Sá, ecoando algumas práticas de Macedo, ao que afirma o narrador “O problema era que nem tudo eram disparates, se fosse era mais fácil [...]” (MACEDO, 2002a, p. 80). Mas a articulação dessas semelhanças, “tudo somado nada daquilo significava coisa nenhuma, tangências após tangências, pois é, era a moda, a estética do vale tudo até tirar olhos, a ensaística do também quero [...]” (MACEDO, 2002a, p. 80). Esse trecho é basicamente um

resumo das relações no sistema literário português tal como Helder Macedo o entende, sendo a estas que dirige sua recusa: “[...] grandessíssimo chulo, punheteiro das letras [...]” (MACEDO, 2002a, p. 81).

Essa não é, porém, a única divergência. Tais características atribuídas ao período e mobilizadas, muitas vezes, de forma epigonal, não são de todo maneiras de se escrever exclusivas do presente, como é o caso da intertextualidade, da metalinguagem, da fragmentação, do jogo com a autoria, etc. Por isso, afirma: “Do ponto de vista estético, do ponto de vista literário, tenho alguma relutância em adotar sem reservas o conceito de pós-modernidade.” (MACEDO, 2001, p. 395), caracterizando-o como “Um grande saco roto onde se põe tudo mas onde nada cabe.” (MACEDO, 2001, p. 395).

Como exemplos, discorre acerca de ficcionistas dos séculos XVIII e XIX. Machado de Assis, por exemplo, “criou uma estética em muitos aspectos semelhante ao que hoje se chama pós-modernismo” (MACEDO, 2001, p. 395). O mesmo se pode afirmar acerca de Almeida Garrett e as *Viagens na minha terra* (2012), “um livro que ele próprio diz que é inclassificável e no qual o autor intervém” (MACEDO, 2001, p. 395), que “pega n’Os Lusíadas, vira Os Lusíadas às avessas” (MACEDO, 2001, p. 395). Além disso, há, neste romance, uma personagem que é *alter ego* do autor (Carlos), cujo lugar o autor toma para confrontar-se com Frei Diniz. “Tudo isso poderia ser pós-modernismo, não é?” (MACEDO, 2001, p. 396)

Cita, ainda, as fragmentações do *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne (mestre dos outros dois anteriormente citados), e *Joseph Andrews* (1742), de Henry Fielding, que retira seu protagonista do romance de outro autor – *Clarissa* (1747), de Samuel Richardson – “Vira tudo às avessas, vira tudo ao contrário, ironiza, torna o sentimentalismo satírico.” (MACEDO, 2001, p. 396). Ainda, *Joseph Andrews* (1742) faz referências ao Dom Quixote “E o próprio D. Quixote, lembram-se, foi caracterizado como alguém que se julgava personagem de romance. Vocês queriam intertextualidade mais pós-modernista?” (MACEDO, 2001, p. 396). Em resumo, a ideia da “manta de retalhos” (ARNAUT, 2010, p. 131) – não algo novo, mas de uma diferente maneira – é uma sensibilidade que, do ponto de vista de Macedo, não veio só recentemente a se impor:

O que quero dizer é que devemos ter muito cuidado com os rótulos, com as designações. E que a prática literária é sempre mais importante do que a teoria. E também, já agora, que nem sempre o que se faz atualmente é tão novo como isso. A novidade está sobretudo na capacidade de se fazer de novo. (MACEDO, 2001, p. 396)

A forma como pratica a intertextualidade, portanto, expõe a contemporaneidade dos autores que eleger como seus, suas atualidades. Independentemente da validade de cada um dos

posicionamentos aqui descritos – Reis (2004), Arnaut (2010) e Real (2012) –, o interessante seria notar que Helder Macedo, na forma como mobiliza repertórios e se autorrepresenta, busca escapar às classificações, dificultando a sua neutralização pelas semelhanças.

Em suma, diante de tudo que foi discutido, destaca-se a consciência desse *escritor* acerca de seu ofício e do sistema no qual está inserido. Neste, identifica problemas que podem ser resumidos em três: mitificação, neutralização e classificação. São essas as questões que incorpora nos seus romances, de modo a se opor a elas. Justamente por isso, eles contarão com múltiplos repertórios, uma vez que é preciso incluir aquilo que deseja distorcer. Essa incorporação pode figurar no enredo, de maneira mais explícita, de modo a chamar a atenção para o que está nos entornos da ficção, como é o caso das passagens selecionadas neste subcapítulo; mas a negação pode ocorrer também na própria forma, de modo a questionar a centralização do autor e do texto. Todos esses procedimentos textuais são complementados pelas outras práticas da atuação desse autor, em outros fatores do sistema, como o mercado e as instituições. Juntos, constituem uma demanda ao poder e propõem a diferença como regra para as suas obras, para o sistema e, quem sabe, para um novo modelo de realidade. O próximo passo, portanto, será apontar como algumas dessas discussões figurarão na forma de seus romances.

### 3.2 Os “laços fingidos”

*“All the world’s a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts [...]”*

William Shakespeare

No **Capítulo 1**, tece algumas proposições acerca de como Helder entendia seu ofício como *escritor*, o que levou à afirmação de que a *mistura* que empreende em suas obras é mais do que mero artifício estrutural, uma vez que as lança para fora de si mesmas. Assim, seu desejo de ser *político* não diz respeito somente ao enredo ou às metáforas no interior do texto, mas à tentativa de utilizar as palavras para ir além das palavras, o que implica pensar suas obras não apenas como a proposição de outro *modelo literário*, mas também de outro *modelo de realidade*. Como discutido no **Capítulo 2**, a centralidade do autor e, conseqüentemente, do texto elide esse segundo produto, dando realce apenas àquele que é mais evidente no sistema

literário. Por essa razão, é significativo pensar que a mistura de real e ficção é acompanhada pela atuação de suas diversas faces (metaficcionalmente ou em entrevistas), pois elas incitam à reflexão acerca das relações entre autor e obra. Dessa forma, ao questionar o mercado, a crítica literária ou as mitificações, por exemplo, descentraliza tais categorias e destaca os nexos estabelecidos com outros fatores do sistema; estando, justamente aí, a amplitude de seu alcance *político*. Foi tendo em vista tal raciocínio que a seção anterior se dedicou a pensar nos “nós verdadeiros” (MACEDO, 1991, p. 10). Faltam, portanto, os “laços fingidos” (MACEDO, 1991, p. 10), ou seja, elucidar como algumas obras incorporarão estruturalmente essa demanda ao poder a fim de propor outro repertório – *cultivando a representação na sua forma mais subversiva*. Assim, espera-se que o leitor entenda como essas escolhas estruturais integram-se num intuito mais amplo, que ultrapassa a mera conjuntura estética. Afinal, propor a diferença e defendê-la significa também pleitear para que ela seja recebida, circule e, quem sabe, venha a fazer parte da construção de uma nova realidade.

Assim, abordarei alguns dos romances macedianos<sup>73</sup>, focalizando, principalmente, como eles irão negar a autonomia do texto e a autoria como foco único de expressão. Por motivos óbvios, o que se propõe não é uma leitura exaustiva, mas recortes que, funcionando de maneira exemplar, evidenciem, ratifiquem e complementem as discussões aqui propostas.

### 3.2.1 *Partes de África*

*Partes de África* (1991a), o romance de estreia de Helder Macedo, conta com um narrador em primeira pessoa que compartilha com ele o mesmo nome e características pessoais (chama-se Helder Macedo, é professor do King’s College, colaborou na BBC de Londres, partilha dos mesmos amigos, tem interesse na mesma tradição literária, etc). Quem nos narra, portanto, é uma das possíveis faces desse autor.

A narrativa justifica-se pelas “visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais” (MACEDO, 1991a, p. 10), durante as quais o narrador se depara com fotos antigas de família, relatórios do pai da época em que era administrador de colônia, livros de lei e mapas

---

<sup>73</sup> Decidi não incluir um subcapítulo para *Tão longo amor tão curta a vida* (2012), pois, para além da extensão da tese e da inevitável repetição de algumas questões, o que poderia torná-la mais cansativa, Teresa Cristina Cerdeira (2014c) trabalhou muito bem a multiplicação autoral neste romance e em perspectiva bastante próxima a minha. Fio-me, no entanto, no fato de que a discussão dos demais romances dão conta de explicitar como Helder Macedo internaliza sua visão do sistema literário de modo a empreender uma demanda ao poder.

de África. Partindo desse lastro factual, passa a amalgamá-los à ficção, já que “há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos” (MACEDO, 1991, p. 10), numa narrativa fragmentada cujo enredo torna-se difícil determinar.

Interessante observar que, se esses mapas antigos já são outros por causa da ação dos “poetas” do império, que alteraram as fronteiras e os nomes dos espaços à la Napoleão Bonaparte, pode fazer o mesmo com a sua galeria de sombras:

Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim. (MACEDO, 1991a, p. 10-11).

Age, assim, como “um poeta em tempos de prosa” (MACEDO, 1991a, p. 11) e constrói seu “mosaico incrustado de espelhos” (MACEDO, 1991a, p. 40) demolindo as oposições nas quais se fundam a *ordem* colonial para que ele mesmo possa propor outra que talvez venha a ser, à maneira de Silvio Pélico. Por isso mesmo, permite-se incluir no romance a transcrição de um relatório do pai (capítulo 10); o segundo ato da ópera de Luís Garcia de Medeiros, que dialoga com uma cena da ópera *Don Giovanni*, de W. A. Mozart (capítulo 14); uma comunicação realizada pelo *escritor* no Rio de Janeiro, intitulada “Reconhecer o desconhecido” (capítulo 17); ecos que remetem à sua poesia e a seus ensaios já publicados; a citação direta dos versos de “Contrariedade”, de Cesário Verde; dados históricos e biográficos “sob a capa de uma autobiografia ou de um livro de memórias” (DAL FARRA, 1992, p. 23), que

alberga pelo menos quatro formulações minimalistas do gênero romanescos, representadas pela crônica familiar, pelo romance histórico, pela literatura de viagem e pelo, digamos assim, romance de tese, que asila uma teoria ficcional e uma crítica “de costumes” ao mundo literário português contemporâneo (DAL FARRA, 1992, p. 23).

Segundo Cerdeira (2000a), tal mosaico aponta para três misturas distintas: a) de gêneros, problematizando-os; b) entre real e ficcional, na “possibilidade de reelaboração do referente” (CERDEIRA, 2000a, p. 169-170); e c) a operada pela intertextualidade. Em outro ensaio, a mesma autora, ao se debruçar sobre uma dessas misturas, a saber, as relações entre *Viagens na minha terra* (2012) e *Partes de África* (1991a), destaca como:

Dialogar com Garrett, para esse romancista e crítico apaixonado pelas *Viagens* e sua “menina dos rouxinóis”, tem o propósito mais nobre e mais ousado de caminhar, como o outro, na contracorrente da tradição, relendo, a partir de um investimento na sua própria história, um tempo português cujas contradições, mais que verdades, pretende assinalar. (CERDEIRA, 2000b, p. 161)



Assim, enquanto Garrett inverte o sentido tradicional da viagem (rumo ao desconhecido do mar), voltando-se Tejo-arriba para o interior do país, Macedo empreende novo salto e “refaz o processo ao buscar o avesso de um olhar, lançado, agora, de África para Portugal” (CERDEIRA, 2000b, p. 166). Tal empresa advém da “consciência algo desalentada de que o poder fundamentalmente não mudara com a independência” (CERDEIRA, 2000b, p. 165) e, por isso, “pretende assinalar uma possível forma de reconhecer ou de descobrir Portugal.” (CERDEIRA, 2000b, p. 166), “sem necessidade de certezas apaziguadoras porque consensuais.” (MACEDO, 2000a, p. 174). Como resultado, oferece “mais perguntas que respostas, mais contradições que verdades: descentramento, desabsolutização, antitotalização do saber.” (MACEDO, 2000a, p. 174).

Esse é apenas um exemplo de como a estrutura desse romance é composta de uma constante apropriação de peças – da tradição, do biográfico, da história – reorganizadas de modo a questionar a *ordem* anterior a elas: a objetividade, a exigência de verdade, a sinceridade típica do relato biográfico tradicional, etc.

Outros chegaram às mesmas conclusões, ainda que perseguindo diferentes peças do mosaico, como é o caso de Laura Padilha (2002) ao olhar para aquelas que remetem a um repertório africano. Segundo ela, esse romance dá voz aos que foram emudecidos na trama colonial, como Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Guiné Bissau: “a palavra passa de um para outro, pois se está, por rememoração, na roda africana.” (PADILHA, 2002, p. 56). O narrador, portanto, age como espécie de “griô dos tempos modernos” (PADILHA, 2002, p. 56), o organizador da “festa da linguagem” (PADILHA, 2002, p. 56). Por isso mesmo:

A tentativa do romance é tirar a terra, abrir o cofre de sombras, ou seja, fazer da potência do caderno fechado o ato da escrita. Com isso: levantar véus, subverter ordens. Dizer o que se não disse. Expor-se. Desvelar-se. Fazer a viagem de volta. Iniciar-se, como parte de um rito secular, muito embora já tenha passado o tempo da iniciação que, no entanto, em África sempre pode renascer [...] empreende-se, pois, outra “viagem iniciática”, às vezes dolorosa, muito dolorosa, como sói acontecer nas cerimônias dessa natureza. (PADILHA, 2002, p. 54)

Ainda, afirma que apesar de o texto não se abrir com a frase anunciadora das rodas africanas de contação de histórias – *karingana ua karingana* – “nem por isso deixa de se apresentar como um exercício de intervenção no real, quando a sabedoria ancestral é convocada para manter vivos os referenciais simbólicos do grupo.” (PADILHA, 2002, p. 56). Tal convocação figura na explicitação de uma tradição que será relida, pois:

De certa maneira, o narrador liga o seu papel de professor da Cátedra Camões ao de contador mais velho, cuja meta é iniciar os mais novos que não possuem ainda os segredos e mistérios do grupo. Na comunidade de troca formada pelo contador do livro e seus leitores-quase-ouvintes, tudo é convívio, participação, força coletiva. (PADILHA, 2002, p. 56)

Essa afirmação em muito se assemelha a outra que fiz anteriormente, apesar de ter chegado a ela colecionando outras peças: não há produtores individuais, uma vez que estes se inserem sempre em práticas coletivas. Justamente por isso, há a necessidade de convencer os leitores e chamá-los a se reunir com ele na prática da diferença, típica do Gelo, se desejarem uma real transformação, seja ela literária ou social. Em suma, é preciso não somente que ele (o autor) seja a diferença, mas que outros a recebam e pratiquem. Por essa razão, a meta da *mistura* não é somente estética, mas também utilizar as palavras para ir além delas, num alargamento do campo semântico com vistas ao alargamento do campo social. Tal como nota Vilma Arêas (1992),

semelhante matéria, ou magma, despreza a mera ginástica estilística e em momento algum deixa de pretender articular o trabalho formal às contradições extra-estéticas. A força do romance apoia-se, sem dúvidas, nessa obstinação. (ARÊAS, 1992, p. 27).

Ora, o subcapítulo anterior foi dedicado justamente ao entendimento de como se dão tais articulações com o extra-estético. Se esse romance (assim como os outros) “versa sobre a necessidade de a ficção arriscar-se a ter alcance crítico.” (ARÊAS, 1992, p. 28), visou-se explicitar quais são os possíveis riscos e consequências de tal aposta.

Esse desejo de olhar para fora, portanto, só se perfaz pois suas misturas abalam as fronteiras do literário e do não-literário (AZEVEDO, 2013, p. 93) e encaminham a uma reflexão acerca da autonomia da obra de arte, instigando a pensar nas relações que ela estabelece com o real, de modo a superar o quiasmo garrettiano fundado nos polos materialismo/espiritualismo. Em outras palavras, múltiplos repertórios são mobilizados a fim de se proporem outros, incluindo-se, aí, um novo *modelo de realidade*.

Outro ponto de interesse estaria no fato de que o descentramento do saber apontado por Cerdeira (2000b) só é possível a partir da descentralização também do Autor, que já não pode mais ser o núcleo de irradiação dos significados absolutos. Como discutido no **Capítulo 2**, toda a autoria prevê múltiplos egos, no entanto, há uma longa tradição – um repertório suficientemente volumoso e vasto – que ainda mantém a imagem de unidade, mesmo que a esconda sob o interesse no texto. Helder Macedo, por outro lado, empenha-se em desmistificar esse aspecto dentro e fora dos romances. É de referir, porém, que suas multiplicações não são meros artifícios que visam destacar as potencialidades da ficção, os infinitos desdobramentos

que podem ocorrer no interior de um texto, mas também as negociações que ocorrem fora dele e que não deixam de estar ligadas ao mercado, à circulação da obra, às coerções, às classificações, etc., tal como já se discutiu acerca das lagostas e suas cascas.

Em *Partes de África* (1991a), o narrador afirma não ser este um livro “sobre mim, mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (MACEDO, 1991a, p. 74), no qual, ao início, “se dissocia de si próprio” e ao fim “se despede de si próprio”, ou seja, desdobra-se em outro(s). Por um lado, portanto, impede as identificações diretas ao biográfico. Por outro, aponta para o fato de que um autor pode possuir diversas faces, sendo aquelas que cria ficcionalmente também partes de si. Como bem lembra, “a mesma pessoa pode ser várias conforme as peças” (MACEDO, 1991a, p.19). Por isso, considerar seus desdobramentos ficcionais apenas em relação à obra na qual eles aparecem seria o mesmo que admitir que essa outra face ali criada em nada alterou o funcionamento de sua autoria, ou seja, teríamos de considerar que a publicação de *Partes de África* (1991a) em nada mudou a imagem que se tinha de Helder Macedo; ou que suas faces ensaística e poética nada teriam a acrescentar ali. A própria visão de trânsito, que é atribuída à sua obra, não deriva desse fato?

Por esta razão, a face ficcional (esse Helder Macedo que narra) não é a única que desponta no romance, uma vez que a ela misturam-se outras: a que remete a um indivíduo sem equivalente<sup>74</sup>, a que mobiliza a linguagem poética, o discurso histórico, o discurso literário, o discurso burocrático, etc. Em suma, é por meio da dispersão desses múltiplos egos que o próprio romance é composto em forma de mosaico que inclui partes de poesia, teoria literária, dados biográficos, gostos pessoais, relatórios do pai, etc. Esfacela-se, assim, a pretensa unidade. A autoridade e a originalidade típicas do Autor, da mesma forma, são questionadas quando reconhece a importância da recepção da obra e quando explicita as releituras que faz. Assume-se, dessa forma, como *autor*, nunca completo, nunca origem, sempre em trânsito, sempre se reinventando e se desdobrando.

Essa sorte de reflexão acerca da autoria se intensifica por meio da inserção de mais um desdobramento: Luís Garcia de Medeiros, o autor de *Um drama jocoso*. Como bem nota Cleonice Berardinelli (1992), logo nos paratextos somos confrontados com a dúvida acerca da

---

<sup>74</sup> Ressalta-se que esse indivíduo sem equivalente (real, portanto), seleciona os aspectos de sua biografia e personalidade que julga pertinentes para que sua face ficcional os misture à ficção. É dessa operação que emerge a noção de que a autoria “é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.” (FOUCAULT, 2013, p. 279). Os comentários metaficcionais de *Partes de África* (1991a) nada mais fazem do que ressaltar esse processo e a dupla identificação, muitas vezes elididos pelo foco em apenas umas das faces (a real, numa tradição biográfica; a ficcional, numa tradição textocêntrica).

existência de tal figura e, conseqüentemente, da autoria do *Drama*, uma vez que ali já é dada uma pista de suas ficcionalidades. Na contracapa do romance, lê-se acerca de Helder Macedo: “é sua estreia na ficção... se não mencionarmos a obra *Um drama jocoso* de Luís Garcia de Medeiros, personagem deste seu romance.” Assim, apesar de Luís Garcia de Medeiros ser caracterizado como alguém tão real quanto qualquer outro frequentador do Café Gelo e apesar de seu desaparecimento – mesmo que algo fantasmático – ser plausível, dado o contexto salazarista da trama, a dúvida está instaurada. Ratificando as desconfianças, à pista do paratexto, acrescentam-se as do interior do romance, como quando o narrador afirma sobre Luís Garcia de Medeiros: “é como se fosse uma ficção minha” (MACEDO, 1991a, p. 130). Mais uma face do autor, portanto. Seu *alter ego*. Assim como as “manifestações diferenciadas” das várias faces do *escritor* são complementares, também é o *Drama* em relação ao resto do romance, uma vez que ele “reflete, de forma mais tradicional, as ‘sombras’ apresentadas nos capítulos, como se de um espelho de ficcionalização se tratasse” (RIBEIRO, 2002, p. 66).

No entanto, a leitura de que Luís Garcia de Medeiros seria um *alter ego* do autor é apenas uma meia verdade. Philip Rothwell (2002), ao ressaltar a forma codificada com que Medeiros assina um bilhete para o narrador – “LoGaritMo” –, afirma que um logaritmo “é, em termos matemáticos, o equivalente da metáfora: transforma a adição em multiplicação; permite a um conjunto de números representar outro conjunto.” (ROTHWELL, 2002, p. 108). Pois é justamente de um conjunto que se trata, ainda que à época do lançamento de *Partes de África* (1991a) a crítica não tivesse os subsídios necessários para interpretar uma outra pista. O narrador recebe, em um envelope, o *Drama*; no entanto, o restante dos poemas de Medeiros está tão desaparecido quanto seu autor. Há três envolvidos, todos também frequentadores do Gelo. José Sebag, Herberto Helder e Helder Macedo:

Herberto Helder me disse há tempos que de facto os tinha visto mas que não, a pasta nunca lhe tinha sido entregue e que nem sequer se encontrara com Medeiros em Angola, estando até convencido até esse momento que teria sido a mim que ele a entregara antes de eu sair de Lisboa. Quanto ao Sebag, cada cor seu paladar: disse ao Gozález que tinha tido a pasta com os poemas mas que os destruíra por serem péssimos; a mim, que quem tinha os poemas, e que ele estava presente em Luanda quando foram entregues, era mesmo o Herberto; e ao Herberto foi precisamente o Sebag quem lhe disse que eu é que os tinha. (MACEDO, 1991, p. 126-127)

Quem detém a propriedade do texto? Provavelmente todos eles e nenhum deles. Esse paradoxo se confirma com a publicação, sete anos depois, de *Noites* (1998) – título dado ao caderno de poesias perdido de Luís Garcia de Medeiros. No volume, além dos escritos do poeta, há também diversos materiais, organizados pelo editor Vitor Silva Tavares, que visam dar uma resposta à interrogação que ronda a fantasmática figura: “Medeiros, Medeiros, afinal quem és

tu?” (MEDEIROS, 1998, p. 6). Entre esses materiais, há alguns poucos indícios, para além dos próprios poemas e uma peça de teatro, da existência de Medeiros, como a assinatura em uma escultura de Bartolomeu Cid dos Santos<sup>75</sup>, uma fotografia de sua mão assinando-a e uma fotografia de costas. De resto, há apenas os trechos pertinentes a ele contidos em *Partes de África* (1991a); uma entrevista de Helder Macedo sobre ele; as cartas/depoimentos de Herberto Helder, Bartolomeu Cid dos Santos e Maria de Medeiros; e, até mesmo, um telegrama enviado do além-túmulo por José Sebag: todos costurados pela voz do “perplexo editor” (MEDEIROS, 1998, p. 5).

Em sua carta sobre o amigo, Macedo afirma que o que sustentava sua existência “era o especial envolvimento de Helder Macedo, José Sebag e eu próprio. Medeiros como que recorria às forças intelectuais e afectivas que nos ligavam, para se introduzir naquele cotidiano juvenil de noitadas, álcool e dedicação verbal.” (MEDEIROS, 1998, p. 27). Herberto Helder, por sua vez, acusa-o de plagiador e de ladrão de almas. No entanto, ao refletir sobre a produção de Medeiros, aponta, por um lado, “páginas que não podem ser atribuídas a Helder Macedo, nem a José Sebag, nem a mim.” (MEDEIROS, 1998, p. 27); e, por outro, páginas que “não parecem proceder de alguém autônomo e singular, senão a quem quer que seja vinculado e plural, alguém subtraído a momentos de outros, uma soma conseguindo ser – vê se – um corpo unido dentro e fora.” (MEDEIROS, 1998, p. 27)

Essas declarações, por si sós, já encaminham a desconfiar acerca do caráter de conjunto logarítmico da construção de Luís Garcia de Medeiros, mas Herberto Helder ainda acrescenta: “Quem era o autor da Canção? Um ponto de convergência de três outras pessoas, ponto onde eram vítimas ou, pelo contrário, onde um momento se fizeram voz junta e uma – Medeiros foi o nosso mestre ou o nosso aluno tortuoso?” (MEDEIROS, 1998, p. 30). As suspeitas irão se confirmar quando Macedo afirma em entrevista:

Foi aliás no Café Lisboa que, em três noites consecutivas de cervejas e bagaços, o Herberto Helder, o José Sebag e eu inventámos o poeta em que tudo que o [grupo do Café] Gelo era e não era melhor ficou personificado, Luís Garcia de Medeiros. A ideia inicial teria sido fazermos uma espécie de *cadavre exquis* poético, com versos escritos e ocultados por um de nós a serem seguidos por versos escritos e ocultados por um dos outros, para ver o que acontecia quando se lesse tudo. O que aconteceu foi que o álcool tomou conta, não ocultámos coisa nenhuma, chamámos o José Carlos Gonzales e ditámos-lhe o que nos vinha à cabeça, que logo ficou a não ser de nenhum de nós. Completada a obra, era necessário um nome para o autor. O José Sebag também era Luís, eu seria Garcia se o registo civil moçambicano não tivesse sido preguiçoso, e o

---

<sup>75</sup> Trata-se de uma escultura, produzida no ano de 1991 e localizada na Estação entre Campos, em Lisboa. Com o título de *Biblioteca*, ela retrata prateleiras onde estão dispostos os maiores nomes da literatura portuguesa. Entre eles, *Noites* (1998) de Luís Garcia de Medeiros.

Herberto, além de Oliveira, é Medeiros, como compete à Madeira e aos Açores. De modo que Luís Garcia de Medeiros. Com trinta e tal poemas e o fragmento de uma peça teatral que prontamente desapareceram (como o autor, em *Partes de África?*) e depois reapareceram para serem publicados [...] (MACEDO, 2018c, p. 228-229)

Dessa maneira, é acertada a caracterização de Luís Garcia de Medeiros como “uma espécie de heterônimo coletivo” (CERDEIRA, 2010, p.38), ainda mais ao lembrar que ele é descrito com “ar pesado e moroso de Sá-Carneiro com óculos” (MACEDO, 1991, p. 77). Mais do que isso, no entanto, é necessário pensar no salto que é dado em relação ao procedimento pessoano. Se a prática da heteronímia ressalta como um autor pode se criar, Luís Garcia de Medeiros aponta para como ele é também criado; ou seja, na ausência do autor (morto literal ou figurativamente), quem o determina são os outros. Além disso, o caráter coletivo da heteronímia encaminha à percepção da literatura como “uma orelha que engravida [...] metamorfose de plágios assimilados” (MEDEIROS, 1998, p. 32). Ora, ele é tão feito de partes quanto o romance no qual primeiro apareceu. Como afirma o editor de *Noites* (1998): “Tudo está em tudo. A unidade saída da fórmula  $1+1+1 = 4 = 1$  configura a perfeita quadratura deste círculo que gira no céu ou no inferno da invenção poética” (MEDEIROS, 1998, p. 46-47). Em suma, Luís Garcia de Medeiros põe a nu o mito da autoria como autoridade, originalidade e unidade.

Por meio dessas reflexões, é possível afirmar que não só o *Drama* completa o sentido do romance – e vice-versa –, como as questões colocadas pela existência de Luís Garcia de Medeiros também completam, ou melhor, exemplificam, aquelas que são postas pelo próprio autor acerca de seu ofício. Presente e ausente, determinante e determinado. Em resumo, Luís Garcia de Medeiros é “tão real e fictício como qualquer [autor]” (MEDEIROS, 1998, p. 30) justamente porque a autoria opera nessa cisão.

Para Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira (2002) a temática obsessiva da poesia macediana pode “ser sintetizada na expressão poética do fingimento, que Pessoa cunhou e que a singularidade de sua obra transformou em questão incontornável para os poetas posteriores.” (OLIVEIRA, 2002, p. 81). Pelo visto, não somente da poesia. Como lembra Berardinelli (1992), é o narrador quem nos alerta, ao final de *Partes de África* (1991a), para o fato de ter nascido na mesma hora, dia, mês e ano que Fernando Pessoa – 30 de novembro de 1935 –, como se de reencarnação ou predestinação se tratasse.

Assim, se os outros romances se configuram como extensões desse primeiro, “e sugerem uma continuidade temática e estilística que aponta para o desenvolvimento contínuo das mesmas questões” (DANTAS, 2009, p. 162), neles também a autoria e a autonomia do texto

serão questionadas, ainda que de diferentes maneiras. Por ora, apenas destaca-se que, no presente caso, o disfarce é não se disfarçar (MACEDO, 1991a, p. 39) e que, por isso, não há distância entre os valores literários assumidos pelo narrador e pelo autor: seus repertórios irão coincidir. Como veremos, porém, há outras formas de disfarce.

### 3.2.2 *Pedro e Paula*

Como bem nota Arêas (2002), o título, os motivos e o nome escolhido para as personagens de *Pedro e Paula* (1999) estabelecem uma clara relação de intertextualidade com *Esau e Jacó* (1997c), de Machado de Assis. Há sempre, no entanto, os saltos. No romance de Machado, os gêmeos, idênticos, representam a oposição entre Monarquia e República. Porém, essa é uma falsa antinomia, assim como aquela entre liberais e miguelistas em *Viagens na minha terra* (2012). O título de Macedo, por outro lado, “faz escorregar a última vogal do título machadiano” (ARÊAS, 2002, p. 142) e “sublinha a diversidade dos contextos, o que naturalmente leva a uma perspectiva histórica diferente” (ARÊAS, 2002, p. 142). Tem-se, então, não mais um Paulo, e sim uma Paula; não mais gêmeos idênticos, mas “biovulares e não idênticos” (MACEDO, 1999, p. 21), “complementares e divergentes, figuras em jogo ambíguo de atração e repulsa.” (CERDEIRA, 1999, p. 274). Começando pelo nascimento dos irmãos, em 1945, o romance atravessa cinco décadas da história portuguesa – do salazarismo à Revolução dos Cravos e seus *pós* –, culminando no decisivo “Pois é” de Paula em 1997.

O enredo, desta vez, é mais linear, apesar de ainda manter a postura de recusa à pretensão totalizante, pois gira em torno de triangulações que estabelecem a dúvida. A primeira triangulação se estabelece com a mãe dos protagonistas, Ana, posicionada entre José e Gabriel: na sua incapacidade de escolha, acaba ficando com o primeiro por conveniência, mas nem por isso deixa de fantasiar e atribuir, a cada homem, a paternidade de um dos gêmeos. “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (MACEDO, 1999, p.27). Segundo Cerdeira (1999):

Não sabia ela, quando falava ainda sem metáforas, que estava levantando para o destino dos gêmeos o véu das diferentes possibilidades de estar no mundo, que têm a ver com o saber lidar com a afetividade – quer dizer com o corpo –, mas também com as ideologias, o que significa, de outro modo, com o sentido da liberdade. Ana – José – Gabriel inauguram toda uma série de triangulações que passam sempre no romance por essas duas vias: a da liberdade do corpo e a do corpo em liberdade. (CERDEIRA, 1999, p. 277)

Em outras palavras, a triangulação estabelecida por Ana torna-se profética dos destinos: “Paula aproximar-se-á ideologicamente do padrinho Gabriel [...] enquanto Pedro prolonga o conservadorismo e tibieza do caráter do pai” (FONSECA, 2015, p. 136); o primeiro, resistente ao regime salazarista; o segundo, complacente e administrador de colônias. Tais identificações são geradoras de outras triangulações que acentuarão a corajosa escolha de Paula pela liberdade diante da fraqueza de outras personagens. Na triangulação Ana – Pedro – Paula, por exemplo, “A impossibilidade de assumir o outro como alteridade impede a Pedro de separar-se da mãe e de só ultrapassar esse estágio quando o seu outro eu, que era Paula, ocupa o lugar que fora dela.” (CERDEIRA, 1999, p. 278).

Conclui-se, assim, que o mote do romance é “a grave questão da escolha” (CERDEIRA, 2002c, p. 154) – tal como Macedo (1991b) a discute no ensaio sobre Machado de Assis analisado no **Capítulo 1** –, problemática que não deixará de incluir o próprio narrador e, por extensão, o autor. Segundo Cerdeira (2002c), nesse ensaio, “O crítico, como o autor [Machado de Assis] já fizera, escolheu Capitu e a escolha foi para sempre.” (CERDEIRA, 2002c, p. 151). Justamente por isso, a pesquisadora investe em Paula como aquela que, “em voz autoral” (CERDEIRA, 2002c, p. 152), “ele escolhe também para sempre no universo do romance, uma herdeira, ou uma personagem da linhagem de Capitu.” (CERDEIRA, 2002c, p. 152). É, portanto, no olhar para essa escolha que se estabelece o recorte com base no qual se analisa esse romance, buscando apontar como ela articula um questionamento veemente acerca da autonomia do texto e da centralidade do autor.

Começo afirmando que o narrador desse romance é um dos desdobramentos ficcionais do autor, compartilhando com ele suas características pessoais e nome próprio. Tal como em *Partes de África* (1991a), se narrador e *autor* se confundem, é justamente porque explicita-se um fato inerente a toda autoria: os discursos dotados de autor irão abarcar uma multiplicidade de egos. Dessa forma, a face ficcional incumbe-se de impedir as identificações diretas à biografia do autor; mas, por outro lado, ao apontar para fora, ressalta como esse que carrega o *nome de autor* Helder Macedo não se resume a ela. Destaca-se, portanto, como a autoria não está nem “do lado do escritor real” (FOUCAULT, 2013, p. 278), nem “do lado do locutor fictício” (FOUCAULT, 2013, p. 278), mas “corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos” (FOUCAULT, 2013, p. 274), ou seja, relaciona-se também ao que é extratextual. Assim, a escolha por Paula tem mais de uma consequência. Primeiro, ela é uma maneira de se autorrepresentar, logo contribui para o funcionamento de sua *função-autor*. Ampliando o olhar,



ela é também a negação de outro repertório, portanto não deixa de refletir o sistema literário. Por fim, ela é também a afirmação de um *modelo de realidade*.

A coincidência de nomes, no entanto, pode elidir uma importante diferença. O narrador inicia *Pedro e Paula* (1998) segundo as regras de um repertório diverso daquele que emerge de *Partes de África* (1991a), ainda que de forma irônica. Diz ele que escreve o romance “à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se.” (MACEDO, 1999, p. 17). Assim, “a partida se dá através de um marco, um padrão, de uma pedra que institui o modelo romanesco que ele deve seguir, e do qual, paulatinamente, se irá desviando” (DAL FARRA, 2002b, p. 135). Partindo, então, desse marco, ele age como um “cauteloso inventor de probabilidades” (MACEDO, 1999, p. 139), do qual se espera que apenas distribua as cartas sobre a mesa e que, estabelecidas as causas, deem-se as consequências<sup>76</sup>. Em outras palavras, dispõe “os hipotéticos corpos das nossas personagens, a que ainda faltam os espíritos factuais” (MACEDO, 1999, p. 94), ou as cascas com as quais se preenche com a metáfora capaz de dizer, como espelho, seu próprio tempo (assim como as lagostas).

No entanto, há um problema. Esse repertório essencialmente determinista não prevê um narrador tão autoconsciente, esse “comentarista, [...] agradável palrador, [...] que faz considerações, dá palpites, corrige-se, remete-se ao leitor, cavaqueando alentada mas discretamente.” (DAL FARRA, 2002, p. 134). Logo, ele acaba por denunciar a falibilidade do método: o jogo está viciado. O narrador, tendo feito promessas de se “projetar como um profissional equânime” (MACEDO, 1999, p. 55) e não se “permitir tais tentações narcísicas” (MACEDO, 1999, p. 55), tem suas preferências. Por um lado, confessa que “[...] tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel.” (MACEDO, 1999, p. 54); por outro, está “cheio de má vontade contra Pedro.” (MACEDO, 1999, p. 56). E não foi sempre assim? A tentativa de parecer objetivo e de mostrar que não cede às tentações narcísicas para deixar o campo livre, a fim de que a ciência positivista pinte o romance com tons de verdade? No interior dessa lógica, que busca reproduzir a *ordem* hierárquica na qual se assenta o mundo, quem tem a melhor mão é quem ganha, enquanto uma mão perdedora, como a de Machado, por exemplo, contrariaria todas as expectativas. Aos poucos, o *bluff* vai se evidenciando:

---

<sup>76</sup> Esse marco já foi discutido no **Capítulo 1** – ou seja “o da confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito.” (MACEDO, 1991, p. 8-9), que é mobilizado em *O Mulato* (2019) e rasurado pelos romances machadianos.

Os jogos estão feitos? Bom, estão e não estão. Diria antes que as cartas foram distribuídas, bem ou mal, e que agora compete a cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecendo que muitas vezes *não é quem tem a melhor mão que vai ganhar*. No pôquer há o “bluff”, no bridge a “finesse”, *nos romances o livre-arbítrio até deixar de haver*, como no vasto lá fora da vida. (MACEDO, 1999, p. 94, *grifos meus*)

Se institui um marco e apropria-se dessa tradição, não é somente para desviar-se, mas para a implodir, expondo suas incongruências. Ao revelar suas preferências, evidencia que elas sempre estiveram presentes, a despeito de seu escamoteamento com o recurso à objetividade e às teorias científicas. Assim, no capítulo 9, revela a *finesse*: “a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas” (MACEDO, 1999, p. 139). A mudança de postura se dá, pois:

Nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até ao fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. (MACEDO, 1999, p. 140)

Justamente por isso, não pode assumir uma posição de centralidade e autoridade e, como ditador do texto, forçar suas personagens a se enquadrarem em uma lógica de causa e efeito, tornando-as símbolos inequívocos (DANTAS, 2009, p. 148), pois, assim, recairia na mesma lógica a ser demolida. Para Dantas, o “autor propõe a recusa do determinismo, e põe seus personagens à prova: no que se refere ao enredo e ao futuro dos personagens, Macedo ‘lava as mãos’, dispõe as cartas na mesa e deixa que cada um deles faça seu jogo.” (DANTAS, 2009, p. 148). Já Maria Lúcia Dal Farra conclui seu raciocínio afirmando que:

Tendo, pois, partido da pedra, do templo, Helder Macedo se devota à invenção e à fundação de uma *outra ordem*, libertária e insurrecta, para a sua comunidade ficcional. De modo que o trajeto deste romance é, em qualquer das direções que ele se deixe ler (como palíndrome que é), sempre aquele da passagem definitiva de Pedro a Paula. (DAL FARRA, 2002b, p. 137, *grifos meus*)

Sobre essas afirmações, há alguns pontos a considerar em relação à autoria. Se nessa outra ordem não há mais espaço para o autoritarismo típico do Autor, tampouco há para a ideia de texto consecutória a ele (imaterial), sendo necessário reconhecer as relações que ambos estabelecem com seus entornos. Por esse ângulo, não basta fundar uma nova ordem, é preciso advogar por ela para que outros a assumam e outros tantos reconheçam. Só dessa forma a passagem é definitiva. Justamente por isso, não pode desaparecer. Assim, apesar de as personagens estarem livres de um *Autor* que tente forçá-las a uma lógica, ainda há um *autor* – e este não se exime de escolher. Com isso, conclui-se que as mãos do autor não estão completamente limpas, uma vez que é dado a Paula – e somente ela – o direito de contar sua versão.

Há, portanto, uma afirmação da liberdade, “um sopro de otimismo” (ARÊAS, 2002, p. 144), “Como se, apesar de todo o ceticismo, ainda houvesse esperança e os anos 60 pudessem gerar algo de novo” (ALMINO, 2002, p. 180). Mas não a esperança ingênua, já que, “Corajosamente, a narrativa ensina-nos a terrível lição: os cravos de abril não floriram sempre corretamente para todos aqueles que lutaram contra o fim do regime.” (FIGUEIREDO, 2000, p. 407) e apresenta “uma espécie de humor sarcástico que esconde – ou revela – a dor pelo que ficou incompleto, ou foi distorcido ou se desmoronou, do grande sonho” (PINTASILGO, 2002, p. 122). Em suma, o romance não deixa de apontar, principalmente no capítulo reticente e sem numeração, “Festa é festa”, as “contradições portuguesas com o 25 de abril” (CERDEIRA, 2002c, p. 155). Vale lembrar: “o ex-pide Ricardo Vale, ou alguém igual a ele, apareceu há dias na televisão portuguesa, com o entrevistador muito mesuras a tratá-lo por Senhor Inspector como no antigamente” (MACEDO, 1999, p. 189). Por essa razão, é tão grave a necessidade de afirmar uma escolha, em atitude de alerta de incêndio tal qual sugere Benjamin: rejeitando o “otimismo sem consciência” (LOWY, 2005, p. 15) em prol de um “pessimismo ativo, ‘organizado’, prático, voltado inteiramente para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior.” (LOWY, 2005, p. 15). Em resumo, a passagem de Pedro à Paula não é tão definitiva, pois os modos de ser dos “Pedros” estão sempre à espreita: “o perigo vem de Pedro, Pedro é que é o meu rival no destino de Paula” (MACEDO, 1999, p. 55). Por isso, é preciso sempre escolher. Relembro: *ser poeta é ser político*.

Mesmo com todas as contradições e em estado de alerta, “festa é festa, e essa já ninguém nos tira” (MACEDO, 1999, p. 103). Assim, se há o afastamento de um marco e a fundação de uma nova ordem, é porque o tempo passou e algumas mudanças são incontornáveis. Nessa viagem pelo tempo, tem-se não apenas um retrato das transformações do mundo, mas também das maneiras de estar nele e escrever sobre ele. Assim, o romance aborda não só a história dos gêmeos, mas a afirmação de uma forma de escrita mais condizente com o presente e suas diferenças. Dessa forma, o afastamento do marco, assim como em Garrett (2012), só se dá quando o Autor desce do Olimpo e se coloca no lugar de personagem da própria história que narra, o que desconfigura as fronteiras entre o real e o ficcional. Sobre esse assunto, Teresa Cristina Cerdeira (1999) defende:

Fazer-se personagem, dialogar com seus seres de papel, encontrar-se com eles, escutar deles a história que deve narrar, saber menos do que eles têm para dizer, apaixonar-se por eles, tudo isso faz do narrador outro personagem e [...] dá aos personagens potencialidades de decisão. (CERDEIRA, 1999, p. 279)

Na verdade, misturados e confundidos que estão, o autor torna-se também personagem, destacando o que sempre fora: uma construção. Por outro lado, quando se apaixona, toma partido. A afirmação, portanto, de que “o autor deixa de poder fingir que tem escolha” (MACEDO, 1999, p. 140) pode ser lida, em lugar da confirmação de seu apagamento total, como uma declaração de amor a Paula e, por isso, há a inevitabilidade de que tome uma posição. Assim é que as personagens são capazes de “inventar o seu autor” (MACEDO, 1999, p. 140): pois as escolhas que são feitas para elas, optando-se por forçá-las a uma lógica ou, em vez disso, propondo-lhes outra, influenciam diretamente na imagem que se tem do autor e, conseqüentemente, nas valorações e classificações que daí se seguem, fatores essenciais para a circulação de suas ideias.

E o inverso também é verdadeiro, já que faz “com que esses seres inventados saltem para a narrativa maior de modo a ocupar espaço numa realidade que é a do próprio narrador” (CERDEIRA, 1999, p. 279). Assim como ocorre em *Viagens na minha terra* (2012), de Almeida Garrett, esses trânsitos estabelecem um vínculo entre três realidades (ou planos) – a do autor, a do narrador e a das personagens – cabendo pensá-los não só em relação aos efeitos que teriam no interior do universo ficcional, mas também em relação a um território no qual, até pouco tempo, a ficção era interdita: a realidade. A confluência que se dá entre os diversos planos narrativos se presta justamente a isso: apontar que não se ignora o concreto; que, ainda aqui, se é *poeta em tempos de prosa*.

A autoria, nesse romance, contém ainda outras sutilezas. Se em *Partes de África* (1991a) o autor é o ponto de partida para a elaboração ficcional da memória e da história, em *Pedro e Paula* (1999a) conta-se a história de outrem. No entanto, há razões para considerar que o procedimento de um e outro é mais semelhante do que aparenta. A primeira delas é o título do primeiro capítulo, “Entradas e saídas”, que me levou diretamente aos versos de Shakespeare que se encontram na epígrafe deste subcapítulo. Obviamente, essa pode ser uma mera coincidência, mas, ainda assim, feliz, já que tais versos se acomodam muito bem na perspectiva macediana de poder ser vários conforme as peças.

Já ultrapassando o título e no interior de tal capítulo, o romance inicia-se de forma desnorteante, misturando, à Portugal colonial, cenas e personagens do filme *Casablanca*, já que o país fora rota de fuga para os refugiados da II Guerra Mundial. Após essa vertigem, diz o narrador que:

[...] foi cantando e rindo a imagem dessa Lisboa de outras eras que me ia chegando às minhas remotas *partes de África*. Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se. (MACEDO, 1999a, p. 17, *grifos meus*)

Ora, o que o motiva a contar a história dos gêmeos é o retorno às suas remotas *partes de África*. Não parece exagero, portanto, afirmar que esse livro também é “a partir de mim” (MACEDO, 1991a, p. 74), informação que subitamente ilumina a mesma proliferação de egos que havia no outro.

O mais óbvio, para além do narrador, é Paula, cuja técnica de pintura espelha a técnica narrativa do autor:

Porque o segredo dos quadros, que tinha 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, 1999, p. 193)

Avulta-se, assim, uma possibilidade de si marcada pela diferença de ser mulher e pintora e que, assim como o autor, cria, segundo os princípios de Cesário Verde, “um novo corpo orgânico, aos bocados” (VERDE, 1987, p. 18). Não à toa, “a Paula, bom, mas já disse, já devia ter dado para entender, a Paula a deixar que eu me escreva no que ela fosse.” (MACEDO, 1999, p. 189). E se o pai dela é administrador de colônias – assim como o do autor –, Pedro poderia muito bem ser outra possibilidade ficcionalizada de si: aquela que poderia ter sido caso houvesse seguido os caminhos traçados e finalizado o curso de Direito. Há, ainda, Gabriel, o que mais se aproxima de sua própria trajetória biográfica: “auto-exilado em Londres por razões políticas, funcionário da BBC, de um certo dandismo baudelairiano, apreciador de música, de pintura e de bons vinhos e fatalmente apaixonado pela Paula.” (CERDEIRA, 1999, p. 281). Sobre ele, sugere Cerdeira (1999):

Por isso mesmo é que poderíamos supor que [...] a triangulação Narrador – Paula – Gabriel investe também na vertente da autobiografia, de forma evidentemente muito menos ostensiva da que havia sido utilizada no romance anterior, num estilo, digamos, ainda mais metafórico, deslizante, sinuoso, mas nem por isso menos consequente. (CERDEIRA, 1999, p. 281)

Tal afirmação esclarece como o 25 de abril e a liberdade também teriam sido para o autor como o “mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos em que se estiolara em *voyeurismos* londrinos.” (MACEDO, 1999, p. 145), representando as possíveis culpas e o novo ânimo por meio da relação entre Paula e Gabriel. Nesse sentido, o reencontro de Paula e Gabriel poderia muito bem ser lido como o reencontro do cidadão com um país liberto da autoridade do pai, o que ultrapassaria uma representação individualizante

para sugerir uma leitura política mais ampla, num drama simultaneamente pessoal e político, como em Garrett (2012).

Ser *poeta* não seria isso? Multiplicar-se? Recusar a identidade una? Essa é uma das razões pelas quais se vem afirmando que é essencial que se compreenda o *escritor* – nas suas múltiplas faces, dentro e fora do texto –, pois é ele que motiva a *mistura*. No caso aqui explorado, por exemplo, analisar apenas a sua face explícita – o narrador – sem pensar em seus outros desdobramentos, impede que se veja a nova sorte de relações entre real e ficcional que esse romance propõe. Os dados biográficos, aqui, são usados como máscara que ilude o leitor a pensar que este narrador se movimenta segundo o mesmo repertório do autor. Por isso, faz-se mister olhar para o autor e a distância – cada vez menor – em relação aos valores desse narrador para compreender o sentido inerentemente garrettiano da aprendizagem que ele enseja. De superação das antinomias, escolhendo Paula sem utopias ou ingenuidades, sempre alerta em relação aos Pedros.

### 3.2.3 Vícios e Virtudes

*“quando eu vi você  
tive uma ideia brilhante  
foi como se eu olhasse  
de dentro de um diamante  
e meu olho ganhasse  
mil faces num só instante*

*basta um instante  
e você tem amor bastante”*

Paulo Leminski, *Amor bastante*

As mesmas discussões que foram feitas até então, também se fazem presentes em *Vícios e Virtudes* (2002a), ainda que as *misturas* sejam outras. Afinal, a prática da diferença é levada a sério, algo já pressentido por Sena (2012) a respeito da poesia desse *autor* e sua capacidade de se reinventar. Se *Pedro e Paula* (1999a) é uma espécie de retorno à *Partes de África* (1991a), esse terceiro romance empresta algumas de suas peças e as integra em um novo mosaico, de

modo que não só retoma, como também reconfigura e amplifica algumas das questões ali abordadas.

Entre as semelhanças, há o fato de este ser também um “romance de romances” (CERDEIRA, 2002d, p. 192), no qual incluem-se diversos modelos literários: “isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (MACEDO, 2002a, p. 125). Antes, é “uma articulação finíssima dessas ‘categorias’” (SENNA, 2002, p. 217) que resulta em uma “negociação distorcida do esperado” (CERDEIRA, 2002d, p. 188). Em outras palavras, mobiliza-se uma multiplicidade de repertórios que, combinados, fazem emergir outras regras. Tal como nota Maria Lúcia Dal Farra (2002), arma-se, assim, o questionamento das “fronteiras entre factual e verossímil (que abre passagem desimpedida da ficção para a realidade e desta para a ficção).” (DAL FARRA, 2002, p. 206). Além disso, há, mais uma vez, um narrador com as mesmas características pessoais do autor, o foco em uma personagem feminina e a explicitação do caráter múltiplo da autoria.

Assim como nos romances anteriores, há uma face mais evidente, ou seja, aquela mais facilmente identificável ao autor, e outros desdobramentos menos óbvios, que participarão ativamente na construção da narrativa. Luís Garcia de Medeiros colaborou em *Partes de África* (1991a) com seu *Drama jocoso*; Paula, por sua vez, teve a chance de escolher o final que melhor expressava suas verdades. Estas, porém, apesar de peças importantes para o todo do mosaico, são contribuições pontuais, enquanto as desse novo romance serão mais acentuadas e dispersas por toda a narrativa.

O enredo inicia-se quando o narrador se encontra com um antigo colega de Liceu, Francisco de Sá, um escritor como ele próprio. Entre um copo e outro, Francisco conta uma história curiosa sobre uma mulher com a qual se relacionara e que, em meio ao ato sexual, revelou que o filho havia morrido na véspera. Dos detalhes que dá sobre ela, tem-se a primeira versão de Joana e, a partir desse ponto, “mais de meia dúzia de variações narrativas” (DAL FARRA, 2002, p. 209) sobre esse mesmo tema irão emergir. Isso ocorre, a princípio, porque o narrador enxerga, no relato do amigo, paralelos entre essa mulher do presente e Joana d’Austria (mãe de D. Sebastião), o que instiga ambos a escrever sobre o tema. Após conhecer Joana no lançamento do livro do amigo e tornar-se amigo dela, o narrador lhe envia o início da história que está escrevendo, à qual o leitor tem acesso nos capítulos 2 e 3. A partir de então, a Joana “real”, já se confundindo com a Joana ficcional, passa a interferir na narrativa, inclusive enviando ao narrador um diário, datilografado por ela, que alega ser propriedade de Francisco

(mas não o de Sá, e sim o suposto amante e o pároco de Joana D'Áustria). Ao fim, Joana desaparece (tal qual Luís Garcia de Medeiros) sem esclarecer todas as dúvidas acerca de si.

Como se vê, são muitas as duplicações: “Sem ser nenhuma de suas versões, Joana termina por ser uma soma de todas essas partes, incluindo as possíveis contradições entre elas, e as evidentes similitudes, verossímeis ou não.” (DANTAS, 2011b, p. 18). Se muitos contribuem dando versões de Joana (inclusive ela própria), quem a criou? Tem-se, assim, a metáfora perfeita para a autoria de Macedo, em um caso mais nítido de “unidade saída da fórmula  $1+1+1 = 4 = 1$ ” (MEDEIROS, 1998, p. 46-47). Em outras palavras, o narrador, Joana e Francisco de Sá são faces autorais responsáveis por construir a imagem paradoxal de unidade fragmentada da autoria macediana.

Por isso, sugere-se que a narrativa de *Vícios e Virtudes* (2002a) é também a narrativa de tal processo, para o qual se transpõe o algoritmo nos seguintes passos: a) Francisco, o marco do qual o narrador se afasta, ainda que haja semelhanças; b) o narrador e seu primeiro projeto, antes de conhecer Joana; c) Joana, que gradativamente altera a postura do narrador com suas interferências; d) um narrador já modificado e apto a escrever o romance como mistura de todas essas perspectivas; o *autor*, simultaneamente, 1 e 4.

Francisco de Sá, por exemplo, pode ser compreendido, de modo similar a Pedro, como uma possibilidade de si, o *autor* que ele teria sido caso houvesse cedido às coerções. No entanto, não se trata de uma simples negação. No subcapítulo anterior, já apontamos quais os nexos que essa escolha representativa mantém com aquilo que está para além da ficção. Agora, todavia, cabe apontar suas relações com o plano do qual faz parte: o ficcional. Elas se estabelecem com a mesma ambiguidade, como se afirmasse (de maneira menos explícita, certamente): “Perdoe o leitor que já deu por isso, mas é possível encontrar algumas semelhanças naquilo que faço com esse pós-modernismo de Francisco de Sá. Perdoe o leitor que ainda não deu por isso, mas há também diferenças.”. Como já afirmado, apesar de o narrador acidamente criticar o pós-modernismo do amigo, “nem tudo eram disparates” (MACEDO, 2002a, p. 80), estando o problema menos nas características que resumiriam tal rótulo e mais na maneira inócua com que elas são mobilizadas, pois “tudo somado nada daquilo significava coisa nenhuma” (MACEDO, 2002a, p. 80). Isso ocorre pois Francisco seguia “a moda, a estética do vale tudo até tirar olhos, a ensaística do também quero, este até quis a mãe do Dom Sebastião, porra!” (MACEDO, 2002a, p. 81). Assim, por um lado, há a descrição que o amigo faz de seu futuro romance, que se aproxima, em muito, do que se tem em mãos:



Vai ser esse o meu ponto de partida. Depois tudo em flashbacks, alternando com coisas que aconteceram depois, como é que se chama o oposto de flashbacks?, incluindo essas conversas contigo, é o mínimo que mereces, és o Escritor, estás a ver, o leitor a pensar que o autor não é o Eu, tudo a ser construído e desconstruído ao mesmo tempo. Que te parece? (MACEDO, 2002a, p. 29)

Portanto, é significativo que, após essa conversa, o narrador afirme: “Tu também me deste uma ideia que talvez funcione. Ou ela. Depois conto.” (MACEDO, 2002a, p. 32). São tais semelhanças que justificam a ira que toma conta do narrador no lançamento do romance de Sá. Sua temática (a Joana do passado e do presente) foi “roubada”. Não pareceria ele o plagiador? Por isso, questiona-se: “Como é que eu agora podia voltar ao meu livro?” (MACEDO, 2002a, p. 81).

Por outro lado, há as diferenças. Logo após esse questionamento, emerge Joana, que, depois de virar um copo de vinho tinto na cabeça de Francisco de Sá, em conversa com o narrador, as aponta, inquirindo: “Leia isto. O autor a esmerar-se.” (MACEDO, 2002a, p. 83). O trecho que indica continha passagens como ““cardos encardidos de lutos lenços em labores lavrados”” (MACEDO, 2002a, p. 84) ou ““a fala do falo na lábia da luta”” (MACEDO, 2002a, p. 84), das quais ela e o narrador zombam e que se afastam da ideia de “poeta em tempos de prosa” para ser uma prosa poética de cariz estético.

Em suma, tanto Joana quanto Francisco participam de seu processo de escrita. No caso de Francisco, quer dando-lhe ideias, quer oferecendo-lhe um modelo negativo. Mais do que isso, no entanto, há o caminho inverso: tanto o narrador como Joana estimularam as ficções de Francisco, “Donde se conclui que a culpa é dos dois. Pior. Que afinal os autores do livro somos nós. Ele emprestou só o estilo e cobrou a mais-valia.” (MACEDO, 2002a, p. 88).

Isso significa afirmar que o narrador também não é uma imagem completa, apesar de parecer por causa de seus “dados referenciais oferecidos traidoramente” (CERDEIRA, 2002a, p. 191). Diz ele sobre si próprio: “sou um escritor realista, só lido com verossimilhanças e plausibilidades.” (MACEDO, 2002a, p. 20). Estão aí as bases de sua primeira tentativa de escrita, ou seja, “a ideia que talvez funcione.” (MACEDO, 2002a, p. 32) e que nos é apresentada nos capítulos 2 e 3. Antes mesmo de conhecer pessoalmente Joana, já pressentia seu jogo: “E o que pensei foi safá que menina perversa, grande gozona.” (MACEDO, 2002a, p. 27). O que o narrador percebe é que a Joana da história de Francisco assemelha-se a outra: a Joana de Áustria descrita por Marcel Bataillon em um artigo publicado, em 1974, pela Fundação Gulbenkian. Sabendo que a Joana do presente é historiadora, conclui: “A menina a gozar com a História, a gozar Francisco de Sá. E a mim por tabela. Ou então não estava boa da cabeça. Ou eu.”

(MACEDO, 2002a, p. 28). Assim, partindo desse documento, passa a transpor para a sua versão aquela Joana do passado, tecendo relações plausíveis entre uma e outra. Julga que, assim, estará dando uma resposta à evidente gozação de Joana, que estará jogando o mesmo jogo que ela. Essa mesma vaidade estará presente quase que até o final do romance, tanto mais acentuada quanto mais perceber que não é ele quem dita as regras.

Como bem nota Cerdeira (2004), “o modelo do ‘romance histórico’ será aquele que mais evidentemente o romance inscreve sob suspeição [...]” (CERDEIRA, 2004, p. 165), sendo “nessa mesma linha que o primeiro projeto de escrita se pretendia construir.” (CERDEIRA, 2004, p. 165), “como se o presente pudesse surpreender às avessas, não por sua novidade, mas por suas semelhanças com um passado de fantasmas de que se não poderia escapar.” (CERDEIRA, 2004, p. 166), “numa espécie de narrativa especular em que o destino parecia já traçado em metáfora.” (CERDEIRA, 2004, p. 166). Lembra ela que o narrador não é historicamente ingênuo, afinal deseja, com esse projeto, recusar o lastro sebastiânico pelo qual a história de Portugal é lida. Ainda assim, a relação simétrica de causa e consequência entre o passado e o futuro com a qual ele persegue tal temática não é nada condizente com os novos tempos. É, antes, autoritária, pois pretende gerar “símbolos inequívocos” (DANTAS, 2009, p. 148). Por consequência, para além de outra face do autor, o que se apresenta é também um outro modelo literário, uma maneira de ler que, apesar de não ser falsa, também não é completamente verdadeira.

Entre o narrador e esse seu pretense romance histórico, interpõe-se Joana (a “verdadeira”). Após se conhecerem, ambos forjam uma cumplicidade de amigos de infância, uma relação especial, ou pelo menos o narrador achou que assim fosse. Por isso, ele passa a sentir que tudo aquilo que tinha escrito seria uma “forma de usurpação, uma violação da nova intimidade” (MACEDO, 2002a, p. 98), para o que o único remédio seria que ela “se tornasse parte dessa mesma intimidade, num jogo entre nós, ela gostava de jogos, de algum modo tinha sido ela quem me desafiara com as coisas que disse ao Francisco de Sá e ele me contou” (MACEDO, 2002a, p. 98). Envia, então, a Joana, o “falso início verdadeiro” (MACEDO, 2002a, p. 142) que havíamos lido nos capítulos 2 e 3 junto de um bilhete: “Leia isto. Confere? Agora é a sua vez” (MACEDO, 2002a, p. 98).

Ora, o que o narrador espera dela é uma confirmação de suas transpostas plausibilidades, a sinceridade e a verdade que só os amigos de infância poderiam oferecer. O jogo que propõe é que Joana complete seus espaços em branco, dando-lhe respostas às perguntas que ficaram

sobre a vida que imaginara para ela. E ela aceita jogar, mas já tomando para si as lições de livre arbítrio que aprendeu lendo *Pedro e Paula* (1999a) e seguindo suas próprias regras. Assim, responde ao bilhete e ao calhamaço com um novo calhamaço: o diário datilografado por ela que se encontra no capítulo 7.

Tal “documento”<sup>77</sup> desestabiliza o narrador, pois a introdução do falso diário, da falsa prova documental, altera completamente as regras do jogo, já que a plausibilidade que Joana lhe oferece não está mais calcada em registros históricos, como ele vinha procedendo. Ela joga segundo um outro repertório. É nesse momento que percebe: “O fato é que cores que eu não tinha misturado emergiram de dentro da tela, uma sombra grotesca a confrontar-me. Com a qual ainda não sei o que fazer.” (MACEDO, 2002a, p. 122). Em outras palavras, como no romance anterior, “a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas” (MACEDO, 1999a, p. 140), e essa é justamente do tipo que costuma “recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são” (MACEDO, 1999a, p. 140). Diria Joana: “Ganhei! Assustei-o! Viu?, no modo condicional. Castigo por se meter na minha vida. Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” (MACEDO, 2002a, p. 89). Já deveria ter aprendido. Jogadora de pôquer, acostumada a blefar.

Vendo sua autoridade esvair-se, o que restou foi deixar-se ficar atordoado e fazer coisas banais, que “dessem tempo e espaço para os pensamentos incoerentes, os sentimentos desfocados voltarem ao lugar” (MACEDO, 2002a, p. 122). Então, relata: “Depois voltei para casa, ouvi muita música, dormi sentado no escritório, fui ao teatro, à ópera, reli o artigo do Marcel Bataillon que tinha ajudado ao jogo que eu julgava que estava a jogar” (MACEDO, 2002a, p. 122). Ainda não estava disposto a ceder. A ópera havia aventado que lhe restava mais uma jogada.

Primeiro, cita textualmente trechos de tal artigo, desvendando todas as transposições que fizera dele nos capítulos 2 e 3 e dirigindo-se ao leitor: “para vos dar conta do que modificadamente teria sido este livro que já não podia ser e agora ainda menos” (MACEDO, 2002a, p. 126). Depois, escreve a Joana. Nessa carta, faz referência a uma montagem contemporânea da ópera de Orfeu e Eurídice, na qual

tudo está a passar num poema que o Orfeu estivesse a escrever, afinal é a profissão dele, a Eurídice só passou a existir como parte do poema que a inventou e portanto

---

<sup>77</sup> Uso aspas, pois, primeiro, Joana já declarara: “não sou de confiança [...] minto antes durante e depois. (MACEDO, 2002a, p. 143). Ainda, o diário contém passagens inteiras tachadas, que instauram a dúvida: Joana apenas reproduziu as rasuras que haviam ou as fez no seu processo de criação? Este é fato que o próprio narrador notou: “não achas que o teu duque sempre foi o teu melhor disfarce?” (MACEDO, 2002a, p. 141)

nunca pode ser perdida nem poderá ser recuperada, e o ending não é *ni gai ni triste* como tu [Joana]. (MACEDO, 2002a, p. 140)

De acordo com Cerdeira (2002c), tal alusão, no que diz respeito à “posição do Autor na carta escrita para Joana” (CERDEIRA, 2002c, p. 198), é um mecanismo metafórico de defesa para evitar a dor da experiência amorosa. Afinal, sendo tudo ficção, os destinos acabam ficando *ni gai ni triste*. Não descarto essa hipótese – iluminada pela própria Joana – e para ela retornarei. Antes, no entanto, gostaria de destacar que, num primeiro momento, tal referência à ópera é usada para acusar Joana do mesmo crime.

Para o narrador, o diário do Duque escrito por Joana muda muita coisa, exceto o essencial: “Explica, por exemplo, por que andas por aí tão tristonha a disfarçares imenso com alegres bofetadas nas ventas do mundo” (MACEDO, 2002a, p. 141). O que ele afirma, portanto, é que essa é apenas mais uma das máscaras de Joana, as quais ela usa para evitar olhar para o passado e suas próprias verdades, para esquivar-se da dor. Por isso, “Fica em todo caso por resolver qual é a bagagem de sombras que te pertence e que embrulhos deves deixar no inferno por serem propriedade alheia.” (MACEDO, 2002a, p. 141). Ora, o que o narrador quer é que Joana mostre sua verdadeira face e aponte seus métodos composicionais, assim como ele fizera com o artigo de Marcel Bataillon: didaticamente separando o factual do ficcional. A boa notícia é que se ela olhar para trás, finda-se a ficção, “desaparece tudo, o que é teu e é dos outros. [...] Ou faz-te falta?” (MACEDO, 2002a, p. 141). Como quem diz: ou precisa de disfarces? Assim, imputa a ela o papel de Orfeu, desafiando-a a se despir de suas máscaras.

Esse narrador ainda se fia na sinceridade de seu encontro com Joana na beira do rio, em seus compartilhados silêncios que forjaram a intimidade imaginada de amigos de infância. Por isso, declara: “Essa tua história é só dele mesmo no que te tenha acontecido. E que a tua é a de quando te tornaste na adulta das infâncias que não tiveste enquanto ficamos a olhar o rio e a noite e o silêncio. Sou testemunha.” (MACEDO, 2002a, p. 142). É essa a Joana que ele busca, a que ele julga ser a verdadeira, a sua Joana: “Dá-me portanto agora essas outras memórias que se tornem tuas e não as do lúbrico lacrau em seus labores lavrado.” (MACEDO, 2002a, p. 142).

Em sua resposta à carta, Joana recusa novamente a imagem que o narrador lhe quer imputar e relata, com detalhes extremamente gráficos, mais um de seus atos sexuais: “É alguém assim que queres como amiga de infância? Põe lá esta cena no teu livro a ver se és capaz: a história verdadeira de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno.” (MACEDO, 2002a, p. 144). Apesar de o narrador alegar, ao enviar os capítulos 2 e 3, que desejava que esse fosse um jogo entre eles, vê-se agora que houve sempre uma condição: ser ele o Autor. À Joana, cabia apenas

preencher passivamente os espaços em branco. Por isso, já cansado de perder, independentemente das manobras que fizesse, afirma:

[...] o que não gosto é de estar a sentir-me eu um personagem da minha personagem, ela a mandar vir e eu a ir ver como é. [...] E sabem o que me ocorreu? Que ela talvez esteja a fazer comigo o mesmo que fez com os dois Franciscos, a colaborar comigo como teria colaborado com eles num jogo inventado por ela, de que só ela sabe as regras. (MACEDO, 2002a, p. 146)

Ainda assim, ambos se encontram uma última vez e iniciam uma longa conversa que irá durar dois dias e duas noites, primeiro à beira do costumeiro rio em que se encontravam e, depois, no apartamento de Joana. Quando à beira do rio, falam sobre a verdade, a mentira e os usos que se podem dar a cada uma delas. A mentira, por exemplo, “também é necessária para de vez em quando se poder ser verdadeiro, se notar a diferença.” (MACEDO, 2002a, p. 154); mas, com Joana, ela “é sobretudo uma forma de ocultação.” (MACEDO, 2002a, p. 154). Apesar de o narrador reconhecer também se tornar um pouco os outros sobre quem escreve, afirma que Joana é “muito mais radical” (MACEDO, 2002a, p. 154), pois quer ser seu próprio outro. Ele resume assim a questão para ela: “Colaboras na mentira porque atrás do rosto aparente ocultas o véu que é o teu rosto verdadeiro. Comigo é mais simples, colaboro na verdade aparente porque sei que tudo é mentira.” (MACEDO, 2002a, p. 155). Talvez seja essa a passagem mais nítida e que melhor permita identificar narrador e Joana como faces complementares da mesma prática ficcional: usar a “verdade” como base para a ficção e usar a ficção como forma de tornar a verdade indecidível, ou seja, misturar tudo. Afinal, “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.” (MACEDO, 1991a, p. 249).

Essa possibilidade torna-se mais palpável conforme se avança no texto, que irá culminar nos “descaminhos para a ortodoxia mitológica” (CERDEIRA, 2002d, p. 201) propostos por Joana. Ao cabo dessa conversa, antes de irem para o apartamento de Joana, ela parece finalmente concordar com o narrador: “Mas eu tenho de olhar, não é?” (MACEDO, 2002a, p. 162). No entanto, ela altera o mito de Orfeu e Eurídice: na sua versão,

é a Eurídice quem perde o Orfeu por ter ido sozinha para o Inferno. Ela é que viajou primeiro, viu as sombras antes dele, portanto tem todo o direito de olhar, de exigir que ele também a olhe quaisquer que sejam as consequências. E se por isso tiver de voltar sozinha para as sombras, olha, paciência, é a casa dela, o Plutão também a ama, já estava habituada. (MACEDO, 2002a, p. 162)

Como bem nota Cerdeira (2002d), Joana já indicia aí seus futuros planos: “retirar-se da história” (CERDEIRA, 2002d, p. 201). Afinal, com o diário embaixo do braço para “conferir

com ela alguns pormenores” (MACEDO, 2002a, p. 152), o narrador não parece nem um pouco demovido de suas tentativas de encontrar a face de Joana que dê jeito para a sua história, aquela que transponha simetricamente o passado para o futuro e dê forma à sua metáfora da falência do sebastianismo. Como um último blefe, ela passa os dois dias e duas noites enredando o narrador em suas histórias, às quais o leitor tem acesso nos capítulos 12 a 18. Ele, por sua vez, insiste, mesmo após a carta-despedida de Joana e quase que até a última página, em seu “esforço de racionalização” (CERDEIRA, 2002d, p. 201). É, pois, essa necessidade de sentido o caminho para compreender como Joana reverte a acusação que lhe fora lançada com a alusão à ópera na carta em que finalmente parece oferecer alguma resposta, ainda que para algo que não lhe foi perguntado.

Nessa carta, em resumo, Joana lamenta a atitude do narrador, que a usa da mesma forma que ele a acusara de usar os outros: “Que me interessa a mim que sempre soubeste que não sou a mãe do D. Sebastião se é só isso o que quiseste saber? E eu? E eu? É só para isso que sirvo?” (MACEDO, 2002a, p. 207). Na sua obsessão pela Joana ideal, deixou escapar que os “nãos” da Joana “real”, na verdade, significavam outros “sim”, tal como a voz feminina de uma cantiga da Camões “que ridiculariza a parvoíce do namorado” (MACEDO, 2017b, p. 122), o qual prefere a coifa com a qual ela cobre o cabelo, o toucado que o orna, o vestido, enfim, a imagem ideal que criou dela, ao corpo que ela lhe ofereceria de bom grado: “Amas o vestido? / És falso amador. / Tu não vês que Amor / se pinta despido?” (CAMÕES, 1916, p. 57).

Em outras palavras, se ela negava dar a verdade que o narrador queria, era porque aquela não era sua verdade, mas da outra; porque não seria essa a forma de conhecê-la, de vê-la. “Pensei que contigo seria diferente. Que me ias restituir o meu corpo. Olhaste mas não me viste.” (MACEDO, 2002a, p. 206). Como se sabe, o drama de Orfeu e Eurídice está justamente relacionado à visão e, espertamente, Cerdeira (2002c) soube enxergar o salto que Macedo dá em relação a ele, atenta aos ecos obsessivos de sua poética e ensaística na obra ficcional. O que ela nota é como o romance incorpora os sentidos que Camões dá à visão, que em muito divergiam do Cancioneiro medieval. Ora, como já discutido, para Camões, a totalidade do amor pressupõe sua expressão física. Assim,

Ver camonianamente é saber com os olhos, o corpo, com o desejo. Antes da desqualificação dos sentidos como estratégia de conhecimento intelectual que o cartesianismo imporia às virtudes filosóficas ocidentais, Camões acreditava na experiência – e entre elas a que chegava pela visão – como condição por excelência da transformação do apetite em razão. Para além da ortodoxia renascentista da sublimação do desejo, o gozo erótico lhe servia como condensação intelectual,

caminho para o conhecimento do outro como diferença a ser reconhecida. (CERDEIRA, 2002d, p. 197)

Por isso, a “ilha dos amores” ficou para sempre adiada naquele apartamento de Joana, que revela: “Queria que tivesses feito comigo tudo o que disseste que o João e eu tínhamos feito. [...] Quis ser amada por ti. [...] Mas tiveste medo. [...] Defendeste-te de mim com os fatos que me substituíram. Como todos os outros.” (MACEDO, 2002a, p. 207). Então, se por um lado Joana é acusada de ter medo e de não saber viver sem a máscara da ficção, por outro, o narrador não é mais corajoso que ela, pois usa a máscara da razão como forma de fuga para o abstrato. Logo, ela o alimenta com mais fatos, conta-lhe histórias “Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo.” (MACEDO, 2002a, p. 207). Mas não todos os fatos. Numa espécie de requintada tortura, ela passa dois dias e duas noites falando sobre toda a imaginada família para, quando questionada sobre o filho – a informação que afinal daria jeito ao modelo do romance histórico –, encerrar o jogo, deixando o narrador tão expectante como ela, ainda que por outro tipo de verdade. Por fim, ainda afirma, na tal carta, sobre as histórias que contou: “Não achas que ilustram demasiadamente bem a tal identidade que não há para ser como eu as contei?” (MACEDO, 2002a, p. 208).

Dando prosseguimento ao raciocínio de Cerdeira (2002d), para ela, como nos jogos de carta dos vícios e das virtudes de Francisco, esse narrador é tão somente a face visível do eu que arquiteta o todo do romance (CERDEIRA, 2002d, p. 203), a da defesa contra a dor pela via da racionalização; enquanto Joana seria a face oculta (CERDEIRA, 2002d, p. 204). Complemento, portanto, afirmando que o impasse no qual essas duas personagens se encontraram só poderia gerar os desamores que gerou, uma vez que suas posturas, aquilo que cada um desejava do outro, era inconciliável: “Pedi a Joana mais do que ela podia. E ela também a mim.” (MACEDO, 2002a, p. 235). Se perseguirmos, dessa vez, outro dos ecos obsessivos da ficção macediana, é possível afirmar que o narrador, apegado à racionalidade e ao factual, a certo ponto espiritualiza-se em busca de um ideal de personagem. Joana, por sua vez, toda ela ficção, quer materializar-se pela experiência amorosa, algo que o outro, preso no abstrato, não pode lhe dar. “Era como se estivéssemos os dois de véu, fosse tudo só literatura, tu e eu, uma história nem tua nem minha, nada a ver comigo ou contigo.” (MACEDO, 2002a, p. 160).

Para Dantas, *Vícios e Virtudes* (2002a) tematiza diretamente a falha de um projeto literário (DANTAS, 2011b, p. 16). No entanto, é necessário notar que se o modelo do romance histórico soçobra, restam ainda “os destroços dos projetos que, sem se apagarem – porque continuam inscritos no discurso –, se vão refazendo em outras variedades discursivas que, por

uma sintaxe de adição, somam experiências, ao invés de elidir os caminhos falhados.” (CERDEIRA, 2004, p. 167).

Porém, surpreendentemente, o narrador só é capaz de se tornar o autor desse romance-processo quando Francisco de Sá, com sua parvoíce, oferece-lhe o modelo negativo necessário. “Ah, grande Sá Mendes, eras o que eu estava a precisar.” (MACEDO, 2002a, p. 226). Na última conversa dos dois, quando o narrador procura o amigo para ver se encontra alguma pista do paradeiro de Joana, Francisco começa a especular sobre o que seria verdade e o que seria mentira em tudo que disse Joana, tentando propor plausibilidades e explicá-las via psicologia freudiana: “Francisco de Sá quanto mais whisky mais sensato, o realista estava a ser muito mais ele do que eu.” (MACEDO, 2002a, p. 229). Paralelamente, conforme o narrador vai ouvindo e se escandalizando com a própria postura nas palavras de Francisco, mais tenta discordar dele, incorporando o raciocínio de Joana ao seu, como ao advogar em favor do concreto, afirmando que não é possível beber água da palavra água. Afinal, “A parvoíce é uma grande cura” (MACEDO, 2002a, p. 235). Francisco torna-se o seu remédio até que já possa ser “de novo o autor democrático que me prezo, que deixa as personagens terem a sua vida própria” (MACEDO, 2002a, p. 218) e entender, finalmente, as palavras de Joana: “Desculpa ter-te estragado o livro. Mas acho que também o melhorei. Agora, pelo menos, é sobre o que não sabes. Sempre é um progresso.” (MACEDO, 2002a, p. 206).

Assim, cada uma dessas faces se movimenta segundo regras diversas. Mas a autoria, por sua vez, emerge da articulação dessas três posições – não deixa de incluir seus destroços, mas já é outra coisa. Tem-se, portanto: a) o modelo negativo de Francisco, com o qual se identifica, mas não completamente; b) os esforços de racionalização do narrador, que ignoram a multiplicidade de Joana e desmaterializam o texto; c) a própria Joana, que institui a diferença nas semelhanças de Francisco e do narrador, bagunçando e desestabilizando seus projetos; d) e, por fim, o autor, que dramatiza sua própria fragmentação no texto para representar os dilemas que enfrenta no processo de escrita: entre a novidade (Francisco), a tradição (o narrador) e a diferença (Joana), buscando um agenciamento entre elas.

São essas três faces juntas que permitem que o romance termine da forma como terminou, instaurando a dúvida e não as certezas típicas do Autor: “De modo que agora o resto é isso. 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, 2002a, p. 236).



### 3.2.4 *Sem nome*

Os três romances abordados até então contavam com um narrador que possuía as mesmas características do autor e participava da história narrada. No entanto, em *Partes de África* (1991a), o repertório segundo o qual o narrador engendra a diegese coincide com aquele valorizado pelo próprio autor, enquanto em *Pedro e Paula* (1999) e *Vícios e Virtudes* (2002a) as semelhanças são a própria traição. Em ambos, apesar das coincidências biográficas, os narradores, à princípio, assumem um repertório diverso ao do autor, agindo como Autores. Tanto um como outro são um processo: seja ele o de uma escolha inevitável, porque se soube amar; seja o de uma aprendizagem a duras penas, porque não soube. Em outras palavras, o narrador de *Pedro e Paula* (1999), plenamente entregue ao fascínio, escolhe a liberdade; já o de *Vícios e Virtudes* (2002a) insiste (quase) até o fim nas suas racionalizações. Ao cabo dessa marcha, progride-se, pois supera-se a verdade única, preferindo, antes, a posição democrática da dúvida: nem presente, nem ausente; nem dependente do real, nem alheio a ele. Outro aspecto abordado é que todos esses narradores, independentemente da distância de valores que resguardem em relação ao autor, dividem a narração com outras faces autorais, como Luís Garcia de Medeiros, Paula ou Joana.

Assim, misturavam-se fato e ficção, desvelando as relações entre esses domínios, e explicitava-se um aspecto inerente a toda e qualquer autoria: a multiplicidade de egos que ela abarca. Então, o que sugiro é que o *nome de autor* “Helder Macedo” se construiu segundo esses parâmetros. E *Sem nome* (2006) inicia da seguinte maneira: “Que uma mulher diga que é mais nova do que é, tudo bem, tudo normal. Muitas vezes nem estaria a mentir mas simplesmente a ajustar a verdade à verossimilhança.” (MACEDO, 2006, p. 11). Quem está narrando? Proponho um exercício ficcional: imagine que você leu os outros três romances e iniciou este. Essa oração poderia, muito naturalmente, fazer parte de qualquer um deles. Então, você pensa: “Pois, bem. Aqui se tem, uma vez mais, uma face autoral que vai participar da narrativa etc., etc., etc.”. Quase que em paralelo a esse pensamento, no entanto, vem o alerta de que você pode estar sendo ludibriado novamente. Ora, o leitor dos romances de Helder Macedo é criado na e pela dúvida. Mas a experiência seria mesma caso esse fosse o seu primeiro romance?

Continuando, você percebe que essa afirmação pode ser, na verdade, discurso indireto livre, confundindo-se com o raciocínio de José Viana, a “segunda” personagem apresentada. Ele, “desde há muito havia se habituado a considerar as aparências o único modo inteligível de viver.” (MACEDO, 2006, p. 11), afeito às verossimilhanças como modo de conformidade à

ordem, portanto. Então, anuncia-se a trama: uma linda menina, jovem, desarruma as plausibilidades, pois os documentos que ela apresenta atestam que tem muito mais idade que aparenta. À época, José Viana remexia em caixas antigas de seu apartamento e essa voz, que nos parece familiar, confirma sua herança:

A única explicação que se pode adiantar é que é perigoso *mexer em papéis velhos*. Quando menos se espera, salta do meio deles uma voz a intrigar que talvez sim, talvez não, vidas alternativas a desarrumarem o presente com o passado.” (MACEDO, 2006, p. 12, *grifos meus*)

A premissa da narrativa é, basicamente, a mesma de *Partes de África* (1991a), cujo narrador está justamente a mexer em papéis velhos quando inicia sua viagem – a galeria de sombras, as fotografias, os relatórios do pai, os mapas de África e livros de lei. No entanto, conforme se avança, essa voz familiar parece, cada vez mais, diluir-se na própria narrativa e as elucubrações metaficcionalis aparecem disfarçadas nos pensamentos, sonhos e falas das próprias personagens. Aos poucos, então, você percebe que, desta vez, ela ficará nos bastidores, realizando um desejo já expresso em *Vícios e Virtudes* (2002a):

Percebo agora que devia ter escrito este livro na terceira pessoa, tudo ali transposto e bem arrumadinho, como fazem os autores que se sabem defender. E o autor oculto a topar tudo de cima, sonhos, pensamentos, sensações, o que aconteceu e o que não aconteceu, a nunca ser levado. (MACEDO, 2002, p. 145-146)

O autor desse romance, desta forma, está “oculto” a topar tudo de cima: os pensamentos – “para José Viana, as regras só servem torneadas.” (MACEDO, 2006, p. 14); os sonhos – “A situação básica desse sonho, com algumas variações de local e de circunstâncias, era um encontro marcado com os pais” (MACEDO, 2006, p. 45); as sensações – “Sentia, enquanto sonhava, que teria sido bom poder prolongar essa parte do sonho” (MACEDO, 2006, p. 45); o que aconteceu e o que não aconteceu – “Escreve-se e aconteceu.” (MACEDO, 2006, p. 161). Desta vez, portanto, assume uma postura narrativa típica dos relatos que se pretendem objetivos. Ainda assim, em uma carta, José Viana diz a sua interlocutora:

Conheço um tipo aqui em Londres que estava no Rio de Janeiro quando aconteceu o 11 de setembro. Ele próprio é que conta a história, a gozar imenso com seu narcisismo. É português, professor no King’s College, onde o conheci. Mas também escritor. Tinha ido ao Brasil para o lançamento de um livro e deu uma série de entrevistas. (MACEDO, 2006, p. 154)

Nesse momento, já se foram praticamente dois terços do romance (eu fiz as contas). Dois terços de um romance no qual as intervenções metaficcionalis estavam metaforizadas nas falas, nos pensamentos e nos sonhos que esse narrador atribuía às personagens. Por isso, considero que a menção ao narcisismo se torna cômica, pois é quase confissão de um impulso inevitável, amortecendo o choque do seu sumiço. Como se afirmasse que esse romance não é

sua carta de suicídio autoral; como se precisasse ter certeza de que não está sendo desentendido: está oculto apenas, não ausente. Assim, autoriza os leitores, ainda que retrospectivamente (por isso, precisa-se de releitores), a entender o repertório dessa narrativa como uma espécie de continuidade das outras: igual, mas diferente. Em outras palavras, a postura objetiva é um engodo e não se deve assumir que ela será mobilizada tendo em vista as regras autoritárias que eram de costume a ela.

Por essa razão, o predicado oculto, para esse autor, só pode vir entre aspas, uma vez que as pistas que dissemina na narrativa, ainda que sutis, continuam a jogar com seus releitores. Por enquanto, então, afirmo: esse narrador aproxima-se do repertório valorizado pelo próprio autor. Ou seja: a autoria, aqui, não deixa de se evidenciar como uma multiplicação de egos. Há um narrador aparentemente neutro, mas que, ao apontar para a instância que é exterior a ele, relembra como é meramente mais uma máscara e que a autoria se constrói justamente nessa cisão, comportando o ego do “indivíduo sem equivalente” e aquele que, ficcionalmente, desdobra-se dele. A história que conta é a seguinte:

Há uma militante de nome Marta Bernardo, a qual não se sabe se viva ou morta pela ditadura salazarista. Quem mexe em papéis velhos é José Viana, namorado dela na época do desaparecimento, que escapou sozinho de Portugal e agora vive em Londres e é advogado. Por isso mesmo, recebe um telefonema da alfândega do aeroporto londrino para resolver o problema com o passaporte de uma moça chamada Marta Bernardo. Seria a sua Marta? Chegando lá, depara-se com uma moça tal qual ela era 30 anos atrás, como se tivesse congelado no tempo. Tudo, no entanto, acaba se revelando uma série de enganos. Impossibilidades. Não era Marta, mas sim uma jovem jornalista chamada Júlia. Todo o resto desenrola-se a partir dessa coincidência: se, de um lado, José Viana já estava em um processo de recordação do passado, intensifica-o; de outro, é Júlia quem o auxiliará, prometendo investigar e descobrir a verdade sobre Marta. Nota-se, portanto, que essa é uma trama histórico-política que, como de costume, jogará com as duplicações entre presente-passado.

Teresa Cristina Cerdeira (2014b) aponta como a narrativa de *Sem Nome* (2006) se endereça às personagens femininas de Mário de Sá-Carneiro, a Marta de *A confissão de Lúcio* (1991), e de Teixeira-Gomes, a Júlia/Marta em *O sítio da mulher morta* (1934); enquanto Dantas (2012) adiciona a essa lista a Marta de *A brasileira de Prazins* (1882). Vale notar que as referências pontuadas por Cerdeira (2014b) foram destacadas pelo próprio José Viana, que tira do crítico esse prazer narcísico de descobrir por si só, enquanto que a referência a Camilo

Castelo Branco que Dantas (2012) encontra segue os caminhos apontados pela ensaística do autor. Ambos os pesquisadores incidem, com base no desenvolvimento de tais intertextualidades, em um tema muito caro a Helder Macedo: a História e suas relações com o presente.

Algumas das referências, então, estão postas pela própria personagem: José Viana. Para Cerdeira (2014b), portanto, o que interessa não é escavar, como um paleontólogo em busca do esqueleto, em busca da casca da lagosta. Isso já está feito. Interessa entender “com que estratégias se renova” (CERDEIRA, 2014b, p. 44) partindo dessas referências. Segundo ela, “Os duplos do passado pareciam condenados a desfazerem-se fatalmente em tragédia” (CERDEIRA, 2014b, p. 49), mas isso acontece porque, nesses modelos, o desejo só “se justificava ou concretizava a partir de uma relação de ambíguo espelhamento” (CERDEIRA, 2014b, p. 49). Na inclusão e releitura de tais modelos, no entanto, os duplos “operam, no reverso da fatalidade, um salto histórico qualitativo porque transformador do futuro.” (CERDEIRA, 2014b, p. 49). Isso ocorre porque Júlia recusa a identificação direta com o passado representado por Marta; não deixa de olhar para ele, mas o transforma em atitude verdadeiramente contemporânea. No seu processo de escrita do que seria um relatório com base nas suas investigações,

Júlia opera também uma outra mudança, já agora sobre seu receptor. [...] Ao inventar nada menos que a morte de Marta, Júlia permitiu a José Viana enfrentar, pela primeira vez, uma história que tinha ficado sem fim, e uma personagem que – vagante e fantasmática – tinha ficado sem nome. (CERDEIRA, 2014b, p. 51)

Essa leitura integra-se muito bem àquela feita por Dantas (2012), que persegue a referência à *A brasileira de prazins* (1882), de Camilo Castelo Branco, baseando-se em um ensaio de Macedo. Assim como ocorre em *As viagens na minha terra* (2012), essa obra camiliana também opera uma justaposição significativa de dois enredos, estabelecendo uma correspondência semântica entre ambos: a aparição de um falso D. Miguel, que é recebido como o rei messianicamente aguardado, e Marta, que recebe o marido como se fosse seu amante morto. Assim, esses dois enredos estariam justapostos para simbolizar o sebastianismo, já que tanto em um como no outro a volta de uma figura fantasmática representa o passado capaz de emendar o presente e criar um futuro melhor. Em *Sem nome* (2006), por seu turno, essa justaposição significativa acaba por questionar duas formulações romanescas: o duplo e o romance histórico (DANTAS, 2012, p. 320). Assim, esses repertórios são incluídos a fim de serem distorcidos e contestados, propondo, em lugar do espelhamento do passado, a abertura para o futuro.

Isso ocorre, pois, quando José Viana resolve mexer em papéis velhos, reaviva não só o seu drama amoroso, como também o político. Afinal, não se desencontrou apenas de Marta, mas de seu próprio país, já que desertou para não ter de ir lutar na guerra colonial. Dessa forma, Marta simboliza de maneira ampla esse passado: o amor e os sonhos não realizados, simultaneamente pessoais e políticos.

Segundo Cerdeira (2014b), tanto José Viana como Júlia representam as gerações a que pertencem. De um lado, a geração que lutou contra o salazarismo e sonhou com um outro país, mas agora vê, no presente, que o que se realizou foi diferente do imaginado, em um “desencanto de um tempo de crise de ideologias” (CERDEIRA, 2014b, p. 50); de outro, uma geração que não viveu o tempo das utopias, mas também sofre os reflexos de tal desencanto e desacredita na política, dada a hegemonia dos valores neoliberais imputada pelo poder econômico. Como bem nota Dantas (2012), a motivação das ilações políticas feitas por José Viana é, justamente, o falecimento de Maria de Lourdes Pintassilgo que, em certa medida, leva consigo os sonhos daqueles que fizeram a Revolução dos Cravos. Em paralelo a essas reflexões, há o processo de amadurecimento de Júlia como escritora. Esta, inicia em busca da verdade – assim como algumas faces de Helder tentaram em romances anteriores – para, enfim, ser capaz de *misturar tudo* e encaminhar seu leitor, José Viana, à superação dessas sucessivas mortes.

O que Júlia faz, para usar as palavras que venho mobilizando, é propor a diferença. Mais do que isso, a transformação que ela opera em José Viana é uma afirmação dos poderes da ficção em ultrapassar seus próprios limites e ser capaz de propor um novo *modelo de realidade*. Libertado por Júlia, José Viana volta a se engajar politicamente, despede a secretária (com a qual, por anos, mantivera um relacionamento sem nunca a amar, apesar de o contrário ser, possivelmente, verdadeiro), cogita retornar a Portugal e aprende a ver em Júlia, não mais Marta, mas ela própria, “pulsante de vida e de futuro” (MACEDO, 2006, p. 147). Em certa medida, portanto, é como se *Sem nome* (2006) retomasse o propósito inicial do narrador de *Vícios e Virtudes* (2002a), ou seja, a negação do mito do sebastianismo, mas realizasse isso matando o filho de Joana por interposta pessoa: Marta. A mesma coisa, mas dita de maneira diferente. Vale lembrar, o narrador de *Vícios e Virtudes* (2002a) foi incapaz de tal feito porque esperava a factualidade da confissão de Joana, tal como ela denuncia em sua última carta: “Devias-me ter contado tu a história do meu filho, se era só mais isso que querias de mim” (MACEDO, 2002a, p. 210). Júlia, em contraposição, soube aprender a virtude da *mistura* e inventar o passado para modificar o futuro.

Para Cerdeira (2014b), “a grande diferença que esse romance de Helder Macedo traz em relação aos anteriores é de ordem ética e política: nele, os fantasmas do passado têm de abrir espaço para a vida que ainda possa acontecer.” (CERDEIRA, 2014b, p. 50). Penso eu que esse viés político e ético já se fazia presente anteriormente, afinal, é justamente isso que venho defendendo desde o princípio. A mudança está no fato de que ele, agora, é um tanto mais literal, representando a potencialidade da ficção em construir novos *modelos de realidade* a partir da mudança de postura de José Viana. Antes, de modo mais metafórico, a mesma postura fazia-se na defesa da diferença, seja como poeta em anos de prosa, como em *Partes de África* (1991a), na escolha por Paula, em *Pedro e Paula* (1999), ou nos desarranjos de Joana, em *Vícios e Virtudes* (2002a). Todos esses romances, cada um à sua maneira, rejeitam os fantasmas do passado e escolhem o futuro; todos eles, como Júlia, buscam um efeito em seus leitores, ou seja, libertá-los por meio da proposição de um novo *modelo de realidade*.

Apesar de discordar de Cerdeira (2014b) nesse ponto, destaco aqui a importância da interlocução com ela para a realização desta tese. Afinal, ela sempre desconfiou em seus ensaios do fechamento na linguagem, intuindo como esse autor apontava para um além do romance, para os elos com sua própria biblioteca pessoal, que seriam a chave para colocar em movimento suas metáforas. Em específico nesse ensaio que estou abordando, por exemplo, ela parte do pensamento barthesiano de que aquilo que está por trás do texto é uma referência que se constrói com base na força da citação (e não o real), para sugerir a interpolação entre essas perspectivas. Por um lado, a evidência da intertextualidade “tornou-se inalienável da produção textual” (CERDEIRA, 2014b, p. 52) e “já não há saúde” (MACEDO, 2006, p. 155) para esse procedimento, pois é mobilizado de forma epigonal dada a sua popularidade no interior de uma prática dita pós-moderna. Por outro, a renovação que a obra macediana lhe concede encaminha a pensar que “o apagamento do referente, que acompanhou a morte do Autor, que é por sua vez corolário da morte nietzschiana de Deus, é uma questão a ser revista. E com muito cuidado.” (CERDEIRA, 2014b, p. 52). Posto isso, só lhe resta reconhecer a presença da mão que escreve, que

não é senão a mão daquele autor empírico tão renegado, que no entanto tem, ele sim, suas eleições, que contam indiscutivelmente para sua criação ficcional. Entre elas, por exemplo, está sua biblioteca pessoal, de onde surgem remodeladas, recriadas, revivificadas as personagens que ele hoje cria, e que se nutrem de uma tradição de leituras obsessivas, seletivas, absolutamente pessoais. (CERDEIRA, 2014b, p. 52)

Nesse sentido, o que propus foi o olhar para suas outras eleições, ou seja, suas escolhas éticas e políticas que orientam a recriação dessa biblioteca, tornando essas leituras não somente

personais, mas abertas a uma prática coletiva necessária para a efetivação de um novo *modelo de realidade*. Justamente por isso esse autor está oculto só entre aspas, pois está somente usando essa máscara que, apesar de comum na história da literatura, não era comum a ele. Vale notar, esse artifício é denunciado por um célebre pronunciamento: “Madame Bovary c’est moi”<sup>78</sup>.

Esse olhar que proponho torna-se mais nítido ao olhar para Júlia e seu processo de escrita. Já havia mencionado como esse autor, num impulso quase irresistível, se insinua, mesmo que através da fala e dos pensamentos de uma personagem relatada por um narrador em terceira pessoa pretensamente neutro. No entanto, é em Júlia que ele se torna mais evidente, ainda que não nomeado. Na descrição desse processo de escrita, emergem reflexões em discurso indireto livre, tais como: “Não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se e aconteceu.” (MACEDO, 2006, p. 161). O que sugiro é que a interpretação dessas passagens como discurso indireto livre só se perfaz quando se conhece a voz que se confunde com a da personagem. Imagine, por exemplo, que essa é a primeira publicação de Helder Macedo. Que ele, antes de publicar *Sem Nome* (2006), nem ensaios, nem poesias e nem romances haviam sido publicados. Neste exercício ficcional que faço, me questiono: o quão seriam possíveis todas as incursões feitas nesse romance já que elas dependem largamente das publicações anteriores? Como essa obra seria lida caso fosse a primeira? Como esse autor seria enquadrado nesse contexto? Abandonando essa hipótese e firmando-se na realidade dos fatos, o que se tem é um romance que se constrói também de fora, ou seja, por meio das associações que se estabelecem para além dele.

Por esse ângulo, é significativo que o amadurecimento de Júlia como escritora passe por sua relação com Marta, num verdadeiro exercício de empatia, que é, em verdade, o que falta para “reconhecer o desconhecido”:

A Marta não foi preciso imaginar. Era ela própria, foi a si própria que se sentiu a ser ela. Não como seria num filme ou como era nos sonhos, a ver-se de fora. Ou como a olhar-se no espelho para visualizar Marta, no outro dia. Enquanto tinha estado a escrever, era diferente disso. Via as coisas que a Marta via sem se ver a vê-las. Como se fosse ela própria a vê-las na vida real. (MACEDO, 2006, p. 163)

Foi assim, por meio desse olhar ao passado, colocando-se no lugar de um outro e imaginando seu contexto, que logrou, em atitude verdadeiramente contemporânea, nessa cisão

---

<sup>78</sup> Ainda que haja controvérsias em torno da legitimidade dessa fala, são inegáveis os debates que ela acende, já que ela é atribuída a um dos maiores defensores desse modelo de depuração da personalidade autoral no ato de escrita. René Descharmes talvez tenha sido a origem dessa discussão em *Flaubert: Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (1909), no qual relata que uma pessoa (desconhecida) que era íntima de Amélie Bosquet lhe contou que Flaubert haveria dito tal frase quando Amélie o inquiriu acerca de onde ele havia retirado Madame Bovary. (DESCARMES, 1909).

que é própria da autoria – sendo você mesma e outra a um só tempo –, unir “o jornalismo que fazia para o Carlos Ventura e os enredos que imaginava para o Duarte” (MACEDO, 2006, p. 111), misturando tudo ao combinar plausibilidade e invenção. Então, se a luta política “tem que ser outra. Ainda sem nome.” (MACEDO, 2006, p. 153) ela passa, necessariamente, pela capacidade de nos reinventarmos. E essa é uma verdade que não escapa aos autores, que devem continuar exercitando a utopia da negação, mas não como pura destruição daquilo que é passado, nem como superação inócua das formas do presente em nome da novidade. A diferença defendida, a negação que deve ser feita, é em relação à continuidade da autoridade, que soube se reinventar mesmo em tempos aparentemente democráticos, nos quais vamos às urnas sentindo que não mudamos nada, como José Viana e Júlia. Se nada muda, é porque o *modelo de realidade* é inerentemente o mesmo, porque pensamos, ainda, de forma binária. Só imaginamos sem realizar nada, ou, ainda, vivemos o sonho dos outros. Por isso, a nossa marcha para o progresso é essa esteira elétrica voltada para um horizonte que nunca chega, pois é só uma gravação, uma tela, uma ilusão. O que Júlia soube fazer foi sair dessa esteira feita de linguagem e quebrar essa tela:

Ficou, em todo o caso, com uma aprazível sensação de poder e de liberdade. Tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto, também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome. Com o nome que escolhesse conforme as circunstâncias e as necessidades das pessoas em que se transformasse. (MACEDO, 2006, p. 161)

Por isso, apesar da aparente ausência, esse autor é ainda presença, denunciada não só pelas inevitáveis conexões com o restante de sua obra, mas, sobretudo, pela seguinte passagem, que relembra dos vários papéis que alguém pode interpretar ao longo de uma vida:

Apetecia-lhe organizar um seminário: ela, o Carlos Ventura, o Duarte Fróis e o José Viana. Sobre ficções verdadeiras e verdades fictícias. Veracidade e perspectiva. Factos e narrativas. O que acontece quando uma pessoa sobre quem se escreve deixa de ser gente e se torna personagem. Se o oposto também acontece. A personagem a tornar-se gente, Autor e personagem. Personagem e autor. Se o autor, mesmo quando oculto, também se torna personagem. Não tinha a certeza, mas no fundo achava que era muito simples, não via qual era o problema: uma história é uma história, as personagens não são gente, o autor também é personagem. (MACEDO, 2006, P. 165)

Por essa razão é que finalizo afirmando Júlia como mais uma das faces desse autor que nessas outras partes de África tem de existir para libertar talvez uma outra, expressa por José Viana: estrangeiro, em exílio autoimposto, carregando certas culpas por não ter participado diretamente da luta que tornou Portugal diferente do que se havia sonhado, mas, ainda assim, tentando de diversas maneiras.



### 3.2.5 Natália

*“Tudo o que não invento é falso”*

Manoel de Barros, *Memórias inventadas*

O narrador de *Vícios e Virtudes* (2002a), ao refletir sobre o tipo de romance que estava tentando escrever, ainda confuso pelas desestabilizações que Joana impusera em seu projeto inicial, afirma: “O problema é que é sobre gente que não é o que é. Que é e que não é. Sobre coisas que acontecem sem ter acontecido.” (MACEDO, 2002a, p. 226). Penso que esta seja uma definição mais que adequada para tratar de *Natália* (2010a), que insere, através da aparente prática de um diário, uma série de ambiguidades. Não à toa, Padilha (2010) propõe olhá-lo pela chave da trapaça, Cerdeira (2009) aponta nele uma traição e Dal Farra (2010) denuncia a

presença incisiva (mas subreptícia) de uma ambivalência que reúne (para fazer coexistir) aquilo que é e o que não parece ser; de uma voz que diz uma coisa para explicar outra; de uma simultaneidade diabólica do sim com o não em convívio angelical; de um desacordante acordo, de uma combinação opositiva não excludente, enfim, de uma figura-regente fecundamente oxímora: a predileta de Macedo? (DAL FARRA, 2010, p. 92)

No que me concerne, destaco como esse é um labirinto de muitas entradas, todas elas conduzindo a um destino diverso. Como de costume, essa indeterminação advém do impulso do autor em jogar com suas multiplicações no interior da narrativa, desconfigurando as fronteiras entre o real e ficcional. Anteriormente, porém, era a face ficcional mais óbvia, ou seja, aquela que remetia o autor, quem detinha o poder da palavra. Aqui, a reinvenção está no fato de que há uma inquietante narradora em primeira pessoa: Natália. Esta, apesar de formada em Letras e obcecada por um certo escritor, afirma que escreve o diário sem compromisso literário. Ainda assim, esse diário é treino para um futuro romance que... depois diz apagar! Desta forma, é a evidência empírica do que se tem em mãos o que leva a questionar uma personagem ficcional, tão diluídas tornam-se as fronteiras: é possível acreditar em tudo que diz Natália? Ora, dependendo da perspectiva que se olhe, aquilo que ela conta pode assumir diferentes colorações.

Parte-se, portanto, do fato de que o romance inclui a escrita do diário de Natália, órfã de pais e criada pelos avós, que afirma escrever para tentar compreender os acontecimentos de seu passado remoto e recente. No passado remoto, encontra-se uma informação escondida pelo avô: a morte dos pais ocorreu durante um ataque da polícia salazarista em Argel, onde eles estavam exilados e envolvidos na luta política. Natália, ainda recém-nascida, estava presente, mas

sobreviveu porque um dos assassinos de seus pais a resgatou e a deixou aos cuidados de uma argelina. Após isso, enviou uma carta para o Avô, que a trouxe de volta a Portugal. Essa história secreta sobre si mesma torna-se fruto de muitas incertezas quando vem à tona após a morte do Avô, começando pelo próprio nome: qual teria sido o nome escolhido pelos seus pais? Seu nome próprio, que deveria ligá-la a sua identidade, está para sempre perdido no passado, enquanto aquele que lhe foi atribuído – Natália – designa a indeterminação de seu aniversário: nascida próxima ao Natal, não se sabe em qual dia. Sem pais, sem nome, sem data de nascimento. Além disso, e se ela não fosse a criança correta, mas outra, substituída pelo policial?

Bem basta não ter tido pai e mãe que tivesse conhecido, mas de repente poder imaginar que não sou quem julgava ser [...] isso não sei como aguentaria. [...] Que, sendo eu a filha da moura, a mãe moura tivesse querido dar-me um futuro melhor, trocando-nos. ” (MACEDO, 2010a, p. 37)

No passado recente, em um fluxo que chega até o presente da escrita, encontra-se: o casamento com Paulo – pupilo do avô – e o divórcio após relacionar-se com o primo dele, Jorge; a morte da avó; o novo casamento de Paulo com uma mulher chamada Fátima Rua; a descoberta de que Fátima seria a filha do policial que a salvou (a criança verdadeira?), a qual o Avô ajudara no decorrer da vida; o relacionamento de Natália com Fátima, unindo-se a ela na criação de Diogo, fruto do casamento de Fátima com Paulo; a viagem de Natália e Fátima ao Brasil, onde Fátima supostamente morre; e, por fim, Natália retornada à situação inicial, casada com Paulo e madrasta de Diogo.

Toda essa trama, no entanto, é narrada de forma artilosa, desestabilizando as certezas do leitor. Alguns alertas estão dispostos logo no primeiro parágrafo:

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 as 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 para a página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador. (MACEDO, 2010a, p. 9)

Apesar da forma assumida do diário, a escrita é um esboço que, depois de reorganizado, se tornará um romance. Logo, deve-se desconfiar que este não é apenas um diário fictício, ou seja, a inclusão, na narrativa, de páginas que não deveriam ser destinadas aos olhos públicos, mas a inserção de um diário que se engendra como prática ficcional da protagonista. Em outras palavras, se desconfiamos de uma autobiografia de Helder Macedo em *Partes de África* (1991a), por quais razões deveríamos acreditar que uma personagem sua irá mobilizar o gênero

diário sem operar quaisquer transgressões? Por este ângulo, o que significaria a declaração de que apagará tudo? Se acreditarmos que a tecla delete foi realmente pressionada, seria um atestado de falência dessa tentativa de ficcionalizar, sendo tudo, afinal, íntimo demais para a vida pública. Se decidirmos, no entanto, duvidar dela, o sentido geral do romance altera-se radicalmente, pois esta seria essa uma declaração metafórica, um modo de recusa a essa versão de si que foi narrada e que é, na verdade, personagem dos outros, assim como Joana.

Essa problemática relaciona-se a outra. A certo ponto, Natália afirma que sempre teve jeito para pastiches: “Na universidade os professores diziam que quando eu escrevia sobre um escritor escrevia à maneira desse escritor.” (MACEDO, 2010a, p. 40). No seu diário, no entanto, afirma escrever “o que vem à cabeça, sem pretensões literárias” (MACEDO, 2010a, p. 40). Novamente há dúvida, pois se, por um lado, escreve seu “diário” no ritmo dos dias, fazendo parecer que as coisas acontecem simultaneamente à escrita, como se não houvesse planejamento (SILVA, 2017, p. 286) e inclusive interrompendo o processo quando está ocupada demais vivendo, por outro, esta é uma prática admirada no escritor da entrevista. Este, dá às personagens “a possibilidade de escolhas próprias.” (MACEDO, 2010a, p. 17), futuros inconclusivos, que parecem continuar depois do término do livro, e consegue “fazer parecer que as coisas que acontecem às suas personagens não tinham sido decididas antes.” (MACEDO, 2010a, p. 16). Além disso, Dal Farra (2010) identifica:

[...] estilhaços pontuais de pelo menos cinco sonetos da poetisa alentejana [Florbela Espanca] na diarista de Macedo: “À Morte”, “Deixai entrar a Morte”, “Supremo enleio”, “A Maior Tortura”, além de um outro poema sem título que se inicia com o verso “Há nos teus olhos de dominador”. (DAL FARRA, 2010, p. 95)

Gomes (2012), por sua vez, nota a “associação, nada involuntária, dos conflitos vivenciados pela narradora a uma série de referências literárias, psicanalíticas e sociológicas” (GOMES, 2012, p. 4) e que o trabalho formal que ela opera se aproxima bastante da técnica narrativa do autor, “em processos ora justapostos, ora circulares” (GOMES, 2012, p. 4). Teria ela aprendido a lição do avô sobre as traduções e os originais (tal como discutido no subcapítulo anterior)? Ou seja, cria-se uma antinomia similar àquela que envolvia Luís Garcia de Medeiros: seu diário é um original ou uma falsificação? Ela é criadora ou criatura?

A resposta para essa pergunta depende do ângulo pelo qual se olhe, afinal, o diário que ela escreve é o esboço de um provável futuro romance, enquanto que o que temos em mãos já é o próprio romance, no qual, às passagens do diário, intercalam-se trechos em itálico que são uma espécie de sonho/delírio com o avô e suas histórias. Quem é a voz que costura o diário com elas? Em outros termos: a) o romance é seu processo de aprendizagem que desemboca no

mito iorubá das últimas páginas, caminho doloroso à maneira do narrador de *Vícios e Virtudes* (2002a)? b) ou é a história do seu fracasso, emendada por mãos mais capazes?; c) ou há, ainda, outra alternativa?

Como se já não bastassem perguntas e dúvidas, falta ainda um último artilho anunciado nesse primeiro parágrafo do romance. Acontece, pois, que ela anuncia as fontes de sua inspiração para escrever, suas filiações literárias: o escritor da entrevista. Em um rastreamento descompromissado encontrei, pelo menos, 9 entradas do diário nas quais ela se reporta a ele, algumas delas muito significativas, como: as duas primeiras e a penúltima do período de escrita dos anos 2000 (praticamente a abraçar a sua escrita); a primeira do período de 2003-2004, quando retorna ao diário; as duas primeiras de 2008, ano decisivo para a declaração de deletar tudo. Portanto, é como se as palavras desse escritor ecoassem na sua mente e ela tentasse continuar o diálogo estabelecido na entrevista. Mais do que isso, é como se quisesse dar uma resposta às suas provocações, já que “A certa altura era o escritor quem me estava a fazer as perguntas e eu a responder. A não dar para entender quem era o entrevistador e quem o entrevistado.” (MACEDO, 2010a, p. 19).

Primeiramente, vale pontuar que tal escritor, apesar de não nomeado, é descrito de forma bastante familiar para o leitor macediano, valendo-se do nome de autor já construído, como na afirmação de que seus romances são “Todos diferentes mas relacionados. A melhorarem em releitura, o que significa que não é escritor de quem se fale muito porque precisa de tempo.” (MACEDO, 2010a, p. 17) ou na sugestão de que “pelo menos um dos seus romances anteriores tem como título os nomes das personagens principais.” (MACEDO, 2010a, p. 256), o que remete, diretamente, à *Pedro e Paula* (1999a). O lançamento para fora mais decisivo, todavia, é quando Natália descobre o título do novo romance desse dito escritor: “é que, pelo que dizia o *Jornal de Letras*, fiquei a imaginar que, sem querer, é como se tivesse sido eu quem lhe deu a ideia do livro, porque o título é o meu nome: Natália.” (MACEDO, 2010a, p. 245).

Contudo, a natureza da conversa entre os dois, na ocasião da entrevista, é ainda mais intrigante, já que acresce às dúvidas já pontuadas anteriormente. Nela, Natália faz um lisonjeio que costumeiramente dirige a todos os escritores que entrevista, mas, desta vez, “a sentir que podia ser verdade” (MACEDO, 2010a, p. 18): declara que teria gostado de ser uma personagem dele. A resposta, no entanto, a desconcerta. Ora, o que ela disse é que ela queria ser uma espécie de musa e o que ele responde (sem gostar ou desgostar) é que, sendo assim, ela própria deveria escrever seus próprios livros: “Como se a conversa fosse sobre eu querer escrever e, em vez de

escrever, estivesse a imaginar-me no livro dos outros.” (MACEDO, 2010a, p. 18). Rindo, ela pergunta se, então, deveria escrever como se fosse uma personagem dele e ele retruca que “isso seria como se estivesse a querer escrever sobre ele. E que portanto escrevesse como se eu fosse uma personagem de mim própria.” (MACEDO, 2010, p. 18).

Denuncio, portanto, a possível ironia no relato desse diálogo. E se, ao invés de escrever a partir de si, como declara tentar, se dispusesse a escrever sobre um outro? O problema, todavia, é que nada disto é claro o suficiente para que o analista afirme com todas as certezas. Ela pode ter tentado ser personagem de si, mas falhado, produzindo uma obra epigonal emendada por um terceiro. Da mesma forma, ela pode ter tentado escrever como se fosse personagem de outras pessoas, produzindo, assim, uma reviravolta original no conselho dado pelo escritor. Evitou ou não as pomposidades de menina formada em letras?

Outro ponto nevrálgico para a questão é que o diário de Natália é, primordialmente, sobre o avô, sua relação com ele e a significação das histórias que ele contava para a sua própria história. Relembro, aqui, uma dessas histórias:

Havia uma menina muito linda e muito obediente que se apaixonou por um homem muito mais velho. Coisa normal numa menina tão linda e tão obediente. Poderia ter sido o professor, o tio, o pai, o avô. E então, daí em diante, continuou a apaixonar-se por um homem da mesma idade que o homem muito mais velho tinha quando ela se apaixonou por ele. (MACEDO, 2010a, p. 89)

Ela se torna tão mais significativa diante das afirmações de Natália sobre a aparência do escritor. Primeiro, quando jovem ingênua (segundo ela mesma), o escritor “tinha uma voz de jovem, gestos e expressões de rapaz.” (MACEDO, 2010a, p. 18); depois, já uma mulher de trinta e cinco anos apta a esquecer o passado, o escritor é “velho que parecia novo” (MACEDO, 2010a, p. 236) e agora parece “velho apenas por ser velho.” (MACEDO, 2010a, p. 236).

É por causa dela que tendo a concordar com a afirmação de Cerdeira (2009) de que Natália cola a figura desse escritor à do seu próprio avô, ou, ao menos, finge. Mais um artifício de menina letrada? Nesse sentido, o romance seria também sobre esse escritor. Seu avô era detentor da “arte do disfarce, que exercia como uma forma de liberdade dentro das esquadrias predeterminadas pela necessária disciplina.” (MACEDO, 2010a, p. 13). Por suas metáforas nem sempre serem consideradas de fácil interpretação, era acusado de elitismo, que, no entanto, era exercido “como o inconformismo possível de quem sabia que uma coisa pode ao mesmo tempo ser o que é e o que não é.” (MACEDO, 2010a, p. 13). Além de acadêmico rigoroso, era “sobretudo um contador de histórias, se é que não mesmo um disfarçado autor de ficções originais” (MACEDO, 2010a, p. 14). As histórias que contava, ora eram inventadas por ele, ora

releituras de outras histórias, dotando-as de novos significados. Como se vê, são muitas as semelhanças do autor Helder Macedo com a descrição desse avô, o qual Natália sente “que dita do outro lado da grelha do confessionário o que eu deveria escrever.” (MACEDO, 2010a, p. 15). E, nesse momento, me sento obrigada a repetir: aluna aplicada, em mais uma ironia, ou mera marionete?

O que, com tudo isso, desejo afirmar é que a ambiguidade denunciada por Dal Farra (2010) se dá porque há mais de uma Natália despontando dessas páginas, seja por artifício dela própria, seja por artifício do Avô-escritor. De modo que, penso já ser tempo de cotejar essas possibilidades sem aderir a nenhuma delas, como deve ser: a) o fracasso; b) a aprendizagem a duras penas; c) o fingimento pleno.

Na versão *alternativa A*, Natália faz uma travessia pelo autoconhecimento que nada mais é que o “[...] da falência dos afectos, o da desistência, o da conformidade, o da aceitação do lugar de uma marginalidade consentida – sem família, sem emprego, sem paixão [...]” (CERDEIRA, 2009, p. 246). Olhando por essa perspectiva, o que se vislumbra é uma personagem que não soube superar os fantasmas do passado e, por isso, projetava-os nos outros. Assim, o avô é forma de retomar o pai e a mãe perdidos; deitar-se com Jorge é forma de completar a sexualidade que não poderia com Paulo, pois ele era simulacro do avô; Fátima é todas essas facetas ao mesmo tempo, mas, por fim, apenas miragem, pois a completude é impossível, passando, por isso, a ser “a lâmia que tivesse sugado o leite da minha mãe, que tivesse o rosto da minha mãe num corpo de serpente usurpado do meu avô.” (MACEDO, 2010a, p. 195). Em suma, em lugar de multiplicar-se como dispersão, o fez por puro narcisismo.

Nessa versão, ela “deleta o diário, não o romance, porque este ela não pode escrever por incapacidade de outrar-se” (CERDEIRA, 2009, p. 246). Apesar de seduzida pelas lições que tanto o Avô, como o escritor parecem querer lhe ensinar, ela hesita e não logra olhar para aquilo que escreve como “a partir de si” e não “sobre si”. Assim, sua atitude estética é corolário a

[...] sua incapacidade real de ultrapassar os fantasmas infantis que povoam seus jogos afectivos. Isto é afinal o que nela frustra a tal progressiva independência psíquica, que supriria a falta parental com uma linguagem madura dos afectos: falência da simbolização psíquica, falência da simbolização ficcional. (CERDEIRA, 2009, p. 245)

No interior desse prisma, as citações em itálico seriam intromissões autorais, nas quais o autor “[...] travestido ficcionalmente de Avô pode dar continuidade à conversa da entrevista [...]” (CERDEIRA, 2009, p. 247), realizando, por meio delas, um “gesto autoral para apontar o *modus fasciendi* do seu próprio conceito de narrativa.” (CERDEIRA, 2009, p. 246). Dito de

modo mais condizente com o vocabulário teórico que construí, nessa versão, tanto Avô como escritor assumem o repertório próprio ao autor, enquanto que a personagem Natália seria uma face autoral às avessas, uma anti-heroína que, na sua teimosia, é incapaz de olhar para o passado sem que ele tome conta do seu próprio presente. Nesse sentido, sua tentativa não seria mais do que mera falsificação, seja do estilo do autor ou até da própria vida, por não saber ficcionalizá-la. Por esta razão, esse autor, na conjunção dessas faces, arquiteta um romance que é

[...] mais do que a transcrição de um diário que não lhe pertence. Ele expõe, até estilisticamente numa escrita que não é a sua, a falência, a falsificação ou a tradução, que perecem sempre diante do original. O autor entrega-nos, enfim, um romance em que o diário é uma insídia, tanto mais perigosa quanto mais bem articulada, capaz de pretender-se o original quando é tão somente uma tradução da vida.” (CERDEIRA, 2009, p. 246)

Por mais belas e verdadeiras que sejam as palavras de Cerdeira (2009), elas não elidem as outras possibilidades, pois na versão *alternativa B*, Natália, a duras penas, entende as lições do avô e do escritor. Para tal, no entanto, é preciso considerar uma importante mais-valia na grave viagem de Natália: Diogo, filho de Fátima e Paulo; o menino-orixá criado na diferença pela babá brasileira.

Recordo o leitor: ao final do romance, volta-se ao princípio. Natália, após se procurar em tantos outros (o avô, Jorge, Fátima, até mesmo a psicóloga kleiniana), acaba retornando para o primeiro marido, deixando-o cuidar de tudo e assumindo uma posição adjuvante tal qual a avó, silenciosamente observando tudo enquanto Diogo toma o papel do Avô, contando histórias da poltrona, enquanto Paulo senta na almofada voadora de Natália fazendo a vez de ouvinte. Olhando para esse desfecho e, sobretudo, para o excerto em itálico que se segue a ele (o mito ioruba da criação do mundo), Padilha (2010) sugere uma outra possibilidade de leitura para o romance, entendendo-o como representação da casa portuguesa: sempre fechada, mas, a partir da inclusão da perspectiva de fora (Brasil e África), finalmente aberta a outras possibilidades. Assim, “Se admitimos que é de Natália a autoria do último fragmento em que a criação do mundo se conta, ela teria aprendido uma nova versão, pela qual o mundo se explicaria fora do saber científico e letrado do avô.” (PADILHA, 2010, p. 103).

Para isso, no entanto, faz-se necessário duvidar da concretização da promessa contida na última sentença do diário: “Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla delete.” (MACEDO, 2010a, p. 247). No meu entendimento, nesse caso, deletar é metafórica negação daquela versão de si, desrealizando-a. É, ainda, uma ironia teórica, afinal,

[...] se o que se diz não se escreve, é porque não tem importância. E, se não tem importância, é como se não tivesse acontecido. Donde igualmente se pode concluir

que o que se não lê também não tem importância. Ou, melhor ainda, como é corroborado pela Teoria da Recepção, que não aconteceu. Se calhar foi por sentir isso que me apeteceu agora acrescentar alguma coisa a esse não acontecido que tinha acontecido mas que a Teoria da Recepção demonstra que não tinha porque ninguém leu. (MACEDO, 2010a, p. 181).

Deste modo, Natália “apaga” o diário como forma ambígua de pontuar que nada daquilo aconteceu, mas que, ao ser, afinal, inscrito no romance, aconteceu apenas dentro de seus limites, afirmando aquela Natália como tão somente uma versão negada/superada de si, ainda que lhe faça parte. Isso indicaria que, no fim das contas, Natália soube outrar-se, absorvendo as lições do avô para a fundação de uma nova ordem. O interessante, no entanto, é que essa visão não contradiz a anterior, na qual Natália apaga o diário e cede a voz para que o autor finalize o romance.

E se concordo com a afirmação de Padilha (2010) de que o conhecimento do avô é eurocentrado, já não posso concordar que ele apenas “se limitaria a contar as histórias que aprendera, sempre pela letra escrita” (PADILHA, 2010, p. 99), uma vez que o que ele fazia era retirar essas histórias aprendidas de seu contexto original e trazê-las para um outro, resignificando-as. Ainda assim, coube a Natália aprender a lição das traduções e seus originais e dar um salto em relação ao saber que lhe foi transmitido. Diante desse avô-Deus que a cria pelas histórias, propõe um novo Deus (Olorum), necessariamente múltiplo, que conta com o auxílio de seus orixás para criar o mundo.

Justamente por isso, sugiro que é possível pensar esse desfecho na clave de uma reflexão acerca da autoria. Quem, afinal, emendou o diário com as passagens em itálico e possibilitou o romance: o avô? Natália? O escritor? O menino-orixá Diogo? Ora, o romance se faz justamente nessa indeterminação, na confusão da verdadeira origem, para, enfim, pontuar que ela não existe. Que criar mundos é sempre uma operação de multiplicação.

Partindo dessas considerações, avulta-se a *alternativa C*, na qual Natália é nada ingênua, como muitas vezes gosta de sugerir. Nesta versão, gostaria de investir na percepção do uso que ela (ou talvez o escritor emendando suas ingenuidades?) – menina de letras que declara escrever sem compromissos – faz da forma do diário, subvertendo-o e mobilizando-o como artifício para a manipulação. Mais do que isso, tal engenhosidade chega a lembrar os artifícios daquele escritor com o qual, anteriormente, afirmei que tentava continuar o diálogo estabelecido na entrevista. Aqui, no entanto, já não é mais diálogo da pupila com o seu mestre, mas a aceitação de um desafio: escrever como se fosse personagem dele para, enfim, escrever sobre ele. A história de *Natália* (2010a), deste modo, seria a de uma personagem que decide escrever um



romance sobre o seu autor, metaforicamente traduzindo suas práticas ficcionais. Trocam-se, portanto, os papéis: como na entrevista. No plano do narrado, o avô-escritor já não cria Natália, pois a palavra é dela. Afinal, como alertou o narrador de *Pedro e Paula* (1999a), “a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas.” (MACEDO, 1999a, p. 140). O autor que ela cria, portanto, é esse autor perspicaz, capaz de se reinventar até mesmo por meio de uma outridade tão radical quanto essa mulher selvagem. A certo ponto, diz ela:

Lembrei-me de quando me disse, na nossa conversa antes da entrevista, que eu devia escrever o romance que ele achava que eu queria escrever como se eu fosse uma personagem de mim própria. Mas às vezes acho que se calhar fiz tudo ao contrário. (MACEDO, 2010a, p. 246)

Silêncios que abrem espaço para a ambiguidade. Fez tudo ao contrário exatamente como? Não foi personagem de si, porque não soube ficcionalizar, como na *Alternativa A*, ou porque foi personagem dos outros, ingenuamente na *B* e, agora, maliciosamente na *C*? Por óbvio, na *Alternativa C*, os repertórios de Natália-avô-escritor aproximam-se tanto que o romance já é a própria criação do mundo por Olorum. Logo, a multiplicação da autoria. Aqui, ela não aprende nada no tempo da diegese, mas porque foi criada na vivência dessa ordem, sabendo que é preciso sempre outrar-se e reverenciar suas fontes para, enfim, superá-las. Assim, ficamos mais livres para olhar para as intertextualidades que ela dizia não existirem.

Uma delas investe no conhecimento profundo da poetisa que ela incorpora no diário, fato notado por Magalhães (2018) quando aborda em sua tese a capacidade de outros autores entenderem Florbela e, produtivamente, a incorporarem em suas narrativas. Na discussão que empreende, apoiada em estudiosos paradigmáticos da obra Florbela, aponta como, tradicionalmente, ela foi compreendida pelo viés biográfico e sentimental, o que elidiu suas complexidades. Magalhães (2018) cita, por exemplo, como José Régio (1983) destaca a semelhança da prática da poeta com a despersonalização e dispersão próprias a um Sá Carneiro ou a um Pessoa, enquanto que Dal Farra (1999) nota o questionamento que ela empreende dos papéis culturais destinados à mulher<sup>79</sup>.

É através desse percurso teórico que Magalhães (2018) sugere questionar as existências de Jorge e Fátima no interior da diegese. No entanto, o que ela denuncia como processo fictício

---

<sup>79</sup> Sobre este ponto, é de referir como Ferreira e Rodrigues (2013) empreenderam uma análise de Natália (2010a) sob essa perspectiva, notando como, ali, há diversas representações da mulher portuguesa que são pressionadas ora pela tradição (conservadora), ora pela modernidade (libertária). O que adiciono à essa perspectiva das autoras é a ambiguidade em relação a esses aspectos expressa pelas diversas Natálias alternativas que vim abordando.

de despersonalização da personagem, eu tomo como artifício intertextual que recobra à Florbela Espanca sua teatralidade. Afinal de contas, ler Florbela a partir de um viés biográfico-sentimental é neutralizar sua capacidade de propor diferentes papéis também para a mulher, algo que nunca esteve nas sombras quando o caso era de uma autoria do gênero masculino. Nesse sentido, torna-se extremamente significativo que este romance seja abraçado por referências florbelianas mobilizadas por uma face feminina que escreve um diário – o que impulsiona a uma leitura biográfica, sentimental, psicanalítica – para desenvolver um enredo muito ao gosto de *A Confissão de Lúcio* (1991). Ou seja: o que ocorreu no Brasil?

Talvez um dos maiores silêncios do romance seja esse, especialmente por parte de Paulo, que retorna da viagem ao Brasil tomando conta de tudo, relegando à Natália uma psicanalista e aparentemente sem remorsos pelas duas traições anteriores (Paulo e Fátima). Ora, se em *A Confissão de Lúcio* (1991) a despersonalização ocorre para dar conta de um desejo fora da norma imposta, na narrativa de *Natália* (2010a) ela pode ser da mesma ordem: a incapacidade de aceitar-se como homo ou bissexual. No entanto, há a possibilidade de essa ser uma história sobre alguém que, desprovida de mãe, não soube lidar com a maternidade, o que justificaria as atitudes de Paulo, o fetiche com o leite materno, o sumiço misterioso de Fátima e o retorno de Natália à posição inicial, afirmando: “Encontrei o meu equilíbrio, isso é o mais importante, isso é que preciso de manter.” (MACEDO, 2010a, p. 239). Essas, no entanto, são questões impostas pela obra florbeliana cujas respostas repousam no mesmo silêncio de Paulo.

Por outro lado, essa imagem de sofrimento psíquico e de delírio convive com outra inerentemente fria, assassina, e a confissão de uma culpa que permeia todo o romance. Talvez o assassinato do avô? “Mas a culpa não foi minha. Foi o Avô que me mandou dar-lhe os comprimidos. Porque teve de ser!” (MACEDO, 2010a, p. 90)? Ou de Fátima (lembrem do vidro de morfina por diversas vezes mencionado e que Natália afirma querer levar ao Brasil, mas desiste)? Ou o da avó (para o qual ela poderia ter dado a morfina mas opta por leva-la ao quintal para pegar pneumonia)? Ou tudo metáfora, como sugeria sua analista kleiniana? Julgo que essas são questões impossíveis de avançar a fim de cravar uma resposta definitiva, ainda que sejam extensamente sugeridas, como no caso desta fala de Fátima à Natália:

O que é que tu queres? Que eu seja a tua puta residente? As putas de rua não dão exclusividade, devias saber perfeitamente. Até me chamo Rua, não é? Predestinada para o consumo público. Ou preferes que eu seja a filha do assassino? Para poderes continuar a matar toda a gente em meu nome, até a mim! E depois acreditares que fui eu? Como se a criminosa fosse eu, como se eu fosse a tua doença hereditária? Ah, agora estás outra vez com cara de medo! Mas agora é medo a sério, ainda bem! Já não é só para brincares aos teus medinhos de menina maluquinha. De assassina

inocentinha. Finalmente! Levou tempo! Sim, agora tens toda a razão para teres medo de mim! Agora a assassina sou eu! (MACEDO, 2010, p. 210)

Por fim, cabe notar como Natália possivelmente manipula os eventos do diário, escondendo-se por trás de uma face inocente enquanto estabelece relações de causa e consequência bem ao gosto dos narradores machadianos, com o intuito de eximir-se de quaisquer culpas.

O avô, por exemplo, é descrito com ternura ao princípio; alguém que lhe contava “histórias inventadas por ele. Às vezes tiradas dos livros. A explicar como são as coisas sem ter de explicar.” (MACEDO, 2010a, p. 121). Espécie de figura tutelar, suas histórias funcionam como uma chave que Natália usa para desbloquear os segredos sobre si. Uma delas, por exemplo, conta sobre como uma mesma palavra em latim – *plissare*, ou seja, dobrar – adquiriu significados diversos no romeno e no português de acordo com as percepções que cada um desses povos tinha do ato de dobrar: os romenos, nômades, dobravam as barracas para partir, enquanto que os portugueses dobravam as velas quando as embarcações chegavam. Dito de outro modo, a mesma coisa pode possuir diferentes significados de acordo com a perspectiva de quem as olha. Natália, no entanto, dobra as palavras do avô e conclui que ela própria era “de cá para lá ou de lá para cá conforme a direção do vento.” (MACEDO, 2010a, p. 79); assume, desta forma, que o avô quis lhe avisar que a filha da moura era ela às avessas, como se só através dessa outra, que era seu destino em reverso, pudesse se completar. “Pronto, já entendi a história do vento. Agora posso desligar o computador e ir para a minha almofada junto à poltrona do Avô. Para o meu tapete voador. Para ver se entendo o resto da minha história às avessas.” (MACEDO, 2010, p. 79). Está plantada, portanto, a sugestão de que foram as histórias do avô que a fizeram se aproximar de Fátima.

Não à toa, na próxima entrada do diário (Quinta-feira, 9 de novembro), Natália, ao encontrar uma fotografia de Fátima no escritório do Avô, descobre que ela é a filha da moura e do policial que matara seus pais. Assim, Fátima, que antes era descrita como uma presença inconveniente e indesejada nos velórios do avô e da avó, uma “putéfia de rua” (MACEDO, 2010a, p. 93), passa, subitamente, a interessar Natália, que a observa admirada amamentar o filho e, mais tarde, declara “Senti, a contragosto, que não estava a desgostar da Fátima” (MACEDO, 2010a, p. 111). Três dias depois, Fátima muda-se para a casa de Natália, quando ocorre a emblemática cena na qual Fátima a amamenta: “Ó minha bebê, não tenhas medo” (MACEDO, 2010a, p. 175). Paralelamente, a imagem mitificada do avô vai sendo

desconstruída e assume contornos cada vez mais sombrios, sugerindo, inclusive, abusos incestuosos.

Após esses eventos, Natália abandona o diário. Primeiro, porque “Depois daquela madrugada achei que a história que eu estava a contar tinha chegado ao fim, que a partir dali poderia começar a viver a minha vida.” (MACEDO, 2010a, p. 186); que estava, enfim, completa. Depois, quando Fátima morre/desaparece, também não escreve, mas desta vez porque não sente necessidade, já que narra tudo à sua analista kleiniana:

Quando falei disto na análise a kleiniana entendeu tudo como metáfora, acho que nunca acreditou que tivesse acontecido mesmo. Falou em “cena primeva”, que para os freudianos é outra coisa, é claro. Para a kleiniana, toda a minha relação com a Fátima era metafórica. (MACEDO, 2010a, p. 186)

Neste ponto, já munida dessa chave interpretativa e sob a influência de novas metáforas, ressignifica o que, anteriormente, foi narrado: dobra as palavras da analista e coloca as culpas todas em Fátima. Se antes via nela “[...] todas as perfeições.” (MACEDO, 2010a, p. 186), a recuperação da mãe perdida que lhe devolveria à vida, agora já a retrata como “os olhos verdes de serpente” (MACEDO, 2010a, p. 186) que a levou para a beira do abismo e cultivou como “num jardim bem adubado de inseguranças [...] os [seus] traumas de infância.” (MACEDO, 2010a, p. 195). Segundo Natália, Fátima fazia perguntas aparentemente inocentes que, depois, se reorganizavam nela, provendo “uma explicação de todos os receios e dúvidas sobre mim própria que desde sempre eu tinha tido” (MACEDO, 2010a, p. 189); dizia o “oposto do que, ao ser negado, sugeria uma possibilidade oposta e até então impensada desse oposto que estava a ser negado.” (MACEDO, 2010a, p. 188). E, assim, passou a duvidar do avô. Vale lembrar, que ela usa o que contou anteriormente sobre Fátima – o trabalho com telefonemas eróticos e a forma fria como ela termina com uma ex-namorada – para retrospectivamente incriminá-la e taxa-la como manipuladora; como se, anteriormente, houvesse contado sem interesse algum e apenas agora estivesse atinando para a crueldade da amante. Tal qual Capitu, Fátima é a fruta dentro da casca e nós, leitores, somos tão enredados quanto foram os que confiaram em Bentinho. Quanto a ela própria, “apenas uma jovem tímida e ingênua” (MACEDO, 2010a, p. 180), à mercê da malícia dos outros.

O que, com essa exposição, quero defender é como as culpas jamais são de Natália: casou-se com Paulo por causa do Avô; com Jorge porque Paulo era demasiadamente parecido com o Avô; envolveu-se com Fátima, por sugestão do Avô; pensou mal do Avô, por artifício de Fátima; se ela possui traumas, os desfechos também são culpa de Fátima, que se aproveitou deles. Mais do que análise psicológica, o intuito é apontar como somos levados a acreditar na

veracidade de tudo que Natália nos conta sem atinar que, possivelmente, essa é uma narrativa que busca escapar da culpa, imputando aos outros a motivação de suas ações de modo muito similar ao que fizera Dom Casmurro.

De modo geral, *Natália* (2010a) não só desconcerta as fronteiras entre o ficcional e o real como todos os outros romances, mas o faz a partir de uma narrativa em primeira pessoa na qual o autor, aparentemente, é periférico, um figurante. Porém, o que se tem é a sua multiplicação e, a partir do seu reconhecimento, a abertura para mais de uma possibilidade interpretativa.

São, portanto, pelo menos três as faces autorais neste romance: Avô, escritor e Natália. Os dois primeiros olham para o mundo e para a linguagem assumindo o repertório do próprio autor, sendo essa a lição que tentam transmitir a Natália; para esta, no entanto, há mais de uma possibilidade. Isto é, ou ela desentende todas as lições ensinadas, ou entende com dificuldade ou sempre entendeu bem demais. Confunde-se, assim, a origem. Afinal, qual dessas faces é a responsável pelo produto final que temos em mãos?

Sublinho, aqui, portanto, a maestria desse novo disfarce, por meio do qual o autor amplifica a reflexão acerca da autoria tornando impossível decidir quem é a Natália do diário: o original, ou a cópia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de mais nada, agradeço aos eventuais leitores que chegaram até aqui, pois sei que esta foi uma trajetória de múltiplos repertórios que exigiu muito de nós. No entanto, como afirmei desde o primeiro capítulo, a *mistura* faz parte desse intuito *político* amplo que vim perseguindo para o *escritor*, pois é ela que endereça o texto para fora de si, chamando a atenção para as relações que ele estabelece com seus entornos, ou seja, as outras obras de seu autor, sua ensaística, a crítica literária, o mercado, os leitores, etc. Por esta razão, no **Capítulo 1**, busquei estabelecer uma espécie de léxico próprio ao entendimento de Helder Macedo acerca de seu ofício, a fim de que aquelas discussões não nos parecessem tão distantes no transcorrer da tese. Agora, já é possível deixar de chama-las proposições e elevá-las ao status de afirmações:

**Ser poeta é negar a verdade única em prol de outras possibilidades;**

**Ser escritor é ser poeta;**

**Ser poeta é multiplicar-se;**

**Ser poeta é uma escolha política;**

**Ser poeta é cultivar a representação na sua forma mais subversiva;**

**Ser poeta é ser (re)leitor de uma tradição assumida como própria;**

Ainda, é possível adicionar outras afirmações:

**A escolha política orienta sua prática ficcional, instaurando-a como disputa pela significação do real;**

**Multiplicar-se está diretamente relacionado a seu intuito político;**

Quando se olha para a produção romanesca de Helder Macedo, pelo menos até *Natália* (2010), tem-se a impressão de que o autor está, aos poucos, depurando sua presença dos textos: de um romance como *Partes de África* (1991), que gira em torno das memórias de um narrador chamado Helder Macedo, à presença tutelar do escritor – nunca nomeado – mencionado algumas vezes por Natália. No entanto, há, ainda, uma peça adicional nesse conjunto, como que a alertar para a falácia desse aparente apagamento: *Tão longo amor tão curta a vida* (2012). Neste, o narrador, imbuído das características de seu autor, assume, mais uma vez, posição central para o desenrolar da trama. Vale destacar que, se esse é um romance de “desistências confessas” e “amores suspensos” (CERDEIRA, 2014c, p. 159), do qual “só sobra vivo o

escritor. Ou melhor, o romance” (CERDEIRA, 2014c, p. 163) ele é, ao mesmo tempo, uma declaração de amor do narrador para sua S. – que compartilha com Suzette Ribeiro, esposa de Helder Macedo, a mesma inicial. Afinal, o romance é resultado do equilíbrio entre os modos de contar de um e outro, afastando-se das extremidades representadas pelo comportamento de Victor Marques da Costa e suas ilhas imaginárias e Lênia e suas leis. Este é um pensamento que pretendo desenvolver futuramente, em formato de artigo. Porém, ainda que a ideia esteja em forma embrionária, arrisco a afirmar que esse romance reafirma a postura de poeta em tempos de prosa, bem como a ideia camoniana do amor que se sublima por meio da experiência. Em resumo, não só narrar, como também encarar a própria vida, torna-se ato de morte quando posicionada em qualquer um dos extremos: a pura imaginação ou o puro real. Justamente por isso, o autor nunca está completamente presente nos romances, mas também nunca completamente ausente.

Diante da leitura dos romances, é inegável a presença insistente de seu autor. Primeiramente, como personagem que carrega seu nome próprio e características, interpolando seus dados biográficos à ficção. Tal procedimento, desconfigura as fronteiras entre o real e o ficcional, dificultando as identificações diretas ao biográfico. Além disso, desdobra-se em outras personagens – tal como Luís Garcia de Medeiros, Joana ou Natália – encenando, no corpo do texto, a multiplicação de egos inerente a toda autoria. Assim, também questiona a unicidade típica do Autor, chamando atenção para a possibilidade de multiplicar-se. Este, no entanto, é apenas um dos lados do impasse no qual se encontra a discussão sobre a autoria.

Do outro lado, a morte do Autor aponta como saída encarar tudo como ficção, enxergando a autoria como existente apenas em relação ao texto. Como foi discutido, essa é uma compreensão igualmente redutora das relações entre a ficção e o real, a qual o romance macediano também evita. Para além de suas multiplicações no interior do texto, aponta, também, para aquelas que existem fora dele: a face poeta, a face ensaística, a face que remete a um indivíduo sem equivalente, etc. Estas, não são compartimentos estanques: junto às faces ficcionais, elas atuam na constituição de sua autoria. Inclusive, é dessa proliferação de egos que advém a transposição de fronteiras dos gêneros do discurso que caracteriza sua obra. Assim, a *mistura* entre real e ficcional e entre os diversos discursos parte necessariamente da forma como encara sua autoria: liberta das fronteiras do textual.

Então, se, por um lado, questiona a centralidade do Autor, reconhecendo o papel do leitor no processo de construção do significado, por outro não abre mão de sua própria voz. Em

suma, se ser *poeta* é ser *político*, não pode nem assumir uma postura autoritária, nem completamente se eximir. Justamente por isso, adicionei, anteriormente, a afirmação de que a necessidade de se multiplicar está diretamente ligada a uma prática *política*. Já havia falado anteriormente sobre o desejo de usar as palavras para ir além das palavras, buscando superar as fronteiras reconhecíveis: esta é uma postura que assume tanto para si, enquanto autor, quanto no seu próprio fazer poético. Em outras palavras, destaca-se a prática da diferença capaz de libertar o sujeito das amarras que lhe foram impostas, ou, ainda, a ideia de ser-se *poeta em tempos de prosa*, misturando tudo: a conjugação do material ao espiritual, da imaginação a sua concretização em novos mundos possíveis, do exercício da diferença em lugar de continuar reconhecendo o desconhecido. Ora, estão aí as bases de sua escolha por Paula, da incapacidade do narrador de *Vícios e Virtudes* (2002a) em fixar uma ideia de Joana, da afirmação de Joana de que não se pode beber água da palavra copo, da capacidade que a escrita de Júlia tem em transformar José Viana ou do mito ioruba ao final de *Natália* (2010a). Por isso, também, adicionei que a escolha *política* é o que orienta a sua prática ficcional: optar pela *mistura*, portanto, em lugar das dicotomias, dos convencionalismos, das arbitrariedades.

Esse caminho é apontado pelas reflexões metaficcionais no interior dos romances, que, por serem vazão da face ensaística, são complementadas por ela: Garrett forjou a linguagem necessária para a superação de um impasse, apontando caminhos para que a marcha do progresso português desempacasse da alternância neutralizadora entre dois pólos (Materialismo e Espiritualismo/ Miguelistas e Liberais); Camões valorizava a dimensão da experiência para o conhecimento e exorta o Rei D. Sebastião para que tome seu favor; Machado incorpora o determinismo para expor suas falácias e abrir o espaço dos possíveis. Em suma, todos eles buscaram alargar o campo semântico com vistas ao alargamento do campo social.

Não se trata, portanto, de misturar discursos, multiplicar-se ou fazer uso da metaficcionalidade como mero artifício de linguagem. Acredito que a grande diferença deste autor esteja em como ele conjuga procedimentos estruturais a um significado inerentemente *político*, à maneira do que Garrett fizera em *Viagens na minha terra* (2012). Relembro, assim, que “O arranjo formal de um livro, a sua estrutura, faz parte da sua significação, é tanto um significante quanto é o estilo ou, num romance, as situações e as personagens.” (MACEDO, 2009, p. 2). Também por isso, penso que esse é um compromisso levado a sério, impulsionando-o a uma busca por sempre transformar-se, a fim de que não caia no comodismo das posições estáveis. Assim, cada obra é transfiguração das demais e também de seu autor; outras formas



de defender a diferença que lhe permitem escapar às classificações, às tentativas de lhe imputar uma lógica de causa e consequência, às mitificações ou à ideia de projeto.

Por este ângulo, tornam-se extremamente significativas as declarações de Helder Macedo acerca do sistema literário português, denunciando seu privilégio à semelhança. Afinal, para que o alargamento do campo semântico se converta em alargamento do campo social, faz-se necessário que a prática da diferença que instaura seja recebida e circule, isto é, que tomem seu favor. Por isso, suas obras configuram-se a partir da leitura que faz do sistema, tendo em vista uma demanda de poder: criticam um repertório e se propõem como um novo. Se o centro de tal sistema é afeito a classificações, suas obras *misturam* tudo, de modo a dificultar as reduções; se há o costume de mitificar autores, joga com a própria biografia a fim de melhor controlar a própria imagem; se também neutraliza-se outros autores, ele os relê e amplifica os sentidos subversivos que foram elididos. Em suma, seus comentários metaficcionais visam abalar o centro do sistema, incutir à reflexão, exortar o leitor a tomar seu favor para, quem sabe, firmar um novo *modelo de realidade*. Ao integrar uma variedade de repertórios e peças da tradição, não as nega completamente, ainda que critique algumas delas, mas lhes dá nova vida ao relê-las.

Um verdadeiro *poeta em tempos de prosa* não pode deixar de escolher, sob o perigo de ficar apenas imaginando enquanto o mundo de outrem é construído. Por isso, ingressa nessa disputa: abandonando a posição muda e passiva a qual o autor foi relegado; resistindo às várias coerções do meio para tentar ser condicionante e chacoalhar a estagnação do cenário literário português; unindo-se a seus contemporâneos e esperando que outros acresçam a eles, pois, afinal, a diferença deve ser uma prática coletiva de muitos para superar as semelhanças. E se é de um embate que falamos, relembro que, para o narrador de *Partes de África* (1991) “antes para soldado do que esperar das letras a promoção de tenente a capitão, a Major, a General, a chefe do Estado-Maior” (MACEDO, 1991a, p. 122).

Por enquanto, falei apenas dos romances. Porém, um autor não se limita ao papel de gerador de textos. Essa demanda ao poder é reforçada por outras práticas do autor, não discursivas: a presença em eventos, as entrevistas, as relações acadêmicas, suas filiações literárias, etc. Assim, busca participar na construção de sua própria autoria, instaurando-se como alternativa a tudo aquilo que denuncia. Sempre multiplicando-se, reinventando-se e reformulando nos romances as maneiras de comunicar sua experiência, como bem havia notado Jorge de Sena (2012) acerca da poesia. Então, se desejamos abandonar a posição de centralidade

da autoria, mas também a de morte, é necessário considerar como um autor – em tensão com os outros fatores do sistema literário – participa da ideia que é construída de si.

As obras de Helder Macedo, no apontar constante que fazem para fora si, insistem para que olhemos para além dos limites da ficção. Neste gesto, elas afirmam, sobretudo, que um romance é sempre um ato político, que seu autor é político e que ambos se relacionam com um além do texto, o qual têm a potencialidade de transformar; que, enfim, há sempre uma escolha a ser feita. Por esta razão, reafirmo a importância da autoria e suas relações com os outros fatores do sistema para a compreensão dessas formas que misturam tudo.

## BIBLIOGRAFIA

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALMINO, João. Ambiguidade e acomodação: o realismo mítico de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 177-182.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-23.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Acesso em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15315>. Acesso em: 6 ago. 2021.

ARÊAS, Vilma. Em forma de fivela. *Remate de Males*, Campinas, vol. 12, p. 27-32, 1992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/351>. Acesso em: 6 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Pedro e Paula – partidas e contrapartidas. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 139-146.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo, *Via Atlântica*, n. 17, p. 129-140, jun. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 6 ago. 2021.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. São Paulo: Click Editora/O Estado de São Paulo, 1997c.

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

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

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovana; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 83-109.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53.

BERARDINELLI, Cleonice. Nas dobras do texto. *Remate de Males*, Campinas, vol. 12, p. 15-22, 1992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/351>. Acesso em: 12 jul. 2022.

BRAGA, Mariana de Mendonça. Pelos mapas imaginários de Tão longo amor, tão curta a vida. *Revista Moara*, n. 48, p. 145-156, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/5736>. Acesso em: 6 ago. 2021.

BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOTELHO, Patrícia Pedrosa. Prospectos cambiantes: como pensar a literatura de Helder Macedo? *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v. 14, p. 67-82, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/89/89>. Acesso em: 12 jul. 2022.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BOURDIEU, Pierre. The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, v. 12, p. 311-356, nov. 1983. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304422X83900128>. Acesso em: 03 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUESCU, Helena. Demandas de autor. *Grial*, v. 43, n. 165, p. 56-61, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/29752397?read-now=1&refreqid=excelsior%3A5936c2e50b04d0724cf0ad1a7a5aa656&seq=6>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CALVINO, Ítalo. Os níveis de realidade em literatura. In: \_\_\_\_\_. *Assunto Encerrado*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1916. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000163.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2022.

CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

CARNEIRO, Mário de Sá. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

CARVALHO, Bernardo de. *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

CANTERGI, Gabriela. *A evolução do processo de consumo no mercado editorial: uma análise do comportamento de compra de universitários em Portugal e no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2019. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/fep/en/pub\\_geral.show\\_file?pi\\_doc\\_id=219836](https://sigarra.up.pt/fep/en/pub_geral.show_file?pi_doc_id=219836). Acesso em: 03 jan. 2022.

CATANI, Afrânio Mendes et al (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo... *Via atlântica*, n. 3, p. 270-283, dez. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/49223/53304>. Acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. O mosaico como reordenação poética do caos: uma leitura de Partes de África. In: \_\_\_\_\_. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000a. p. 167-176.

\_\_\_\_\_. Partes da minha terra: romances em eco no avesso das viagens portuguesas In: \_\_\_\_\_. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000b. p. 157-166.

\_\_\_\_\_. Apresentação – A experiência das fronteiras. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002a. p. 11-18.

\_\_\_\_\_. Viagem de Inverno: paisagem com bailada e realejo ao fundo. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b. p. 243-278.

\_\_\_\_\_. Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo do Cosme Velho In: \_\_\_\_\_. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002c, pp. 147-158

\_\_\_\_\_. Uma Joana *ni gaie ni triste* ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do inferno. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002d. p. 187-204.

\_\_\_\_\_. Vícios e Virtudes: mediações culturais no romance contemporâneo. *Revista Léguas & Meia*, v. 2, n. 1, p. 164-170, 2004. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/download/1959/1462>. Acesso em: 15 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Recensão crítica a Natália, de Helder Macedo. *Revista Colóquio/Letras*, n. 172, p.244-247, set 2009. Disponível em: <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/172/PT.FCG.RCL.8927.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Pedro e Paula ou os abismos da arte na escrita de Helder Macedo. *Outra travessia*, Santa Catarina (UFSC), v. 10, p. 61-77, 2010. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p61/17301>. Acesso em: 15 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014a. *E-book*.

\_\_\_\_\_. Sem nome, de Helder Macedo: figuras da ficção e o preço da eternidade. In: \_\_\_\_\_. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014b. *E-book*.

\_\_\_\_\_. Tão longo amor tão curta a vida – uma escrita de fantasmas. In: \_\_\_\_\_. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014c. *E-book*.

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

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. de Mary Del Priore. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Trad. de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *Inscriver e apagar: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Trad. de Luzmara Curcino. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Trad. de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

\_\_\_\_\_. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CODDE, Philippe. Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, v. 24, n. 1, p. 91-126, 2003. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/41224/pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

COLLARES, Paula Renata Lucas. *A pós-modernidade e os jogos de linguagem: o autor-narrador em Pedro e Paula e Vícios e Virtudes de Helder Macedo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2011. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/4867>. Acesso em: 03 mai. 2020.

CURCINO, Luzmara. Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfrentamento de seus limites: reflexões sobre a autoria. In: CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Florbela: um caso feminino e poético. *In*: ESPANCA, Florbela. Poemas de Florbela Espanca. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Partes do eu e de África. *Remate de Males*, Campinas, v. 12, p. 23-26, 1992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/351>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Requiém para a metaliteratura. *In*: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002a, p. 43-50.

\_\_\_\_\_. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. *In*: Teresa Cristina Cerdeira (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b. p. 127-133.

\_\_\_\_\_. Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo. *In*: Teresa Cristina Cerdeira (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002c. p. 205-214.

\_\_\_\_\_. No desfiladeiro de incertezas: Natália, de Helder Macedo. *Outra travessia – Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFSC*, Florianópolis, n. 10, p. 91-96, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p91>. Acesso em: 15 out. 2020.

DANTAS, Gregório Foganholi. *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo*. 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.

\_\_\_\_\_. O tempo condicional em Vícios e Virtudes. *Miscelânea – Revista de Pós-Graduação em Letras*, Assis, v. 9, p. 13-30, jan./jun., 2011b. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/453>. Acesso em: 5 out. 2021.

\_\_\_\_\_. Ficção e história em Sem Nome. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 04, n. 1, jan./jul. 2012. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigo/143>. Acesso em: 5 out. 2021.

\_\_\_\_\_. O narrador detetive em Tão longo amor tão curta a vida. *Revista de Letras Norteamontes*, v. 10, n. 21, p. 95-112, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamontes/article/view/2654/1956>. Acesso em: 5 out. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Trad. de Attilio Cancian. São Paulo, Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: \_\_\_\_\_. *Sobre literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Durham: Duke University press, v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: [https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990--Polysystem%20studies.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf). Acesso em: 13 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Factors and dependencies in culture: a revised outline for Polysystem culture research. *Canadian Review of Comparative Literature*, Canadá, v. XXIV, n. 1, p. 15-34, mar. 1997. Disponível em: [https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EvenZohar\\_1997--Factors%20and%20Dependencies%20in%20Culture.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EvenZohar_1997--Factors%20and%20Dependencies%20in%20Culture.pdf). Acesso em: 13 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. O sistema literário. Trad. de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, Porto Alegre, v. 4, p. 22-45, 2013. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23](http://www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23). Acesso em: 13 mai. 2022.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Trad. de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

FARIA, Zênia de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A rainha dos cárceres da Grécia. In: XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências. *Anais [...]*. São Paulo: USP, jul. 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA\\_FARIA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf). Acesso em: 10 jan. 2022.

FAULHBER, Gabriel Moreira. Uma performance antropofágica. *Revista Forproll*, vol. 4, n. 3, p. 27-46, 2020. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/modernismo/obra.php?cod=94383>. Acesso em: 03 nov. 2021.

FERREIRA, Carla Alexandra; RODRIGUES, Raquel Teresinha. Tradição e Modernidade em Natália – Questões de gênero em debate. *Via atlântica*, São Paulo, n. 24, p. 219-228, dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/58051>. Acesso em: 12 mai. 2022.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.



FIGUEIREDO, Mônica. O corpo, esta casa no mundo: a propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo. *Veredas*, Porto, v. 3, 2000. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/284>. Acesso em: 15 mai. 2021.

FONSECA, Ana Margarida. Pedro e Paula de Helder Macedo: fraternidade impossível? *Forma Breve*, Aveiro, n. 12, 2015. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/401>. Acesso em: 15 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Um centro sem fronteiras: com Helder Macedo, pelo mundo. In: RIBEIRO, Rita; SOUSA, Vítor de; KHAN, Sheila. (Eds.). *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade*. Braga: CECS, 2017. Livro de atas. p. 136-148. Disponível em: <http://bdigital.ipg.pt/dspace/handle/10314/4190>. Aceso em: 6 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, 2 dez.1970. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. In: *Ditos e escritos: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod\\_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em: 6 ago. 2022.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. *E-book*.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GOMES, Rafael Santana. Natália ou a escrita da trapaça. *Vernaculum*, v. 4, n. 1, p.1-12, 2012. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1247>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GUEDES, Maria Estela. Herberto Helder: poeta obscuro. Lisboa: Moraes Editora, 1979. Edição *on-line*, 2002. Disponível em: [https://www.triplov.com/poeta\\_obscuro/](https://www.triplov.com/poeta_obscuro/). Acesso em: 02 fev. 2022.

GURGEL, Verônica Torres. CHARTIER, Roger: O que é um Autor? Revisão de uma genealogia. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 16-22, jun./set. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/download/46800/39076>. Acesso em: 03 mar. 2022.

HENRIQUES, Lilianna. Cidadãos da EU já não podem entrar na Grã-Bretanha só com bilhete de identidade. *Rádio RFI*, 1 out. 2021 Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/programas/convidado/20211001-cidad%C3%A3os-da-ue-j%C3%A1-n%C3%A3o-podem-entrar-na-gr%C3%A3-bretanha-s%C3%B3-com-bilhete-de-identidade>. Acesso em: 03 ago. 2022.

KLINGER, Diana. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. A escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2022.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. São Paulo: E-Galáxia, 2014. *E-book*. 5 v.

LIVREIROS independentes discutem problemas no setor. *Esquerda*, 23 abr. 2018. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/livreiros-independentes-discutem-problemas-no-setor/54578>. Acesso em: 1 jun. 2022.

LOPES, Giovana dos Santos. *Dominação, incesto e liberdade: Paula e o narrador em Pedro e Paula, de Helder Macedo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4028>. Acesso em: 01 mai. 2022.

LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.

MACEDO, Helder. A “Menina e Moça” e o problema do seu significado. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 8, p. 21-31, jul. 1972. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=8&p=21&o=p> Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. “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: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. As “Viagens na Minha Terra” e a Menina dos Rouxinóis. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 51, p. 15-24, set. 1979. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=51&p=15&o=p>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *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://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=121&p=5&o=p>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. As ficções da memória. *Remate de Males*, Campinas, v. 12, p. 9-13, 1992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635901>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

\_\_\_\_\_. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999b.

\_\_\_\_\_. “Orfeu”. In: \_\_\_\_\_. *Viagem de inverno e outros poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. Seminário – Entrevista com Helder Macedo. *Scripta*, Belo Horizonte v. 4, n. 8, p. 377-402, 2001. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10423/8516>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

\_\_\_\_\_. Partes de si e dos outros – Entrevista a Vilma Arêas e Haquira Osakabe. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b. p. 331-344.

\_\_\_\_\_. *Sem Nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

\_\_\_\_\_. Jane Tutikian entrevista Helder Macedo, um dos grandes escritores portugueses da atualidade. *Conexão Letras*, v. 4, n. 4, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55589/33798>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Natália*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a.

\_\_\_\_\_. Escrita e memória: o eu e o outro na palavra de Helder Macedo. [Entrevista] *Revista Icarahy*, Niterói, n. 2, fev. 2010b.

\_\_\_\_\_. Luís de Camões então e agora. *Revista Outra travessia*, Florianópolis, n. 10, p. 15-54, 2010c. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p15/17299>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Tão longo amor tão curta vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013a.

\_\_\_\_\_. A utopia da negação. In: ACCIAIUOLI, Margarida et al. *Arte & Utopia*. Lisboa: CHAIA; DINÂMICA CET-IUL; FCSH, 2013b. p. 237-244.

\_\_\_\_\_. Conversa com Helder Macedo com a participação de Laura Cavalcanti Padilha. *Acta Scientinarium*, Maringá, v. 36, n. 1, p. 1-10, jan./mar. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/22004>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 2015a.

\_\_\_\_\_. “A juventude não se tem. A juventude conquista-se”. [Entrevista concedida a] Joana Emídio Marques. *Observador*, Lisboa, 12 nov. 2015b. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/helder-macedo-juventude-nao-juventude-conquista/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017a.

\_\_\_\_\_. Transforma-se o amador na coisa amada. In: \_\_\_\_\_. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017b.

\_\_\_\_\_. A utopia da negação. In: \_\_\_\_\_. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017c.

\_\_\_\_\_. Oito séculos de literatura. In: \_\_\_\_\_. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017d.

\_\_\_\_\_. “Este livro está cheio de mortos, mas para mim estão vivos”. [Entrevista concedida a] Luís Miguel Queirós. *Jornal Público*, Lisboa, 3 mar. 2017e. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/03/culturaipilon/noticia/este-livro-esta-cheio-de-mortos-mas-para-mim-estao-todos-vivos-1763441>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. “Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos”. [Entrevista concedida a] Maria João Cantinho. *Revista Caliban*, 12 abr. 2017f. Disponível em: <https://revistacaliban.net/contempor%C3%A2neos-s%C3%A3o-todos-aqueles-com-quem-vivemos-entrevista-com-helder-macedo-b995f8e29c1a>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. “Há uma série de impossibilidades que estão realizadas por este país, neste território” [entrevista]. *Ponto final*, Macau, 30 jul. 2017g. Disponível em: <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2017/07/30/helder-macedo-ha-uma-serie-de-impossibilidades-que-estao-realizadas-por-este-pais-neste-territorio/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o poeta, escritor de prosa de ficção, ensaísta e professor Helder Macedo. *Revista Desassossego*, v. 8, n. 15, p. 200-205, jun. 2017h. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/dessassossego/article/view/112710>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. “Durante a ditadura a crítica literária era menos consensual”. [Entrevista concedida a] Joana Emídio Marques. *Observador*, Lisboa, 21 abr. 2018. Disponível em: <https://observador.pt/2018/04/21/helder-macedo-durante-a-ditadura-a-critica-literaria-era-menos-consensual/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Editora Assírio & Alvin, 1996.

MAGALHÃES, Clêuma de C. *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio Grande, Rio Grande, 2018. Disponível em: <https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/5db999ad737ec83b642ba2f9003da483.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2022.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa. A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 22, n. 2, p. 09-19, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25638>. Acesso em: 19 mai. 2022.

MARQUES, Joana Emídio. Café Gelo: os 60 anos de um grupo que nunca existiu. *Observador*, 14 maio 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/cafe-gelo-os-60-anos-de-um-grupo-que-nunca-existiu/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

MATOS, João. Brexit divide União europeia e Inglaterra. *Radio RFI*, 1 ago. 2017. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/mundo/20170801-brexit-divide-uniao-europeia-e-inglesa-01/08/2017>. Acesso em: 02 ago. 2022.

MEDEIROS, Luís Garcia de. *Noites*. Lisboa: & etc., 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NETTEL, Guadalupe. *O corpo em que nasci*. Trad. de Ronaldo Bressane. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Maria Alvim Pereira de Souza. Prosa em tempo de poesia: uma leitura especular de Partes de África. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 75-90

PADILHA, Laura Cavalcante. Partes de África: a sedução de um caderno de mapas. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 51-60.

\_\_\_\_\_. Com as mesmas letras. *Outra Travessia*, n. 10, p. 97-104, 2010. Disponível em: <https://scholar.archive.org/work/ekllbrvke5gidm3a2gg3ce6tnm/access/wayback/https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/2176-8552.2010n10p97/17304>. Acesso em: 15 fev. 2022.

PARDO, Maria Carmen Villarino; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, n. 50, p. 13-17, abr. 2017, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/VMRbNZQbb8WSXpHSFNsQg4c/?lang=pt>. Acesso em: 02 jan. 2022.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume Editora, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. A inocência do leitor. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 163-168.

PIRES, Nayara Meneguetti. *História, autobiografia e ficção: a ilusão da realidade em Partes de África*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7843>. Acesso em: 6 ago 2022.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Alteração à lei do preço fixo do livro não entusiasma ninguém. *Público*, 18 fev. 2022. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/02/18/culturaipilon/noticia/alteracao-lei-preco-fixo-livro-nao-entusiasma-ninguem-1995906>. Acesso em: 6 ago. 2022.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012. *E-book*.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela, Sonetos de Florbela Espanca. São Paulo: Difel, 1983. p. 11-31.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Partes de nós: uma leitura de Partes de África. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 61-74.

\_\_\_\_\_. Helder Macedo, por outras palavras. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 10, p. 105-116, 2010. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/79353>. Acesso em: 2 ago. 2022.



ROCHA, Rejane Cristina. Textos que dão voltas por aí: Borges, Katchadjian, obra e autoria na literatura contemporânea. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 73-93, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/zhFxTfJ9F58JTDTG65DQSCP/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CONVERSA “O Homem é naturalmente poeta” com José Anjos e Helder Macedo, conduzida por Susana Neves. *Canal Ronda Leiria Poetry Festival*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1E71LkAMv60&ab\\_channel=RondaLeiriaPoetryFestival](https://www.youtube.com/watch?v=1E71LkAMv60&ab_channel=RondaLeiriaPoetryFestival). Acesso em: 03 jan. 2022.

ROSA, Selesté Michels da. *O narrador em Helder Macedo: Partes de África e Natália*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/144100>. Acesso em: 5 abr. 2022.

ROTHWELL, Phillip. Entre metáfora e metonímia: outra leitura de Partes de África. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 105-112.

SALGADO, Luciana Salazar. Autoria. In: Ribeiro, Ana Elisa; CABRAL, Cléber Araújo (orgs.). *Tarefas da Edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: LED/Impressões de Minas, 2020.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEIXO, Maria Alzira. Viagens: das Áfricas e do Inverno. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 291-296.

SENA, Jorge de. Prefácio à poesia de Helder Macedo (1957-1968) / *Post-scriptum* à coletânea: Poesia 1957-1977. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 223-232.

SENNÁ, Marta de. Vícios e Virtudes: “entre o que seja e o que fosse”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 215-222.

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 desnarrativa de Helder Macedo em *Tão longo amor tão curta a vida*. In: *2º Encontro de Diálogos Literários: um olhar para a diversidade. Anais [...]*. Campo Mourão: Unespar/Fecilcam, 2013. p. 180-188. Disponível em: <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/53.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Prosador em anos de poesia: Helder Macedo e seus Poemas novos e velhos. *Convergência Lusíada*, v. 26, n. 33, p. 32-43, 2015. Disponível em: <http://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/50>. Acesso em: 6 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Natália: Seria a fraude a própria verdade? *Muitas vozes*, Ponta Grossa, vol. 6, n. 2, p. 284-297, 2017. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/10275/209209209682> Acesso em: 27 out 2021.

TUTIKIAN, Jane. O tempo condicional: questões de identidade em Lídia Jorge e Helder Macedo. *Revista Ecos*, v. 17, ano XI, nº 02, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/242>. Acesso em: 6 ago. 2022.

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

VERDE, Cesário. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000070.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2022.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and why are they saying such awful things about it? In: CURRIE, Mark (Ed.). *Metafiction*. Nova Iorque: Longman, 1995. p. 1-19.