

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO
CARLOS**

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

**História, autobiografia e ficção: A ilusão da
realidade em Partes de África.**

NAYARA MENEGUETTI PIRES

Prof.^a DR.^a REJANE CRISTINA ROCHA
(ORIENTADORA)

**SÃO CARLOS
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

História, autobiografia e ficção: A ilusão da realidade em Partes de África.

NAYARA MENEGUETTI PIRES

Dissertação apresentada ao Programa de pós-Graduação em Estudos de Literatura, na Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura

Orientadora: Prof.^a DR.^a Rejane Cristina Rocha

**SÃO CARLOS
2016**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P667h Pires, Nayara Meneguetti
História, autobiografia e ficção : A ilusão da
realidade em partes de África / Nayara Meneguetti
Pires. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
157 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Ficção. 2. História. 3. Autobiografia. 4.
Contemporaneidade. 5. Partes de África. I. Título.



Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Nayara Meneguetti Pires, realizada em 26/02/2016:

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP

Prof. Dr. Andre Sebastiao Damasceno Correa de Sa
UFSCar

À presença da ausência.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento à pesquisa.

À Prof^ª Dr^ª Rejane Cristina Rocha, não apenas por me acolher, orientar e incentivar, mas pelos momentos de amizade.

Aos professores integrantes da banca, Prof^ª Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Prof. Dr. André Corrêa de Sá, pela oportunidade de aprendizagem e por gentilmente aceitarem o convite para a avaliação deste trabalho.

Aos professores e professoras do PPGLit, pela contribuição em meu crescimento acadêmico, especialmente ao Prof. Dr. Jorge Valentim, pelas indicações de leitura.

Aos membros do grupo de estudo Literatura e Tempo Presente, pelas leituras, reflexões e ideias desafiadoras.

Aos amigos de sala pela boa companhia e por estarem sempre prontos para ajudar uns aos outros.

Aos amigos da vida que estiveram presentes durante os dois anos de pesquisa, prontos para conversar sobre literatura ou não, especialmente à Amanda Guethi, Renan Bolognin, Vivan Leme Furlan e Tamiris Roque Diversi.

Ao meu namorado, João Vitor, por cada segundo de ajuda.

Aos meus padrinhos, Cássia e Alfredo, pois sem eles não estaria aqui.

À minha mãe, pelo exemplo, pela preocupação, pelo apoio incondicional, pelo café sempre pronto e simplesmente por ser linda.

RESUMO

Partes de África, do escritor português Helder Macedo, é intrigante devido à fragmentação e profusão de discursos que agrega ao unir diversas vozes, memória, história, autobiografia e ficção naquilo que o narrador chama mosaico incrustado de espelhos. Se por um lado a fragmentação da narrativa não constitui novidade, por outro, o espelhamento empreendido entre seus diversos cacos inscreve a narrativa em um lugar indecível, que recusa teorizações e os binarismos no qual o mundo colonial foi arquitetado. Além disso, há um constante flerte com a referencialidade, posto em evidência pela metaficcionalidade de um narrador autoconsciente da relatividade da verdade. Por esta razão, perseguimos a hipótese de que *Partes de África* recusa as formas de discurso tradicionais que compactam com a ideia da escrita ser capaz de captar a verdade a respeito de um sujeito ou de seu próprio tempo, como é o caso da história tradicional, da autobiografia ou dos romances do século XVIII e XIX. Evidencia-se, neste romance, um modo de relacionamento da narrativa com a realidade muito próprio da contemporaneidade, que encara a noção de sujeito e de história como categorias em constante mutação por estarem irremediavelmente sendo modificadas pelo futuro. Sujeito e história são uma eterna construção e, para mostrar esse caráter dinâmico, o narrador faz uso de estratégias utilizadas pelos discursos tradicionais para criar uma ilusão de realidade apenas para desestabilizá-las, apresentando-nos, antes, um efeito de realidade.

Palavras-chave: ficção; história; autobiografia; contemporaneidade; *Partes de África*; Helder Macedo.

ABSTRACT

Partes de África, by the Portuguese writer Helder Macedo, is intriguing due to fragmentation and profusion of speeches that assembles when unites diverse voices, memory, history, autobiography and fiction in what the narrator calls a mosaic-inlaid mirrors. If on the one hand the narrative fragmentation is not new, on the other, the mirroring undertaken between its various pieces inserts the narrative in an undecidable place, refusing theories and binarisms in which the colonial world was engineered. In addition, there is a constant flirtation with referentiality, highlighted by the metafictionality of a narrator self-conscious of the relativity of truth. For this reason, we pursue the hypothesis that *Partes de África* refuses the traditional speech forms which are identified with the idea of the writing's ability to apprehend the truth about a subject or about his own time, as is the case with traditional history, the autobiography or the novels of eighteenth and nineteenth century. It is evident in this novel, a narrative way of relating to reality that is typical of the contemporary world, which conceives the notion of subject and history as categories constantly changing because they are hopelessly being modified by the future. Subject and history are an eternal construction and, to show this dynamic character, the narrator makes use of strategies used by traditional speeches to create an illusion of reality just to destabilize them, presenting them rather an effect of reality.

Keywords: fiction; history; autobiography; contemporaneity; *Partes de África*; Helder Macedo;

*Tão pobres somos que as mesmas palavras nos
servem para exprimir a mentira e a verdade.*

Florbela Espanca

*Nada se emenda bem nos livros confusos,
mas tudo se pode meter nos livros omissos.*

Machado de Assis, Dom Casmurro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - Sobre fragmentos e espelhos	15
1. O mosaico	16
2. O narrador: as partes e o todo.....	25
<u>2.1</u> <i>Explicar para confundir: Sobre a metaficção e os espelhos.</i>	26
<u>2.2</u> <i>Filiar-se para desfiliar-se: dos ecos literários e a releitura da tradição.</i> ..	34
CAPÍTULO 2 – Espelhamentos individuais	46
1. Penso, logo existo. Existo, logo não penso.	48
2. Autobiografia ou a totalidade do “eu”.....	61
3. Desvelar-se para ocultar-se.....	74
4. O “eu” fragmentado.	79
CAPÍTULO 3 - Espelhamentos coletivos	93
1. O lugar da verdade	95
2. O outro lado da moeda.....	104
<u>2.1</u> <i>Tradição e transgressão</i>	104
<u>2.2</u> <i>Ilusão de realidade</i>	117
3. Abertura das fronteiras.....	125
4. Demolindo hierarquizações	133
Considerações finais	146
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

Partes de África (1991) é o romance de estreia do escritor português Helder Macedo, até então celebrado na poesia e na crítica. Sua narrativa chama atenção pela fragmentação e profusão de discursos que agrega ao trazer à tona a história do colonialismo português, da libertação das colônias, do salazarismo e da Revolução dos Cravos transitando pela África, Portugal, Inglaterra e até mesmo pelo Brasil através da memória do narrador. As múltiplas partes desta África relatada pelo narrador há muito vem intrigando a crítica literária que se predispõe a arriscar-se pelos seus obscuros bosques de ficção. Isto acontece, pois muitas peças selecionadas pelo narrador acabam por questionar o estatuto puramente ficcional da narrativa como, por exemplo, a transcrição de um documento no capítulo 10 ou a transcrição de uma comunicação feita pelo autor empírico – Helder Macedo –, intitulada “Reconhecer o Desconhecido”, no capítulo 17. Trata-se de uma obra em constante flerte com o referencial – seja ele autobiográfico ou histórico. A complexidade, entretanto, reside não apenas na fragmentação, mas na autoconsciência do narrador ao tecer seus comentários metaficcionalis, que acabam por corroborar com o efeito de diluição de fronteiras empreendido por algumas das peças ao infligir questionamentos dessa natureza.

Dentre os comentários metaficcionalis mais ilustres, está aquele no qual o autor nomeia seu próprio método de composição narrativa como um “mosaico incrustado de espelhos” (MACEDO, 1991, p. 39). Ele nos explica que, ao narrar, não apenas seleciona e organiza fragmentos dentro de seu mosaico, mas também os espelha. Desta forma, existem fragmentos de memória, de história, autobiográficos, da tradição literária que, entretanto, estão em constante tensão com seu oposto espelhado. Essa tensão é insolúvel, já que há uma preocupação em manter o equilíbrio entre as peças, nunca optando por uma ou por outra. Ficção e referencial, dessa forma, constituem-se em duas forças opostas que mutuamente se desestabilizam no interior de *Partes de África*. Nosso interesse é ocupar-nos desse abalamento mútuo das forças referenciais e ficcionais, buscando identificar quais são as implicações tanto no estatuto da ficção, quanto no estatuto dos referenciais históricos e autobiográficos.

Por esta razão, no primeiro capítulo nos ocupamos da teoria do mosaico, proposta pelo narrador, a fim de identificar a natureza ambígua do romance. Nesse processo, focamos na figura do narrador e em como a fragmentação e o espelhamento, em conjunto com seus comentários metaficcionalis, empreendem uma diluição das fronteiras entre a ficção e a realidade. Nesse momento inicial de análise do romance nos apoiamos, principalmente, na fortuna crítica do romance e em ensaios do próprio Helder Macedo que discorrem sobre a

diluição de fronteiras, como é o caso de *As telas da memória* (1991) e *As ficções da memória* (1992). Com o auxílio também da desconstrução derridiana foi possível estabelecer que a narrativa de *Partes de África* recusa a compreensão metafísica do mundo, de acordo com a qual a verdade se sobrepõe à mentira, o branco ao negro, o colonizador ao colonizado, o fato à ficção. Tal compreensão tem suas bases no platonismo e no estabelecimento de um centro para as estruturas, organizando-as de forma hierárquica, através de oposições binárias que se excluem. Ao colocar todas as suas peças em posição de equidade, almejamos comprovar que o romance busca uma forma de fazer literatura que recusa o fechamento metafísico, pois, ao desestabilizar as verdades absolutas, chama atenção para a sua artificialidade e recusa para si mesmo tal exatidão. Antes, tal romance aponta para a impossibilidade de rigor dos fatos e para a pluralidade de significados que se pode atingir ao enjeitar tais perspectivas unívocas. O método narrativo utilizado, no qual os comentários metaficcionais incumbem-se de empreender uma diluição de fronteiras, é característico de uma tradição de narradores autoconscientes, apontada pelo próprio narrador de *Partes de África*: esta se inicia em Laurence Stern e passa por Denis Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. Desta forma, para identificar a natureza das relações intertextuais que o romance estabelece com o que Sérgio Paulo Rouanet (2007) nomeia de tradição dos narradores shandianos, nos utilizamos de seu ensaio *Riso e Melancolia*, bem como do trabalho de Marta de Senna (1998). O método digressivo, fragmentário e autoconsciente desses narradores já coloca em foco o questionamento das fronteiras entre realidade e ficção, porém a relação intertextual que *Partes de África* estabelece com esses textos se dá em termos de uma amplificação, como propõe Laurent Jenny (1979). Essas peças intertextuais assumem outras configurações no espaço diegético de *Partes de África*, no qual o espelhamento incumbe-se que o questionamento das fronteiras entre real e ficção, já empreendido pelos narradores shandianos, seja elevado ao limite do paradoxo.

Uma vez que a verdade é desvelada em sua artificialidade e desestabilizada pelo romance, colocada em posição de horizontalidade com a ficção, nos preocupa os efeitos que essa crise de representação – própria da contemporaneidade – acarreta no estatuto dos dados referenciais. Devido a isso, optamos por dividir o referencial em duas categorias: o individual – autobiográfico – e o coletivo – histórico.

No segundo capítulo – dedicado ao referencial autobiográfico – será traçado, com o apoio, principalmente, de Foucault (1992), Diana Klinger (2007), Luiz Costa Lima (1984), Leonor Arfuch (2007), Nietzsche (2007) e Roland Barthes (1988), um panorama da noção de

subjetividade, a fim de compreender como ela influenciará a escrita de si: desde a Antiguidade até a morte do autor, acarretada pela crise de representação. Apesar de já existirem formas de escrita de si na Antiguidade, o conceito de subjetividade – e consequentemente de autobiografia – tal como entendemos hoje apenas passa a existir no Renascimento, a partir do momento em que o eu, desvinculado de postulados transcendentais, passa a ser central na sociedade Ocidental. As noções de sinceridade e verdade autobiográfica, que tem como marco *As Confissões* de Rousseau, passam a delinear as características da escrita de si na era moderna. Esse panorama tende a se transformar a partir do questionamento empreendido por Nietzsche (2007) à verdade e à filosofia cartesiana, que tem seus reflexos na literatura com a ideia de morte do autor, de Roland Barthes (1988) e da função autor, de Foucault (1992). Porém, nos baseamos no pressuposto de que a contemporaneidade, marcada pela superexposição do eu, possibilita um retorno do autor, que responde à especificidade do presente. Devido a isso, discute-se como os parâmetros apontados por Philippe Lejeune (2008) como necessários para o estabelecimento da autobiografia são insuficientes para tratar o romance em questão, tendo em vista que o pacto de referencialidade e o princípio de identidade são desestabilizados pelo elemento ficcional. Em *Partes de África* o autor se faz presente, porém seus dados autobiográficos encontram-se infiltrados pela ficção, tornando a verdade a respeito desse sujeito indizível. Tanto a noção de sinceridade autobiográfica, advinda das *Confissões* de Rousseau, quanto a morte do autor, declarada por Barthes (1988) e Foucault (1992), não são capazes de problematizar a questão da subjetividade na contemporaneidade. Usamos, portanto, em detrimento da noção de autobiografia, a noção de autoficção – apoiando-nos nos estudos de Diana Klinger (2007) e Luciane Azevedo (2007) (2008) – para comprovar que o autor que aqui retorna não é mais aquele que mantinha a centralidade anterior à crítica do sujeito, mas um autor profundamente afetado pela conjectura contemporânea de fetichismo da imagem, que, aproveitando-se do crescente interesse pelo eu, irá empreender uma visibilidade enganadora ao confundir os limites entre o seu eu empírico e seu eu ficcional. A autoficção se caracteriza, então, como um discurso híbrido entre o ficcional e o autorreferencial: não está completamente desligado da realidade, mas tampouco é um reflexo desta. Trata-se de uma leitura de dupla entrada, que trata a subjetividade como um processo sempre em construção e da qual o grande exemplo no romance é a personagem Luiz Garcia de Medeiros, entendida, por nós, como uma forma de representação de si do autor-narrador, Helder Macedo.

No terceiro capítulo – dedicado ao referencial histórico – delinea-se a evolução da noção de história e quais suas implicações na teoria da literatura. Via Luiz Costa Lima (1984) (1986) e François Dosse (2003), estabelece-se que esses dois campos do saber – história e ficção – passaram a relacionar-se, desde o seu surgimento, em termos de uma hierarquia, na qual a história assumia a posição central de discurso da verdade. O ficcional, nesse contexto de predominância do racional, é vetado em sua livre manifestação e passa a se submeter ao princípio de verossimilhança. *Partes de África*, ao tornar os limites entre ficção e realidade indiscerníveis, modifica o estatuto da verossimilhança, que não mais tem como referente o mundo das ideias de Platão. Por esta razão, buscamos demonstrar, em um primeiro momento, utilizando-nos de Catherine Gallagher (2009), Sandra Vasconcellos (2002) e Ian Watt (1990), como nosso objeto de estudos recusa a noção de romance como reflexo da realidade, típica do romance social do século XVIII, que tinha como paradigma a verossimilhança. Em um segundo momento, utilizando-nos de Lukács (2011), discutimos também como a ideia do romance como uma espécie de sucursal da história é negada. Nota-se, entretanto, que a noção de autonomia da obra de arte – completamente desligada do referencial – é também insuficiente para problematizar este romance. *Partes de África* faz uso de procedimentos típicos do romance do século XVIII e XIX ao incluir dados referenciais, entretanto questiona a noção de verdade, buscada anteriormente, ao mesclá-los com a ficção, criando um efeito de realidade. Evidencia-se, da mesma forma que na autoficção, que o que se empreende é uma visibilidade enganadora. Seus comentários metaficcionais colocam em pauta a incapacidade de qualquer discurso – seja histórico ou ficcional – de fornecer uma verdade completa e fixa. É pensando nessas questões que procuramos estabelecer como a ficção e a história se portam ante essa incapacidade na contemporaneidade, com o auxílio de pensadores como Eberhard Lammert (1995), Maria Lúcia Fernandes Guelfi (1999), Antônio Esteves (1998), Luiz Costa Lima (2007), Marcia Gobbi (2011) e Peter Burke (1992) (1997), por exemplo. O referencial histórico pode ser entendido, portanto, da mesma forma que o referencial autobiográfico: ao optar por uma leitura de dupla entrada – ficcional e referencial – que questiona a noção de verdade, tem-se a ideia da história também como uma construção, sempre em devir.

Os questionamentos que são estabelecidos nos capítulos são propostos pelo próprio narrador de *Partes de África* e, por este motivo, andarão lado a lado com a análise do romance e discussão de sua fortuna crítica. Ao cabo desta empreitada, tem-se como objetivo demonstrar como o romance não busca um sentido fixo e é aberto à exploração de novos significados. Este romance é antes uma indagação a respeito da linguagem e das formas como

ela se relaciona com a realidade tanto no campo da ficção quanto nos campos da autobiografia e da história. Por isso, a mútua tensão estabelecida entre ficção e realidade se faz tão importante no presente estudo, pois ao se desestabilizarem mutuamente, possibilitam a interrogação tanto do discurso referencial quanto do discurso ficcional/romanesco e seus alcances. Apostamos que *Partes de África* não exprime um ponto de vista pessimista, de impossibilidade de estabelecimento da significação. Fomenta-nos, por outro lado, a consciência de que a significação é de caráter plural e provisório, e que a verdade não se encontra em nenhum dos lados: nem da ficção, nem do referencial. A verdade – provisória e sujeita à ordem do tempo – é antes uma conjunção de todos estes campos, que juntos contribuem para a constituição de uma identidade, tanto individual como coletiva.

CAPÍTULO 1 - Sobre fragmentos e espelhos

1. O mosaico

“The creation of a single world comes from a huge number of fragments and chaos”
Hayao Miyasaki

Helder Macedo nasceu na África do Sul, em 1935, e foi criado em Moçambique, Guiné e São Tomé, onde passou a infância e adolescência até 1948, ano de sua vinda para Lisboa. Filho de administradores de colônia torna-se conhecido por sua obra poética, na qual se inclui *Vesperal* (1957), escrita aos 21 anos de idade, e por sua obra ensaística, especializada em Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde e Bernardim Ribeiro, até o ano de 1991, quando inclui romancista à sua lista de predicados, com a publicação de *Partes de África* (1991). Depois disso, não parou: publicou *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2002), *Sem Nome* (2005), *Natália* (2009) e *Tão Longo Amor Tão Curta a Vida* (2014). O primeiro, entretanto, ainda intriga, mesmo após as sortidas investidas da crítica ao tentar entender e identificar as peças deste mosaico ficcional.

O que intriga e talvez cause estranhamento no leitor de *Partes de África* é não só o já corriqueiro artifício de fragmentar a narrativa e a multiplicidade de fragmentos que o compõem, mas, principalmente, a feitura especular que marca a especificidade da obra, tornando sua forma ambígua ao colocar realidade e ficção em tensão. Por essa razão, nos ocuparemos, neste primeiro momento, da fragmentação que o romance empreende e da constatação do seu posicionamento entre fronteiras para, mais tarde, ocuparmo-nos com maior atenção da natureza das relações que estabelece entre referencial e ficcional.

O romance se inicia no presente da escrita: com cinquenta anos e em férias sabáticas em Sintra, o narrador de *Partes de África* aproveita o tempo livre com as “visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais” na qual contempla filosoficamente as “fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império.”, bem como as cópias de relatórios do tempo em que seu pai era administrador de colônias, mapas de África, livros de leis e “outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história.” (MACEDO, 1991, p.10). E já que “há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos” (MACEDO, 1991, p. 10), vai trazendo aos pedaços para o universo do romance as memórias que esses vestígios dos tempos de colônia lhe despertam. Às partes da África que narra, inclui memórias de infância: o tempo na escola, com o cachorro a acompanhar as aulas, as brincadeiras e partidas de futebol com os amigos, as histórias que ouvia de Pimpão, sua babá,

as memórias do pai, da mãe e do avô, bem como suas mal compreendidas impressões da vida na colônia. A estas se unem memórias de outros familiares, como Tio Pedro, alguns amores, como a namorada cor-de-cobre e S., suas idas ao Café do Gelo, já adulto, onde se encontrava com outros amigos escritores, a sua participação na oposição ao governo de Salazar e em um golpe de estado que não deu certo, seu exílio em Londres, bem como outros fatos e experiências da vida nas colônias. Tudo vem até o leitor na ordem que a memória permite: de maneira não linear, aos fragmentos.

A trama, não obstante, se embarça cada vez mais quando ele decide incluir como pedaços dessa África que narra a transcrição de um relatório do pai, no capítulo 10; o segundo ato da obra do incógnito Luís Garcia de Medeiros intitulada *Um Drama Jocosso*, baseada no *Don Giovanni* de Mozart, no capítulo 14; uma comunicação acadêmica de nome idêntico à realizada pelo próprio autor Helder Macedo no Rio de Janeiro, intitulada *Reconhecer o desconhecido*, título também do capítulo 17; e um poema, no último capítulo do livro. Por si só essas inserções já desorientam o leitor, por suscitarem questões a respeito dos limites do ficcional na narrativa visto que, ambigualmente, se pautam em dados que se dizem referenciais, bem como questões referentes à classificação do romance, tendo em vista a profusão de registros discursivos e as provocações que nos faz o narrador. Mas o imbróglio ainda não está formado. O narrador ainda se permite apontar os ecos literários de seu romance, como Camões e Machado de Assis, por exemplo, bem como outros comentários a respeito de sua forma narrativa, num incessante exercício de metalinguagem que mais aturde o leitor do que explica seus métodos composicionais, de fato.

De acordo com formulações do próprio narrador, sua narrativa caracteriza-se como um “mosaico incrustado de espelhos” (MACEDO, 1991, p. 40), composto de diversas formas textuais, unidas e organizadas pela sua voz. Sua autoconsciência em relação aos processos de constituição da narrativa lhe permite conferir coesão a esse todo aparentemente desordenado, ao dar encaixe às plurais partes do romance ao mesmo tempo em que revela tais processos ao leitor através do meta-comentário.

Cleonice Berardinelli (BERARDINELLI, 2002, p. 23), a respeito da fragmentação para a formação do mosaico, aponta para a composição do romance em 18 partes, “tantas quanto os capítulos do livro”, e ocupa-se em distingui-los de acordo com os conteúdos privilegiados: o primeiro e o último formam um par, “como dois braços a cingir o texto” (BERARDINELLI, 2002, p. 23), os capítulos 4, 7 e 8 ocupam-se em narrar fatos e situações da vida nas colônias, os capítulos 2, 6 e 16 privilegiam a vida do autor, o capítulo 5 dedica-se

à metalinguagem, o capítulo 11 trata-se de uma crítica à PIDE, o capítulo 3 fala do avô materno, o capítulo 8 focaliza-se mais no amor de Helder por Raquel, o capítulo 10 contém uma transcrição do relatório do pai e o 17 uma transcrição de uma comunicação e os capítulos 12 e 15 focam-se na pessoa de Luís Garcia de Medeiros. Marisa Corrêa Silva (2002a, p. 298), por sua vez, afirma que o enredo é fragmentado em diversas “protonarrativas” e Tânia Franco Carvalhal (2002, p. 122) sugere histórias inseridas dentro de outras histórias, através de uma “técnica de encaixes”. Em adição à ideia das histórias contadas como peças desse mosaico, defende-se a opinião de que este é composto também pelas “diversas formulações sobre o gênero romanesco, como, por exemplo, a crônica familiar, a literatura de viagem, a novela histórica e o ‘romance de literatura’, de maneira que nenhuma delas cumpra-se de forma plena” (DAL FARRA, 1999, p. 64), bem como a memória, a referência autobiográfica, a referência histórica, os pronunciados ecos literários e a metaficcionalidade. Nossa hipótese é de que todos esses recursos são peças deste mosaico, retiradas de diversas localidades e apropriadas pelo narrador, e que, juntas e justapostas, dão a *Partes de África* a configuração fragmentada e especular por ele anunciada.

A este respeito, Vilma Arêas (2002, p. 33) sugere uma imagem que, apesar de não ter a amplitude que propomos, expressa de forma mais orgânica a ideia desta estrutura narrativa que, formalmente, parece “um objeto suspenso que gira”: a do móbile, visto que a técnica de encaixe da narrativa faz o texto circular sobre um mesmo ponto, apontado desde a epígrafe – a desordem do mundo, pronunciada por Camões¹ – sendo a memória o sopro que coloca o móbile em movimento e o pai do narrador o eixo, visto que este abre e fecha o relato. Se o conceito de móbile fosse nosso, entretanto, incluiríamos ainda como peças a metaficção e ramificaríamos a memória em três, considerando-a num sentido mais amplo: a memória coletiva, que recupera dados históricos, a memória individual, que recupera dados biográficos e a memória literária, que recupera os ecos literários. As peças componentes deste móbile são mecanismos que, manipulados e ressignificados, colocam a estrutura em movimento ao mutuamente se refletirem: estas são selecionadas pelo narrador, que as retira de seu local de origem (tradicional) e lhes atribui novas funcionalidades, de acordo com os seus propósitos. Quando o narrador nos expõe a teoria do “mosaico incrustado de espelhos” (MACEDO, 1991, p. 39) para explicitar a sua forma de composição, tais questões se (des)embaraçam mais:

Só que o meu 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,

¹ “Tem o tempo sua ordem já sabida/ o mundo, não.”

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. Como num mosaico incrustado de espelhos. Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. É certo também se poderia 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. Por exemplo, o sorriso hamletiano de Yorick transmigrou para a página em preto de Sterne, donde ressuscitou como mestre tutelar dos sorrisos oblíquos. Além de que é minha firme convicção de que, num mosaico com nariz, o nariz precisa do seu pedacinho. Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico 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. E terá de ser o leitor a encontrar os pedaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver (MACEDO, 1991, p. 40/41).

Tal trecho é fundamental para compreender a feitura deste mosaico de pedaços espelhados. Sobre as peças, estas são ora fragmentos de memória, ora fragmentos da tradição literária porém, cada pedaço que será trazido para o mosaico, como por exemplo, o riso de Yorick, que transmigrou para Sterne, até ser aproveitado por Machado de Assis, será reconfigurado, ocupando lugares e funções diferentes, a fim de formar uma nova imagem². Sobre os espelhos, estes são essenciais para compreender como as oposições dispersas pelo romance são organizadas e convivem dentro da narrativa de maneira a não se optar por uma ou por outra: os fragmentos, uma vez espelhados, convivem com o seu oposto dentro da narrativa – dados referenciais convivem com a ficção, por exemplo. Explica o narrador que eles não são diferentes, mas desdobramentos diversos de um mesmo objeto. Em suma, sua narrativa é composta de fragmentos – formando o mosaico – mas estes fragmentos se opõem de forma especular. Não se trata de realidade nem de ficção, por exemplo, mas de uma infinitamente refletindo a outra, até o ponto de não se poder distingui-las. Ao invés de móbile, talvez a imagem mais adequada para descrever a experiência da narrativa de *Partes de África* seja o labirinto de espelhos dos parques de diversão itinerantes, nos quais a mesma imagem é refletida tantas vezes que se perde o referente. Um ambiente enganador e ilusório.

Há ainda a preocupação em “conseguir o necessário equilíbrio entre os vários pedacinhos do mosaico” (MACEDO, 1991, p. 41): sem dar predominância a nenhum dos pedaços, organizando-os de forma a tomarem igual importância nessa imagem vertiginosa, ambígua e fluida que busca arquitetar em forma de mosaico incrustado de espelhos. Um

² As transmigrações feitas de outros autores para a narrativa de *Partes de África* serão discutidas com maior profundidade na seção 2.2 *Filiar-se para desfiliar-se*.

exemplo interessante nesse trabalho de equilíbrio³ entre as diversas partes do mosaico é a inserção de uma passagem que deveria integrar a página 16, mas que foi suprimida para reaparecer como exemplo didático de seu estilo narrativo na página 42, sobre a qual reflete o narrador:

Pedaços a mais? A menos? A menos e a mais ao mesmo tempo? Latente militância anti-imperialista dos morcegos suficientemente sugerida? Na dúvida a passagem foi eliminada do capítulo competente (...) e, na dúvida da dúvida, restaurada como exemplo didático (MACEDO, 1991, p.42).

A preocupação aqui é ter infiltrado de mais a passagem com a imaginação e a ficção, ou de menos, deixando-a demasiadamente próxima do real, fato que prejudicaria o equilíbrio entre as diversas peças do mosaico. Em ensaio intitulado *Telas da memória*, Helder Macedo (1999, p. 37) aponta este como sendo o procedimento central do livro, o de buscar “significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença.”, mas não como é representado no diagrama do *tei-gi*⁴: ao invés das perceptíveis metades em preto e branco, tem-se uma mistura equilibrada de cinza. Cabe-nos, desta forma, não apenas dar encaixe às partes, mas interpretar, delas, os reflexos.

Sobre o espelhamento empreendido na narrativa, Cleonice Berardinelli (2002, p. 30) nos alerta para o caráter dobrado das palavras do narrador, “quando revela fatos e gentes, atribuindo-se, e ao leitor, a dúvida, e crescendo-a ao fingir esclarecê-la”, que acaba por criar uma narrativa instaurada sob o signo da dúvida, entendida por Margarida Calafate Ribeiro (2002, p. 67) como a postura de um narrador que “não se satisfaz com as oposições ou os contrários em que está arquitetado o mundo dos mapas reais e imaginados em que se traçaram os percursos individuais e coletivos” e que, por isso há “a procura de um terceiro termo que resolva a incomunicabilidade entre os mundos divididos em binômios que se excluem.” (RIBEIRO, 2002, p. 67). Supõe-se, aqui, que essa procura não tem fim, pois chegar a um terceiro termo é impor a mesma tirania da verdade binominal – de um mundo baseado em opostos em relação de hierarquia, no qual o negro se sobrepõe ao branco, o colonizador ao colonizado, a verdade à mentira – situação da qual se tentou fugir: essa fuga só é possível através do posicionamento entre fronteiras. No lugar das posições fixas, tem-se a mobilidade que a transposição de fronteiras possibilita: o romance em questão demole as hierarquias.

³ Outro exemplo que pode ser citado é o modo como os fatos autobiográficos são apropriados como matéria deste romance, conforme discutiremos posteriormente no capítulo 2. Segundo Luciene Azevedo, “a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor” (AZEVEDO, 2008, p. 38).

⁴ O diagrama do *tei-gi* simboliza os conceitos taoístas de Yin (branco) e Yang (preto), duas forças opostas e complementares, representativas da dualidade de todos os elementos existentes no universo, em equilíbrio.

Essa necessidade hierárquica de um centro é combatida também por Derrida, quando postula que este:

[...] não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso - com a condição de nos entendermos sobre essa palavra - isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças (DERRIDA, 2002, p.232).

Neste trecho fica latente em Derrida a consciência de que o centro é uma posição social e discursivamente produzida pela humanidade, sendo essa ideia mutável e não fixa e transcendental. O centro não existe fora do sistema de diferenças e sua posição central é sustentada pelo seu par binário, enfraquecendo, desta forma, as centralidades. É por isso que tendemos a discordar ligeiramente de Simone Pereira Schimidt (SCHIMIDT, 2002, p. 120), quando esta afirma que:

seus cacos nos indicam não apenas a ilusão da totalidade perdida, ou jamais alcançada, mas também a pluralidade das pequenas verdades que eles refletem. Se não há uma verdade nítida a surgir diante do espelho, há partes de verdade, como há partes de sujeitos espalhadas na(s) história(s).

Sugerir que *Partes de África* (1991) inventa novas verdades, mesmo que aos fragmentos, é incorrer no risco de regressar ao autoritarismo que estas impõem ao automaticamente excluir aquilo que é mentira. É retornar a uma lógica hierárquica que se busca combater pelo romance. Deixá-lo em aberto, como o faz Helder Macedo, pelo contrário, é aceitar e reconhecer a impossibilidade de apreensão da verdade e se apresentar apenas como uma das múltiplas versões dos fatos. Trata-se, antes, de uma desconstrução⁵⁵, nos termos de Derrida (2002). É colocar-se entre fronteiras, hipótese que se pretende averiguar no decorrer deste capítulo. A esse respeito, João Roberto Maia da Cruz (2002, p. 96) assera: “escrever sobre o passado sustenta-se na consideração do caráter lacunar e provisório de toda a escrita, não sendo possível a reconstituição desse mesmo passado em sua inteireza. (...) A

⁵⁵ O desconstrucionismo, como estratégia de leitura, consiste em desfazer “sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante.” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9), buscando desvelar que uma oposição não é natural e obrigatória, “mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela” (CULLER, 1999, p.122). Desconstruir é mostrar que tais oposições são uma construção através de um trabalho que “busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes.” (CULLER, 1999, p.122). Consiste em demonstrar o funcionamento da linguagem apresentando os binarismos em sua artificialidade, como discursos produzidos pela tradição filosófica ocidental, deslocando-os de seu lugar de verdade já que, a partir desse ponto de vista, toda e qualquer verdade é apenas mais um discurso construído pela e na linguagem. Entender o objeto como um produto da linguagem não o destrói, mas provoca uma nova forma de pensá-lo, perspectiva um novo ângulo de análise a partir do momento que se entende o funcionamento de suas engrenagens.

ser assim, o passado está sujeito a reexames e reinterpretações.” Porém, até que ponto essas reinterpretações se sustentam, visto que a escrita é lacunar e provisória? Desvendar no romance e pelo romance o caráter efêmero da escrita com fins de desestabilização dos referentes históricos não acaba por desestabilizar também a ideia do romance como meio de obtenção de uma verdade? Ora, se o passado – tanto histórico como biográfico – não é passível de ser conhecido em sua totalidade, reinterpretá-lo não seria estar a andar em círculos, buscando verdades e certezas inalcançáveis? É com base nesse feitiço provisório de *Partes de África*, que recusa fechamentos absolutos, que se pressupõe uma alteração em seu relacionamento com o material empírico biográfico e histórico, a ser discutida, respectivamente, nos capítulos 2 e 3.

Parece-nos que este narrador nos induz ao erro, ao nos levar a crer que há um grande sentido ou uma grande verdade por detrás dos fatos que narra, quando, na realidade, seu romance vai além da compreensão metafísica do mundo. Por isso é importante destacar as reflexões de Laura Cavalcante Padilha (2002, p. 55), quando, ao perseguir a perspectiva pós-colonial, aponta no romance “um convite para que se releia a trajetória histórica de Portugal, no que concerne sobretudo ao último império, dando voz aos que, na trama imperial, não a tiveram.” Neste romance, tem lugar não apenas a voz dos colonizadores, mas também a dos que sempre tiveram sua voz calada pela lógica colonial, sempre arquitetadas, pelo narrador, em relações de oposição que nunca se resolvem – melhor dizendo: são peças espelhadas. A voz do colonizado integra-se à voz do colonizador, sem que se opte por uma ou por outra. A este respeito, Suely Fadul Vilibur Flory (1991, p. 70) ressalta que “Apoiando-se, embora, num narrador-personagem o autor não se prende apenas à sua visão dos fatos, mas os apresenta em contraponto à consciência crítica de que, simultaneamente, coexistem histórias que podem ser encaradas sob os mais diversos ângulos.” Ao abrir mão da autoridade autoral, cedendo espaço para outras vozes, – “reproduzindo relatórios verdadeiros e histórias ouvidas de outros autores” (FLORY, 1991, p. 71) e dando voz aos que foram calados, como ressalta Laura Padilha (2002) – o narrador de *Partes de África* exime-se do perigo da monologia à que um texto está submetido ao optar por um narrador em primeira pessoa, permitindo uma duplicidade de leituras e “criando uma interação organizada entre ideologia e contra-ideologia” (FLORY, 1991, p. 70). Esse equilíbrio da narrativa, recusando pautar-se em binarismos⁶, procede em uma rasura do modelo imperialista, na qual “os códigos totalizantes

⁶ Os binarismos são a forma de pensar o mundo tal qual estipulado pela tradição metafísica através do estabelecimento de um centro para as estruturas, que servem para orientá-las e organizá-las. Desta forma, o mundo é pensado na forma de oposições binárias, que mutuamente se excluem, uma vez que são postas em

e incorporados do colonialismo perdem sua eficácia e aplicação.” (FLORY, 1991, p. 70) Margarida Calafate Ribeiro (2002, p. 71), em coerência com essa neutralidade⁷ do romance ao não optar por nenhum dos lados, ao invés de adotar uma terceira via – entendida como uma nova verdade ou uma releitura – sugere a procura da terceira margem do rio de que falava Guimarães Rosa, de forma a encarar as oposições do mundo colonial de maneira dialética nos novos tempos:

Após o tempo de uma ordem do mundo dividido em binómios, tão exaustivamente explorada pelo pensamento colonialista e virada do avesso pela crítica anticolonialista, estamos no momento de viver as ‘consequências positivas de ter havido impérios’, um tempo de mestiçagem cultural comum a vários países.

Teresa Cristina Cerdeira (2002) compartilha da mesma visão e Marisa Corrêa da Silva (2002b, p. 18) completa, ainda, afirmando que, tal posicionamento dialético de *Partes de África* faz com que este seja,

talvez, o primeiro romance da Literatura Portuguesa que supera a necessidade de um *mea culpa* pós-colonial, que já deu excelentes obras como o apocalíptico *As naus*, de Lobo Antunes (1988). Supera também o desejo de utopia apontado por outra obra de peso, *A jangada de pedra*, de José Saramago (1988).

De acordo com a autora, o romance se constituiria, antes, como o reconhecimento de Portugal como uma nação passando por uma transformação profunda. Por isso há, em termos narrativos, essa busca pela terceira margem do rio que adequa o relato a esse momento de transformação de Portugal, não mais apoiado nos ideais imperialistas. Tania Franco Carvalhal (2002, p. 126) sugere que, se a chave interpretativa de *Partes de África* está na mistura de poéticas várias da modernidade e de referências reais e imaginárias, que se incumbem de promover um apagamento das fronteiras entre fato e ficção, Helder Macedo foi capaz de compor uma forma na qual a originalidade maior está “em apontar para uma forma de romance que pode caracterizar o último decênio do século, período de transição no qual a tudo se dá o balanço e tudo se embaralha para que seja possível encontrar um novo modo de narrar.”.

relações de hierarquia. Como exemplos de binarismos pode-se citar homem/mulher; branco/negro; colonizador/colonizado; no qual há sempre a sobreposição hierárquica de um sobre o outro. (WILLIAMS, 2012, p. 51)

⁷ Em entrevista a Vilma Arêas e Haqira Osakabe, em 2001, Helder Macedo fala sobre a maior aderência ao romance no Brasil do que em Portugal e atribui esse fato por adotar uma perspectiva “ela própria, mais brasileira do que portuguesa, por ser mais neutra.”, pois sempre achou que, para além das culpabilidades, ambos os lados foram peças da máquina colonial “sempre achei que a libertação das colônias era imprescindível para a libertação de Portugal, que a prioridade era destruir o regime que oprimia tanto os africanos quanto os portugueses.” (MACEDO, 2002, p. 337).

De acordo com Mikhail Bakhtin, em *Epos e o Romance*, o gênero romanesco, devido o fato de ter nascido e ter sido alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, em estreita relação com o presente, encontra-se em forma ainda inacabada: “A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.” (BAKHTIN, 2010a, p. 397) Trata-se de um gênero sem forma fixa e regras definíveis, em mutação: “trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos.” (BAKHTIN, 2010a, p. 398). Encontrar novas formas de narrar é imanente à própria natureza do gênero romanesco, já que ele também é provisório, assim como a verdade. Nesse sentido, podemos conjecturar que *Partes de África* desvela não apenas a instabilidade das verdades absolutas – e consequentemente das formas tradicionais autobiográficas e históricas –, como coloca em pauta – na busca por uma nova forma de narrar – a característica mais imanente do discurso romanesco: a própria instabilidade de sua forma.

Entendendo por este viés, somos levados a crer que este não se trata de um romance que pode ser lido a partir das perspectivas que estamos habituados. Tanto por parte do leitor, que se verá imerso num jogo no qual as regras não estão dadas de antemão, em um pacto ficcional desorientador, no qual os termos do contrato podem ser rasurados a qualquer momento, quanto o crítico, cujo papel é aprender a olhar para o romance sem se prender as categorias já sedimentadas do discurso literário. Seu posicionamento entre fronteiras – arquitetando-se através de peças que se espelham – recusa-se a caber em classificações, e, consequentemente recusa a tirania dos binarismos que se excluem, tão disseminados pelo mundo colonial, mas que persistem mesmo após seu fim. Sendo o romance um gênero inacabado, a crítica precisa estar preparada para acompanhar seus movimentos e se metamorfosear junto com ele. Neste ponto, retornamos à formulação de Vilma Arêas (2002), do romance em suspenso, mas compreendida de outra forma: da mesma maneira que se demonstrou ser o *Mimique*⁸ de Mallarmé em *Disseminação* (1981), de Jacques Derrida: a abertura do texto para a pluralidade de significados ao recusar pautar-se em termos opostos que se excluem.

⁸ Derrida demonstra neste estudo como a interpretação de *Mimique*, de Mallarmé, vai além da interpretação metafísica, com bases no platonismo, comumente atribuída ao texto. O platonismo é entendido aqui como mais um dos códigos constitutivos do texto, em relação horizontal com os outros códigos que o compõem, não sendo ele a única via interpretativa. Derrida questiona, desta forma, o estabelecimento de um centro como lugar da verdade ao oferecer a pluralidade interpretativa em detrimento das oposições binárias. O romance torna-se, desta forma, suspenso, pois pautado na indecibilidade, sem um centro no qual se apoiar.

2. O narrador: as partes e o todo

*“O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.”*
Gregório de Matos

Essa nova forma de narrar que foi sugerida, a qual abre o texto para a pluralidade de significados e impõe, conseqüentemente, um novo olhar para este romance – desprendido da busca de uma verdade fixa – depende da forma como o narrador mobiliza as plurais partes que compõem este mosaico textual. Mencionou-se anteriormente que encaramos como partes não apenas as estórias que são trazidas pela memória do narrador, mas também a referência autobiográfica, a referência histórica, os prenunciados ecos literários e a metaficcionalidade. Todas as peças têm igual importância na tarefa de confundir fronteiras e dar o tom ambíguo da narrativa, sendo a compreensão de seu funcionamento, em relação umas com as outras, primordial para o entendimento do romance como um todo. Por este motivo focaremos agora no uso que o narrador faz da metanarratividade, para, mais tarde, estabelecermos qual sua relação com os outros pedaços do mosaico. Maria Lucia Dal Farra (2002, p. 44) aponta o desgaste deste procedimento:

Esvaziando um fenômeno histórico em mero expediente formal, o romance a que me refiro desmente para mistificar, desvela para obscurecer, esclarece para engodar, operando, em verdade, máscaras a mais, exaustivamente reconhecidas pela crítica, há tempos contrafeita com a monotonia permanente desse mesmo coringa, sempre manipulado em igual jogo.

Porém, em posicionamento que coaduna com o nosso, assinala que Helder Macedo desfere o golpe de misericórdia neste procedimento já desgastado na contemporaneidade, afastando-o da monotonia ao tirar sua posição de centralidade, alocando-o como apenas mais um dos diversos recursos que mobiliza para talhar a diegese. O narrador, ao dispor de inúmeros códigos textuais, estrutura-os na diegese de maneira horizontal – não-hierárquica – e incumbe-se de que o romance assuma matizes de imparcialidade, asseverando a multiplicidade de significados. O diferencial deste romance advém, portanto, da opção por um processo desgastado como uma das peças do mosaico, que se renova ao adquirir novas funcionalidades quando colocado em relação com as outras peças que o constituem. Trata-se de um compromisso abrangente, que não se restringe à metaficcionalidade, mas rasura toda e qualquer posição de centralidade na narrativa.

Neste sentido, pretendemos chamar atenção para o narrador e sua posição de relatividade perante a verdade, que se apresenta através da metanarratividade – segundo Umberto Eco (2003, p. 199), a “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza.” De acordo com Patrícia Waugh (1995) essa reflexão do texto sobre si mesmo, mencionada por Eco (2003), é um recurso linguístico capaz de chamar a atenção do leitor, de forma autoconsciente e sistemática, para a própria artificialidade do discurso, de maneira a levá-lo a indagar a respeito do estatuto das relações entre a ficção e a realidade. Semelhante procedimento acaba, desta forma, por posicionar *Partes de África* em um lugar oscilante entre a história, a ficção, a memória e a autobiografia, questionando e fazendo-nos questionar os conceitos de *mimesis* e verdade, ao passo que há uma indecidibilidade entre essas categorias. Tais interrogações vêm à tona, pois, segundo Zênia Faria (2009), a metaficcionalidade leva o romance a romper com seu estatuto canônico de imitação da realidade. A autora considera este processo revolucionário, a despeito da conotação negativa que o termo “crise de representação”, usado por boa parte da crítica literária contemporânea, pode acarretar: a partir do momento em que o texto começa a questionar seu status como ficção e discutir seus processos de composição, há um rompimento com o cânone⁹, que faz com que germine “uma nova concepção e uma nova configuração do espaço romanesco” (FARIA, 2008, p. 2) A literatura tem, desta forma, o poder de se renovar graças a romances como *Partes de África*, que fazem uso deste procedimento e colocam seu próprio princípio de representação da realidade em pauta.

Ao seguirmos esse caminho interpretativo do romance, investigando-o na aporia instaurada pelo narrador, pretendemos compreender os efeitos que se tencionam ao adotar tal estrutura narrativa, fundada na ambivalência e, mais tarde, nos capítulos seguintes, como esta escolha afetará o estatuto da ficção e suas formas de representação da realidade referencial (autobiográfica e histórica).

2.1 Explicar para confundir: Sobre a metaficção e os espelhos.

“As frases que você lê parecem mais incumbidas de dissolver as coisas do que de mostrá-las, tudo emerge de um véu de obscuridade e névoa.”

⁹ No capítulo 2 será discutido como é feito o rompimento com o cânone da autobiografia (2.2) e o capítulo 3 se dedicará a demonstrar o rompimento com a noção tradicional de historiografia, bem como com os cânones do romance realista (3.2.1) e do romance histórico (3.2.2), que compartilham com ela a mesma fé na verdade.

Ítalo Calvino, Se um viajante numa noite de inverno.

O fio condutor da presente análise, portanto, centra-se na figura do narrador e na maneira como ele mobiliza as diversas partes de seu mosaico narrativo. Compreender a metaficção auxiliará, no futuro, a compreender sua relação com as outras peças: a dubiedade que o narrador instaura através de suas intervenções está intimamente ligada ao modo como ele trata seus ecos literários e os dados referenciais – sejam eles autobiográficos ou históricos.

Por esta razão, foca-se nas intromissões do narrador, com interesse de compreender como ele concilia os opostos e faz germinar a incerteza que irá dar o tom da narrativa. Essa ambiguidade da qual viemos falando – do romance *hymen*¹⁰ – já é anunciada logo no primeiro capítulo “Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito de seu livro” (MACEDO, 1991, p. 9), quando colocado em paralelo com o último capítulo “Em que o autor se despede de si próprio e reafirma o não-propósito de seu livro” (MACEDO, 1991, p. 247). Tais capítulos envolvem o romance e delimitam o território de sua atuação: o paradoxo. Eles apontam que se trata de um romance que terá seu estatuto questionado o tempo todo, pautado na incerteza de uma forma que, se ora desdiz seus propósitos, ora reafirma os seus não propósitos. Além disso, denunciam o funcionamento de outra peça do romance – os dados autobiográficos – ao trazer à tona a consciência de que o eu biográfico nunca esteve completamente ausente da narrativa, mas, antes, infiltrado pela ficção – fator ignorado pela crítica desde declarada a morte do autor¹¹. Essas questões serão mais bem trabalhadas no Capítulo 2. Por ora adianta-se que o estatuto que os dados referenciais assumem no romance depende intimamente dos comentários do narrador e do modo como este organiza a diegese, e vice-versa.

A todo o momento, através de suas intromissões, o narrador nos relembra que estamos à mercê “do postulado mais básico e óbvio da ficção: o de que apenas o fato de se ingressar em estado romanesco é já suficiente para desestabilizar tanto o estatuto de verdade quanto o de verossimilhança.” (DAL FARRA, 2002, p. 44). Em outras palavras, uma vez que se entra em estado romanesco “mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto

¹⁰ O *hymen* é entendido de maneira análoga ao *phármakon*, de *A Farmácia de Platão* (1981) de Derrida: em sua ambivalência. O *phármakon* é ambivalente, sendo remédio e veneno ao mesmo tempo. Ele "seria uma substância, com tudo o que essa palavra pode conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade crítica, recusando sua ambivalência à análise" (DERRIDA, 2005, p.14). Essas formulações do filósofo discutem como as verdades absolutas advindas do pensamento metafísico e os binarismos estabelecidos para autenticar tais verdades, sempre poderão ser lidos a partir de uma ambivalência, que não implica a sobreposição de um viés ao outro.

¹¹ Barthes, *A morte do Autor* (1988).

fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginário.” (CANDIDO, 2005, p. 20) estando sujeita, desta forma, a conformar-se com as regras desse mesmo universo, e a verossimilhança – o grau de relação que ela estabelece com o real – logo aí se torna ambígua, já que “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência” (CANDIDO, 2005, p. 20). O narrador de *Partes de África* vai além: fazendo uso da característica mais básica da ficção, não apenas ficcionaliza o real, mas mistura cidades reais e a aparência de real, cidades fictícias e a verossimilhança a cidades reais, que, uma vez no romance, são fictícias também – para permanecer no exemplo de Antônio Candido – de tal forma que fique impossível diferenciar uma coisa da outra. Como num labirinto de espelhos. Pode-se inclusive arriscar a dizer que Helder Macedo engendra a partir desta mistura um estatuto ficcional diferente, que ultrapassa a questão da verossimilhança, pois se pauta na indiferenciação entre as categorias do ficcional e do real. Ao declarar que “nunca se sabe quando é romance e quando não é” e que “o meu disfarce é não me disfarçar” (MACEDO, 1991, p. 39), verifica-se como o narrador não esconde o estatuto ficcional de sua narrativa, mas tampouco nega seu relacionamento com o real. Pelo contrário, expõe seu método de composição através do meta-comentário, mantendo assim as liberdades que a ficção proporciona para agregar uma variedade de discursos e manipulá-los a seu bel prazer, sem, entretanto, se comprometer com a fidedignidade em relação a esses discursos ou não. Desta forma, se permite ser todos e nenhum ao mesmo tempo: por isso a dificuldade em saber quando se trata ou não de um romance. Agindo desta forma, “expõe a zona que a metaliteratura tem-se aplicado em subtrair do leitor: o nascedouro das tensões da escrita ao participar do código ficcional.” (DAL FARRA, 2002, p. 44) Ele nos inflige a consciência de que o trabalho que realiza no romance com dados referenciais inscreve sua narrativa num espaço ambíguo, que desestabiliza não só a verdade como a própria verossimilhança, já que ficcional e referencial mutuamente se tensionam em seu interior. A verdade dos dados referenciais, uma vez desestabilizada pelos comentários do narrador, pode vir a adquirir significados diversos no interior do discurso ficcional. São peças retiradas da realidade, assumindo novas funções no interior do mosaico. Por isso nos alerta, logo no primeiro capítulo, para o caráter de miragem e subversão de sua narrativa:

Entre serras que não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas. Exceto que, sendo Primavera e o mar ficando ainda longe, basta ir ao terraço para constatar que são as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das

Maçãs que parecem sempre fixas. Não se deve ter demasiada confiança em metáforas de segunda mão (MACEDO, 1991, p. 9)¹².

Trata-se de uma narrativa onde nada é aquilo que parece, pois é regida por leis diversas às do mundo material. Onde as montanhas têm mobilidade e as águas são estáticas: que é capaz de subverter a ordem natural do mundo e dar mobilidade àquilo que é sedimentado. O que faz é definir as “fronteiras ausentes” (MACEDO, 1991, p.11) do romance, pois suspende as categorias filosóficas de mimesis e verdade, tal qual foram postuladas pela tradição filosófica ocidental¹³ ao enfraquecer, da mesma forma, os limites entre o ficcional e o real:

A questão é que não basta tornar a verdade verossímil, como fez o Medeiros, ou transformar uma inverossimilhança noutra (...). O que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode. Porque conseguir, em português, só o Camões e o Machado de Assis (MACEDO, 1991, p. 249).

O narrador, ao propor misturar tudo – verdade, verossímil, inverossimilhanças – o faz de forma a não se identificarem mais os limites daquilo que foi e aquilo que poderia ter sido. Em *Partes de África*, tais categorias não se diferenciam. Esta é a mesma prerrogativa de outros narradores dos romances de Helder Macedo, como é o caso de *Pedro e Paula* (1998) e *Vícios e Virtudes* (2002), por exemplo. Nestes também há um incessante titubear entre o real e o fictício durante toda a narrativa, ou, de acordo com o narrador de *Pedro e Paula* (1998), entre o romance “à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi” (MACEDO, 1998, p.17) e aquilo que “poderia ter sido mais ou menos do jeito como vou dizer que foi.” (MACEDO, 1998, p. 60). Em *Vícios e Virtudes* (2002), por sua vez, a ambiguidade é gerada pela personagem Joana, que se confunde com a personagem histórica mãe de Dom Sebastião: “Mas eu sabia dela o quê? Histórias. Só histórias, ela própria me tinha dito, umas verdadeiras outras falsas, falsas e verdadeiras ao mesmo tempo sem se poder distinguir o que era o quê.” (MACEDO, 2002, p. 217). Da mesma maneira, em *Partes de África*, no capítulo 5, no qual é transcrita uma comunicação apresentada no Rio de Janeiro e intitulada “Reconhecer o desconhecido”, faz-se a perfeita imagem para a relação entre o real e a ficção nestes romances: o mapa dos descobridores portugueses, que continha não apenas as regiões já

¹² Neste trecho, o narrador estabelece relação de intertextualidade com *Saudades: história de menina e moça* de Bernardim Ribeiro: “Estando eu aqui só, tam longe de toda a outra gente, e de mim ainda mais longe; d'onde não vejo senão serras, de um lado, que se não mudam nunca, e do outro agoas do mar, que nunca estão quedas, cuidava eu já que esquecia á desventura.” (RIBEIRO, 2009, p. 16)

¹³ Nesta “o mundo é pensado em termos de entes e essências físicas” e estabelece em seu funcionamento oposições binárias nas quais há a dominação de um termo sobre outro, como, por exemplo, fala/escrita, verdade/mentira e homem/mulher. (WILLIAMS, 2012, p. 51). Essa necessidade hierárquica de um centro é combatida pelo romance, uma vez que as oposições são minadas.

descobertas, mas também as ilhas imaginadas. O narrador retoma a imagem dos mapas ao descrever sua própria forma de fazer ficção:

Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. 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, 1991, p. 10/11).

Assim é o romance: ilhas reais e ilhas que não são menos reais apenas por terem sido imaginadas. Fica claro, neste trecho, como o narrador fará uso da alforria que a ficção lhe concede das categorias sedimentadas do discurso e da verdade para questioná-las, ao plasmar uma forma que coloca os binarismos em posição de equidade, dando-lhes dinamismo. Tal procedimento é possível graças aos paradoxos criados através da abundância de expressões discordantes que são combinadas, não só neste trecho, como em todo o romance, precisando a natureza ambivalente de sua narrativa. Os paradoxos encontrados em formulações como “factuais ficções” (MACEDO, 1991, p.74), não se tratam de jogos verbais gratuitos, mas reforçam e representam na própria estrutura as contradições temáticas e estruturais que dão a *Partes de África* o tom de ambivalência que veio sendo discutido até então, equilibrando-a. Logo, não se trata apenas da ficcionalização do real, mas também da constatação de que a verdade é discutível e plural. Há, sobretudo, um questionamento dos centros, expostos em sua artificialidade. A verdade, por exemplo, é descentralizada, nivelando-se à ficção e tal procedimento anda lado a lado com a compreensão da memória e da imaginação pelo narrador, afinal, “Recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade” (MACEDO, 1991, p. 50). Recordar ou imaginar com veracidade? Não importa. Tudo está no mesmo patamar. Neste ponto é inevitável identificar ecos do Helder Macedo ensaísta, que são iluminadores da perspectiva de memória que tem o narrador quando este diz, em *As telas da memória* (1999), que:

a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está a acontecer, tal como aquilo que se imagina. E só passam a acontecer no ato criativo – palavras, imagens, escrita – que os transforma em significação. (MACEDO, 1999, p. 37).

Tal passagem equivale a dizer que o acesso à memória está sujeito à elaboração discursiva, assim como a ficção. É por meio da autoconsciência do narrador deste território da linguagem que memória e ficção têm em comum que se trama o caráter vacilante da obra ao

transitar por essas categorias. Mesmo porque o narrador não sabe mais a diferença entre memória e reminiscência:

Quis-me a certa altura explicar a diferença entre memória e reminiscência, para o exame de Filosofia, disse-me que procurasse visualizar o sorriso do meu pai, um sorriso raro e por isso inesquecível. Era memória ou reminiscência? Hoje já não sei de novo. (MACEDO, 1991, p. 49)

Trata-se da matéria da memória em sua plena forma ou a seleção intencional de seu conteúdo, como uma ficção sua? Reiteramos: não importa. Afinal:

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. Havia coisas mais improváveis do que a fantasia e tudo ficou para sempre entrelaçado com o infalível fascínio de ouvir a minha mãe, uma adolescente de dezessete anos quando se casou, a contar aos dois filhos, como histórias, o que tínhamos dito ou feito na véspera, quatro meses ou cinco anos antes, e depois, até que começou a esquecer-se, há trinta, há quarenta anos. Cada novo dia era uma parte do brincarmos ao faz-de-conta, de riso em vôo livre, e o meu pai, embora só pouco mais velho do que ela, era o único adulto da casa, a oferecer aos três a infância que não teve (MACEDO, 1991, p. 15).

Criado na ambivalência discursiva, o narrador aprendeu logo cedo que o imaginado ou lembrado não são diferentes, mas reflexos de um mesmo objeto. O sonho e o cotidiano são colocados em pé de igualdade, ambos posicionados na categoria de verdade já que, segundo ele, a verdade e o real são construídos à maneira da memória. É sintomático que o narrador ainda esteja exercitando, de maneira mais madura agora, essa brincadeira de faz-de-conta que fez parte de sua infância:

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, 1991, p. 248).

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 quê 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.

Tais paradoxos atingem também o modo como o narrador constrói as personagens. Como exemplo, pode-se citar o papel indiscutível do pai, da mãe e do avô na vida do narrador e o modo como eles são descritos. O pai é visto como um homem prático, de ações, que “não era homem dado a metáforas e o seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo.” (MACEDO, 1991, p.10). Já o avô e a mãe, em oposição ao pai, que era a razão e a prática, representavam a emoção e a imaginação, afinal: “Uns imaginam o mundo, outros constroem-no.” (MACEDO, 1991, p.29). Entretanto, não se limita a essas duas categorias (razão e emoção), afinal “também há quem construa um mundo imaginário” (MACEDO, 1991, p.29), categoria da qual faz parte Gomes Leal – metáfora das práticas do próprio narrador¹⁴ – um colega que estava no meio do caminho entre o pai e o avô: transformava a ópera em rotina e a rotina em ópera. Este contratava criados e os treinava para adaptar a ópera às tarefas do cotidiano, castigando-os quando não eram aptos. Misturava, à maneira do nosso narrador, a vida real e a arte, fato perceptível na descrição que se faz da rotina da casa:

sem talento lírico para sequer varrerem o quintal ou carregarem lenha para o fogão, tinham acabado suas breves carreiras nas capinagens de sol a sol, depois de meia dúzia de palmatoadas em cada mão os ter paternalmente degradado do mundo das artes (MACEDO, 1991, p. 30/31).

Já no léxico deste trecho, como em todo o romance, percebe-se que elementos antagônicos como a arte e a rotina são combinados, fazendo-os conviver como, por exemplo, o talento lírico para varrer o quintal. Acontece que o narrador já havia percebido que não precisava decidir entre um modo de ser e outro já que estes, a seu ver, “São modos complementares de ser e ambos merecem simpatia” (MACEDO, 1991, p.29) e que “a mesma pessoa pode ser várias conforme as peças” (MACEDO, 1991, p.19). Prefere, antes, equilibrar os díspares modos de ser com que conviveu, adotando como pátria mãe a terceira margem do rio de que tanto nos falou Guimarães Rosa: da mesma forma como decidiu equilibrar os díspares pedaços espelhados de seu mosaico. Estes também são complementares no seu modo

¹⁴ “a ópera era uma obsessão recente mas avassaladora, que nem a do administrador Gomes Leal no capítulo relevante.” (MACEDO, 1991, p. 117)

de ser. Seu romance pode ser vários conforme as peças. Cabe ao leitor decidir, segundo “o amor que tiver” (MACEDO, 1991, p. 41) ¹⁵.

A partir das discussões propostas até aqui pudemos compreender que o mosaico anunciado pelo narrador é composto de peças retiradas de outros mosaicos, que, uma vez selecionadas, são reconfiguradas e adquirem funções diversas das previamente concebidas a elas. Tal aspecto foi comprovado por meio da análise dos comentários metaficcionais e o modo como estes são renovados pelo narrador, ao descentralizá-los e alocá-los como mais um dos recursos da narrativa. O narrador ocupa-se, ainda, de espelhar os pedaços do mosaico, preocupando-se em conferir equilíbrio ao todo da obra, tornando-a ambígua: os comentários metaficcionais expõem este trabalho e o modo como os dados referenciais serão tratados no romance. A opção pelo uso do metaficcional está intimamente relacionada, por sua vez, com os ecos literários do romance, que o filiam a certa tradição de narradores autoconscientes. O narrador faz uso da intertextualidade para operar um diálogo com a tradição: isso não constitui novidade em termos formais, já que, segundo Compagnon (1996, p. 31), “escrever é sempre reescrever”, pois “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). De acordo com o narrador “todas as coisas são ditas mais de uma vez, embora só com muito trabalho ou quando se não dá por isso de maneira diferente” (MACEDO, 1991, p. 233) Essa repetição, inclusive, é, segundo Laurent Jenny (1979, p. 5), uma das condições para a legibilidade literária, pois fora de um sistema a obra é impensável: “só se apreende o sentido e a estrutura da obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos” (JENNY, 1979, p. 6). De acordo ainda com o autor,

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico. Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de

¹⁵ Tal trecho é referência a um soneto de Camões, mencionado por Helder Macedo no ensaio *O Fantástico e a poética da verdade n'Os Lusíadas* (2012): “Noutro soneto, traz para o espaço semântico da representação literária o relativismo da sua recepção por parte dos diversos leitores cujas experiências determinarão, como lhes declara, que «segundo o amor tiverdes / Tereis o entendimento de meus versos». (MACEDO, 2012, p. 46)

separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. (1979, p. 21 e 22)

Tomaremos, portanto, as bifurcações impostas pelas intertextualidades de *Partes de África*, com o intuito de vermos como estas são também um recurso que será ressignificado na narrativa, assumindo colorações diferentes das obras daqueles que toma como mestres e dotando o texto de um poder pluralizante, superior ao do discurso monológico. Trata-se de mais uma peça, em relação visceral com as outras, afinal, estas nunca funcionam sozinhas, mas em conjunto.

2.2 Filiar-se para desfiliar-se: dos ecos literários e a releitura da tradição.

“A intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do “cliché” por um trabalho de transformação”

Laurent Jenny, A estratégia da forma.

A partir daqui nos dedicaremos a identificar os paralelismos e desvios no modo de agir do narrador de *Partes de África* e de seus mestres, a fim de compreender sua filiação a uma dada tradição literária como mais uma das peças que serão reconfiguradas pelo romance e auxiliarão no processo de descentralização da verdade e desestabilização dos referentes histórico e autobiográfico. No intento de compreender o funcionamento de mais esta peça, buscaremos mostrar como a nomeada associação a autores como Machado de Assis, Almeida Garrett e Xavier de Maistre é apreendida e amplificada¹⁶, ressaltando o trabalho de releitura da tradição empreendido. Como ressalta Laurent Jenny (1979, p. 14), “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. *Partes de África* consiste, então, neste texto central, no qual o narrador agirá como catalisador da transformação e assimilação dos textos de seus nomeados predecessores.

Já comentamos em outro momento como a forma pela qual o romance é inaugurado e concluído através dos nomes do primeiro¹⁷ e último capítulos¹⁸ nos dão pistas da dubiedade

¹⁶ Por amplificação, entende-se uma das figuras da intertextualidade propostas por Laurent Jenny (1979), que dizem respeito à modificação sofrida pelo intertexto no decurso do processo intertextual. No caso da amplificação, considera-se a “transformação dum texto por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas.” (JENNY, 1979, p. 39). Tem-se como hipótese que este seja o caso de *Partes de África*: a assimilação e transformação dos intertextos, que amplifica as potencialidades semânticas destes.

¹⁷ “Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito do seu livro” (MACEDO, 1991, p. 09).

que deslizará por toda sua estrutura. Esses títulos nos levam a questionar, de imediato, não só o estatuto deste romance, mas também até que ponto o narrador segue à risca o estilo dos predecessores que anuncia como seus ecos literários, já que estes (não) propósitos são tão incertos. O que nos leva a desconfiar da filiação do narrador a certa tradição de narradores autoconscientes é justamente o fato de ele declará-la: a forma de miragem, na qual sua narrativa se pautará, nos leva a não confiar em suas asserções ao pé da letra.

Logo no primeiro capítulo tem-se uma referência nítida a Garret, quando é anunciada a “grave viagem” (MACEDO, 1991, p. 11) (GARRETT, 2012, p. 9) do narrador, “de novo poeta em anos de prosa” (MACEDO, 1991, p. 11), bem como a Machado de Assis, quando declara que sua narrativa seria “oblíqua e dissimulada” (MACEDO, 1991, p. 39) (ASSIS, 1997a, p. 63), apenas para citar exemplos. De acordo com Gregório Dantas Foganholi (2009, p. 52),

Embora o narrador de *Partes de África* não nomeie de saída nenhum de seus predecessores, não deixará de fazê-lo no decorrer do romance. A situação inicial de Helder Macedo em muito se assemelha à dos protagonistas das outras Viagens. O narrador, em férias sabáticas na casa de um amigo, contempla a paisagem que, como em Garrett, é composta de uma nevesca de água e de muito verde (desta vez da serra de Sintra), visão também enganosa.

Tais paralelismos – não apenas com Garrett e Machado, mas também com outros autores herdeiros da tradição shandiana¹⁹ – são recorrentes e polvilhados ao longo de toda a narrativa. O mais contundente, porém, encontra-se no final, no qual declara sua inclusão à galeria de autores influenciados pelo método de narrar de Laurence Sterne:

Deve ter sido à busca de incorpóreos que o Xavier de Maistre completou a sua volta ao quarto em optalidon e que o Garrett foi de táxi até o fundo do quintal. Mas em compensação o Machado de Assis, que joga na mesma equipe, escreveu uma história sobre um homem que queria compor sinfonias e só lhe saíam polcas. Eu acabei o papel, embora não tenha acabado o corredor e as fotografias. (MACEDO, 1991, p. 233)

Por este motivo, usaremos e nos deteremos nos autores englobados pelo conceito de narrador shandiano, formulado por Sérgio Paulo Rouanet (2007) em *Riso e Melancolia* a fim de atestar a associação do Machado de Assis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a uma tradição de narradores autoconscientes e autoritários, mostrando de que forma o narrador de *Partes de África* metamorfoseia esse tipo de narrador para servir a seus propósitos.

¹⁸ “Em que o autor se despede de si próprio e reafirma o não-propósito do seu livro” (MACEDO, 1991, p. 225).

¹⁹ O conceito será discutido nos parágrafos seguintes através do ensaio de Sérgio Paulo Rouanet (2007), *Riso e Melancolia*.

Segundo Sérgio Paulo Rouanet (2007), há uma influência em cascata, que vai de Laurence Sterne, passa por Denis Diderot, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, até chegar a Machado de Assis. O autor comprova sua tese a partir da análise de cinco romances de autoria dos cinco autores citados anteriormente, respectivamente: *A vida e as opiniões de Tristram Shandy* (1759), *Jacques o fatalista* (1771), *Viagem em torno do meu quarto* (1795), *Viagens na minha terra* (1843) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Segundo ele, “todos transitam por uma larga avenida aberta por Laurence Sterne” (ROUANET, 2007, p. 11), pois nestes é identificável uma forma comum, apontada por Machado de Assis no prólogo e no primeiro capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: 1) a presença constante do narrador; 2) a digressividade e a fragmentação; 3) o tratamento subjetivo dado ao tempo e ao espaço e 4) a interpenetração do riso e da melancolia.

Ao progredir na leitura de *Riso e Melancolia*, uma vez apontada uma forma comum entre os herdeiros da tradição shandiana e uma vez que o narrador de *Partes de África* aponta-nos para essa direção através dos metacomentários, incluindo-se como herdeiro também, passamos a perceber diversos paralelismos polvilhados no decorrer dos textos: não apenas paralelismos formais, mas algumas similitudes entre as ideias expressas pelos narradores destes seis romances. Somos acometidos por uma inquietante sensação de *dèjà vu*, que nos leva a perceber que o narrador de *Partes de África* foi recolhendo da tradição pedaços de ideias, histórias e estruturas e organizando-os no seu mosaico, conferindo a eles, inclusive, funções distintas daquelas que lhes eram atribuídas em seu contexto original, sempre com vistas a criar a pretensa ambiguidade de sua obra fronteiriça. Esse processo revela sua autoconsciência acerca dos processos de construção da narrativa, que, segundo Marta de Senna “se integra numa visão crítica e iluminadora do jogo dialético entre ficção e realidade.” (SENNA, 1998, p. 21), pois, ao manipular fortuitamente os elementos narrativos,

o narrador chama atenção para a arbitrariedade de toda obra, criação autoral de um artífice que constrói, que manufatura livremente seu produto, sem submissão à convenções literárias. Fica patente que ele, o narrador, manipula seu constructo como bem lhe apraz. (SENNA, 1998, p. 24)

Não se pode negar que o narrador de *Partes de África*, assim como seus predecessores, gosta de opinar sobre tudo e intervir constantemente na narrativa. Estes são narradores autoconscientes e caracterizam-se na “soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista e se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente.” (ROUANET, 2007, p. 35). Talvez volúvel não seja a palavra mais adequada para o narrador de *Partes de África*, antes ambíguo ou dúbio, a

não ser que volúvel signifique que este não pode se fixar em nada. Porém, é certo que se aproveita dessa dubiedade para jogar com o leitor, fazendo-o de bobo da corte – como Yorick – para depois zombar dele:

O que tem a ver com as minhas partes de África? Mas tudo, contenha um pouco essa sua tão desarrazoada indignação e pense só mais um bocadinho, mas tudo. O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler? (MACEDO, 1991, p. 219)

Em resumo, a relação entre o narrador e o leitor não é simétrica, pois o primeiro encontra-se em uma posição de poder. “O narrador controla o leitor do mesmo modo que Jacques controla o amo” (ROUANET, 2007, p. 43) em *Jacques, o fatalista* e engana-o da mesma maneira que João de Távora ludibria o amigo e as amantes em um *Drama Jocosos*. Entretanto, se a autoconsciência ilumina de forma crítica o jogo entre ficção e realidade no romance, esta capacidade é amplificada em *Partes de África* ao incluir o referencial autobiográfico. O narrador, ao se incluir em uma tradição, nos lembra de que uma obra é uma teia, composta por esses vários fios, saídos de múltiplos lugares da cultura (BARTHES, 1988, p. 51), mas, paradoxalmente, ao reler essa tradição, nos lembra também de que sua obra é algo próprio e original, e que não abre mão de seu papel de autor²⁰. É nesse ponto que se inicia seu desvio: quando o narrador inclui dados referenciais autobiográficos, não abrindo mão de inscrever-se como autor – tópico que discutiremos com maiores detalhes no Capítulo 2 –, ampliando a ambiguidade entre a vida/referencial e ficção já instaurada pela autoconsciência. O narrador shandiano, porém, segundo Rouanet: “deve sempre ser visto como diferente do autor, por mais que este ocasionalmente projete nele alguns aspectos de sua vida e personalidade.” (ROUANET, 2007, p. 13).

Outro desvio diz respeito à autoridade que é dada como uma característica dos narradores shandianos. Seria o narrador de *Partes de África* o tirano, que pode inclusive deixar de incluir um trecho na página 16, para depois adicioná-lo como exemplo didático de sua forma composicional na página 42, apenas por um capricho da vontade? Ou ele se aproveita dessa liberdade de ação dos autores shandianos para mobilizar e organizar as partes de seu mosaico a fim de estabelecer o efeito de flutuação das fronteiras? Tendemos para a segunda hipótese: de que o capricho e tirania dos narradores shandianos – que ocorre na

²⁰ Vale a pena lembrar que o autor não está ausente do romance, mas sim infiltrado pela ficção, aspecto que será mais bem discutido no capítulo pertinente à autobiografia (Capítulo 2). Entretanto, já podemos começar a perceber a conexão visceral entre as peças do mosaico: o modo como o narrador reaproveita a tradição influencia diretamente na afirmação da presença autoral. Tais peças funcionam em uníssono. O mesmo podemos dizer da metaficção, que age para empreender a confusão de fronteiras e permitir que o narrador trabalhe com os dados referenciais de forma particular, a fim de reconfigurá-los e dar-lhes feições diversas das originárias também.

forma da autoconsciência – é tomado para si pelo narrador de *Partes de África* e ressignificado, dando-lhe liberdades composicionais que outro tipo de narrador não lhe daria, mas despido, entretanto, da arbitrariedade anterior. No final das contas, não se trata de um tirano, pois a última palavra não é sua, afinal “se soube melhor a história dele juntamente com a minha” (MACEDO, 1991, p. 253) após um tempo, lembrando também que cabe ao leitor interpretar o romance segundo o amor que tiver. Apenas toma para si a aparência de um tirano. Reiteramos: usa da forma do narrador shandiano – a metanarratividade, a volubilidade – como mais uma das peças de seu mosaico.

Sobre a digressividade e a fragmentação, Sérgio Rouanet (2007) descreve-as como recursos formais que empreendem a subjetivação do tempo e do espaço, outro aspecto dos narradores shandianos, e classifica-as em quatro tipos: 1) Digressões extratextuais; 2) Digressões autorreflexivas; 3) Digressões opinativas e 4) Digressões narrativas. Estas são manifestas, pois, “sujeitos absolutos, os narradores shandianos desdenham submeter-se aos imperativos da linha reta e preferem quebrar a linearidade da narrativa com ziguezagues sobre os quais não prestam contas a ninguém” (ROUANET, 2007, p. 60) As digressões, responsáveis por fragmentar o texto e subjetivar o tempo e o espaço, estão presentes em suas quatro formas em *Partes de África*, que, assim como nos outros autores shandianos, são organizadas por uma técnica de encaixes, como nos sugeriu Teresa Cristina Cerdeira (2002). Como nos sugere Rouanet (2007, p. 63) a respeito do texto de Machado de Assis:

Tirem do livro as digressões: o que sobra é um corpo sem alma. Essa fórmula da novela shandiana exprime admiravelmente a importância das digressões para o livro de Machado. A linha central só adquire vida com a trama digressiva que a retalha, dando-lhe colorido e relevo. Ela corta em pedaços as frases e os relatos. *Memórias Póstumas* é construído pela infinita montagem desses fragmentos.

O mesmo pode se dizer a respeito de *Partes de África*: as digressões são responsáveis por fragmentar a narrativa e são de suma importância para ela. Não obstante, no romance que nos prestamos a analisar, elas têm mais a ver com o fato de o texto estar sendo construído sob a égide da memória e da imaginação – que organiza os eventos de acordo com seus caprichos, ignorando a ordem cronológica – do que um simples imperativo do narrador que não aceita se submeter ao tempo dos “homens comuns”²¹, afinal “recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade” (MACEDO, 1991, p. 50) Além do que, o narrador de *Partes de África* não apenas fragmenta a narrativa, ele relê essa tradição e

²¹Assim como Brás Cubas, que inverte a ordem cronológica do relato de sua vida por puro capricho: “Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.” (ASSIS, 1997b, p. 15).

amplia suas capacidades semânticas, atribuindo outra funcionalidade ao método digressivo e fragmentário: conceder aos fragmentos o efeito de espelho²². Trata-se de um trabalho de seleção de fragmentos postos em funcionamento de forma paradoxal, opondo ideias e personagens, espelhando as diversas partes.

Quanto ao riso e à melancolia, estes são registros também presentes em *Partes de África*, e também em *Um Drama Jocosos*, pois, o que mais seria um drama jocoso senão uma mistura de riso e melancolia? De acordo com o narrador, *Um drama jocoso* continha passagens “Só potencialmente cômicas, só potencialmente trágicas.” (MACEDO, 1991, p. 185). Consideramos que este seja o modo de agir também de *Partes de África*, enquanto que em alguns de seus precedentes, apesar de o riso ser sempre “o antídoto contra a melancolia” (ROUANET, 2007, p. 202), de forma equilibrada, acaba-se por optar por um dos termos do binômio, como é o caso do último capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1997b), no qual há a preponderância da melancolia, por exemplo:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e, conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

O narrador de *Partes de África* busca equilibrá-los, fazer com que convivam de forma equânime no texto. Neste, ao invés de o riso “ser o antídoto contra a melancolia” (ROUANET, 2007, p. 202), ele é apenas mais uma peça do mosaico, que, assim como a melancolia, incumbe-se de prover o necessário equilíbrio entre as partes, bem como o espelhamento.

Partes de África leva a antítese do riso e da melancolia ao extremo, transformando-a em paradoxo – e da mesma forma age com todos os opostos que espalha pelo romance. Ao falar da guerra civil durante uma visita à Ilha do Sal, em Cabo Verde, por exemplo, o narrador de *Partes de África* parece ser só potencialmente cômico e só potencialmente trágico, assim como Luiz Garcia de Medeiros: “o aeroporto estava fechado e, mesmo antes de estar, os poucos aviões que entravam e saíam tinham de se agachar por causa das balas.” (MACEDO, 1991, p. 224) A personificação dos aviões equilibra, com o riso, a melancolia da temática da

²² Aqui também já é possível entrever o funcionamento em uníssono dessas peças, pois, se o narrador relê a tradição de fragmentação e espelha seus pedaços é apenas porque a metaficção lhe permitiu através do baralhamento das fronteiras.

guerra. Outro exemplo é quando o narrador cita o processo de aculturação dos moçambicanos ao serem recrutados para trabalharem nas minas do Rand durante a colonização: “Pacientemente, ano após ano, persuasão após persuasão, libra após libra, os antigos ritos tribais de iniciação à idade adulta foram sendo transferidos para a catábase das minas, a descida ao fundo da terra onde os mancebos entravam pré-lapsários mamparras e saíam homens.” (MACEDO, 1991, p. 59) Além de citar a perda dos antigos ritos tribais, a descida às minas do Rand é comparada a decida ao inferno, se formos interpretar a palavra *catábase* de acordo com a mitologia grega²³. Se formos ainda interpretar o vocábulo *pré-lapsários* de acordo com a cristologia, vê-se que esse termo é empregado para referir-se à natureza de Jesus Cristo como semelhante à de Adão antes da expulsão do paraíso, antes do pecado. Podemos conjecturar que estes moçambicanos, após a chegada dos portugueses, foram expulsos de seu “paraíso” – entendido aqui de maneira figurada – e contaminados pelo mal, ou seja, a cultura do outro – saindo desse processo civilizados de acordo com os ideais portugueses. A melancolia que essa passagem expressa, ao mostrar o sofrimento infligido aos moçambicanos, entretanto, é equilibrada com a ironia da comparação com as personagens de Camilo Castelo Branco: “Um pouco como os brasileiros de torna-viagem de Camilo, que só iam ao Brasil para de lá voltarem diferentes. Ou, ainda agora, como os que vão para as alemanhas e para as franças.” (MACEDO, 1991, p. 59/60). *Partes de África*, nunca chega a ser completamente trágico e melancólico: a ironia e o riso sempre se fazem presentes para equilibrar a equação. O que mais fica latente, entretanto, nesta questão do equilíbrio entre riso e melancolia, é a opção por terminar o romance com reticências, em aberto: sem saldos – negativos ou positivos –, isento de uma conclusão edificante ou pedagógica ou mesmo um juízo de valor.

Como se pode ver nos paralelos traçados até este ponto, *Partes de África* nem sempre segue à risca o modelo de narrador shandiano. Há também desvios da forma, assinalando que se trata mais de uma releitura da tradição, empregada pelo narrador de forma a adquirir outra funcionalidade dentro de seu texto, do que uma simples assimilação. Os paralelos, entretanto, não se limitam a paralelismos formais, mas são também paralelismos de ideias que auxiliam a delinear melhor as intenções do narrador quando postos lado a lado.

Em *Viagens na minha terra*, por exemplo, Almeida Garrett inaugura a narrativa dizendo: “Como é glorioso abrir uma nova carreira e aparecer de repente no mundo dos sábios com um livro de descobertas na mão, como um cometa inesperado cintila no espaço”

²³ Alguns heróis da literatura como Orfeu, Aquiles e Odisseu experienciaram catábase – ou seja, a descida ao inferno.

(GARRETT, 2012, p. 5). Opinião semelhante tem Helder Macedo sobre seu romance – este aprecia “o gozo de o ter escrito primeiro à borla, sem uma reputação de romancista para defender e disposto a estragar quaisquer outras que ainda tenha” (MACEDO, 1991, p. 113). Ambos concordam com a frescura que as estreias trazem ao escritor, que não precisa se importar a manter uma reputação preexistente: uma estreia na literatura permite ao escritor não se prender ao gosto de leitores já habituados ao seu molde de escrita e tentar empreender algo novo. Em ambos prevalece a crítica aos romances contemporâneos seus: Garrett inclui ironicamente, no capítulo 5, uma receita de como fazer um romance aos moldes do romantismo e Helder Macedo declara que não pretende “escrever livros que já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles” (MACEDO, 1991, p. 112). Em ambos há a denúncia da estagnação e conformação da literatura às fórmulas prontas e, conseqüentemente, sua necessidade de renovação: de uma nova linguagem. “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, 1991, p.77)²⁴. Cada um, portanto, empreende a almejada renovação da linguagem dentro das possibilidades de seu próprio tempo. Aqui se reitera, pela própria voz do narrador, por um lado a asserção já comentada de Maria Lúcia Dal Farra (2002), de que o modo como o narrador trabalha com a metaficcionalidade o tira da monotonia, recusando as receitas prontas de se fazer romance e, por outro, a asserção de Tania Franco Carvalhal (2002), de que *Partes de África* busca uma nova linguagem, uma nova forma de fazer romance. Em suma, ambos almejam o inclassificável: uma forma nova, ainda carente de formulações, que desautomatize os leitores e a literatura.

Podemos citar ainda no rol de paralelismos entre *Viagens na minha terra* e *Partes de África* a opção estrutural de se incluir uma narrativa secundária dentro da narrativa principal. No caso de Almeida Garrett, trata-se da história da menina dos rouxinóis, inserida no meio do relato de sua viagem através de Portugal e, no caso de Helder Macedo, trata-se do *Drama Jocosos*, inserido no meio de sua também grave viagem pelas partes da África que narra.

Sobre o fragmento principal, além da intenção de se empreender uma viagem, é análogo em ambos os romances o fato de o narrador não eximir-se em apresentar-se como autor: “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto” (GARRETT, 2012, p. 9); “este livro não é sobre mim, mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (MACEDO, 1991, p.

²⁴ No Capítulo 3 será discutido com maiores detalhes que tradição é essa mencionada pelo narrador, já que a tradição dos narradores shandianos é assimilada por ele, e não negada.

74). O que se transforma de Garrett para Helder Macedo é que, se no primeiro as instâncias do narrador e do autor já se confundem e induzem a um questionamento das fronteiras entre o real e fictício, no segundo tal problemática é amplificada ao ser elevada ao paradoxo pelos meta-comentários, que irão questionar as fronteiras do real (autor empírico) e da ficção (narrador) e embaralhar o conceito de verossimilhança.

Sobre a história inserida no fragmento principal, em ambos os romances nota-se uma mudança de tom e uma mudança estrutural em relação a ele. Nota-se ainda que estes completam a metáfora do romance. Em *Viagens na Minha Terra*, passa-se do estilo digressivo para a narração novelesca em torno dos amores de Carlos e Joanhina – “a menina dos rouxinóis” auxilia o fragmento principal a ponderar sobre a história de Portugal através das reflexões propostas acerca das disputas entre liberais e miguelistas. Já em *Partes de África*, passa-se de uma narrativa ambígua – que ambiciona ser uma nova forma de expressão literária e não uma fórmula pronta, como os romances “que já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles” (MACEDO, 1991, p. 112) – para outra relativamente mais simples, no gênero dramático. Porém, quando o drama é colocado em relação com as outras partes de África, nota-se que por trás de sua aparente simplicidade jaz um requintado mecanismo de espelhamento que se incumbem de aprofundar e completar a metáfora do romance, assim como o romance aprofunda e completa a metáfora do drama. Um é o reflexo, o oposto do outro, garantindo o equilíbrio entre as peças²⁵.

Em uma das primeiras intervenções do “não-autor” ao drama, este declara que a transposição do *Don Giovanni* de Mozart, do Medeiros, é engenhosa, pois amplifica suas potencialidades. Podemos dizer o mesmo do uso que faz da estrutura *mise en abyme* que aproveita de *Viagens na minha terra*. Esta é amplificada, a partir do ponto que um fragmento espelha o outro, completando, aprofundando e potencializando o fragmento ao qual se opõe.

Em linhas gerais, *Partes de África* aproveita procedimentos vários, tirados de diferentes locais da cultura e os transforma em peças do seu mosaico, dando-lhes configurações diferentes e espelhando-os. Estes pedaços trabalham em uníssono na economia da obra, como, por exemplo, a estrutura de história dentro da história, que é aproveitada de *Viagens na minha terra* para espelhar em *Um drama jocoso* os métodos narrativos do narrador.

²⁵ Não entraremos nos pormenores da questão neste momento já que pretendemos, em capítulo seguinte, investir na possibilidade de Luís Garcia de Medeiros ser uma autoficção de Helder Macedo (2.4). O que nos importa, neste momento, é entender como o *Um drama jocoso* constitui-se como mais uma peça, que funciona como o duplo de *Partes de África* e lhe completa a metáfora.

Outro exemplo desse trabalho discutido até aqui, de seleção e reaproveitamento de peças, são as relações intertextuais com outros autores shandianos. *Partes de África* parece recolher a matéria de seus plurais romances da junção de ideias dos romances de seus predecessores. Enquanto Brás Cubas “comete ações repreensíveis, mas tenta neutralizá-las praticando ou fingindo praticar ações louváveis, ou seja, abrindo uma janela depois de ter fechado outra, para com isso ventilar sua consciência” (ROUANET, p. 51) o pai do narrador é caracterizado como “o polícia bom que alterna com o mau”, similarmente à dicotomia entre alma e bête, de Xavier de Maistre, ou mesmo ao Humanitismo de Quincas Borba, estranhamente similar com “o torpe casulo de que todos nós saímos” (MACEDO, 1991, p. 129), visto que:

Nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas O mesmo direi do indivíduo que estripa a outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Dai vem que a inveja é uma virtude. (ASSIS, 1997b, p. 218)

Seria tão descabido supor que esses paralelismos de ideias não são gratuitos? Ou antes, teriam sido eles a matéria transfigurada pelo narrador em seu romance? A matéria que deu forma às suas ambíguas personagens? Tal qual Gousse de Diderot – que ambigualmente equilibrava más ações com boas ações –, ou a história da imprecisa relação de um capitão e um oficial, também de Diderot, que constantemente duelavam para logo em seguida se abraçarem e jurarem amizade eterna? São muitas pistas polvilhadas pelo romance para negar que estamos tratando aqui de uma releitura da tradição através da constante apropriação de suas peças – a do nariz, por exemplo – e seu encaixe em outros retratos, exercendo outra função – como a de boca, afinal, de acordo com o próprio narrador:

quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. (MACEDO, 1991, p. 40)

Até este ponto, foi possível entender alguns dos pedacinhos que compõem este mosaico de África. Em primeiro lugar, fica claro que este romance não pretende seguir moldes pré-concebidos e ambiciona uma nova forma de literatura, que nada se assimila ao que “tradicionalmente se considera romances” (MACEDO, 1991, p.77). Entretanto, tal afirmação do narrador demonstra-se preocupante se instigadas pelas considerações do próprio Helder

Macedo em ensaio intitulado *As ficções da memória* (1992). Neste ensaio, Helder Macedo (1992, p.9), reflete acerca da “crescente tendência para memorialismo, autobiografia e ficção”, identificada por ele como “romances e novelas que chamam a atenção para a sua própria natureza e processos de composição, ou seja, que incluem as estratégias de autorreferenciação textual – quando não intertextual – a que se convencionou chamar metaliteratura.” (MACEDO, 1992, p. 9) e da qual, como veio sendo argumentado até então, faz parte *Partes de África*. Afirmo ele que “Uma obra com tais características está, necessariamente, a pôr em questão o estatuto tradicional do memorialismo, da autobiografia e da própria ficção, colocando-os todos no mesmo plano de representação literária.” (MACEDO, 1992, p. 9). Tal constatação apoia-se, principalmente, no fato de que as obras metaficcionalistas levam o romance a romper com o estatuto canônico de imitação do real ao lançarem questionamentos acerca de sua própria composição, tornando as fronteiras entre realidade e ficção menos nítidas. Pensando-se nos intertextos discutidos até então, pertencentes a uma linhagem de narradores shandianos, não é possível afirmar que seja esta a tradição a que se refere quando afirma que seus romances nada parecem com aquilo que tradicionalmente é considerado romance, pois, como foi discutido no decorrer deste subcapítulo são inúmeros os paralelismos entre *Partes de África* e seus predecessores. A tradição revitalizada por *Partes de África* é a mesma que “Machado revitalizou no contexto do realismo oitocentista” (MACEDO, 1991, p. 11) e “aquela que mais explicitamente havia combinado o memorialismo, a autobiografia e a ficção.” (MACEDO, 1991, p. 11), bem como aquela que faz uso do narrador autoconsciente. Neste ponto, já se compreende de forma mais clara a afirmação de Maria Lúcia Dal Farra (2002) sobre o desgaste da metaficção, pois esta, longe de ser um procedimento exclusivo da contemporaneidade, remonta a uma vasta tradição de narradores, que, desde o século passado, vêm investindo no jogo entre ficção e realidade. De acordo com Gregório Dantas Foganholi (2009, p. 59):

Helder Macedo é enfático ao dizer que os procedimentos associados ao pós-modernismo são comuns a uma longa tradição literária, que tem se utilizado, desde o nascimento do romance moderno, da intertextualidade, da fragmentação narrativa, da metalinguagem. Ora, vista sob este ponto de vista, a metaficção contemporânea não seria uma ruptura, mas parte de uma longa “tradição da ruptura”, com a qual o autor de *Partes de África* dialoga, evocando-a constantemente: Sterne, Garrett, Camilo, Machado e até mesmo Camões.

Porém, cabe acrescentar que, se a utilização destes intertextos não se dá na forma de uma transgressão, tampouco se trata de um simples diálogo. Como resposta à interrogação de Helder Macedo no ensaio – “Perante tal tradição, que não é possível transgredir porque ela

própria integra uma tradição da transgressão, o que pode fazer o nobre escritor deste nosso fim de século?” (MACEDO, 1991, p. 11) – a relação com os intertextos pauta-se, antes, na assimilação de seus conteúdos temáticos e estruturas com fins de uma amplificação, nos termos de Laurent Jenny (1979), de suas virtualidades semânticas, alcançada graças à feitura especular do romance, que dilata o questionamento das fronteiras entre ficção e realidade ao ponto de tornar estes dois campos indiferenciáveis. *Partes de África* transcende essa tradição metaficcional e autoconsciente à qual se filia. Se a metaficcionalidade por si só já empreende um questionamento das fronteiras entre ficção e real, ao proceder ao espelhamento, essa possibilidade toma novas proporções, de modo a criar um estatuto ficcional diverso, no qual a verossimilhança já não tem mais lugar. Desfere-se, retomando Maria Lúcia dal Farra (2002), o golpe de misericórdia nesse procedimento já desgastado que é a metaliteratura.

Jaz no espelhamento a especificidade de *Partes de África*, que permite que este empreenda uma recusa às verdades logocêntricas, ao ser fundado sob o signo da dúvida. Por isso, se há uma tradição a ser transgredida, trata-se da ideia de representação exata da realidade, que não se restringe apenas ao território literário, mas atinge, conseqüentemente, todo tipo de narrativa que se coaduna com essa noção. Tendo em mente essa recusa à centralidade da verdade, demonstrar-se-á no Capítulo 2 como *Partes de África* renuncia à noção tradicional de autobiografia e, no Capítulo 3, à noção tradicional de história – com a qual os romances do século XVIII e o romance histórico paradigmático se relacionam – em favor de um modo de narrar que dê vazão à pluralidade de sentidos que, tanto a história individual como a coletiva, podem conter. De que maneira o que veio sendo discutido até então influencia o tratamento dado pelo narrador à autobiografia e à história? E de que forma estas influenciam e trabalham em uníssono com as outras peças do mosaico? Qual a relação entre os dados referenciais e a ficção neste romance? São essas as perguntas que serão perseguidas nos dois capítulos seguintes e já que, de antemão, acreditamos que não há a opção por nenhuma das categorias que se tensionam no ato da escrita – ficção e referencial histórico e autobiográfico –, se aposta em uma modificação na forma de compreender a autobiografia, a história, a ficção e suas inter-relações.

CAPÍTULO 2 – Espelhamentos individuais

“a intimidade era teatro”

Ana Cristina César, *A teus pés*.

Na capa de *Partes de África*, logo abaixo do título, lê-se “romance”, o que leva o leitor comum a assumir, de antemão, que no decorrer da narrativa adentraremos em um universo ficcional. Como lidar, porém, com a coincidência de nomes entre autor empírico e narrador/personagem – ambos Helder Macedo? “Olá, pá, então tu é que és o Helder” (MACEDO, 1991, p. 47) De quem é a voz no romance: do ser ficcional ou do ser empírico? De acordo com Pierre Bourdieu (1998), em *A ilusão biográfica*, o nome próprio é um designador rígido, um ponto fixo em um mundo mutável: “O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais.” (BOURDIEU, 1998, p. 188) A presença do nome próprio Helder Macedo, portanto, cria um laço irremediável entre a história ali narrada e o autor empírico que a narra, pois “garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis em que ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis.” (BOURDIEU, 1998, p. 187), inclusive as ficcionais. Destaca-se ainda que *Partes de África* não se limita à coincidência nominal, mas polvilha a narrativa com semelhanças entre as vidas do Helder ficcional e do Helder empírico, chegando ao extremo de reproduzir no capítulo 17 uma comunicação real, escrita pelo autor e apresentada no Rio de Janeiro com o título “Reconhecer o Desconhecido” (MACEDO, 1991, p. 233).

Temos, desta forma, por um lado o termo “romance”, que nos induz a ler a narrativa como ficção, e, por outro, o nome próprio e as semelhanças com a vida do próprio Helder, que nos induzem a entender a narrativa como autobiografia. Duas peças espelhadas do mosaico, que mutuamente se tensionam no interior do romance. No meio deste cabo de guerra: o leitor.

Entrementes, um problema nos é imposto antes mesmo da discussão acerca dos efeitos acarretados na narrativa por essa indecidibilidade entre os mundos ficcional e referencial: a presença do autor e a noção de autobiografia. Desde o estruturalismo, mas principalmente a partir da “morte do autor” declarada por Roland Barthes (1988)²⁶ e Michel Foucault (1992)²⁷, sua figura tem sido banida pela crítica literária: seria a contemporaneidade o momento de seu retorno? Seria possível falar de autobiografia – que segundo Lejeune (2008) implica um

²⁶ Roland Barthes declara a morte do autor em 1968 com o seu texto “A morte do autor”, presente em “O rumor da língua”.

²⁷ Percebendo que a morte do autor deixara um espaço vazio, Michel Foucault considera-o como uma função em detrimento de considerá-lo como sujeito que garante o sentido último da narrativa.

pacto de verdade – no interior de uma estrutura ficcional? Vale destacar que tais procedimentos não são uma exclusividade de *Partes de África*, pois, segundo Ítalo Moriconi (2006 p. 161), “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais.” É de suma importância, portanto, não apenas para a compreensão de nosso objeto de estudo, mas para a cena literária contemporânea em geral, repensar tais questões. É preciso atestar a validade dessas peças dentro de *Partes de África*, afinal, só com o retorno da figura do autor e por meio da possibilidade de se discuti-las em termos de uma autobiografia romanceada é que se pode efetivar o espelhamento do ficcional no referencial, e vice-versa.

Discutir essas questões configura nosso objetivo a partir de agora. Primeiramente mostrando a insuficiência da noção de morte do autor e de algumas perspectivas da crítica autobiográfica para problematizar romances híbridos, como é o caso de *Partes de África*. Em um segundo momento, propondo uma perspectiva que considere a presença do autor no contexto da sociedade contemporânea e que melhor problematize a diluição de fronteiras do romance em questão.

1. Penso, logo existo. Existo, logo não penso.

“Há quem separe drasticamente autor e narrador. Há quem julgue Bento Santiago um grande escritor, nas memórias recolhidas em “D. Casmurro”. De fato, ele escreve tão bem quanto Machado de Assis. No romance “São Bernardo”, Paulo Honório se revela um escritor enxuto, lembrando muito um Graciliano Ramos.”

Alcides Vilaça, Facebook, 23 nov. 2015.

Diana Klinger, em seu ensaio intitulado *Escritas de si, Escritas do outro*, afirma que “da Antiguidade até hoje a escrita performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2007, p. 26), atentando para o fato de que a escrita de si não é um procedimento próprio do romantismo, um aspecto moderno nascido na Reforma, ou mesmo uma exclusividade da contemporaneidade. É, antes, uma das tradições mais antigas do Ocidente, que remonta às Confissões de Santo Agostinho, e que se renova constantemente, conforme se transforma a noção de sujeito no decorrer da história²⁸. Reconstituir as mudanças na noção de

²⁸ Há divergências nesse sentido. Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* e Luiz Costa Lima em *Sociedade e discurso ficcional* consideram o surgimento do autobiográfico tal como entendemos – de um “eu” como garantia

individualidade e, conseqüentemente, na escrita de si, é de suma importância, já que “a partir pelo menos do século XVIII, é tamanho o prestígio da categoria de ‘individualidade’ que ela parece compreensível por si mesma” (LIMA, 1986, p. 245), sendo entendida num sentido atemporal e como coextensiva à história mesma do Ocidente, tornando assim “desnecessário refletir sobre o que caracterizaria um gênero definível como o relato da vida de um eu.” (LIMA, 1986, p. 245). Desta forma, para problematizar a autobiografia, é necessário, antes de tudo, problematizar essa noção corriqueira de individualidade como substância autoevidente e autojustificável.

Sobre a Antiguidade greco-romana, por exemplo, Foucault, em *A escrita de si*, traz à luz o uso da escrita de si e sua importância na prática da vida ascética. Seu exercício tem o intuito disciplinatório, assim como as outras formas de *aeskesis* – ou seja, o treino de si por si mesmo – como as abstinências, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro. A escrita de si vem, neste momento, constantemente aliada à meditação, ao exercício de pensar sobre si mesmo, que prepara o sujeito para enfrentar o real, tornando-a essencial para

a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em *ethos*. (FOUCAULT, 1992, p. 134)

Esta escrita *etopoiética*, tal qual sugerida por M. Foucault (1992), aparece nos séculos I e II sob duas formas principais: os *hypomnemata* e as *correspondências*. Interessaremos-nos pela primeira.

Os *hypomnemata* podiam ser “livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda” (FOUCAULT, 1992, p. 135), porém o foco é em seu uso como livro de vida, uma espécie de guia de conduta no qual eram reunidas “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória.” (FOUCAULT, 1992, p. 135) Estes não devem ser entendidos como simples exercícios de memória, já que seu intuito era a criação de notas para posterior meditação e assimilação dos conteúdos selecionados. Tampouco devem ser compreendidos como diários íntimos, tais quais aqueles encontrados durante a literatura cristã, já que não constituem uma narrativa de si mesmo com fins de purificação confessional. Fazem, antes, o movimento inverso: “trata-se,

do biográfico – apenas a partir de *Confissões* de Jean Jacques Rousseau, já que a individualidade do sujeito moderno só começa a se delinear com mais força a partir do surgimento do capitalismo e do mundo burguês.

não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, captar o já dito; reunir aquilo que se pode ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (FOUCAULT, 1992, p. 137) Inseridos em um contexto fortemente marcado pela tradição e pelo valor dado aos discursos de outrem, pela prática citacional, seu objetivo constitui-se em “recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo” (KLINGER, 2007, p. 27).

Neste ponto, Foucault (1992) lança-nos um questionamento a respeito dos *hypomnematas* que pode servir também à reflexão acerca da escrita de si na contemporaneidade, principalmente concernindo romances que fazem uso deste mesmo procedimento intertextual de recolher fragmentos do *logos*. Como se pode ser posto em presença de si através de discursos de outrem advindos de toda a parte? Responde-nos destacando três procedimentos. O primeiro deles foca-se em um ponto muito discutido por Sêneca: a associação da escrita à leitura, pois, tomar os outros como guia ou exemplo é necessário, já que não se pode tirar tudo da própria subjetividade. As duas, escrita e leitura, devem ocorrer de forma alternada, temperando uma por meio da outra, pois ler sem a prática da escrita e posterior meditação levam ao risco de não absorver nada. A prática da escrita, aliada à leitura, torna-se, desta forma um exercício de razão. Em um segundo momento, foca-se na escolha de elementos heterogêneos. Os *hypomnematas* são regidos por dois princípios, os quais o autor chama de “a verdade local da máxima” e “o seu valor circunstancial”, pois

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (FOUCAULT, 1992, p. 141)

De certa forma, os fragmentos recolhidos são usados como forma de autoridade que refletem na verdade particular do sujeito, o que nos leva ao terceiro procedimento: a unificação destes fragmentos heterogêneos no autor por meio da subjetivação no exercício da escrita pessoal.

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 1992, p. 143)

Trata-se, portanto, de um processo antropofágico, de absorver e digerir aquilo que foi lido em um movimento no qual o escritor, num princípio racional de ação, constitui sua própria identidade mediante o recolhimento do já dito:

É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (FOUCAULT, 1992, p. 144)

Como resultado final, os *hypomnematas* devem trazer uma semelhança com os fragmentos dos quais foi composto, de modo a ser possível perceber: por um lado a filiação aos pensamentos das leituras escolhidas, mas, por outro lado, uma alma própria – só possível pela assimilação das leituras através da escritura. Forma-se para si próprio, desta maneira, uma identidade na qual são perceptíveis todos os fragmentos através dos quais foi constituída.

Apesar de situar o aparecimento da escrita de si da maneira como a entendemos hoje apenas a partir das *Confissões* de Rousseau, Leonor Arfuch (2010) considera esses registros como a infância da subjetividade, um momento no qual irão se delinear as características da identidade e do sujeito na modernidade. Por essa razão, o procedimento dos *hypomnematas* guarda uma similaridade com o processo descrito por nós a respeito da filiação de *Partes de África* com a linhagem dos narradores shandianos (Capítulo 1). Porém é necessário ressaltar que o sujeito, desde a antiguidade, passou por transformações que mudaram sua relação com a escrita de si mesmo, bem como os objetivos dessa escrita. É perceptível que *Partes de África* opera uma releitura da tradição através da constante reapropriação de suas peças, entretanto, tal procedimento não está relacionado ao autoconhecimento e à prática ascética, tal qual acontecia na antiguidade clássica. Ao perseguirmos a modificação da noção de sujeito através da história será possível perceber como esse processo antropofágico toma, seguindo o movimento do sujeito, outras feições em nosso objeto de estudo. Seria esse procedimento ficcional – a intertextualidade – tão simplesmente uma marca de subjetividade presente no romance? Uma marca da identidade do próprio autor? Antes, seria o caso de se pensar que na contemporaneidade o intertexto assume outras funções além da expressão da subjetividade do autor.

Em síntese, tanto os *hypomnematas* quanto as correspondências constituem-se em importantes ferramentas para o conhecimento de si na prática ascética. Costa Lima, sobre esse assunto, nos alerta, porém, que “mesmo se se admite a existência de algo semelhante ao gênero [autobiográfico] na antiguidade, ele, entretanto, respondia a traços que nada têm em

comum com os vigentes nos tempos modernos” (LIMA, 1986, p. 251, *grifos nossos*) No aspecto privado a existência não tinha relevância, sendo considerada apenas em sua relação direta com o papel público. A antiguidade, neste momento, ainda não compartilha de nossa ideia de individualidade, já que esta ainda não assumira o papel de centralidade que irá assumir com Jean Jacques Rousseau: “uma vida adquiria sentido à medida que se amoldasse a um modelo comunitariamente vigente” (LIMA, 1986, p. 252).

A Idade Média, por sua vez, de acordo com Luiz Costa Lima (1986, p. 255) ainda não apresenta condições para que possamos falar em autobiografia, pois o sujeito ainda não possui dimensões psicológicas: “No período considerado, a experiência pessoal recua da posição transitoriamente ocupada nas *Confissões* de Agostinho e se transforma no mero substrato de experiências espiritualmente orientadas.” Segundo Diana Klinger (2007), se na Antiguidade greco-romana o “eu” não é apenas o assunto da escrita, mas contribui para a sua formação e autoconhecimento, na era cristã essa noção do sujeito se transformou, uma vez que houve uma separação do mundo material e do mundo espiritual, levando-nos, através do autoconhecimento, à ideia de renúncia de si e do mundo material/carnal. Configura-se, desta forma, o asceticismo cristão, que carrega em si outra concepção da subjetividade. Aponta a autora que é por isso que Foucault (1992) assera que, a partir daí, o “cuidado de si” passou a ser acolhido como imoral ou egoísta, já que devemos renunciar a ele em prol da vida eterna. O indivíduo, nesse contexto, não possui liberdade individual já que é obrigado a se enquadrar em um ideal de conduta uno, coletivamente orientado e previamente ensinável: os ideais cristãos. Desta forma,

O caminho autobiográfico se torna impossível onde um modelo ou modelos de vida de tal maneira se afirmem que a opção individual consista apenas na escolha de um deles. Em si mesma, a idiosincrasia individual desaparece para que se integre em um modelo de conduta geral e, por conseguinte, impessoal. (LIMA, 1986, p. 256)

É somente com a desintegração desses dogmas católicos, sob a força conjunta da Reforma e do Renascimento, que se pode retornar a uma contemplação sem culpa do eu, enxergando-o como ele é e distante de qualquer postulado transcendental. Esse conhecimento secularizado implicará na ativação progressiva da introspecção voltada ao exame dos impulsos que regem as ações pessoais, já que prevê uma conduta de vida que não é mais totalmente submissa ao religioso. Além do mais, a “complexidade da vida renascentista, ou seja, das relações de trabalho e de poder, já impede a permanência de um ideal de conduta uno e coletivamente orientado.” (LIMA, 1986, p. 257), levando o indivíduo a escolhas próprias que não se conformam a modelos.

Nos *Ensaio*s de Montaigne já se traçam as características da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual. De acordo com Luiz Costa Lima (1986) essa volta do “eu” põe em xeque a ordem antiga, mesmo porque ela o excluía, e passa a impor uma nova ordem que o previsse, reconhecesse e destacasse²⁹. Segundo o autor, a relevância da escrita é tal que os conceitos modernos de literatura e de indivíduo mutuamente se pressupõem, sendo estes a combinação de dois estratos: um do Renascimento, que a identifica como uma forma nobre de eloquência, verbalmente bem elaborada, e outra do Romantismo, fundada na ideia de um eu que se confessa. Sendo assim, “o cânone literário desde então majoritariamente propagado combina os dois extratos e considera a literatura a manifestação eloquente, i.e., verbalmente bem tramada, de um eu, que aí, de modo direto ou transposto se confessa.” (LIMA, 1986, p. 249), incluindo as autobiografias no território da literatura³⁰.

Leonor Arfuch (2010, p. 36) afirma que confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências “traçariam, para além do seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente.”, pois há, a partir daí, a descoberta de um estado até então inabitual: a solidão. Esboçava-se, desse modo, “a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um eu submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher) que precisava definir os novos tons da afetividade” (ARFUCH, 2010, p. 37).

A partir do século XVII cresce o interesse pelo privado com o aparecimento de “biografias não autorizadas” como *A História secreta de Maria de Borgonha* (1698) e a popularização do gênero epistolar. A literatura, seguindo essa tendência de crescente interesse pela vida particular, consolida, a partir do século XVIII, o que Arfuch chama “efeito de verdade”, no qual ela é despida de sua qualidade de mero fingimento e passa a representar não mais personagens míticos ou imaginários, mas “a representação de si mesmos nos costumes cotidianos” (ARFUCH, 2010, p. 45). Começa a surgir uma série de procedimentos retóricos de autenticação, tal qual em *Robinson Crusóe* (1719), que tem a veracidade de sua narrativa atestada através dos supostos manuscritos que seu autor encontra, tornando as fronteiras entre o real e o imaginado menos nítidas. Par a par com essa violação do espaço privado, empreende-se um apagamento das marcas ficcionais pela literatura, seguindo o crescente

²⁹ No subcapítulo 2.1 *Tradição e transgressão* será discutido como o surgimento da subjetividade moderna corroborou também para o aparecimento e conceitualização da ficção.

³⁰ Mais adiante, Luiz Costa Lima (1986) irá sugerir uma problematização deste conceito propagado de literatura, que inclui a autobiografia em seus domínios, para passar a incluí-la nos domínios do que chama de “tematização perceptual da realidade”, ou seja, discursos de realidade que têm como regra básica a submissão à exigência de ‘verdade/falso’.

interesse do público burguês por histórias “reais”³¹. Leonor Arfuch localiza a narração exacerbada de *As Confissões* de Rousseau como o marco da definitiva estrapolação dos limites entre o público e privado e da centralização na figura do eu³². De acordo com Luiz Costa Lima (1986), Rousseau tem como propósito em suas *Confissões* o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, de maneira sincera, incluindo inclusive os episódios mais obscuros e desagradáveis. Ele estabelece em sua narrativa um tipo de causalidade psíquica, prescrevendo relações de causa e consequência entre a infância e a vida adulta. Tal forma de causalidade “será incorporada às expectativas que acompanharão o gênero autobiográfico. E a maioria dos seus leitores virá a esperar que o autobiógrafo mostre o seu eu em uma linha férrea de coerência, onde mesmo a hesitação ou o contraditório das motivações encontre sua causalidade nas distâncias dos primeiros anos.” (LIMA, 1986, p. 284) Em outras palavras, a partir de Rousseau, o indivíduo não só assume posição central na compreensão do mundo e mesmo da literatura, como se pressupõe uma totalidade na concepção de subjetividade, de vida e de mundo: um sujeito uno com uma narrativa de vida coerente.

Essas ideias, tanto de centralidade do sujeito como de totalidade na compreensão da subjetividade e do mundo, entram em crise a partir das formulações do filósofo Friedrich Nietzsche no século XX, ao desconstruir a categoria do sujeito cartesiano em *Para Além do Bem e do Mal*:

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)

Uma nova concepção de sujeito entra em jogo, dessa vez descentralizado. O “penso, logo existo” é declarado falacioso, já que o “eu” não seria a condição do predicado “penso”, visto que o pensar é determinado socialmente, e, como já apontado em *Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-moral* (2007), estamos fadados a dizer e pensar as mesmas coisas. O “eu” não pensa, o “eu” apenas reproduz significados e metáforas já sedimentados pela força do tempo. Essa é a única forma de dizer o mundo. Através de metáforas. “Acreditamos saber

³¹ No Capítulo 3 essas questões serão melhores detalhadas, já que Luiz Costa Lima (1984) (1986) aponta que esse apagamento das marcas ficcionais, o qual ele chama de veto ao ficcional, está diretamente relacionado com o surgimento do discurso histórico e a desqualificação do discurso ficcional em nome da razão.

³² Apesar da crítica do sujeito, essa visibilidade do privado aparece como registro prioritário na cena contemporânea, mas amplificado pelas novas tecnologias, através das quais se presencia um processo de voyeurização e hiperexposição do “eu”. Por esses motivos, Diana Klinger encara o “retorno do autor” como uma forma de crítica ao recalque – no sentido freudiano – do sujeito.

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. 16) A verdade é de ordem tautológica e exprime apenas aquilo que nós mesmos designamos³³. É socialmente construída:

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).

Tais críticas ao sujeito e a modificação no modo de pensá-lo acabam por atingir a literatura a partir das formulações de Michael Foucault (1992) e Roland Barthes (1988) acerca da “morte do autor”. Seguindo a linha dos questionamentos de Nietzsche, Barthes pensa o sujeito como signo vazio: “o sujeito é apenas um efeito da linguagem” (BARTHES, 1988, p. 85), pois é através desta que ele se constitui. O foco, neste momento, é a linguagem, por isso, mesmo antes de Barthes, a atitude dos formalistas russos de desconsiderar qualquer exterioridade ao texto, encarando a literatura e a arte como autônomas da realidade em um ato de combate à sacralização do autor empreendida pela crítica anterior.

Entra em foco a percepção da escrita como “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p.49), na qual a voz perde a sua origem, na qual o autor morre para que a escrita possa começar. Essa investida é contra a posição anterior da crítica, que arbitrariamente centrava-se na figura do autor e sua biografia para explicar o texto literário, entendendo-o como expressão das ideias e sentimentos deste sujeito:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, teológico (que seria a mensagem do ‘Autor-Deus’), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 51)

O texto, desta forma, ao invés de fechar-se apenas na mensagem deste Autor-Deus, abre-se para a pluralidade de significados que a linguagem nos oferece. Retornando à questão

³³ A respeito da sinceridade que Rousseau pretendia, Luiz Costa Lima afirma que “a impossibilidade de Jean-Jacques tornar-se a transparência que desejou ser é o destino comum do indivíduo moderno” (LIMA, 1986, p. 295), afinal, não existe uma irreduzibilidade que possamos dominar e converter em palavras. “A Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada por algo a ela anterior; que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara.” (LIMA, 1986, p. 295).

dos *hypomnematas* e relacionando-a com a nova compreensão de sujeito é de se esperar que a utilização de tais procedimentos antropofágicos na contemporaneidade não pressuponha o autoconhecimento do sujeito, visto que o texto não busca mais essa espécie de fechamento. Ele irá, pelo contrário, ser utilizado de forma a questionar noções sedimentadas tais como a originalidade, a autoria e a totalidade do sujeito. Como já discutimos no capítulo 1, ao se apropriar dos procedimentos originários dos romances de linhagem shandiana, o narrador atribui-lhes novas funções, fazendo-os funcionar a favor da diluição de fronteiras entre fato e ficção, dando ao romance o tom de ambiguidade que viemos discutindo até então. A desestabilização da noção de verdade e de realidade que é empreendida não apenas impossibilita a ambição ao autoconhecimento, como questiona a sua possibilidade no âmbito da contemporaneidade. A forma criada pelo narrador, ao incorporar e ressignificar os discursos da tradição, recusa qualquer tipo de fechamento, centralidade ou hierarquia.

Por outro lado, entretanto, se *Partes de África* desestabiliza as noções de realidade e verdade equiparando-as à ficção numa atitude de desconstrução dos limites entre o real e o narrado, como seria possível encarar o texto como um objeto autônomo da realidade, tal qual nos propõe Barthes? O romance, neste caso, seria autônomo em relação a quê, se nele realidade e ficção já não se distinguem? Além do mais, se o processo de recolhimento de fragmentos do *logos* evidencia a noção do texto como um “tecido de citações saídos dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1988, p. 51), evidencia também, de forma proporcional, a presença de um autor que seleciona, organiza e atribui funções a estes fragmentos no interior da diegese. A presença autobiográfica acaba por perturbar a noção de ficção como arte autônoma da realidade: a noção de sujeito como exterior à obra parece não suprir mais teoricamente as necessidades deste romance. Há ainda que se considerar como conciliar a posição de Barthes (1988) com *Partes de África*, no qual o reconhecimento do sujeito autor não implica o fechamento do texto, mas, pelo contrário, apenas multiplica as possibilidades de leitura. Como visto anteriormente, o mosaico textual de *Partes de África* traz em si múltiplas partes – memória, autobiografia, história –, tendo como elemento catalisador da ambiguidade o narrador, centro organizador do discurso e sempre preocupado em manter o equilíbrio entre elas, de modo que não haja predominância de uma peça sobre as outras. Tomando a referência autobiográfica como uma peça, conclui-se que esta está afastada da tirania que provocou sua morte: a leitura de *Partes de África*, se centrada nesta instância, será prejudicada. Nossa hipótese é de que se há uma semelhança com os *hypomnematas*, tal procedimento já não resguarda os mesmos objetivos que possuía na antiguidade devido à transformação do

conceito de sujeito. Opera, em primeiro lugar, um questionamento da noção de autor como ser totalmente ausente do processo de escrita, mas, ao julgar pela estrutura ambivalente do texto, opera do mesmo modo um questionamento da noção de autor como sentido último, ao descentralizá-lo.

O que fica claro, até esse ponto, é que a presença autoral desestabiliza o estatuto ficcional da narrativa, pois, da mesma forma que Foucault se questiona a respeito da possibilidade de se falar de si através de outros, é possível questionar a possibilidade da narrativa ser referencial através de procedimentos ficcionais como a intertextualidade. Passa-se, a partir desta constatação, a duvidar do caráter puramente ficcional e autônomo da realidade de *Partes de África*, mas sem, entretanto, aceitá-lo como puramente referencial.

Outro ponto importante que se começa a delinear é o funcionamento em uníssono das partes do mosaico. Já podemos começar a perceber como a referencialidade autobiográfica depende da intertextualidade e da metaficcionalidade para se realizar. Afinal, como vimos, o procedimento intertextual acaba por evidenciar a presença de um autor – descentralizado, mas ainda presente – e a metaficcionalidade desvela seus procedimentos de composição, refletindo e questionando – na mesma medida em que leva o leitor a refletir e questionar – a respeito de noções sedimentadas como a verdade, a ideia de um autor como sentido último de uma narrativa, a ideia do texto como autônomo da realidade, etc. Em suma, traz ao centro dos questionamentos o funcionamento binário do mundo, sempre opondo a ficção e a realidade, a verdade e a mentira, o interno e o externo, o texto e o contexto. As respostas que procuramos dar no presente trabalho são motivadas pelas perguntas feitas pelo próprio romance através de comentários do narrador tais como: “este livro não é sobre mim, mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (MACEDO, 1991, p. 74), que acabam por nos obrigar a pensar em termos de uma literatura que se coloca nos limites dos binarismos, sem optar por nenhum dos lados. O narrador nos coloca frente a frente com uma questão que se faz presente em todo ato de escrita ficcional: a presença do autor e os limites do ficcional.

A leitura de *O que é um autor?*, de Michael Foucault, ensaio que é uma declaração da morte do autor, pode nos dar substratos para compreendermos essas ambiguidades que se colocam em *Partes de África* de forma mais clara. Nele se faz uma análise do conceito de autor a partir da centralização em sua relação com a obra, ou seja, no modo como o texto “aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente.” (FOUCAULT, 1992). Segundo Diana Klinger, a partir da fala de Beckett, em *Esperando*

*Godot*³⁴, Foucault reconhece nessa indiferença a respeito do lugar da fala um dos princípios éticos básicos da escrita contemporânea, que a domina como prática:

Foucault percebe uma passagem de uma relação da escrita com a imortalidade (por exemplo, a epopeia grega, que estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói, Sherazade conta uma história a cada noite para não morrer) para uma relação da escrita com a morte. (KLINGER, 2007, p. 33)

E quando diz morte, o diz no sentido de desaparecimento voluntário, a partir do apagamento das características individuais do sujeito que escreve: “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita.” (FOUCAULT, 1992, p. 32).

O autor de *Partes de África*, contudo, não parece estar disposto a um apagamento voluntário de suas características individuais, pois, ao invés de despistar os signos de sua efígie e fazer o papel de morto, ele os coloca excessivamente à mostra. Não só a metaficcionalidade e a intertextualidade já discutidas colocam em pauta a sua presença, mas o fato de que *Partes de África* dispõe dados que fazem coincidir autor e narrador. Em primeiro lugar, o nome próprio “Gosto tanto de Moçambique que até consigo gostar do Helder Macedo!” (MACEDO, 1991, p. 43), que, como já argumentamos, ancora o narrador ao referencial. Há ainda paralelismos entre as vidas: ambos são professores do King’s College, titulares da Cátedra Camões e demonstram profundo conhecimento teórico da literatura, ambos passaram a infância e adolescência em África, os pais de ambos foram funcionários do governo Salazarista, ambos lutaram contra a ditadura e posteriormente se exilaram em Londres, onde trabalharam na rádio BBC, ambos cursaram Direito e compartilham do mesmo círculo literário e dos mesmos amigos – tais quais Herberto Helder e José Cardoso Pires –, ambos se relacionaram com uma mulher casada com um arquiteto: na vida real, essa mulher é Suzete Macedo³⁵, sua atual esposa e na ficção, apenas S., com a qual viveu o “mais interessante e misterioso episódio de amor que foi contado ou cantado” (MACEDO, 1991, p. 123) Marisa Corrêa da Silva ainda chama atenção para a passagem na qual, a respeito da sua

³⁴ “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”

³⁵ Em entrevista para o *Observador*, Helder Macedo (2015) afirma: “Sim, apaixonei-me por uma mulher casada com um arquiteto. Ela deixou o marido e fomos viver juntos, chocando a comunidade portuguesa, como se sabe muito atreita aos bons costumes.” Confirma, logo em seguida, tratar-se de Suzette Macedo, sua esposa. O trecho do romance, que mistura real e ficção, pertinente a esse episódio da vida real é assim narrado: “Ao nível dos fatos irrelevantes, o caso foi que conheci a S. numa recepção dada por uma senhora de lábios virados ao contrário que, quando o escândalo rebentou, se sentiu muito responsável pelos efeitos erógenos de sua hospitalidade e a chamou para lhe explicar que Deus tinha feito a cintura para tornar bem claro que havia dois tipos de amor: o da cintura para cima e o da cintura para baixo. Uma perversa. O escândalo era porque a S. tinha um marido arquiteto a querer meter-se entre nós, e nós não deixávamos.” (MACEDO, 1991, p. 123).

vinda ao Brasil, o narrador diz: “o convite era da Cleonice” (MACEDO, 1991, p. 160). Tal alusão “só fará pleno sentido quando soubermos que se trata da Profa. Dra. Cleonice Berardinelli, da UFRJ, uma das grandes amigas de Macedo” (SILVA, 2002b, p. 29) e referenciada aqui neste trabalho. É preciso ter cautela, entretanto, ao assumir que o autor que retorna é o mesmo que foi banido pela crítica do sujeito, pois o narrador de *Partes de África* não opera de maneira arbitrária. Esses dados, exageradamente evidenciados, funcionam como engodo para o leitor improvidente e ingênuo.

As regras do “jogo da escrita” parecem, desta forma, ter se transformado não só para *Partes de África*, como também para uma série de romances contemporâneos que trazem à tona a figura do autor, cansado de fingir-se de morto – tal qual *Nove Noites* de Bernardo de Carvalho, um dos objetos de estudo de Diana Klinger (2007). Longe de ser um procedimento inédito, a novidade do retorno da figura do autor em *Partes de África* aparece mais como forma de retomar as discussões sobre a relação entre obra e autor – que apesar de suprimidas durante um bom tempo, sempre estiveram presentes – e as tensões de qualquer escrita que se ambiciona ficcional, do que uma forma arbitrária de reivindicar a autoridade sobre o texto tal qual o Autor-Deus morto pela crítica do sujeito.

É Foucault (1992) quem chama a atenção para a complexidade do conceito de obra, já que a unidade desta mantém uma relação de dependência com o autor: “De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 44) No momento em que escreve, entretanto, um momento de desaparecimento voluntário do autor, faz-se necessário preencher o vazio deixado por ele através do conceito de *função autor*. Para ele,

o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 1992, p. 45)

Em outras palavras, o nome do autor não é simplesmente um elemento do discurso, mas exerce uma função classificadora uma vez que é posto em relação com outros discursos. Ele prevê certa unidade de discursos, identificáveis como sendo pertencentes a um mesmo sujeito, possibilitando a identificação de um estatuto no interior de uma sociedade ou cultura: “A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de

funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

Seguindo esta lógica, se a sociedade se transformou desde então, se a noção que temos de subjetividade se transformou também, a função-autor não passaria ela também por metamorfoses? Será que ao afirmarmos, ainda hoje, que o autor está morto, não estaríamos a falar da concepção que se tinha de autor e da subjetividade lá pelos idos de 1968, quando foi declarada a sua morte? O autor que se faz presente nas narrativas contemporâneas não é mais o detentor do sentido último da narrativa. Ele é tal qual o comediante que é descrito no último capítulo de *Partes de África*, que interrompe ao meio sua rotina de imitações e anedotas ao gritar: “Vem aí a polícia!”. Deixar a plateia em suspenso, sem final, “era uma forma de livre-arbítrio, o seu modo de subverter a autoridade, de tornar um fim inevitável na aparência de uma escolha que fingia não o ser.” (MACEDO, 1991, p. 248). Ambigualmente, da mesma forma que permitir-se escolher o final de sua narrativa constitui-se como um ato de livre arbítrio do escritor, deixá-lo em aberto é uma forma de subversão de sua própria autoridade autoral, já que a palavra final não é sua. Autor e autoridade são aqui desvinculados e a noção de fechamento é desconstruída, atestando que o retorno deste sujeito se dá em outros termos. É pensando nessas questões que Diana Klinger se interroga se o apagamento do corpo que escreve não seria menos um produto da “escritura” – de forma irremediável – do que de uma *concepção modernista* da escritura, pautada na autonomia da obra. Se assim for, este seria um conceito datado e talvez historicamente ultrapassado.

Se o sujeito passou por transformações, cabe-nos a partir desse ponto perseguir a reação do conceito de autobiografia ante a constatação de impossibilidade de autoconhecimento do sujeito. O autocentramento na linguagem – que revela a verdade como sendo de ordem tautológica, tal qual proposto por Nietzsche – não abalaria a pretensão à sinceridade e a ancoragem à realidade da autobiografia? A característica híbrida de *Partes de África*, em constante flerte com os atributos ficcionais, não abalaria, ela também, a pretensa ambição à verdade individual da autobiografia? Nosso interesse ao trazer e discutir as perspectivas críticas acerca da autobiografia tem como objetivo constatar que na contemporaneidade, ante as modificações de sujeito e o imbricamento do ficcional e do referencial nas narrativas, ela já não é tão rigidamente ancorada na realidade, norteando-se, antes, a partir de um apagamento de fronteiras.

2. Autobiografia ou a totalidade do “eu”.

“Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia outra pessoa que não eu. (...) Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmara lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo.”

Clarice Lispector, Um sopro de vida.

Já discutimos anteriormente como o romance *Partes de África* recusa-se a se conformar a gêneros e normas, exigindo novas ferramentas para a compreensão da forma que propõe. Deste modo, mesmo quando invoca o referencial autobiográfico, não precisa ser fiel tanto à realidade invocada quanto às formas convencionais da escrita de si. Apesar de a ficção lhe conceder alforria das categorias já sedimentadas do discurso, não estamos livres da necessidade de teorizar o que se entende hoje por autobiografia. Compreendê-la nos desvios que o romance faz e no seu papel no conjunto da obra é de suma importância. Além de tudo, a presença da ficção não só permite uma maior liberdade do discurso autobiográfico, como também constitui uma força oposta à categoria referencial, pois, se a presença autoral desestabiliza a ficção pelo “efeito de verdade” que opera, o oposto também é verdadeiro. Desta forma, alguns problemas se impõem ao considerarmos a autobiografia não só em *Partes de África* como na contemporaneidade, visto que este romance não se constitui como o único exemplar que joga com as categoriais referenciais e ficcionais. De acordo com Luciana Hidalgo (2013, p. 221), “é justamente essa liberdade, a ausência de fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional, que parece atrair cada vez mais autores nas diversas literaturas, aí incluída a brasileira.”

A definição mais largamente usada para autobiografia, mesmo que seja empregada para depois refutá-la, foi proposta por Philippe Lejeune (2008)³⁶ como a seguinte formulação: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Desta forma, o teórico demarca critérios para o estabelecimento de uma autobiografia, diferenciando-a de “gêneros vizinhos”³⁷, tais como o poema autobiográfico,

³⁶ A primeira edição de *O pacto autobiográfico* data de 1975.

³⁷ Por não se adequarem à definição que propõe para a autobiografia, Lejeune diferencia a “autobiografia clássica” dos seguintes gêneros: a biografia, as memórias, o poema autobiográfico, o romance pessoal, o diário, o autorretrato e o ensaio. Diana Klinger, que recusa a definição de autobiografia como gênero, nomeia essas formas vizinhas de “constelação biográfica”, despidendo-a do caráter normativo, em uma tentativa de incluí-las.

por exemplo – por ser em forma de poesia – ou mesmo romances autobiográficos – por não haver coincidência nominal entre autor-personagem-narrador. Outro critério que se coloca é a necessidade da presença de um pacto autobiográfico, ou seja, o engajamento do autor em contar diretamente sua vida – ou partes, ou aspectos – em um espírito de verdade. O autor assume, com o leitor, uma promessa de que o que irá narrar é verdadeiro, ou, pelo menos ele acredita ser. Trata-se de uma forma de contrato, estabelecido entre o leitor e o autor-narrador, que consentem mutuamente em tratar o texto como uma autobiografia, uma história real, ao qual se contrapõe o pacto romanesco e o pacto zero³⁸. O pacto autobiográfico é uma forma de autorreferencialidade que se põe em prática em textos autobiográficos e que marca o nascimento deste tipo específico de discurso.

Devido à natureza ambígua de *Partes de África*, era de se esperar que o romance que temos como objeto de reflexões não se enquadrasse nos critérios propostos por Lejeune (2008). Em primeiro lugar, não podemos assumir que há uma ênfase no relato da vida do narrador, já que o procedimento autobiográfico é apenas umas das peças que compõem seu mosaico: a ele se unem outras partes, como a vida do próprio pai e da família, incluindo uma transcrição de um dos documentos do pai, a transcrição de um capítulo do *Drama Jocosos* e a própria história de Portugal e da África, por exemplo. Há ainda que se considerar que tal pacto pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: o pacto de referencialidade – que “em oposição às demais formas de ficção, (...) comportam informações exteriores ao texto e estão sujeitas à verificação” (LEONEL; SEGATTO, 2013, p. 194) – e o princípio de identidade³⁹ – marcas textuais que garantem a coincidência de identidade entre autor e narrador, sendo o nome próprio o local de articulação entre pessoa e discurso.

A respeito do princípio de identidade, Mikhail Bakhtin (2010b) em *Estética da criação verbal* afirma que não há identidade possível entre autor e narrador, nem mesmo na autobiografia: “a coincidência entre o herói e o autor é uma *contradictio in adjecto*, na medida em que o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não poderia, dentro desse todo, coincidir com o herói que também é parte integrante dele.” (BAKHTIN, 2010b, p. 165) Sendo

³⁸ O pacto romanesco diz respeito às narrativas em que a natureza fictícia do livro está assinalada na capa do livro e no qual a narração é atribuída a um ser pertencente à diegese “O romance (muitas vezes indicado assim no paratexto) pode imitar o pacto autobiográfico, mas nele não há coincidência entre o nome do autor e o protagonista que é o princípio da autobiografia” (LEONEL; SEGATTO, 2013, p. 194) Já o pacto zero diz respeito a narrativas de pactos indeterminados, nas quais nenhum tipo de pacto é proposto pelo autor.

³⁹ “Assim, além de assinar o livro, o autor da autobiografia faz um juramento de dizer a verdade, uma espécie de prova suplementar da honestidade, restrita ao possível, dependente de sua visão, de seus enganos e de deformações involuntárias” (LEONEL; SEGATTO, 2013, p. 194)

ambos integrantes do todo artístico e partilhando uma mesma gama de valores no interior desse universo, de acordo com ele o autor e o herói:

são dois, sem entrar, todavia, numa relação de oposição, já que o contexto de seus respectivos valores é da mesma natureza; o portador da unidade da vida - o herói -, e o portador da unidade da forma - o autor - pertencem ambos a um mesmo mundo de valores. (BAKHTIN, 2010b, p. 178)

A coincidência entre ambos – autor e narrador/personagem – não é possível, pois não existe coincidência entre experiência vivencial e totalidade artística. Primeiro, pois há um “estranhamento” do enunciador a respeito de sua própria história e, segundo, devido à disjunção temporal, que ocorre inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Esses “eus” separados pelo tempo não são os mesmos identitariamente: “Para além do nome próprio, da coincidência empírica, o narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar” (ARFUCH, 2010, p. 54) Esse problema é claro em *Roland Barthes por Roland Barthes* quando este afirma que:

Este livro não é um livro de confissões; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem, esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é a última palavra; quanto mais sou ‘sincero’, mais sou impenetrável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a autenticidade. (BARTHES, 2003, p. 130)

A despeito das intenções de sinceridade e de promessas de dizer apenas a verdade firmados pelo autor, o autoconhecimento pleno é uma ilusão e a essência é impenetrável ao sujeito. Estando o “eu” em constante mutação, suas convicções e interpretações que dá às memórias e ao passado também se alteram dia a dia, o saber de ontem é diverso do saber de hoje: trata-se de um processo sempre em aberto, sem final e sentindo últimos. Sendo assim, não nos importam categorias como ‘verdade’, ou se há a captação do passado fielmente, tal qual ocorreu, pois estamos a tratar aqui de linguagem, procedimentos narrativos: literatura. De acordo com Leonor Arfuch (2010, p. 55):

essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística, e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou ‘um outro eu’, não há diferença substancial – que, para contar a vida do herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração.

Desta forma, o segundo princípio estabelecido por Lejeune (2008), o pacto de referencialidade, é insuficiente para o caso de *Partes de África*, pois essa referencialidade

evocada por ele como uma das marcas do autobiográfico é apenas um efeito da linguagem. A esse respeito, as formulações de Pierre Bourdieu (1998, p. 188) são esclarecedoras:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente dos acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.

A única constância que se verifica é a do nome próprio, que ancora a personagem ao referencial, engendrando, porém, uma presença enganadora, já que o sujeito ali é outro, separado por uma distância temporal do eu que escreve: a vida, em si, é inconstante e sua complexidade impede-nos de representá-la em sua totalidade. Em *Partes de África* o narrador, afastando-se do pacto de referencialidade, mostra-se ciente dessa impossibilidade de coincidência com o autor:

eu próprio já não sou quem eles teriam me 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, 1991, p. 10)

Afinal, os “mapas já se mudaram” (MACEDO, 1991, p. 10) e o eu que narra já não é mais a criança que protagoniza os episódios na África, nem o adulto a passar as tardes no café do Gelo: é outro. Nem mesmo o nome próprio consegue garantir tal coincidência, tornando a evocada referencialidade uma ilusão. Existem momentos, entretanto, em que o narrador mimetiza uma simultaneidade temporal entre a consciência do eu narrado – o Helder Macedo criança – e a do eu narrante – o Helder Macedo já adulto que se apropria dessas lembranças como matéria de seu romance. Em um deles, diz que “Havia uma altura do ano em que as ruas de Lourenço Marques estavam cheias de espadas.” (MACEDO, 1991, p. 45), referindo-se, a partir da perspectiva infantil, às longas vagens que caíam das acácias e que eram usadas por ele em duelos de brincadeira:

As mais longas chegavam a ter meio metro, que para um braço de doze anos era um tamanho ideal. As sementes dentro das carapaças acastanhadas chocalhavam marcialmente a cada golpe, os duelos terminavam não quando um matava o outro, porque ressuscitava-se sempre, mas quando alguém pedia tréguas, o que seria uma vergonha. Ou então quando uma das espadas se desintegrava. (MACEDO, 1991, p.45)

O mesmo ocorre ao referir-se a uma viagem de carro para o Sul do Save, através das Zonas de Guerra do Tanganica, na qual se depara com “pessoas com ramos de árvores a crescer dos ombros” (MACEDO, 1991, p. 16), aludindo aos soldados camuflados que vieram

falar com ele e a família. No mesmo episódio, ao descrever o hotel, diz que “bastava carregar num botão na parede para haver logo luz” (MACEDO, 1991, p. 16) e que da janela do quarto “havia sempre um homem muito grande e muito quieto no meio da praça, que me explicaram mais tarde ser um senhor inglês chamado Rodas mas que era de pedra.” (MACEDO, 1991, p. 16). Tais procedimentos não servem a favor da verossimilhança, mas confundem o leitor devido o estranhamento que causam pelo fato de o autor, já adulto, referir-se às vagens como espadas, aos soldados camuflados como pessoas com ramos a saírem dos ombros, à eletricidade como um processo quase mágico e à estátua como um homem muito grande feito de pedra. Ao fazer coincidir a consciência da criança e a do adulto – aproveitando-se, inclusive da maior distância temporal entre os “eus” nesse momento da vida, de forma a potencializar o estranhamento do leitor – apenas evidencia a impossibilidade de narrador e autor serem a mesma pessoa. Esse procedimento destaca que se escreve a respeito de um “outro”, não só na infância como nos outros momentos da vida.

A vida, em si, é muito mais complexa e descontínua do que a narrativa é capaz de representar. A experiência vivencial, desta forma, descontínua e fragmentária, é impossível de ser representada por uma obra artística, mesmo que esta mimetize o fragmentário do próprio mundo. Tais características estão organizadas de forma coesa dentro de um universo fechado: a diegese. Quanto à verificabilidade do narrado como uma das condições para o estabelecimento de uma autobiografia, esta também é insuficiente para o presente caso, uma vez que “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência.” (CANDIDO, 2005, p. 21). Essas conclusões não diferem das reflexões de Antonio Candido (2005, p. 20), já mencionadas por nós, acerca da ficção: mesmo o real torna-se ficção no interior de um contexto fictício, pois desempenha um papel na economia da obra.

Se a posição do autobiógrafo não difere da posição de um narrador diante de qualquer matéria artística, podemos concluir que estamos a tratar da representação da realidade, não da transposição de suas essencialidades para o papel, de maneira totalizante. Em *Partes de África*, o autor empírico e seu passado, uma vez inseridos em um contexto ficcional, tornam-se também ficção e representam determinado papel no interior desse mundo imaginário. A autoconsciência do narrador permite que ele reconheça a sua narrativa, fundada na memória individual e coletiva, como ficcional. A autorreflexividade, por sua vez, permite que ele demarque a natureza de seu discurso como também ficcional, apesar de apoiado em substratos referenciais. Por esse motivo, ele se movimentará com liberdade no interior da diegese, permitindo-se mudar os “nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as

relações de família ou de amizade” (MACEDO, 1991, p. 10) tendo sempre em vista o fato de que não se pode recuperar o passado de forma integral, pois “Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados.” (MACEDO, 1991, p. 10).

As definições de Bakhtin equiparam, desta forma, os procedimentos da biografia, do romance e da autobiografia, desestabilizando qualquer noção ou pretensão de referencialidade: estamos a tratar de ficção. Privilegia, antes, como traço distintivo do autobiográfico, a noção de valor biográfico:

O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida. (BAKHTIN, 2010b, p. 166)

É esse valor que impõe uma ordem à vida, a vivência caótica e fragmentária da identidade, e que talvez constitua um dos motivos do sucesso do autobiográfico entre nós. De acordo com Candido, o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar no plano diegético a maneira fragmentária e incompleta com que encaramos nossa própria existência. A diferença entre ficção e realidade, nesse aspecto, é que:

a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 2005, p. 53)

Em suma, na ficção estamos a tratar de um todo lógico e coeso. É essa capacidade do ficcional de organizar nossa vivência fragmentária que leva Bakhtin (2010b) à constatação de que não há correspondência entre experiência vivencial e totalidade artística: a primeira é imanente à nossa própria existência, a segunda criação. Inevitavelmente, ao escrevermos sobre nossa existência estamos a tratar de criação literária e, por isso, fadados a nunca representá-la, de fato, em sua totalidade.

A noção de “verdade artística”, por sua vez, caracteriza-se como outra discussão que acaba por desestabilizar o caráter puramente referencial da autobiografia, ao defender a ideia de superioridade do texto artístico sobre o referencial, pois “por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é autor delas.” (KLINGER, 2007, p. 42). Tal noção é herdeira das formulações da psicanálise e da crítica do sujeito, que atestam que a verdade de si é atingível apenas através da mediação do ficcional: o sujeito se constitui pela e na linguagem, através da qual assume várias máscaras e performa a

noção de si⁴⁰. De acordo com D. Klinger, apoiada nas reflexões de Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* “não é que ‘a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção’, mas ‘quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção’. No final das contas uma e outra posição são faces da mesma moeda” (KLINGER, 2007, p. 42).

Além do mais, apesar de o narrador de *Partes de África* iniciar o romance a partir de uma demarcação de seus objetivos, intenções e a natureza mesma do seu discurso, numa atitude clara de autorreflexividade e interlocução com o leitor, não se pode de maneira alguma afirmar que se trata de um pacto autobiográfico nos termos propostos por Lejeune (2008). Sua escritura é colocada em cena e a presença do autor é constante, porém não há intenção alguma de se contar a verdade, não significando, tampouco, que seu discurso seja de alguma forma mentiroso. Ao mesmo tempo, não há como compreender a inscrição “romance” na capa como sujeita à verossimilhança, visto que esta perdeu seu referente no mundo real: apesar do visível flerte com a referencialidade, tanto no nível privado (autobiográfico) como no nível público (histórico), não se busca assemelhá-los, dentro da ficção, à realidade empírica e sim transformá-los em outra coisa. A referencialidade evocada pelo romance é, desta forma, minada através dos procedimentos descritos no Capítulo 1, que acabam por situar a narrativa em uma zona limítrofe. O autor procede a uma mescla entre fingimento (ficcional) e sinceridade (autobiográfica) de maneira tão paradoxal que se desestabiliza o próprio conceito de verossimilhança, que não se restringe mais à mera mimetização do real. Pensando por este viés, “Se esse livro fosse uma autobiografia, ou um romance a fingir que não” (MACEDO, 1991, p. 39), estaríamos a tratar apenas de fingimento ou apenas de sinceridade. Nem uma coisa, nem outra. Trata-se de um hibridismo de ambos os procedimentos. A verdade a respeito desse sujeito se posiciona no espaço de um indecível. Trata-se de um jogo no qual “se acentua o ludismo criativo do autor, numa espécie de esconde-esconde da nossa infância, em que, escondemo-nos, nos revelamos, e, fugindo, somos apanhados, presos nas malhas do sim e do não, preferindo-lhes o talvez.” (BERARDINELLI, 2002, p.22).

Percebe-se, então, nas novas formas literárias da contemporaneidade, por um lado uma forte presença do autor, através de procedimentos metaficcionalis que desvelam sua autoconsciência, e, por outro, uma insuficiência da crítica autobiográfica para problematizá-las, devido a suas naturezas ambíguas. O empecilho parece se calcar em uma noção da autobiografia como gênero literário, que prescreve normas que acabam por excluir as novas

⁴⁰ Mesmo assim, cabe ressaltar que essa identidade que se constrói é fragmentada e incompleta, não se trata do sujeito pleno e do encontro com a verdade essencial. Mesmo porque, como já foi discutido, a narração da vida baseia-se apenas em uma hipotética fidelidade, já que se baseia em uma divergência temporal e de identidade.

formas. Dentre essas normas chama-nos a atenção, principalmente, a noção de pacto autobiográfico, que estabelece fronteiras muito rígidas entre a autobiografia e a ficção, mostrando-se insuficiente para a problematização de obras que trabalham justamente no limite entre esses dois campos.

A respeito do pacto, o próprio Lejeune (2008), tendo em vista a falibilidade do conceito quando este pretende ancorar-se no referencial, passa a tirar a validade referencial não da verificabilidade do narrado, mas de uma esfera mais pragmática, ou seja, a relação instaurada com o receptor. De acordo com Diana Klinger (2007), essa posição permite que ele avance no problema, pois reconhece o autobiográfico que se funda na memória do sujeito – como algumas formas midiáticas ou testemunhais – e que, tal como as formas ficcionais, também fogem da possibilidade de verificação. Entretanto, se Lejeune (2008) expande, por um lado, o seu campo de atuação para além do literário “produzindo um deslocamento da focalização do gênero autobiográfico para o *espaço biográfico*, do qual o desenvolvimento da autobiografia moderna é apenas um aspecto” (KLINGER, 2007, p. 44), por outro sua teorização ainda parece limitada para tratar a contemporaneidade, já que a noção de pacto continua a excluir as suas formas narrativas que não têm como intenção a verdade a respeito de uma vida, apesar de manterem como basilar o retorno do sujeito.

Um dos problemas que advém da consideração da autobiografia como gênero, que estipula critérios para seu estabelecimento, segundo Leonor Arfuch (2010), é a heterogeneidade de formas autobiográficas no cenário contemporâneo: “ou sua indefinição é tão grande que a regularidade se apaga ou, se se trata de especificidade, é preciso sempre acrescentar-lhe a exceção” (ARFUCH, 2010, p. 56). A este respeito, Paul de Man (1979, p. 68, *tradução nossa*)⁴¹ assinala que:

Empiricamente, bem como teoricamente, a autobiografia presta-se mal à definição genérica; cada instância específica parece ser uma exceção à regra. (...) discussões genéricas, que podem ter valor heurístico poderoso no caso da tragédia ou do romance, permanecem problemáticamente estéreis quando autobiografia está em jogo.

Estabelecer regras para o autobiográfico trata-se de uma complexa – e talvez impossível – tarefa, já que o termo se pauta em uma dupla ambiguidade: pode se referir tanto a um tipo específico de texto, como a um conjunto de práticas heterogêneas, englobando

⁴¹ *Empirically as well theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm. (...) generic discussions, which can have powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake. (DE MAN, 1979, p. 68)*

diferentes escritos, tais como diários, cartas e romances autobiográficos. Lejeune (2008) já conhecia essa dificuldade: “para estudar um gênero, é preciso lutar contra a ilusão da permanência, contra a tentação normativa e contra os perigos da idealização” (LEJEUNE, 2008, p. 8). Tal posição alinha-se com o pensamento de Todorov a respeito do gênero, pois: “Cada obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplo muda a espécie.” (TODOROV, 1977, p. 10). Sendo assim, cada novo texto autobiográfico que surge e circula, modifica o gênero, fazendo de seu estudo um paradoxo. Se por um lado o estudioso deve buscar regras de funcionamento gerais em diversos textos, ainda que cada um deles guarde sua devida especificidade, por outro, ele deve empreender tal tarefa sabendo que sempre existirão exceções à regra. Criar regras para algo em plena ebulição de novas formas, como a autobiografia, e, conseqüentemente, em constante metamorfose, é estar ciente de incumbir-se de uma tarefa sem fim. Novas formas surgiram, tornando problemático enquadrá-las em uma teoria – como é o caso de Lejeune (2008) – destinada ao contexto de mais de 30 anos atrás. Nesse sentido, não se trata de refutar ou invalidar o trabalho do crítico, mas antes pontuar que ele não é mais suficiente para dar conta da produção atual: novas teorizações, que considerem o contexto midiático da sociedade de consumo devem ser formuladas.

No caso de *Partes de África*, por exemplo, se acatássemos, anacronicamente, as formulações de Lejeune (2008), teríamos de desconsiderar a presença do autobiográfico, já que o romance só atende a um dos critérios estabelecidos: a coincidência nominal entre autor e narrador. Quanto à promessa de verdade, o romance não só deixa de fazer qualquer promessa nesse sentido, como a desestabiliza completamente. A noção de autobiografia de Lejeune (2008), apesar de sua ampliação e contribuição com a noção de *espaço biográfico* que nos será muito cara, é limitada pela noção de pacto e acaba por não abarcar hibridizações como o romance de Helder Macedo – o qual não se constitui como o único exemplo na contemporaneidade –, tornando-se inábil para problematizá-lo.

Outro problema das teorizações acerca da autobiografia parece se encontrar primordialmente em uma separação muito engessada da categoria ficcional. *Partes de África* nos leva a questionar se os limites entre ficção e referencial são assim tão rígidos: a própria existência deste romance nos prova que a resposta é não. Parece ser justamente nesse ponto limítrofe que *Partes de África* busca se posicionar, aproveitando-se e incorporando as discussões dos limites entre ficcional e autobiográfico, que se tensionam desde o marco do surgimento da autobiografia, com a intenção de fazer o leitor titubear entre esses dois campos distintos. A recepção das *Confissões*, de Rousseau, tal qual destacado por Leonor Arfuch em

O espaço biográfico, constitui um exemplo da interpenetração das fronteiras desses dois campos:

ao passo que Rousseau pretendia despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa nova retórica do íntimo, eles reagiram, em geral, como diante de uma *obra literária*, cujos procedimentos não eram muito diferentes dos já conhecidos. (ARFUCH, 2010, p. 50)

Convencionando-se como a primeira amostra autobiográfica, de acordo com alguns críticos, sem nenhum parâmetro de comparação nos quais se basearem e a despeito da intenção de sinceridade de Rousseau, os leitores avaliaram a obra de acordo com preceitos do literário, já que destes não se diferiam muito.

Devido a essa proximidade da autobiografia e da ficção, ao serem ambas consideradas como discurso, suas relações estão rodeadas de polêmicas que envolvem a questão dos gêneros e transitam por dois extremos: Ou toda obra literária é – até certo ponto – autobiográfica, se entendida como a forma de constituição de um sujeito pela linguagem, ou não existe autobiografia em sua acepção pura, já que esta é mediada pela escrita – seguindo a linha de pensamento da crítica do sujeito –, tornando-a inacessível. Em outras palavras, toda autobiografia é, de certa forma, ficção. Paul de Man recusa essa polaridade, sintetizando os dois pontos de vista: “Parece, então, que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade de ou/ou, mas um indecível” (DE MAN, 1979, p. 70, *tradução minha*)⁴². Não seríamos obrigados a escolher entre uma interpretação autobiográfica ou uma interpretação ficcional, firmando um pacto rígido de leitura, já que a “autobiografia não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou do entendimento que ocorre, em algum nível, em todos os textos” (DE MAN, 1979, p. 70, *tradução minha*)⁴³. Ao encará-la como uma figura do entendimento, Paul de Man despe-a da rigidez de fronteiras anteriormente descrita e considera o imbricamento com a ficção que já lhe era imanente. Desta forma “O interesse da autobiografia, então, não é revelar um autoconhecimento fiel – ela não revela – mas demonstrar, como forma de ataque, a impossibilidade de fechamento e totalização [...] de todos os sistemas textuais.” (DE MAN, 1979, p. 71, *tradução minha*)⁴⁴.

⁴² “It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity, but that it is undecidable.” (DE MAN, 1979, p. 70)

⁴³ “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.” (DE MAN, 1979, p. 70)

⁴⁴ “The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.” (DE MAN, 1979, p. 71)

Luiz Costa Lima (1986), por sua vez, relaciona a autobiografia no Ocidente com o individualismo burguês moderno, que data da época da ilustração – há nela a necessidade do reconhecimento de um ‘eu’ individual, levando-o a afirmar que, por isso, não há autobiografia na Antiguidade. O autor, em suas formulações, corrobora com essa impossibilidade, destacada por Paul de Man, de manter as discussões acerca dos limites entre autobiografia e ficção em uma polarização de ou/ou:

Não é preciso insistir não serem estas fronteiras absolutas; que filões ficcionais trabalham na ideia que nós fazemos de nós mesmos; que imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e que, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais. (LIMA, 1986, p. 300)

Ao chamar atenção para a flexibilidade das fronteiras entre esses dois campos, Costa Lima, contudo, alerta também para o fato de que isso não os torna indistintos, já que se separam pelo papel que concedem ao ‘eu’. Trata-se de espécies discursivas diferentes: na ficção o eu “empírico do escritor é um suporte da invenção” e na autobiografia “fonte de experiências que tentará transmitir” (LIMA, 1986, p. 300) A autobiografia, para o autor, estaria relacionada ao referencial. Em relação ao ficcionista, o autobiógrafo se encontra mais limitado: apesar de haver a possibilidade de ser contaminado pela imaginação, “não pode se entregar, em sua inteireza, à sua proliferação. (...) não se pode entregar à plena química do ficcional, o território deste lhe é interditado.” (LIMA, 1986, p. 306). Nesse sentido, entretanto, o que a diferenciaria da história? Ao refletir acerca das exigências de verdade que muitas vezes cercam as discussões do tema, conclui:

Tomar a autobiografia como confissão da verdade – ou, caso não o seja, como uma fraude – significa considerá-la *documento* de uma vida, o qual, de sua parte, supõe que o eu que se narra se mantém em uma posição constantemente igual, i.e., que vê hoje o seu passado do mesmo modo que o via enquanto passava. (LIMA, 1986, p. 293)

O teórico reconhece a impossibilidade de coincidência entre o eu narrante – o autor – e o eu narrado – o narrador-personagem – tal qual discutimos apoiando-nos das discussões de Bakhtin. É por isso que:

a autobiografia não pode ser tomada como documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o *outro* que atendia ao nome de *eu* – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro a viver sob a ilusão da unidade. (LIMA, 1986, p. 294)

É tal impossibilidade de coincidência dos “eus” que situa a autobiografia nesse território ambíguo, de imbricamento do ficcional e do referencial. À semelhança da história,

da mesma forma que o historiador sabe que sua posição interfere diretamente naquilo que é relatado, ambos, historiador e autobiógrafo, devem ter a pretensão de oferecer “a verdade” sobre seu objeto. Entretanto, enquanto a história relaciona-se com o referencial num âmbito coletivo, a autobiografia o faz a partir de um âmbito individual. O ‘eu’, desta forma, é também a categoria diferencial entre autobiografia e história, determinando o enfoque dado à “verdade”: “Quando o eu adquire essa forma de destaque, quando se faz uma figura de contraste quanto a seu meio, transforma-se em uma posição discursiva, absolutamente distinguível da posição discursiva do historiador.” (LIMA, 1986, p. 301). Em suma, por essa possibilidade de infiltração da imaginação e pela impossibilidade de coincidência entre o eu-narrante e o eu-narrado, não pode ser considerada como documento histórico puro. É como base nesse pensamento que Costa Lima identifica o estatuto da autobiografia como ambíguo, situando-se entre a ficção e a história: “O memorialista se põe entre os dois. (...) Entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora. Entre a história e a autobiografia, a barra separadora são suas pretensões diversas à “verdade”.” (LIMA, 1986, p. 302).

Sendo assim, Luiz Costa Lima considera que, apesar das diferenciações que faz entre ficção, história e autobiografia, “não significa que parcelas suas não se possam destacar e não possam então aspirar a ser lidas como partes doutra zona discursiva” (LIMA, 1986, p. 306). Entretanto, ainda não esclarece como acontece, operacionalmente, esse intercâmbio entre as zonas discursivas e qual a sua relação com a noção contemporânea de subjetividade. Nesse sentido, as considerações de Leonor Arfuch (2010), em *O espaço autobiográfico*, acerca dos paradoxos inerentes ao autobiográfico relacionando-o com a noção contemporânea que temos de subjetividade, tornam-se essenciais para avançarmos na questão. A autora é importante, pois vai além da busca de exemplos e propõe relações:

em presença e ausência, entre formas com grau diverso de proximidade, relações nem necessárias nem hierárquicas, mas que adquirem seu sentido precisamente num *espaço/temporização*, numa simultaneidade de ocorrências que por isso mesmo podem se transformar em sintomáticas e serem suscetíveis de articulação, ou seja, de uma leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época. (ARFUCH, 2010, p. 58)

Diante da impossibilidade de chegar a uma fórmula para o autobiográfico, a autora aproveita a noção de “espaço” de Lejeune, assim como a noção de pacto autobiográfico – abrandando-a, ao tomá-la apenas em sua dimensão pragmática, ou seja: a importância dada ao lugar do outro – do leitor. De acordo com ela, o espaço autobiográfico é um reservatório das formas diversas em que as vidas são narradas e circulam, uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas, que permite “a consideração das especificidades

respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional” (ARFUCH, 2010, p. 59). Diante da impossibilidade de distinguir com propriedade autobiografia e romance autobiográfico, o *espaço autobiográfico* se torna a solução a este dilema, já que nele o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro ficcional e do registro referencial num sistema compatível de crenças. De acordo com ela, esse espaço, constituído pelo “valor biográfico” nos termos de Bakhtin, é composto tanto pelas formas canônicas, quanto pelas novas configurações da autorrepresentação, como, por exemplo, biografias, autobiografias, memórias, testemunhos, diários íntimos, autoficções, romances, filmes, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, perfis, confissões, velhas e novas variantes do show – como o *talk show* e o *reality show* – ou os relatos de vida das ciências sociais. Vale frisar que o intuito da autora não é apontar para a validação de regras universais para essas múltiplas formas, mas definir tendências e regularidades que tornam possíveis a caracterização de um dado cenário cultural.

No interior desse espaço biográfico, encontra-se a autoficção, que “surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão sobre ele.” (KLINGER, 2007, p. 47) Se antes da crítica do sujeito a figura do autor se pautava na noção de uma autoridade tirânica, capaz de ditar o sentido último de uma obra, seu retorno “implica uma visão diferente, que desvincula autoria de autoridade.” (KLINGER, 2007, p. 47). Esse autor volta, na autoficção, como forma de provocação, incorporando todas as contradições inerentes à autobiografia – sua ambiguidade imanente, apontada por Costa Lima (1986) – a fim de nos fazer refletir sobre elas, bem como jogar, não só com a indecidibilidade entre ficção e referencial, mas com a própria noção de sujeito⁴⁵. De acordo com Leonor Arfuch, na sociedade midiática contemporânea as formas de autorrepresentação se orientam para uma busca de um *efeito de real*, que, de acordo com Diana Klinger (2007), quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção⁴⁶. Nossa hipótese, que se tornará mais clara conforme avançemos no capítulo 3, é que ao apontar para além da ficção, não se cria uma ilusão e sim um efeito de realidade, que não quebra com a ficcionalidade, mas, ao contrário, a libera de suas amarras para com a obrigação da verossimilhança.

Levando em conta essas considerações, percebe-se que *Partes de África* incorpora todas as discussões relativas à autobiografia, num ato autorreflexivo acerca dos próprios

⁴⁵ Como já foi discutido, a presença do autor em *Partes de África* é ambígua e se dá através de um jogo de esconde-esconde: ao mesmo tempo em que é evocado como referencial do romance, é rasurado pelos procedimentos ficcionais, tornando sua verdade indefinível.

⁴⁶ Sobre o “efeito de real” ver também: BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Da Unicamp, 1988.

limites e alcances do discurso, seja ele ficcional ou autobiográfico, convidando o próprio leitor às reflexões. Um novo funcionamento é conferido à autorreflexividade e à metaficcionalidade, empregados aqui não para estabelecer o pacto autobiográfico – marcando precisamente a natureza do discurso como referencial –, mas para confundi-lo ao diluir as fronteiras entre ficção e referencial. Ao misturar o autobiográfico não só a outras formas de discurso como ao próprio ficcional, evidenciando sua impossibilidade de pureza e totalização, propõe uma nova forma: de pacto ambíguo, sem fronteiras e sem demarcação de gênero. Se por um lado, a inclusão de dados referenciais – como o nome próprio – desestabiliza o estatuto puramente ficcional do romance, por outro lado, a ficcionalização desses dados, igualmente os desestabiliza. A autoficção, portanto, dentre as formas que compõem o *espaço biográfico*, por dizer respeito às formas autobiográficas que internalizam essas contradições que viemos discutindo, parece ser a mais adequada para se tratar de um romance como *Partes de África*, que hibridiza o ficcional e o autobiográfico (referencial).

Porém, antes de chegarmos à autoficção propriamente dita é preciso delimitar o caráter da noção de subjetividade na contemporaneidade, pois esse novo funcionamento que as narrativas contemporâneas conferem à autobiografia e à autorreflexividade está intimamente relacionado ao novo papel que o eu assume no interior de nossa sociedade: o retorno do sujeito acaba por provocar mudanças na escrita de si.

3. Desvelar-se para ocultar-se

*“Soy hombre: duro poco
 Y es enorme la noche.
 Pero miro hacia arriba:
 Las estrellas escriben.
 Sin entender comprendo:
 También soy escritura
 Y en este mismo instante
 Alguien me deletrea.”*
Otávio Paz

Neste ponto um paradoxo se impõe: de um lado a descentralização e apagamento do sujeito pela crítica e de outro a continuidade e amplificação do interesse pelo “eu” iniciados na sociedade burguesa. Presenciamos hoje um processo de espetacularização do sujeito: a popularização dos *reality shows*, bem como a autopromoção através de *selfies* nas redes sociais, atesta o narcisismo da atual sociedade midiática e “constituem manifestação da

mistura do público com o privado” (LEONEL; SEGATTO, 2013, p. 197). O autor, por sua vez, não escapa da lógica *voyeur* da contemporaneidade. Segundo Ana Cláudia Viegas, “assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático” (VIEGAS, 2007, p. 15). A presença cada vez mais frequente de autores em programas de televisão, em lançamentos de livros e feiras universitárias e a publicação de sua imagem nos meios de comunicação impressos e digitais, tornam cada vez mais difícil aceitar a morte do autor, posto que temos acesso a sua figura. Situar o autor no século XXI é constatar que sua relação, tanto com a obra quanto com o leitor foram transformadas pela lógica da cultura midiática, desembocando no fato de que “a obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel’” (VIEGAS, 2007, p. 18).

Em “A imagem do autor na mídia”, Philippe Lejeune (2008) disserta sobre essa transformação da figura do autor, que, antes dos meios de comunicação em massa, não tinha o alcance de hoje. Se antes o autor era incógnito, já que no século XIX poucas informações e fotografias eram disponibilizadas, hoje essa configuração se transformou. Houve, do século XIX ao atual, uma amplificação do espaço ocupado pelo autor nos meios de comunicação, tornando-o conhecido pelo grande público: “Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo” (LEJEUNE, 2008, p. 194). Essa nova posição do autor, segundo o teórico, acaba por alterar o fascínio original do leitor, que, anteriormente ia da obra ao desejo de conhecer o autor, enquanto que hoje, muitas vezes é conhecer o autor que nos leva ao desejo de ler a obra. Segundo ele, o autor “deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2008, p. 199), atestando, inclusive o seu papel no processo de publicidade e venda de seus livros, localizando-o no interior de uma lógica de mercado. Ítalo Moriconi (2006, p. 161), ratifica o que viemos discutindo até aqui a respeito da nova relação entre a tríade autor-leitor-obra:

No nível da sobredeterminação sistêmica, hegemônica pelo circuito midiático, observamos que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d’água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral.

Por esses motivos Diana Klinger (2007, p. 35) formula a já referida hipótese de que esse descompasso entre a crítica e a sociedade midiática seja advindo de uma noção já ultrapassada das relações entre autor, obra e público, ou seja, uma concepção modernista da

escritura que depende intimamente da noção de autonomia da arte. A renovada função do autor em tempos de superexposição do “eu” obriga-nos a novas teorizações, mais condizentes com o atual momento. Diana Klinger (2007, p. 35) encara o “retorno do autor” como uma forma de questionamento do recalque – no sentido freudiano – modernista do autor. Segundo ela:

na atualidade já não é mais possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo ou Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”

A ‘função-autor’, formulada por Michel Foucault para explicar as relações entre autor e obra a partir de uma perspectiva diversa da centralização do autor empreendida anteriormente, torna-se insuficiente em uma sociedade na qual o autor cada vez mais se encontra inserido dentro da lógica da cultura de massas. Seguindo essa linha de pensamento, Luciane Azevedo (2008), em um estudo sobre a escrita de si nos blogs, destaca que em tempos de visibilidade total, estimulados inclusive pela internet, mesmo um procedimento tão antigo como a escrita de si pode ter seu estatuto renovado se consideradas as condições de seu reaparecimento. Neste sentido, ela sugere que pensemos a superexposição da intimidade através do recurso ao autobiográfico como uma forma de crítica à superficialidade contemporânea, afinal:

negar a validade às perguntas sobre quem escreve ou quem fala, simplesmente duplica, no nível da estética e da teoria, o que o capitalismo como sistema de relações de intercâmbio produz na vida cotidiana: a negação da subjetividade no mesmo processo de sua constituição. (HUYSEN apud. KLINGER, p. 35).

Em outras palavras, negar um espaço ao autor é seguir a mesma lógica da massificação capitalista, ao mesmo tempo em que colocar o “eu” em cena é seguir a mesma lógica de espetacularização do sujeito desta mesma sociedade. Diante desse paradoxo, Luciene Azevedo (2008, p. 34) entende que:

a incorporação do autobiográfico é uma forma de eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a imagem de si.

O romance autoficcional, desta forma, engendra uma visibilidade enganadora do sujeito e da própria realidade e constitui uma espécie de jogo, que revela ao mesmo tempo em

que esconde. Há um desvio da ingenuidade da crença da sinceridade dos relatos autobiográficos “para pensar em uma escrita que cultivava ambiguidades, apostando em um efeito-sujeito” (AZEVEDO, 2007, p. 47).

Neste sentido já podemos, pelo menos em parte, atestar nossa hipótese a respeito do recurso ao autobiográfico em *Partes de África*. Percebe-se um duplo movimento. Por um lado, uma recusa em se considerar o autor como completamente ausente do processo de escrita. Além da coincidência onomástica entre autor e personagem/narrador, há uma postura explícita de colocar-se como produtor do discurso: “Mas não julgue você, prezado editor, não julgue que lá por isso vou prescindir dos direitos de autor por este livro e de uma cláusula de publicidade no contrato.” (MACEDO, 1991, p. 112). Tal declaração, ao mesmo tempo em que coloca o autor novamente no centro das discussões, explicita as condições de seu retorno: a saber, no interior de uma sociedade midiática. Este sujeito que retorna o faz para colocar-se de novo no centro das discussões, que desta vez estão situadas no contexto da contemporaneidade. Tal qual sugere Luciene Azevedo (2008), ele mostra-se apenas o suficiente para antropofagizar a exacerbada autoexposição da intimidade que se dá na sociedade midiática, para, depois, esconder-se, como uma forma de driblar a espetacularização do eu, bem como criticá-la.

Por outro lado, uma posição que recusa a noção de autor como sentido último da narrativa através da configuração do romance como miragem – tal qual discutimos no Capítulo 1. Ao desestabilizar as noções metafísicas de mimesis e verdade e enfraquecer os limites entre ficcional e real, um jogo de espelhos é estabelecido: ficcional e referencial mutuamente se refletindo até o ponto de não se poder mais distingui-los. A realidade – e o autor empírico se enquadra nessa categoria – ao mesmo tempo em que é evocada como referencial, é rasurada pela indecidibilidade da forma. Estabelece-se “um jogo de esconde-esconde que alude a uma visibilidade enganadora investindo na possibilidade de confirmar se tudo (ou quase nada?), afinal, é verdade ou não.” (AZEVEDO, 2008, p. 34) O autor, apesar de presente, mostra-se inacessível e neste sentido, pode-se afirmar que há uma continuidade da crítica ao sujeito, mas desta vez situado no interior da sociedade midiática. Essa perspectiva alinha-se com a noção de real de Lacan, entendida como: “sem fissura (...) para apreendê-lo não temos outros meios – em todos os planos, e não somente no conhecimento – a não ser por intermédio do simbólico.” (LACAN, 1992, p. 129). O real, a julgar inclusive pelo final do livro em aberto, torna-se inapreensível senão através da linguagem.

A crítica à sociedade contemporânea, mencionada por Luciene Azevedo (2008), dá-se em *Partes de África* através do desprezo pelo mercado editorial e em sua ambição de desvio das fórmulas prontas e de sucesso da literatura. Declara o narrador que:

coisas como carreira e literatura, reputações e merecimento não ganham muito em ser misturadas. São-no o tempo todo, é claro, e julgo que à mistura se chama profissionalismo. O qual deixa sempre um incomodo vazio no lugar em que está a alma. (MACEDO, 1991, p. 111)

Apesar de reconhecer a impossibilidade de separar carreira e literatura no interior de uma sociedade capitalista, o autor se coloca em uma posição de recusa. Misturar prazer e dinheiro – tal qual a história triste dos dois amantes que resolveram se casar por causa dos impostos – resulta em desastre: só restam as memórias do antigo amor e prazer. Isso acontece, pois, misturar literatura como prazer e literatura como profissão, significa submeter-se à lógica de mercado, às exigências do público e às exigências dos editores. Impossibilitado de se colocar fora dessa sociedade, o instinto que tem ajudado o autor a se safar desse vazio na alma – de deixá-la ser vendida – é “não transformar prazer em obrigação” (MACEDO, 1991, p. 112). Bem sabe ele que é preciso dinheiro para sobreviver, mas “antes para professor do que escrever livros que já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles” (MACEDO, 1991, p.112). Sua sobrevivência, desta forma, advém de outras fontes, desobrigando-o de seguir modas e tendências literárias como ganha-pão. “O resto é fama e glória” (MACEDO, 1991, p. 112). Tal compromisso com a literatura – como fonte de prazer, não de dinheiro – é o que lhe dá vitalidade e força de renovação. Apesar de estar correndo o risco de estragar sua reputação como romancista, “o gozo de o ter escrito primeiro à borla (...) já ninguém mo tira.” (MACEDO, 1991, p. 113). A recompensa? “Este romance de plurais romances não é nada do que tradicionalmente se considera romances.” (MACEDO, 1991, p. 113).

Percebe-se neste trecho um duplo movimento: de inserção na sociedade capitalista e resistência a ela. De recusa da autoridade, mas da reivindicação da autoria. De retorno e crítica do sujeito. A crítica à contemporaneidade ocorre, também, pela incapacidade do sujeito se dizer e dizer o mundo, o que desvela o seu caráter artificial.

O feitiço especular de *Partes de África*, que recusa hierarquias e coloca ficção e referencial em condição de equidade, torna-se mais claro por meio da compleição deste sujeito que dribla a espetacularização do eu através de uma visibilidade enganadora. No caso do referencial autobiográfico, se a presença do sujeito desestabiliza a ficção, a ficção também desestabiliza o sujeito. Fronteiras diluídas, se o mundo e o sujeito são artificiais, a ficção não

entraria do mesmo modo na categoria do real? Afinal, “há coisas mais improváveis que a fantasia” (MACEDO, 1991, p. 248). Forças opostas que se tensionam e nos levam a questionar não o que é verdade ou mentira, mas a respeito dos procedimentos da própria linguagem, da relação entre autor, obra e leitor, bem como a própria escrita ficcional a partir de uma perspectiva fora dos padrões pré-concebidos – dos padrões metafísicos e coloniais, do mundo dividido em binômios que se excluem – e dentro do nosso próprio tempo – da cultura midiática, do capitalismo, do fim dos impérios e suas dicotomias. Um tempo sem fronteiras, ao qual propomos uma melhor compreensão por meio do conceito de autoficção.

4. O “eu” fragmentado.

“Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo. Ricardo Piglia diz que recompor uma memória estranha é uma variante do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária.”
Enrique Vila-Matas, O mal de Montano.

Em *Pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune (2008) interroga-se sobre a possibilidade de haver coincidência nominal entre o herói de um romance e seu autor, declarando que tal contradição interna, apesar de não encontrar nenhum exemplo na produção que lhe era contemporânea, renderia interessantes efeitos. O escritor francês Serge Doubrovski, acatando o desafio, escreve o romance *Fils* (1977), nomeando o exercício ficcional que empreende nesse romance de autoficção⁴⁷. De acordo com Luciene Azevedo (2008, p. 35), o procedimento usado por ele “se inscreve na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um *trompe l’oeil*”. A sinceridade do autor-narrador-personagem torna-se um falso problema, como já anunciara Barthes em relação ao “autor de papel”: “a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a sua obra.” (BARTHES, 1989, p. 59).

Diana Klinger lança luz sobre a questão ao analisar as definições de Philippe Gasparine em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, que distingue três tipos de enunciação autobiográfica ficcional: autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção. Todos se distinguem da autobiografia, já que esta depende do pacto referencial. Na autobiografia fictícia, o autor simula uma enunciação autobiográfica, mas sem a intenção

⁴⁷ “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quer, autoficção.” (DOUBROVSKY, 1977, contracapa).

de fazer coincidir autor, herói e narrador. As distinções entre romance autobiográfico e autoficção, entretanto, são mais tênues e dizem respeito ao nível de verossimilhança. O primeiro pode suscitar dúvidas quanto à verificabilidade dos fatos que narra, mas não sobre sua verossimilhança: mantém-se dentro da categoria do possível. Já o segundo, é puramente ficcional – possui um pacto menos ambíguo do que o romance autobiográfico – pois existe sempre algum elemento interno que corrói a verossimilhança do romance. A desvantagem dessa formulação, entretanto, encontra-se em reduzir toda categoria da autoficção à simplesmente ficção: “Como a literatura fantástica ou a ficção científica, a autoficção se apoia em um paradigma inverossímil” (KLINGER, 2007, p. 49). A autora, entretanto, vai além, propondo que a autoficção implica “não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito.” Para empreender esse questionamento, seu estatuto deve ser ambíguo: trata-se, portanto, de um gênero bivalente. Se retomarmos a questão a partir da perspectiva do romance *Partes de África*, parece ser justamente essa a questão: a verossimilhança interna não é corroída, mas sua lógica é modificada como forma de questionar as noções cristalizadas de verdade e sujeito. A ficção já não tem mais a obrigação em manter um grau de semelhança com o mundo exterior, mas o modifica, criando um mundo diverso. Sua estrutura, pautada na ambiguidade – confundido os limites entre ficção e referencial – e a presença do autor – que empreende um jogo de esconder-se e revelar-se – aliados aos comentários metaficcionais, que desvelam esses procedimentos, levam o leitor a pensar em tais questões.

O aproveitamento, pela autoficção, da desestabilização empreendida pela própria autobiografia radica em algumas posturas de negação por parte de alguns teóricos, que alegam que fingir a própria entrada na ficção é um dos procedimentos ficcionais mais básicos. A novidade da questão, entretanto, se pauta no retorno do autor:

Aqui arriscaríamos dizer que a instabilidade mesma do desmascaramento já provado pela autobiografia é desdobrada na reconciliação com a figura do autor que superou o paradigma da morte: do sujeito, do autor. Nesse sentido, se a desconstrução da ilusão referencial foi necessária, agora podemos fazer as pazes não para reestabelecer qualquer centro orientador, mas para investir no jogo de continuar representando. (AZEVEDO, 2008, p. 37)

Representação de si. A novidade se encontra não em simplesmente fingir a entrada do autor no texto, mas “como forma de criação de um ‘mito do escritor’” (KLINGER, 2007, p. 54). Trata-se de jogar com essa possibilidade de entrada no texto como “um efeito calculado, embaralhando vida e ficção, refinando a apresentação de si através da teatralização.” (AZEVEDO, 2007, p. 48). De acordo com Diana Klinger, o sujeito que retorna não é mais

aquele da autobiografia, pois “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis formas ficcionais”, abrindo espaço para uma exploração que excede o sujeito biográfico. (KLINGER, 2007, p. 53)

A autoficção se caracteriza, então, como um discurso que engendra um hibridismo entre o ficcional e o autorreferencial: que não está relacionado ao extratextual, mas também não está completamente desligado deste. Trata-se de um “entre-lugar indecível, que bagunça os horizontes de expectativa do leitor” (AZEVEDO, 2008, p. 38), pois, como viemos discutindo, não é possível falar em termos de um pacto referencial (autobiográfico), tão pouco um pacto puramente ficcional. Ao refletir sobre o pacto, Luciane Azevedo (2007, p. 48) ressalta que:

Enquanto um pacto autobiográfico entre autor e leitor só é firmado, conforme assinala Lejeune, considerando-se o esforço do autor por um discurso verídico, um pacto autoficcional pressupõe sempre a ambigüidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros.

Se a voz do autor “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21), pode-se dizer que na autoficção ela nos faz falsear por dois caminhos do bosque de ficção: o leitor-modelo de autobiografia e o leitor-modelo de ficção. Pensando nesta característica híbrida deste tipo de narrativa, o funcionamento de *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade, tal qual descrito por Antônio Cândido em um ensaio pertencente à coletânea *A educação pela noite*, pode vir auxiliar a compreensão de nosso caso:

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato em comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou ‘leitura de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa. (CANDIDO, 2000, p. 53)

O mesmo pode se dizer a respeito da autoficção: a sua força vem da possibilidade de uma leitura de dupla entrada, tanto pela ficção como pela autobiografia e, por isso mesmo, esta forma investe no engodo. Se, por um lado, há o desrespeito das condições para o estabelecimento da pura ficção – como, por exemplo, a inserção de documentos do pai em *Partes de África* e a transcrição de uma comunicação –, por outro, há o desrespeito das condições para o estabelecimento do autobiográfico, ao ficcionalizar a realidade. A autoficção é a ilusão dessas condições, evocadas ambigüamente pelo romance. Ao ficcionalizar o real e

confundir suas fronteiras, o narrador embaralha não só as leis do ficcional, mas do próprio autobiográfico: um rasura o outro. Neste sentido, o mundo torna-se ficção na mesma medida em que a ficção é o próprio mundo: tudo se reduz à linguagem.

Diana Klinger sugere a autoficção como uma forma de *performance*, já que o texto autoficcional engendra uma dramatização de si mesmo, da maneira que acontece com os atores: um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício. Ela tem como base para formular suas hipóteses a noção de performance⁴⁸ tal qual entendida por Judith Butler nos seus estudos sobre o gênero. Tal conceito iluminaria o caráter teatralizado da construção da imagem de autor, visto, aqui, não como sujeito pleno e originário que o texto mimetiza, mas como uma construção que se dá tanto através do ficcional quanto através de suas aparições públicas, entrevistas, perfis – em suma, sua presença na mídia. Estas são faces complementares “da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem mais ser pensadas isoladamente.” (KLINGER, 2007, p. 59) Nesse sentido, o autor representa um papel, inclusive na vida real, fazendo esse sujeito ser duplamente considerado como uma ficção: não há referente, não há sujeito original. Afinal, “a figura autoral é tão cuidadosamente construída quanto cada um dos ‘eus’ criados no papel” (AZEVEDO, 2008, p. 43) O narrador de *Partes de África* mostra-se ciente desta possibilidade teatral do sujeito:

Além de que isto não só foi depois de ter caído o Catalin da RAF na praia do Bilene, que me fez pró-aliado como os meus pais e a Bebê era pró-alemã como os dela, mas também foi antes de ter ido ao teatro pela primeira vez, que me fez entender que a mesma pessoa pode ser várias conforme as peças. Senão não sei o que me teria acontecido. (MACEDO, 1991, p. 19)

O autor dramatiza a si mesmo, *perfor*ma uma noção de si: não só no romance como na vida real. O modo como se representa em trecho já discutido anteriormente, por exemplo, no qual se insere no interior da sociedade midiática de forma crítica, explanando a sua forma de estar nela, recusando-se à conformidade às formulas e modelos pré-estabelecidos, é uma forma de criação de um “mito do escritor”, tal qual sugerido por Diana Klinger (2007). Essa característica performática se dá em toda narrativa: essa construção do “eu” se efetiva tanto pelo ficcional quanto através de sua imagem no interior da sociedade midiática. Ambas as

⁴⁸ “Para Butler o gênero é uma construção performática, quer dizer uma construção cultural imitativa e contingente.” (KLINGER, 2007, p. 58) A noção de gênero como essência interior e garantia de identidade, na leitura de Klinger, é uma ilusão nutrida com fins de regulação da sexualidade em termos de heterossexualidade reprodutiva. “Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma ‘performatividade’ através de normas que dissimulam suas convenções” (KLINGER, 2007, p. 58) A noção de performance de Butler interessa a Diana Klinger no que concerne à desconstrução da ideia de original que a autora empreende ao argumentar que a performance de gênero é sempre uma cópia sem original.

faces são complementares e fazem parte da construção de uma mesma subjetividade. O autor, no interior de uma sociedade capitalista, fica impossibilitado de se desvincular de suas aparições públicas: todas essas formas de expressão do eu são igualmente ficções, modos diferentes de se autorrepresentar, pois na construção da subjetividade “se cruzam os muitos eus que somos ou que fomos, que inventamos ou imaginamos, “parte de nós”” (CERDEIRA, 2002, p. 14).

Como tudo nesse romance são espelhos e possibilidades, investimos em um caminho que enxerga a personagem Luís Garcia de Medeiros como mais uma das performances de Helder Macedo. Neste caso, daríamos outra volta no parafuso e complicaríamos o imbróglio, já que estaríamos a tratar de uma autoficção dentro da autoficção. Apostamos que as inscrições de si do autor real, bem como do autor ficcional – seja através do romance ou através do *Drama Jocosu*, outra ficção no interior do romance – fazem parte da construção da mesma subjetividade e são indissociáveis.

Nossas suspeitas iniciam a partir da orelha de *Partes de África*, na qual se lê a respeito de Helder Macedo: “é a sua estreia na ficção... se não mencionarmos *Um Drama Jocosu*”. Tal inscrição, apesar de paratextual, põe em dúvida a autoria de *Um Drama Jocosu*, que, de acordo com o romance, pertence a Luís Garcia de Medeiros. Este se constitui durante o romance como uma figura fantasmagórica e misteriosa, que aparece durante uma noite de bebedeira entre amigos no Café do Gelo: “O Medeiros tinha aparecido no Gelo algo misteriosamente, numa mesa ao canto, sem que ninguém o conhecesse.” (MACEDO, 1991, p. 113) e sobre a qual pouco se vem a saber, mesmo depois de estabelecida a amizade:

Do Medeiros é que nunca ninguém soube dessas ou de outras intimidades do gênero, em histórias de mulheres era de uma reserva algibense, e mesmo que elas se gabassem, porque a Clotilde não foi a única e parece que ele até tinha noiva credenciada, mantinha-se silencioso, atento, respeitador. (MACEDO, 1991, p. 114)

A personagem desaparece, sem deixar vestígios, após as guerras coloniais na África e o mesmo mistério cerca sua coletânea de poemas, uma das poucas evidências de sua existência além da alegada autoria de *Um Drama Jocosu*:

Quanto aos outros poemas que o Medeiros terá ou não deixado, o problema é que o 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.

É essa aura de bruma que rodeia Luís Garcia de Medeiros que leva o narrador a declarar: “é como se fosse uma ficção minha” (MACEDO, 1991, p. 130), levantando suspeitas de que Luiz Garcia de Medeiros seria seu alterego. Tais suspeitas, se por um lado corretas, por outro mostram ser muito mais densas a partir do lançamento do caderno perdido de poemas de Medeiros, sete anos depois do lançamento de *Partes de África* (1991), sob o título de *Noites* (1998). Já que achados os poemas, mas não o autor, a publicação conta com uma série de cartas-depoimento organizadas pelo editor (perplexo) Vitor Silva Tavares, que visam responder a questão: “Medeiros, Medeiros, afinal quem és tu?” (MEDEIROS, 1998, p. 6) Além do capítulo pertinente à personagem já publicado em *Partes de África* (1991), figuram cartas de Herberto Helder, Bartolomeu Cid dos Santos e Maria de Medeiros, que nelas contam o pouco que sabem sobre a enigmática figura, bem como fotos, desenhos e um telegrama enviado por José Sebag – falecido em 1989 – do além-túmulo.

Quanto às cartas, elas mais crescem ao mistério do que o solucionam. Herberto Helder alega ser muito remoto, mas que quase se recorda da existência de Medeiros e Maria de Medeiros, que diz ser prima do escritor, diz ter encontrado na internet a informação de que talvez ele estivesse no Havaí apenas para depois afirmar que:

Prosseguindo minhas buscas, lembrei-me de consultar as pessoas que conheci em Moçambique. Para meu espanto, sim, claro que sim, havia um Luís qualquer coisa de Medeiros que tinha ficado em Maputo depois da independência, tinha até sido apontado para fazer parte das primeiras equipas governamentais de Samora Machel, mas rapidamente o que qualificaram de ‘o seu temperamento excêntrico’ (isso sim, parece ser de família) o afastara da política. Como havia sido sapador no exército, dada a sua formação de engenheiro (outra faceta que ignorava), acabou por ser contactado por uma empresa europeia para trabalhar na extracção das minas antipessoais, que se contam aos milhões em Moçambique. (MEDEIROS, 1998, p. 41)

Segundo ela, o primo, entretanto, havia descoberto fatos tenebrosos acerca da empresa e escrevera um artigo para um jornal sul-africano denunciando-os “Após o que, optou, provavelmente com razão, por desaparecer. Mas será mesmo ele?” (MEDEIROS, 1998, p. 42). Bartolomeu Cid dos Santos, por sua vez, relata um estranho episódio ocorrido durante a confecção de um painel para o metrô de Entre Campos, em Portugal. Trata-se de um painel em pedra gravada, técnica desenvolvida pelo próprio Bartolomeu Cid dos Santos, – que fora realmente confeccionado pelo artista em 1991 e existe até os dias de hoje em Portugal – no qual se apresentam prateleiras com títulos que representam a história da Literatura Portuguesa, com “os autores mais representativos da nossa literatura do sec. XII ao presente.” (MEDEIROS, 1998, p. 35). Segundo ele, Luís Garcia de Medeiros aparecera dizendo que

vinha a mando de Helder – não se sabe se Helder Macedo ou Herberto Helder⁴⁹ – para assinar o mural:

Sei que deveria ter sido mais inquisitivo, mas o cansaço e o calor tinham tomado conta de mim, e por isso levei-o a uma das pedras preparadas para o efeito, dei-lhe uma agulha de gravar e ele assinou seu nome com gestos nervosos, numa caligrafia de linhas paralelas. Depois, tendo percebido que o seu livro não figurava no painel, insisti em que eu o desenhasse, ‘para não desapontar o Helder’. Lá acrescentei o livro (não fazia parte da lista que me deu o Luís de Sousa Rebelo), posto o que agradeceu, meteu-se no carro e foi-se embora. (MEDEIROS, 1998, p. 36)

Além da carta, Bartolomeu Cid dos Santos envia três fotografias. Uma da lombada do livro de Medeiros em seu painel, entre os grandes autores da literatura portuguesa, outra da mão de Medeiros durante a assinatura⁵⁰ e a terceira é um registro de Medeiros de costas, admirando o mar. Em suma, não só as cartas, mas as fotografias servem mais para mitificar a figura de Medeiros do que para realmente conhecê-lo. Ora ele está no Havaí, ora em Moçambique. Ora de costas, ora aos pedaços, ora ausente, como chama à atenção o editor de *Noites* (1998): “de Medeiros, nem traço – sequer no retrato do grupo desenhado por Benjamin Marques e dado a conhecer pelo ‘Diário de Lisboa’ em 1958.” (MEDEIROS, 1998, p. 24).



Figura 1 – Retrato do grupo de escritores frequentadores do Café do Gelo, por Benjamin Marques.

De sua aparência física sabe-se tanto quanto de seu paradeiro ou vida pessoal, apenas que “tinha um ar pesado e moroso de Sá Carneiro com óculos” (MACEDO, 1991, p. 77) ou que “tinha uns olhos claros, expressivos, sorridentes e tristes atrás de uns óculos”

⁴⁹ A carta de Bartolomeu Cid incluída em *Noites* (1998) é endereçada a Helder, porém não se especifica qual dos dois, ficando a dúvida de quem seria seu interlocutor: “Recordo-me agora de que há tempos me disseste que nunca tinhas mandado o Medeiros ter comigo. Será pois que se trataria do outro Helder?” (MEDEIROS, 1998, p. 37).

⁵⁰ Curiosa e emblematicamente, “por lapso, na ocasião da assinatura só lhe fotografei a mão, ao contrário dos outros escritores, todos devidamente de corpo inteiro.” (MEDEIROS, 1998, p. 37).

(MEDEIROS, 1998, p. 39). De fato uma figura mais ficcional que de carne e osso. Mas criação de quem?

De acordo com Herberto Helder, o que sustentava a existência fugidia de Medeiros “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). Ao tentar lembrar dos gostos e preferências dessa figura fantasmática, as existências confundem-se: “E de súbito paro. Não seria o Helder Macedo quem amava Don João e ópera? E Paris e Londres não era o gosto de todos? E o barroco alemão não foi uma fase inteira da minha vida? E o modo de ser rápido e agudo não era de Sebag?” (MEDEIROS, 1998, p. 29). Medeiros chega, inclusive, a ser acusado por Herberto Helder de roubar a alma dos três e de plagiador “com o talento de inventar-se uma espécie de percepção pessoal das coisas e um uso particular dos nomes.” (MEDEIROS, 1998, p. 27/28).

Entretanto, ao digerir melhor a questão, reflete que *Noites* (1998) por um lado contém “páginas que não podem ser atribuídas a Helder Macedo, nem a José Sebag, nem a mim.” (MEDEIROS, 1998, p. 27), mas por outro “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). Trata-se, na verdade, de uma conjunção de ambas as posições, tal qual já discutido no caso dos *hypomnematas*: é possível entrever, ao mesmo tempo, a filiação daquilo que foi escrito, de acordo com as influências e preferências literárias do escritor, e uma alma própria. Constitui-se para Luís Garcia de Medeiros, desta forma, uma identidade na qual se percebem todos os fragmentos de que fora constituída: Helder Macedo, Herberto Helder e Sebag. Tal como sugere Herberto Helder: “Assim compôs ele a sua Canção – está escrita – com palavras às vezes flagrantemente nossas, mas usadas de modo tão peremptório, ou esquivo, que apetece dizer: é a Canção de Luís de Garcia Medeiros.” (MEDEIROS, 1998, p. 28).

Marisa Corrêa da Silva sugere, a este respeito, que a personagem seja “uma espécie de heterônimo coletivo” (SILVA, 2011, p.38), mas talvez seja o caso de considerá-lo também como uma espécie de ortônimo fictício, no qual se perde e se desestabiliza, na ambiguidade da origem do discurso, o conceito de originalidade literária, como nos sugere Herberto Helder: “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 una – Medeiros foi

o nosso mestre ou o nosso aluno tortuoso?” (MEDEIROS, 1998, p. 30) Seria ele criador ou criatura? Independente da resposta, o processo de criação de Luís Garcia de Medeiros tematiza o paradoxo a que está submetido qualquer escritor em seu próprio processo de criação literária e que se constitui numa discussão muito cara a *Partes de África*: o autor, ao mesmo tempo em que possui identidade própria e não está completamente ausente do discurso, não pode ser considerado como a fonte originária deste, visto que também é influenciado e assimila, no ato da criação literária, o discurso de todos aqueles que escreveram antes dele. Neste caso, nem Helder Macedo, Herberto Helder e José Sebag e nem Luís Garcia de Medeiros seriam o ponto de origem: todo e qualquer escritor é, ao mesmo tempo, aluno tortuoso e mestre. Tal posição é corroborada pelo editor de *Noites* (1998):

Noutros termos: captando e lançando súbito ao papel o que ia ouvindo aos três companheiros de noitadas e mais lhe enfarpelava o feitio poético. Como tantos, afinal, ou quase todos os neófitos em busca de autor. Assim como assim, porque não admitir que a literatura não passa de uma orelha que engravida? Que a arte mais não é que metamorfose de plágios assimilados? Que a poesia deve ser feita ‘por todos’? Que os três mosqueteiros, feita a soma, são quatro? E por aqui adiante, perdidos que somos sempre nos labirintos genéticos da criação. (MEDEIROS, 1998, p. 32)

A literatura trata-se, portanto, sempre da assimilação e antropofagia dos discursos circundantes estando, assim, pelo menos em partes, solucionado o mistério de Luis Garcia de Medeiros. Este realmente existe, mas como um ser de papel e por isso os tão poucos vestígios de sua existência no mundo empírico, senão através de sua obra. Assim como os heterônimos de Fernando Pessoa sua existência está limitada à sua criação literária, ao delírio etílico de seus criadores (ou alunos?) no Café do Gelo e que

Embora farejante, tateante, vacilante – e impaciente por encontrar-se – a Canção é onde ele está, tão real e fictício como qualquer um de nós, um aparecido vindo do desaparecimento de há tantos anos, vivendo enigmaticamente, ritmicamente, no lugar que lhe cabe (ou não lhe cabe): aí mesmo, nessa mesma Canção.” (MEDEIROS, 1998, p. 30)

Visto que a dívida maior deste delírio coletivo “é para com Helder Macedo, e alguma para José Sebag (menos do que a Macedo e mais do que a mim) [*Herberto Helder*].” (MEDEIROS, 1998, p. 28, *grifos nossos*) as suspeitas iniciais acerca da origem de Luis Garcia de Medeiros estão corretas: trata-se, além da já referida discussão acerca do processo literário de qualquer escritor, um modo de Helder Macedo se autorrepresentar. Se tomarmos o significado de LoGaritMo, que é o modo como Luís Garcia de Medeiros assinava as cartas que enviava ao narrador, como uma operação matemática “que permite a um conjunto de números representar outro conjunto.” (ROTHWELL, 2002, p. 109), a problemática se

desenha de maneira mais nítida. Luís Garcia de Medeiros, como uma ficção deste autor-narrador, representa sua outra face caso tivesse optado por outros caminhos: seu reflexo invertido no espelho. Diz o narrador autor que seu

projeto era contar não aquilo que tivesse acontecido às personagens, porque isso em todo caso elas já sabiam, mas o que não lhes tinha acontecido, as múltiplas vias alternativas que teriam tomado se, em vez de cada escolha e de cada acaso, tivessem feito outra escolha, ou outro acaso lhes tivesse acontecido. (MACEDO, p. 248)

Ora, sendo ele próprio uma personagem de seu romance, entende-se que Luís Garcia de Medeiros representa sua via alternativa, a outra pessoa que viria a ser caso optasse por lutar contra a ditadura nas guerras coloniais em detrimento do exílio, o outro escritor que seria caso cedesse aos imperativos da moda literária: aquele que é “outro”, mas faz parte da constituição de sua subjetividade. Se, por um lado, o narrador-autor diz que sua relação com a literatura se baseia no prazer, Luís Garcia de Medeiros desaparece por *Partes de África* “sem prazer nenhum” (MACEDO, 1991, p. 127). Diz ainda: “Ah se esse romance fosse meu, que grande volta eu lhe daria! Como seu mero executor circunstancial é claro que não posso, tenho que limitar-me a transcrevê-lo.” (MACEDO, 1991, p. 185) Mas como confiar que este narrador, que tanto nos ludibriou durante a narrativa, se limitará a simplesmente transcrever o *Drama Jocosos*? Se este não se exime de intervir e dar sua opinião a todo o momento? Se o mesmo se permite fazer várias críticas a essa possibilidade literária de si mesmo, ao se colocar “sob disfarce de mero executor circunstancial” (CRUZ, 2002, p. 101) da obra *Um Drama Jocosos*:

Tinha política, sexo, violência, mas nem chegava a ser bem violência, era mais uma espécie de pequeno sadismo salazarista, uma coisa torpe sem causa nem propósito que perturbava por muitas vezes não se saber qual era a atitude do autor, tudo isto numa linguagem antiliterária nutrida no Gelo mas também com um tom antiquado, diálogos com a falsa naturalidade teatral derivada da transposição por vezes quase literal do libreto do Da Ponte. Seguiu o *Don Giovanni* cena por cena, parecendo por vezes mais uma encenação alternativa do que propriamente um romance. (...) Como artifício literário tinha ainda assim alguma qualidade e qualquer coisa de pioneiro na constipada novelística portuguesa de então, mas eram qualidades que dependiam dos muitos defeitos que também tinha, com uma técnica narrativa entre corajosamente direta e banalmente primária, para nem mencionar os inúmeros “disse ele”, “murmurou ela”, “baixou os olhos”, “corou violentamente”, e outras preguiças. (MACEDO, 1991, p. 129)

Apesar das críticas – à estilística, à forma como conduz a intertextualidade com a peça teatral, à técnica narrativa –, decide incluir um fragmento em seu próprio romance. Mas ora, a partir do momento em que inclui um fragmento no seu próprio romance e não se exime de praticar intervenções, não passa a ser seu? Se Luís Garcia de Medeiros é um desdobramento de Helder Macedo, o seu reflexo invertido no espelho, o mesmo pode se dizer de suas

produções ficcionais. A produção literária de Luís Garcia de Medeiros – como seu alterego – seria, então, a do narrador-autor Helder Macedo se este tivesse tomado caminhos diversos e cedido aos modelos literários já prontos – por isso as intromissões que são feitas ao fragmento do *Drama Jocosos* são tão recheadas de críticas: pois este tem “o esqueleto por fora, como nas lagostas.” (MACEDO, 1991, p. 113). Entretanto, como no romance aquilo que foi e aquilo que poderia ter sido convivem juntos, as duas versões do escritor e seus textos, em igual grau de importância, dão unidade à narrativa. Parece que a grande volta que Helder daria no romance de Medeiros é concretizada quando decide incluí-lo em seu mosaico como peça espelhada de seu próprio método de narrar. Quando questionado sobre a relação do drama com o resto do romance, responde o narrador:

O que vem o romance de Luís Garcia de Medeiros fazer neste livro? O que tem a ver com as minhas partes de África? Mas tudo, contenha um pouco essa sua tão desarrazoada indignação e pense só mais um bocadinho, mas tudo. O que é que o senhor esteve a fazer enquanto fingia que estava a ler? Bem ou mal explicado no contemporâneo logaritmo, foi esse o torpe casulo de que saímos todos, o senhor e eu, negros e brancos, machos e fêmeas, gatos e cães, que é como que diz, ficamos todos às riscas. E pense sobretudo também que vice-versa, como nos espelhos. (MACEDO, 1991, p. 219).

Um Drama Jocosos é um fragmento, uma peça deste romance, que, junto com o seu reflexo invertido, *Partes de África*, constituem-se como fragmentos de realidade. O mesmo se pode dizer de Luís Garcia de Medeiros e Helder Macedo (autor e narrador) – estes são fragmentos, que, trabalhando em uníssono, atuam para a construção – sempre em trânsito – da identidade da figura autoral. Vale ressaltar que não estamos a falar aqui em termos de representação fiel da realidade ou ir ao encontro da verdade, já que entendemos o referente, o original, como uma ilusão. Se falamos em realidade ou construção da identidade autoral, é cientes de que essas nunca serão plenas e totalizadas, mas antes fragmentárias e incompletas. Sobre este aspecto, Margarida Calafate Ribeiro (RIBEIRO, 2002, p. 65) afirma que o drama jocosos “reflete de forma mais tradicional, as ‘sombras’ apresentadas nos capítulos, como se de um espelho de ficcionalização se tratasse, projetando imagens refractadas e portanto diferentes, mas reflexos da mesma coisa.” Sendo assim, *Um Drama Jocosos*, uma vez trazido para “o centro deste meu mosaico de sombras” (MACEDO, 1991, p. 130), funciona de forma complementar com o restante do romance. Afinal, afirma que o drama, “como metáfora até me dá jeito para as minhas *Partes de África*, pelo menos até ver.”, mas que, porém, falta-lhe “a necessária cotovelada metafórica que transforme os alhos cochos da tua personagem Távora nos competentes bugalhos de todos nós, políticos, éticos, metafísicos, em suma, salazaristas” (MACEDO, 1991, p. 158) Uma peça é a dita cotovelada metafórica da outra. O

drama, por exemplo, através das dúvidas que suscita – se João de Távora estuprou ou não Elvira, se é ou não impotente, se denunciou ou não Ana Maria – nos potencializa a consciência do logro que nos faz o narrador de *Partes de África*. “Elvira acredita porque é tão inverossímil que só pode ser verdade, além de que lhe convém que o seja.” (MACEDO, 1991, p. 157): não acontece o mesmo conosco na outra parte do romance? A indecidibilidade entre o fato e a ficção? Diz ainda o narrador: “começo a não achar graça, por me sentir a ser tratado pelo autor como ele pôs a personagem João de Távora a tratar a personagem Elvira.” (MACEDO, 1991, p. 157), como que a nos chamar atenção para nosso próprio papel de bobo durante toda a narrativa.

A conversa de João de Távora com Helena, pertencentes ao fragmento de romance, pode muito bem ser a conversa entre o narrador e nós leitores de uma autoficção:

- Só sei que usa máscaras
- E tu tenta tirá-las
- Faz parte do jogo
- Não. Estraga o jogo” (MACEDO, 1991, p. 163).

A graça, desta forma, encontra-se justamente na indecidibilidade entre o real e o ficcional, entre a verdade e o imaginado, na não conformidade a gêneros e estilos literários. Como leitores, aceitamos o pacto ficcional no momento que abrimos o romance, dispostos a aceitar o que nos é contado, desde que haja plausibilidade, mas acabamos desestabilizados e perdidos com a torrente de informações referenciais, verossimilhança e inverossimilhanças trazidas pelo narrador. É tudo ficção? É tudo verdade? Fazer essas perguntas, tentar tirar as máscaras do narrador, é estragar a graça do jogo: precisamos nos conformar a aceitar as novas regras que nos são impostas. Tudo e nada disto aconteceu. Somos ludibriados por verossimilhanças e inverossimilhanças assim como Elvira fora ludibriada por João de Távora. “Só sua ingenuidade, só o seu desejo de acreditar, de querer servi-lo a não deixaram entender a impossibilidade de sua grotesca confissão.” (MACEDO, 1991, p. 203) Só a nossa ingenuidade como leitores nos dispõe a acreditar na boa vontade deste narrador: há horrores que de tão absurdos nos parecem inverossímeis, e passamos a encará-los como ficções e há ficções tão verossímeis que passamos a aceitá-las como verdade. Ao fim, ficamos com o sorriso de bobo de Yorick, pois em termos de ficção a graça está em ser enganado, em não saber distinguir. *Um Drama Jocosos e Partes de África* colocam em prática a noção de como a ficção pode ludibriar. Como a escrita pode deixar em suspenso a veracidade ou não dos fatos. Távora estuprou ou não Ana Maria? Denunciou ou não seu pai? É ou não impotente? Ou são todos artifícios que ele usa para enganar a todos a seu redor, assim como o narrador de *Partes*

de *África* faz com o leitor? Parece que *Um Drama Jocosos* é um romance dentro do romance. O autor, já ficcionalizado em partes de *África* e tornado narrador, desdobra-se na figura de Luís Garcia de Medeiros para, novamente, ficcionalizar o já ficcionalizado, dando-lhe novas feições, assim como fizera a priori. Autoficção dentro da autoficção.

Neste ponto já se pode compreender melhor como a autoficção empreende uma continuidade da crítica do sujeito, já que o autor retorna, aqui, apenas para ser questionado novamente. Colocar o ‘eu’ novamente no centro do debate através do recurso ao metaficcional e na forma de uma exposição de sua intimidade de maneira ambígua expõe “a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (KLINGER, 2007, p. 61, *grifos da autora*) e, por isso, insistimos novamente no final em aberto do romance *Partes de África*. Juntamente com o espelhamento empreendido entre o *Drama Jocosos* e as *Partes de África*, o final em aberto completa a metáfora que o livro propõe: “foi esse o torpe casulo de que saímos todos, o senhor e eu, negros e brancos, machos e fêmeas, gatos e cães, que é como quem diz, ficamos todos às riscas” (MACEDO, 1991, p. 219) Todos somos peças deste grande jogo de xadrez, estamos todos fadados à ambiguidade. A verdade não nos é acessível.

Ao cabo, a experiência autoral, a história, a memória, ficam circunscritas no espaço da escrita: “Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito de seu livro” e “Em que o autor se despede de si próprio e reafirma o não propósito do seu livro”. Os nomes desses capítulos revelam o processo de escrita como um processo de construção da identidade: o autor precisa se dissociar de si para se dramatizar como um “ser de papel”, para constituir sua identidade, ficando tudo restrito ao espaço da linguagem. Ao fim, “Sobram só os mapas onde todas as ilhas são imaginárias.” (MACEDO, 1991, p. 170): tudo é ficção.

A conclusão que Luciane Azevedo (2008, p. 34) tira sobre as escritas de si nos blogs pode servir aos nossos propósitos se entendermos que essa figuração de si “se apropria antropofagicamente da exacerbada autoexposição da intimidade que está no ‘espírito do tempo’, de ambientes virtuais ou não, como uma forma de driblar a espetacularização do eu e a visibilidade transparente”, como um dispositivo que responde ao contexto contemporâneo. Além disso, “a exacerbação do que pode parecer mero confessionalismo pode assumir a polifonia de inúmeras posições de sujeito encenadas por uma interioridade selvagem que desdobra-se em personagens, papéis.” (AZEVEDO, 2007, p. 48) e que, não apenas malogram a noção tradicional de autor, como corroboram com o ponto de vista plurissignificativo do romance. A falsa visibilidade que o sujeito de *Partes de África* nos apresenta incorre-nos a questionar Maria Lucia Dal Farra (2002, p. 45), quanto ela afirma que:

Ocorre que uma das clareiras que esse romance desbasta é a de comprovar que a escrita, assim metamorfoseada, ganha a oportunidade de expressar, com mais precisão e verdade interior, a própria contingência autógrafa, aliás, de maneira até mais privilegiada do que o faria o discurso autobiográfico. Digamos, rápido, que aqui a ficção tem o dom de apreender e de expor, ainda que por ínvios caminhos, a quintessência da História.

O final aberto do romance e sua estrutura ambígua, que se coloca entre a ficção e a realidade, recusa qualquer tipo de verdade. É antes preferível, a esse respeito, a posição de João Roberto Maia da Cruz (2002, p. 96), quando discute o primeiro capítulo do romance:

O empenho do capítulo está na neutralização e estabilização de noções apriorísticas e canonizadas, enunciadas como não-propósitos. O autor quebra, logo de início, a pretensão ilusória que uma escrita memorialística/autobiográfica pode causar: que a escrita pode recuperar o passado em sua integridade.

Em suma, *Partes de África* não diz respeito à busca de uma verdade, ou de um sentido para a autobiografia e a história ali representadas. É antes uma discussão sobre a própria linguagem e o modo como ela pode ser manipulada para dizer tanto a verdade quanto a mentira, seja ela empregada para escrever um romance, ou não. Trata-se de uma continuidade da crítica do sujeito, aplicada agora à sociedade contemporânea.

CAPÍTULO 3 - Espelhamentos coletivos

Como veio sendo discutido, fiar-se demasiadamente que, ao ler *Partes de África*, adentra-se um universo fechado em si mesmo ou que os dados referenciais ali dispostos refletem a realidade de forma transparente, é amparar-se em uma quimera. Sua estrutura especular coloca as forças referenciais e ficcionais em constante tensão, desestabilizando não só o pacto ficcional, como também o pacto referencial, obrigando o leitor a assumir uma “leitura de dupla entrada” (CANDIDO, 2000, p. 53). Trata-se de uma narrativa híbrida, pautada na ambiguidade entre esses dois modos de leitura e extremamente dependente, para que funcione desta maneira, do modo como o narrador toma dados referenciais como matéria ficcional. Ao se apropriar de dados referenciais autobiográficos, por exemplo, e os colocar em relação com a ficção de forma não hierárquica, questiona e desestabiliza as noções tradicionais de autobiografia, bem como obscurece a própria relação da obra com a realidade. A intenção deste capítulo é demonstrar que a apropriação de dados referenciais históricos se dá de forma bastante similar, já que estes não se encontram dispostos como mero pano de fundo para a ação principal, mas antes influenciam diretamente na forma vacilante entre as categorias da ficção e da realidade de *Partes de África*. A ficcionalização da história neste romance desestabiliza também a noção tradicional da prática da história.

Por outro lado, a presença de dados referenciais (históricos e autobiográficos) no interior da diegese, dispostos da maneira ambígua como o são, impreterivelmente encaminham para a desestabilização de uma noção tradicional de romance – e de romance histórico, conseqüentemente – que compactuam com a ideia da arte como reflexo transparente da realidade. Tal tradição, a do romance realista do século XVIII e a do romance histórico paradigmático, já vem há tempos sendo transgredida pelos narradores autoconscientes da “tradição da transgressão”, que são atualizados pelo narrador de *Partes de África* a fim de, através de sua técnica de espelhamento da narrativa, amplificar suas potencialidades de transgressão e aplicar o golpe final na verdade como centro.

Segundo Antonio Esteves (1998, p.130) “conforme, ao longo dos anos, mudem as concepções do romance e suas relações com a realidade, muda também o romance histórico. Da mesma forma, cada mudança epistemológica do discurso histórico também o afeta.”, indicando que a nova forma de apropriação dos dados históricos – e de problematização da tradição – que *Partes de África* propõe está em estreita relação com a contemporaneidade. Desta forma, a relação da história com a ficção na contemporaneidade é determinada por duas variantes. Primeiramente, pelo nosso presente histórico, que regula o relacionamento do romance com a realidade, ajustando, na mesma medida, o estatuto concedido aos dados

referenciais no interior da diegese. No capítulo anterior evidenciamos como a crise de representação – própria da contemporaneidade – afeta a referencialidade autobiográfica: essa recusa da centralidade da verdade pretendida por *Partes de África* só é eficiente, pois, o referencial histórico também acaba sendo afetado por essa conjectura contemporânea de questionamento das certezas metafísicas, resultando em uma forma que coloca em tensão ficção e realidade, confundindo-as. Em segundo lugar, o estatuto da história no interior do romance é determinado, da mesma forma, pelas variações no conceito de história: se até aproximadamente no século XIX a história se pautava na busca da verdade, influenciando o romance que dela se apropriava, essa premissa hoje já não é verdadeira.

De acordo com Márcia Gobbi, “O entendimento do que seja história tem passado, nos últimos séculos, por constantes intempéries, o que torna a ancoragem da ficção na história, no mínimo, merecedora de ponderações: de que história, afinal, a ficção se apropria?” (GOBBI, 2011, p. 23) Por esses motivos, pretendemos neste capítulo perseguir as transmutações nas relações das narrativas com a realidade a fim de compreender como estas irão afetar a história e, por conseguinte, o romance que a ficcionaliza. Quais as ligações entre a contemporaneidade – e sua maneira de compreender a história e a literatura – e a forma ambígua, que coloca fato e ficção em posição de equidade, em *Partes de África*? São quatro, portanto, as problemáticas que se pretende abordar:

- a) O estabelecimento do que seria a história tradicional que o romance recusa e como ele opera essa recusa.
- b) O estabelecimento do que seria o romance realista do século XVIII e o romance histórico paradigmático, como estes estão relacionados à concepção tradicional de história e como *Partes de África* desautoriza estas formas.
- c) A discussão das fronteiras entre história e ficção.
- d) O romance histórico contemporâneo e a história contemporânea.

1. O lugar da verdade

“A verdade é um espelho que caiu das mãos de Deus e se quebrou. Cada um recolhe o pedaço e diz que toda a verdade está naquele caco.”
Provérbio iraniano.

De acordo com François Dosse (2003, p. 13), o nascimento da história como um modo de discurso específico advém de “uma lenta emergência e sucessivas rupturas com o

gênero literário”. De fato, as discussões acerca dos limites entre o literário e o histórico não são uma exclusividade da modernidade, mas uma milenar disputa que remonta à antiguidade clássica. Heródoto, historiador da antiguidade grega e autor de *Histórias*⁵¹, foi, por muito tempo, considerado o “pai da história”, pois:

Ao reino do *aedo*, do poeta contador de lendas e dispensador do *kieos* (a gloria imortal para o herói), Heródoto substitui o trabalho de investigação (historiê) desenvolvido por um personagem até então desconhecido, o *histor*, que tem por tarefa retardar o desaparecimento dos traços da atividade dos homens. (DOSSE, 2003, p. 13, *grifos do autor*).

Tanto no caso do *aedo* como no caso do *histor*, há a preocupação em vencer a força do esquecimento imposta pelo tempo, para que este “não apague os trabalhos dos homens e para que as grandes façanhas, realizadas ou pelos gregos ou pelos bárbaros, não caiam no esquecimento” (HERÓDOTO apud DOSSE, 2003, p. 13). Entretanto, Heródoto empreende importantes deslocamentos para que a história possa aflorar como gênero na era moderna. Em primeiro lugar, seu trabalho é fruto dos “resultados de sua investigação” (HERÓDOTO apud DOSSE, 2003, p. 14) e não mais uma manifestação das musas que recontam o passado, tal qual na epopeia. O novo gênero iniciado por Heródoto resguarda uma diferença de objetivos em relação à epopeia, apesar de ambos se utilizarem da mesma matéria, o passado: enquanto o *aedo* buscava celebrar as glórias e os grandes heróis a partir da reconstituição do passado, o *histor* pretendia conservar a memória desses feitos, “glorificando não mais os grandes heróis, mas os valores do coletivo dos homens, no quadro das cidades.” (DOSSE, 2003, p. 14) Por isso a utilização do nome próprio e da terceira pessoa, que estabelecem a objetividade do *histor* diante da matéria narrada. Sua preocupação com a retórica, entretanto, logo lhe resultou em uma série de ataques, chegando a lhe ser designada a alcunha “pai da mentira”. Plutarco, no século 1º d.C., por exemplo, “louvando o estilo do historiador grego, (...) utiliza esse argumento para reforçar sua acusação de mitólogo, negando a Heródoto qualquer relação com a verdade.” (DOSSE, 2003, p. 19) A primeira desqualificação da obra de Heródoto, entretanto, advém de seu discípulo Tucídides, historiador grego e autor de *História da guerra do Peloponeso*, um conjunto de oito⁵² livros acerca das motivações e acontecimentos que giram em torno do conflito entre as duas principais cidades-estados da Hélade: Atenas e Esparta. As considerações de Tucídides irão contribuir para a cisão e hierarquização do fazer histórico e do ficcional, alçando o primeiro ao lugar da verdade enquanto relega ao outro o

⁵¹ Obra dividida em nove livros, nos quais, boa parte são relatos dos acontecimentos antecedentes as Guerras Médicas.

⁵² Trata-se de uma obra inacabada devido à morte do historiador e recobre 21 dos 27 anos de conflito entre Atenas e Esparta.

lugar da falácia, marcando a origem das discussões acerca dos limites entre esses dois campos. Por ora, busca-se ressaltar qual o argumento – desconstruído em *Partes de África*– que marca esta cisão para estabelecer-se a história em sua posição central em relação à verdade. Ao falar sobre o seu método, Tucídides, colocando-se em relação aos poetas, critica:

Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isto me bastará. Na verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil, e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio. (TUCIDIDES, 2001, I, p.14)

Semelhante crítica destina-se nitidamente aos métodos de Heródoto, considerado por Tucídides um efabulador, “propenso à invenção para preencher as lacunas documentais” (DOSSE, 2003, p. 20), por estar muito próximo “da lenda e muito longe das restritas regras de estabelecimento da verdade” (DOSSE, 2003, p. 20). Buscando a utilidade de sua obra para as futuras gerações, para Tucídides, o historiador deve ser o mais verdadeiro possível: “Deve-se olhar os fatos como estabelecidos com precisão suficiente, à base de informações mais nítidas, embora considerando que ocorreram em épocas mais remotas.” (TUCIDIDES, 2001, I, p. 14).

A nomeada busca pela verdade de Tucídides e seu método narrativo de escrita pautaram as definições de história por séculos⁵³ e é tal concepção de história que permanece no século XVIII quando essa aflora como discurso separado e superior ao ficcional. De acordo com François Dosse: “A definição de história, no momento de criação dos *Annales*⁵⁴, não havia conhecido modificação substancial desde Tucídides.”. (DOSSE, 1992, p. 36). Por isso importa-nos aqui identificar que conceito de história é esse, que permaneceu imutável por séculos, e como as mudanças no relacionamento das narrativas com a realidade irão impactar não apenas o discurso histórico, mas, principalmente, o discurso ficcional.

Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário* (1984) e em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), oferece subsídios que auxiliam a compreender o processo de hierarquização da história e da ficção num terreno mais amplo, que não se restringe ao viés historiográfico. De acordo com ele, o surgimento da subjetividade moderna⁵⁵ problematiza muito mais do que

⁵³ A ilusão de fechamento dos autos históricos, subjacente a ela “durante muito tempo, será partilhada no meio dos historiadores.” (DOSSE, 2003, p. 21).

⁵⁴ O autor refere-se aos *Annales d'histoire économique et sociale*, escola francesa de historiografia, inaugurada por Lucien Febvre e Marc Bloch nos anos 30, que revolucionou o estudo e a escrita da história.

⁵⁵ Tal como foi discutido no capítulo 2, a subjetividade moderna só se torna tematizável e central na sociedade Ocidental a partir do Renascimento, conforme o mundo se secularize e a individualidade se desapegue de postulados transcendentais. As formas de subjetividade anteriores a esse período eram ainda embrionárias e não continham todas as características daquilo que hoje entendemos por subjetividade.

a modificação das práticas da escrita de si, discutidas no capítulo 2. Esta também “provoca o aparecimento de uma dispersão discursiva.” (LIMA, 1986, p. 21), que irá implicar no surgimento do problema da ficção. De acordo com ele, até o medievo não há qualquer diferenciação entre história e ficção: “Desde que não se oponham às verdades religiosas, ambas são confiáveis, porque ambas são tomadas como verdadeiras.” (LIMA, 1986, p. 23). Tal diferenciação não ocorre devido ao fato de ambos os discursos estarem submetidos à cosmologia cristã, segundo a qual: “o verdadeiro se manifestava diretamente nas coisas; que Deus nela os inscrevia.” (LIMA, 1986, p. 22). Em outras palavras, o escritor – seja de história, seja de ficção – era apenas um instrumento de Deus para a revelação da verdade. “Ambos os grupos são igualmente confiáveis, porque nenhuma territorialidade discursiva os separa.” (LIMA, 1986, p. 23) O problema da ficção sequer existe neste quadro e só se apresentará quando a noção de subjetividade moderna – após longo processo – se delinear e se tornar tematizável, conforme o mundo se secularize e a cosmologia cristã entre em crise. Neste contexto, a busca da verdade torna-se mais complexa, plural e dependente dos indivíduos pois, “na proporção em 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)

A partir deste ponto, “A palavra escrita deixara de ser confiável pelo fato material de estar escrita” (LIMA, 1986, p. 22), pois a verdade – desligada da cosmologia cristã – já não está mais autoevidente nas coisas. Necessita-se, para atingi-la, da mediação de um sujeito. À subjetividade era facultada a função de suplemento, pois “não sendo mais suficiente a ordem cósmica tradicional, religiosamente justificada e teologicamente formulada, ao sujeito individual cabia a descoberta da razão orientadora.” (LIMA, 1984, p. 13).

Ao analisar Fernão Lopes, o autor identifica no prólogo de sua *Crônica à D. João I* aquilo que seria um dos primeiros indícios da dispersão discursiva que deriva do relevo dado à instância subjetiva: existe nestes escritos uma tentativa de legitimação de seu discurso como local da verdade, que prenuncia toda a tradição historiográfica que virá posteriormente. A verdade, na crônica de Fernão Lopes, passava a depender “de um exame feito sob responsabilidade pessoal, de um julgamento pessoal, de uma não menos personalizada discriminação das fontes” (LIMA, 1986, p. 22). Em outras palavras, o cronista deixa de ser um instrumento de Deus, a crônica “deixa de se escrever por si própria” (LIMA, 1986, p. 22) e passa a depender da interpretação do cronista para alcançar a verdade. Desta forma,

a pessoalização de seu trabalho dependia menos de que ele já não se confundisse com a numerosa equipe que compusera a crônica espanhola do que do fato de o seu encargo supor a configuração de um discurso, i.e., a feitura de uma narração com exigências próprias e definidas, distintas das exigências reservadas a outros discursos possíveis.” (LIMA, 1986, p. 23).

Trata-se, portanto, não apenas da tentativa de legitimação da verdade de seu discurso através da criação de regras que pudessem garanti-la, mas também, e por causa disso, da concepção de uma forma discursiva específica. De acordo com Luiz Costa Lima, “À medida que o mundo se secularize, o que ainda não se dará de imediato, a história absorverá argumentos semelhantes aos que Fernão antecipa, para se tornar a rainha dentre os discursos que indagam o humano.” (LIMA, 1986, p. 27) ⁵⁶. O que interessa nesse processo de constituição da história como discurso, entretanto, é que ele se deu de forma que, para legitimá-lo como discurso de acesso à verdade, empreendia uma “cerrada defesa do discurso do historiador” (LIMA, 1986, p. 24), que se valia, para ser efetiva, de “um não menos cerrado ataque ao discurso de canto e formosura.” (LIMA, 1986, p. 24). Fernão Lopes antagoniza em seu discurso dois usos que podem ser dados à subjetividade e “esboça seu leque hierarquizado de empregos possíveis.” (LIMA, 1984, p. 21): o uso feito pelos poetas dos cancioneiros, que utilizam sua subjetividade para o fascínio e o engano, como desserviço da verdade, e o uso feito pelo historiador, que “a neutraliza, para que se torne mestre da verdade” (LIMA, 1984, p. 20). A verdade só pode ser alcançada uma vez que a subjetividade é “canalizada em favor da razão” (LIMA, 1984, p. 21) e esta, por conseguinte, “se toma a si própria como resgate da verdade que está nos fatos, tal como eles foram depositos nos documentos escritos; verdade que, ao invés, é comprometida pelos que usam a subjetividade para servir à opinião ou à beleza.” (LIMA, 1986, p. 23).

Por isso, dentre as exigências desta forma de discurso, ainda embrionária em Fernão Lopes, encontra-se a preocupação em domesticar a subjetividade em favor do primado do documento, prática corrente até a história metódica: “O historiador é aquele que confronta os testemunhos, que coteja as fontes com o que os outros escreveram, o que não teria outro cuidado senão o de talhar na pedra do texto as letras da verdade.” (LIMA, 1986, p. 25). O mesmo cuidado que se encontra já em Fernão Lopes em controlar a subjetividade por meio de procedimentos racionais, que garantiriam a verdade do relato, encontra-se na história tradicional que desponta após a dispersão discursiva – referida a partir de uma variedade de

⁵⁶ O surgimento do sentido moderno de história se dará, de acordo com Luiz Costa Lima, no século XVIII, concomitante, de acordo com Catherine Gallagher (2009), ao surgimento do sentido moderno de ficção através do *novel* (romance). De acordo com Peter Burke (1997, p. 111) “a fronteira entre os gêneros começou a se fechar na metade do século XVIII, ou, para variar a metáfora, houve uma divergência, ou um 'divórcio' (...) entre história e ficção.”

nomes como história metódica, história positivista ou *histoire événementielle* – e que se agrupa em torno da *Revue historique*, fundada por Gabriel Monod em 1876. A fim de escapar ao subjetivismo e fundar uma “ciência positiva”, de acordo com essa escola, o historiador deve: “submeter às fontes ao aparelho crítico, para estabelecer a veracidade dos fatos relatados.” (DOSSE, 1992, p. 38). Muito da escola metódica francesa sustenta-se nas teses de Leopold von Ranke, o grande nome da escola alemã de orientação positivista:

Encontra-se em Ranke a maior parte dos pressupostos de Langlois, Lavisse, Seignobos e Fustel: a recusa de toda reflexão teórica, a redução do papel da história à coleta de fatos, a afirmação da passividade do historiador diante do material com que trabalha (DOSSE, 1992 p. 42).

Buscando a mesma cientificidade dos alemães, a escola metódica, como o próprio nome sugere, se orienta a partir de métodos estabelecidos a partir da publicação de *Introdução aos estudos históricos*, de autoria de Charles Langlois e Charles Seignobos. Este serve como espécie de guia para o grupo, a fim de adequar a história aos parâmetros que se exige de uma ciência que se quer positiva. Foram definidas quatro etapas para se proceder à pesquisa histórica:

Em primeiro lugar, o historiador deve reunir os documentos e classifica-los. No segundo momento, procede à crítica interna dos mesmos. Depois, por dedução, analogia, esforça-se para encadear os fatos, para preencher as lacunas, enfim organiza os fatos em uma construção lógica. (DOSSE, 1992, p. 40)

O que esses princípios revelam é que o historiador deve prezar pela objetividade acima de tudo e excluir de sua escrita qualquer traço da estética literária, descrevendo somente o que há de fatos nas fontes.

Fruto do espírito científico que enfatizava a pesquisa de documental e a fidelidade aos fatos, a História, a partir do século XVII, adotou paradigmas da matemática e da biologia como ideal de conhecimento, rejeitando os modelos herdados da antiga retórica. Superior e soberana, a razão ditava a necessidade de julgamento dos produtos humanos sob um prisma fixo. Como um cientista, o historiador deveria observar e investigar fatos particulares, para encontrar leis gerais e chegar a uma visão universal dos acontecimentos. (GUELF, 1999, p. 35)

Nesta altura da discussão, destacam-se dois pontos: a história tradicional preza pela busca da verdade e, para tal, busca ser objetiva através de um método científico que a diferencie do discurso ficcional. Assentando-se nestas considerações, pode-se afirmar que *Partes de África* não apenas não se relaciona com esta concepção de história, como a critica e rompe com ela. Os comentários metaficcionais do narrador aliados à infinita proliferação de dados referenciais e ficcionais causada pela feitura especular da narrativa, não apenas colocam ficção e referencial histórico em posição de equidade como questionam a

centralidade da verdade que por muito tempo perdurou na prática historiográfica. Um exemplo de como essa interpenetração entre ficção e referencial encontra-se não só no nível da autobiografia, como também no nível da história, dá-se quando o narrador afirma a respeito da personagem Lobo dos Santos, inspetor da Pide: “hesito se lhe devo dar o nome real, já que esta é mais uma das minhas personagens concentradas, segundo o método de Taine” (MACEDO, 1991, p. 96) Ou, ainda, referindo-se a Segunda Guerra Mundial, diz que esta “com exceção do Catalina da RAF na Praia do Bilene e algum contrabando” (MACEDO, 1991, p. 56) havia sido visível em Moçambique sobretudo no Clube Hotel de Lourenço Marques, “à vista da estátua do Mouzinho de Albuquerque e de quem mais quisesse observar as atividades dos quatro espões lá instalados: um inglês, um alemão, um italiano e um francês, como nas anedotas.” (MACEDO, 1991, p. 56), os quais, após um tempo “decidiram que quatro é afinal tudo quanto é necessário para o bridge” (MACEDO, 1991, p. 57). Os espões lá ficavam no hotel, jogando bridge e mandando telegramas que combinavam entre si para “mostrar serviço”. O narrador, inclusive, tem uma “vaga ideia de que apareceu um carro de aluguer com quatro indesejáveis estrangeiros na Praia do Bielene pela ocasião do Catalina, e se calhar eram eles, partilhando as despesas” (MACEDO, 1991, p. 57) Mesmo a política internacional e os efeitos da Segunda Guerra Mundial em Moçambique são narrados como uma anedota, de forma ácida, ironizando a cumplicidade dos quatro espões. Ora, fica claro que, aqui, a matéria histórica se encontra não só ficcionalizada, mas submetida à memória do narrador – e suas vagas lembranças – e às leis e métodos da criação literária, não tendo compromisso com a reprodução exata do real, tal como fora admitido logo no princípio do romance:

Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. 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. (MACEDO, 1991, p. 10/11)

Sabe-se que a ficcionalização da história não consiste em novidade e vêm sendo praticada desde Walter Scott. O grande diferencial, aqui, encontra-se nos espelhos, que dispõem os elementos históricos e ficcionais de forma ambígua e paradoxal. Estes se incumbem de que distinguir real e imaginário torne-se, se não uma tarefa impossível, inútil, tantas são as mudanças e trocas, de nomes e locais – misturando-se personagens históricas com situações fictícias e vice-versa – que se equilibram no decorrer da narrativa. Tal como já foi discutido, as leis da verossimilhança são adulteradas por esta estrutura ambígua: esta já não possui um referente no mundo real e as fronteiras entre o par, aparentemente

inconciliável, história e ficção, são demolidas. No lugar da anterior hierarquia, surge uma estrutura horizontal que ressalta, através do metacomentário, a natureza discursiva de ambos os campos do saber. Para tal, o narrador incumbe-se em colocar em evidência aquilo que história, memória e ficção têm em comum: a linguagem.⁵⁷ Ao lembrar que “Recordar tem muito de parecido com imaginar” (MACEDO, 1991, p.50), ele também inclui a memória coletiva – a história – e não apenas a individual – autobiográfica –, pois em *Partes de África* (1991) “a história pessoal nunca está isolada, mas mesclada à história coletiva” (CARVALHAL, 2002, p. 122). Tal similitude torna-se mais nítida se iluminadas pelas considerações de Helder Macedo em entrevista:

O que chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros, documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu mas aquilo que permite significar o que aconteceu. E, tal como o discurso literário, o discurso histórico é uma representação semântica ‘retocada’ porque, como qualquer representação, implica uma perspectiva autoral, uma seleção de fatos do que podem ser abrangidos pelo discurso. Um discurso que visasse a significar tudo correria o risco de não significar nada. (MACEDO, 2002, p. 38)

Isso equivale dizer que na historiografia o sujeito está tão presente como na ficção e apesar da pretensão da história tradicional em ser imparcial, este é um fato inalienável. Em *Partes de África* a história não é apenas ficcionalizada, mas atualizada por meio da memória do narrador: “Em *Partes de África*, a recuperação do passado histórico e pessoal não se dá através do estudo historiográfico de documentos e recolha de testemunhos, mas através da rememoração.” (FOGANHOLLI, 2009, p. 95). Ele não aspira, em nenhum momento, alcançar a objetividade – seja quando se vale de material histórico, seja quando se vale de procedimentos ficcionais. Pelo contrário, como já discutido, não se exime em dar mostras de sua subjetividade e apresentar-se como produtor desses discursos – que seleciona e organiza as diversas partes ficcionais, autobiográficas e históricas. Os comentários metaficcionais, valendo-se do fato de que o único meio de acesso ao real é através da linguagem, questionam a pretensa objetividade da busca da verdade empreendida pela história tradicional, já que esta está sujeita a “retoques” e seleções de fatos de acordo com a perspectiva autoral, assim como na ficção. Desta forma,

Ao recusar explicitar as fronteiras (e mesmo atribuir qualquer importância à diferença) entre real e imaginário, Macedo já contesta uma visão tradicional de História: se a memória do homem já é misto de lembrança e imaginação, que

⁵⁷ Ao ressaltar o que esses discursos tem em comum, o autor desfaz a hierarquia dominante a partir do século XVIII. *Dentro* do romance, eles são indifrenciáveis, porém isso não significa que eles sejam iguais *fora* do romance, a nível discursivo,, apenas que nenhum deles é capaz de captar o real em sua totalidade.

diferença faz se o conteúdo imaginário surgiu inadvertida ou deliberadamente? Real e ficção serão irremediavelmente misturados ao tentarmos capturar um fato, um evento, um relato (SILVA, 2002, p. 148-9).

A preocupação da escola metódica em cientificar o discurso histórico através da busca pela objetividade por meio de métodos já revela, em seu interior, a consciência do território comum da linguagem entre a história e a literatura. É por isso que esse momento da história da historiografia incumbe-se de realizar uma ruptura com a literatura, com o objetivo de diferenciar-se da arte e assentar-se como ciência da verdade: “a história tinha como objetivo descrever por meio de documentos as sociedades passadas e suas metamorfoses. O documento e sua crítica eram assim essenciais para distinguir a história científica da história literária” (FERREIRA, 2002, p. 316). Firma-se, neste momento, pelo vigor da busca de um fazer científico e a preocupação com uma objetividade da história que a separasse do fazer literário – e mascarasse a parcialidade inerente ao ato de sua escrita –, a ideia já propagada por Tucídides⁵⁸ acerca de Heródoto: a de uma hierarquia entre esses discursos, na qual a verdade estaria reservada apenas ao fazer historiográfico. Retomando Luiz Costa Lima (1986, p. 23), “ao reconhecimento de uma instância subjetiva passa a corresponder um estabelecimento de uma linha divisória entre a história e a ficção. Mas não só divisória (...) as formas discursivas diferenciadas se mostram antagônicas e hierarquizadas.”⁵⁹ Trata-se de uma longa antinomia, que centrou a verdade na prática historiográfica e gera frutíferas discussões até a contemporaneidade:

O historiador se legitima enquanto se vê de posse da verdade do que houve. E a verdade, em nossa tradição ocidental, não se deixa pensar senão como uma; O critério substancialista de verdade não é apenas antiliberal, como serve de infalível solo contra toda tentativa em favor da pluralidade. Por conseguinte, desde que o critério de diferenciação discursiva deixou de ser comandado por um absoluto prisma religioso; desde que a razão humana, apoiada na consulta ao subjetivo, passou a concorrer ou suplementar o prisma religioso, o foco uno da razão veio a privilegiar uma forma discursiva, a historiográfica, que, enquanto autônoma, poucos séculos atrás sequer existia – e que demorará outros para se afirmar genericamente como tal. (LIMA, 1986, p. 24)

⁵⁸ Apesar das pretensões científicas de Tucídides ao narrar o passado, os discursos designados a Péricles e outras personagens principais são inventados. “Na antiguidade clássica, a invenção de discursos pelos historiadores que afirmavam dizer a verdade não era considerada uma prática aética.” (BURKE, 1992, p. 208), visto que ainda não havia uma diferenciação entre as categorias de história e ficção. Logo, chamá-lo “pai da mentira” trata-se de uma acusação anacrônica, pois não leva em conta o contexto específico de sua prática.

⁵⁹ De acordo com Sandra Guardini Vasconcellos (2002), foi da necessidade de se distinguir facto e ficção que emergiu o *novel* (romance) e ressalta que “Essa indiferenciação teria de ser desfeita para que as narrativas factuais pudessem se distinguir das narrativas ficcionais e se pudessem constituir os dois tipos de discurso originários daquela matriz: o jornalismo e a história, de um lado, e o romance, do outro.” (VASCONCELLOS, 2002, p. 18)

Como a verdade só pode ser uma e, desde que Deus cedera o lugar na revelação desta em sua dimensão coletiva ao historiador e em sua dimensão individual à autobiografia, o que restava à recém-nascida ficção numa sociedade que privilegiava a razão? O intuito, a partir de agora, é demonstrar como a ficção busca se adaptar à demanda do racionalismo a partir de um compromisso com a representação fiel da realidade, feito às custas de uma submissão ao ideal de verossimilhança e apropriação de técnicas de referenciação próprias do discurso historiográfico, que visavam conceder ao texto uma ilusão de realidade. Essas questões são importantes ao passo que *Partes de África* subverte esses modos tradicionais de representação da realidade, questionando suas pretensões à verdade ao engendrar, por meio de sua forma oblíqua, um efeito de realidade.

2. O outro lado da moeda

2.1 Tradição e transgressão

*“Cousas há’i que passam sem ser cridas
E cousas cridas há sem ser passadas”
Camões.*

Corroborando a tese central de Luiz Costa Lima (1984) (1986), Catherine Gallagher (2009) localiza o surgimento da ficção moderna como sendo concomitante ao *novel* (romance), precisamente na literatura inglesa do século XVIII: “O *novel* não é apenas um gênero de narrativa ficcional dentre outros, é o gênero por meio do qual a ficção torna-se explícita e manifesta e é compreendida e aceita por todos.” (GALLAGHER, 2009, p. 630) Ressalta, entretanto, que, paradoxalmente, “o *novel* ao mesmo tempo descobriu e ocultou a ficção” (GALLAGHER, 2009, p. 631), pois tais obras “convenceram seus leitores a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as, porém, nos limites do crível.” (GALLAGHER, 2009, p. 630) Em outras palavras, a ficção era moderada pelo conceito de verossimilhança, o grau de relação que elas mantinham com o real. A autora sustenta a sua tese colocando a ficção praticada pelo *novel* (romance), bem como o entendimento do público, em oposição à ficção empregada pelo *romance* (romanesco) ⁶⁰. Ressalta-se que o

⁶⁰ Há uma divergência entre as autoras Catherine Gallagher (2009) e Sandra Guardini Vasconcellos (2002) quanto ao emprego de termos. Catherine Gallagher (2009) utiliza-se de *romance* para indicar as formas ficcionais anteriores ao século XVIII e *novel* como indicativo do romance moderno, enquanto que Sandra Guardini Vasconcellos (2002) utiliza, respectivamente, *romanesco* e *romance*. Por esse motivo, opta-se por utilizar sempre ambos os termos, para desfazer qualquer ambigüização que possa advir dessa divergência entre as autoras.

novel (romance) foi responsável por inaugurar “um novo tipo de prosa de ficção” (VASCONCELLOS, 2002, p. 11) que pressupunha uma forma diferente de relacionamento com o real.

Por *romance* (romanesco), compreende-se um “certo tipo de narrativa associada com o maravilhoso, com o inverossímil e com um mundo idealizado e aristocrático” (VASCONCELLOS, 2002, p. 34). Antes do advento do *novel* (romance), a ficção era considerada uma espécie de engano e “as obras de fantasia só podiam ser diferenciadas da mentira quando eram explicitamente inverossímeis.” (GALLAGHER, 2009, p. 631). Não existiam, ainda, subsídios capazes de possibilitar a compreensão desta forma específica de discurso e, por isso, “De uma ficção honesta, esperava-se que fosse explicitamente não-crível” (GALLAGHER, 2009, p. 631). Tal constatação já demonstra a desconfiança e hostilidade para com a ficção, à qual é negada a possibilidade de tratar de assuntos excessivamente verossímeis sem o prejuízo de ser tomada como fraudulenta. Neste contexto,

Em termos modernos podemos dizer que o *romance*, os contos populares, as alegorias, as fábulas, os poemas narrativos – todos os gêneros modernos que não eram tomados literalmente como verdade, mas que não tinham pretensão nenhuma de enganar – modificavam drasticamente ou suspendiam a referencialidade dos próprios enunciados” (GALLAGHER, 2009, p. 632).

O escopo do real era inclusive evitado, pois o leitor comum, anterior a uma teorização mais sistemática do conceito de ficção – apenas possibilitada pela dispersão discursiva mencionada por Luiz Costa Lima (1984) (1986) e com o advento do *novel* como destaca Catherine Gallagher (2009) –, ainda considerava uma ficção verossímil como fraude. Não era latente a consciência de que a mentira “consiste em empregar a linguagem para fazer com que o interlocutor acredite que o enunciante se enquadra na convenção de veracidade quando este sabe que não está.” (MIGNOLO, 1993, p. 122) enquanto que a ficção, ao contrário, “consiste em empregar a linguagem diretamente e com mutuo conhecimento, por parte dos interlocutores, das regras do jogo” (MIGNOLO, 1993, p. 122). Neste momento, mais do que desconhecidas, essas regras do jogo ficcional eram inexistentes, de modo que não se estabelecesse um pacto ficcional, levando os leitores a crer que as ficções verossímeis tratavam-se de pessoas e eventos reais, e não imaginários. Sendo assim,

A única marca confiável da ficção narrativa era igualmente a pura e simples ausência de credibilidade, enquanto a verossimilhança equivalia a uma profissão de veracidade. Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas. No século XVII e no começo do século XVIII, as narrações

críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção – eram lidas ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade. (GALLAGHER, 2009, p. 632)

Conforme o mundo aristocrático desmorone, diante de uma série de transformações ocorridas no período⁶¹, rui também as formas ficcionais próprias dessa sociedade – isenta de credibilidade e que toma a verossimilhança como um certificado da verdade dos enunciados. O foco no individual, com “o abandono da crença em valores transcendentais, ou seja, com o “desencantamento do mundo” iluminista” (PELLEGRINI, 2007, p. 39), torna ultrapassadas as formas de representação anteriores, fundadas na confiança dos valores imutáveis e universais do ser humano. O *novel* (romance), desta forma, surge “em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social.” (VASCONCELLOS, 2002, p. 11), intimamente em relação com o presente, tal como já foi ressaltado a partir dos estudos bakhtinianos no capítulo 1, e é por isso que, segundo Ian Watt (1990) as narrativas ficcionais irão caminhar para um maior realismo⁶². O *romance* (romanesco), diante das transformações ocorridas no interior da sociedade inglesa, sofre a mutação necessária para adequar-se à nova realidade, renovando suas relações com ela. Os modelos inverossímeis são abandonados para passar a incorporar dados referenciais e, conseqüentemente, levam os escritores a atentar “para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p. 13). A preocupação em representar a realidade do *novel* (romance), entretanto, torna menos vistosa a diferença entre ficções e mentiras, e, como a “ausência de credibilidade não era mais o único critério distintivo, fez-se necessária uma verdadeira conceitualização.” (GALLAGHER, 2009, p. 633), que responde a várias inquietações quanto à representação do real. A passagem do *novel* (romance) ao *romance* (romanesco) não se dá de maneira espontânea, pois precisa, antes, lidar com a desconfiança generalizada à ficção característica do período, que “pode-se dar em nome de duas metas distintas: de uma meta secular, representada pela historiografia que Fernão Lopes antecipa, ou de uma meta estritamente religiosa.” (LIMA, 1986, p. 37).

⁶¹ Tais mudanças incluem, além da secularização, já mencionada via Luiz Costa Lima (1984) (1986), “o desenvolvimento do capitalismo (...) o poder crescente das classes industriais e comerciais e o crescimento do público leitor, também as mudanças no pensamento filosófico do período” (VASCONCELLOS, 2002, p. 13), que deslocaram a atenção para a instância subjetiva.

⁶² O autor destaca o fato de que o realismo que menciona não deve ser confundido como o oposto de idealismo, configurando-se em uma espécie de “romantismo as avessas” (WATT, 1990, p. 13). Este, na verdade, busca “retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.” (WATT, 1990, p. 13)

Por um lado, há a preocupação em dissipar a ideia da ficção como nociva, visto que esta era associada ao popular e “considerada por muitos passatempo de ociosos, leitura pouco recomendável, ou, o que era ainda mais grave, corruptora de costumes” (VANCONCELLOS, 2002, p. 44). Muito dessa desconfiança advinha dos ataques da Igreja, que via na imaginação algo a ser “disciplinado, submetido a uma verdadeira ascese.” (LIMA, 1986, p. 35) e que se intensificam “à medida que os livros adquirem, com o desenvolvimento da imprensa, um alcance que haviam desconhecido” (LIMA, 1986, p. 37). Segundo o autor, essa repulsa ao ficcional não se trata apenas de que as ficções pudessem ser licenciosas e que tal estímulo ao pecado se convertesse em uma ameaça à ordem sócio-política instituída, visto que “o poder dos reis e os estamentos eram legitimados pela instância religiosa” (LIMA, 1986, p. 41), mas também do fato de que muitos dos leitores ainda acreditam na veracidade das narrativas, e, sendo elas profanas, podem acabar causando um transtorno no próprio cotidiano, significando uma ameaça bem mais extensa, que marcaria cada ação cotidiana. Desta forma, o controle do ficcional⁶³ se dá como próprio de uma sociedade absolutista, na qual

a dispersão discursiva era um instrumento de controle tanto contra a rebelião política, quanto a favor de uma orientação disciplinada no cotidiano. Sem a consciência da diferença discursiva, sem a hostilidade contra o fictício, o homem comum poder-se-ia ver como outro Roldán e ameaçar qualquer filamento da ordem instituída, tanto por se incorporar a alguma insurreição, quanto pelo mero testemunho que mostrasse de um cotidiano rebelde. (LIMA, 1986, p. 42)

Por outro lado, há a busca, que se entrecruza com a meta secular mencionada, em não ser mais confundida como mentira e de ter o direito de enunciar algum tipo de verdade. Por isso, cresce a preocupação em se erigir uma categoria conceitual de ficção, que desvie o discurso dos constantes ataques que recebe. A preponderância da razão inclusive no exame subjetivo, imposta pelos ideais Iluministas, condena a imaginação e obriga a ficção a “se mover como dispusessem os legisladores da subjetividade.” (LIMA, 1984, p. 45). A ficção não tem a posse da verdade – esta pertence à história: “no máximo se aproxima dela pela verossimilhança” (LIMA, 1984, p. 45). O esforço, por parte da Literatura, neste momento, consiste em “evitar a pena maior” (LIMA, 1984, p. 45) através do estreitamento de seu espaço de locomoção: “O *novel* abre, pouco a pouco, o espaço conceitual próprio da invenção enquanto parece restringir-lhe a prática.” (GALLAGHER, 2009, p. 634). Em suma, o *novel* (romance) serviu-se da ficção como marca diferenciadora das outras prosas de ficção e foi o responsável por sua conceitualização, mas, ao procurar estabelecer laços com a realidade,

⁶³ Por algum tempo, a ficção defendeu-se dessa investida ao ressaltar o caráter moralizante de suas narrativas.

acaba por incluir o conceito de verossimilhança, de modo que “a história da ficção desloca-se de uma maior a uma menor visibilidade” (GALLAGHER, 2009, p. 634).

A solução encontrada para esse imbróglio, num primeiro momento, foi abrir mão da referencialidade do nome próprio – visto que em uma narração crível era dada como certa a correspondência entre um nome próprio e um sujeito – em nome de uma referencialidade mais ampla. As obras enfatizavam que as personagens não diziam respeito a ninguém em particular e como “não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos.” (GALLAGHER, 2009, p. 635).⁶⁴ A recusa à referencialidade do nome próprio, mais do que evitar que referencializações pessoais pudessem gerar interpretações difamatórias ou incorrer na acusação da ficção como mentira, reclama para o *novel* (romance) a ambição mais ampla de retratar aquilo que Fielding nomeia “espécie”: “Seu impulso é o de representar tipos, retirando-lhes o que possam ter de singular e estritamente individual.” (VASCONCELLOS, 2000, s/p). Nesta generalização:

Pretensão da verdade e uso da ficção, conseqüentemente, não estavam em contraste: os escritores descobriram que a validade geral do romance dependida da natureza explicitamente fictícia de seus detalhes, posto que o uso de exemplos reais tinha apenas confundido as coisas. (GALLAGHER, 2009, p. 636)

Atesta-se que, no *novel* (romance), a ficção aparece subordinada a um princípio de referencialidade, que se serve da autoridade da *Poética* de Aristóteles para justificar-se:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um individuo vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele. (ARISTOTELES, 1987, p. 28)

Em Aristóteles opera-se uma inversão dos postulados de Platão, nos quais se nega a arte quaisquer relações com a realidade pelo fato desta se distanciar demasiadamente da verdade do objeto que enuncia: “O artista, criador de imagens distanciadas da verdade do objeto, por serem mediatizadas, nada entende da realidade e, pernicioso, arruína o espírito de seus ouvintes por apresentar, dela, apenas um simulacro, dificultando o acesso ao mundo das ideias.” (GOBBI, 2004, p. 39). Em Aristóteles reconhece-se, justamente no que Platão

⁶⁴ "na maioria dos nossas personagens particulares pretendemos não açoitar indivíduos, mas todos da mesma espécie" (VASCONCELLOS apud FIELDING, 1742, livro III, cap. I)

condenara – a ficção – a capacidade da arte de expressar verdades, que, inclusive, podem ser mais elevadas que aquelas providas pela história, desde que subordinadas a um princípio de verossimilhança e necessidade, “ou seja, daquilo que poderia acontecer, independentemente de sua vinculação com uma “verdade” exterior, e subordinado apenas a uma espécie de coerência interna que fosse capaz de persuadir o ouvinte, no sentido de que o fato narrado lhe parecesse crível.” (GOBBI, 2004, p. 40). Por meio do recurso a Aristóteles, os escritores do *novel* (romance) buscam inverter a hierarquia até então dominante, ressaltando o caráter universal da obra de ficção contraposto às verdades particularizadas da história. Ao analisar os prólogos de Henry Fielding, Sandra Guardini Vasconcellos (2000, s/p) afirma:

Para enfrentar o fato de que a sua era uma obra de ficção, Fielding sai-se com a justificativa de que, ainda que os detalhes de seu romance sejam fruto da invenção, ele buscou captar a verdade essencial da natureza humana. E, virando o argumento contra os historiadores, afirma que o romancista pode até cometer erros quanto aos detalhes factuais, mas pinta as pessoas como verdadeiramente são, ao passo que aqueles, obrigados a aderir aos fatos, acabam discordando em matéria de interpretação, o que torna suas obras ficção.

Fica latente na análise da autora os ecos Aristotélicos aí presentes na busca por conceder alguma elevação à arte, destacando-se, sempre, que apesar dos desvios da realidade que a ficção possa causar esta possui uma verdade mais grave, pois universal, já que busca retratar com verossimilhança não apenas personagens prováveis, mas aquelas representativas de uma espécie. Generalizantes. Com o tempo, conforme se assenta uma teorização da ficção moderna e conforme os leitores a assimilam e comecem a fazer parte do jogo ficcional, compreendendo que os enunciados não se referem a indivíduos específicos, mas são entes imaginários, prólogos como os de Fielding caem em desuso. Ademais, devido ao grande relevo dado à subjetividade, os autores passam a optar por um retrato mais individualizado das personagens⁶⁵, que não recorra ao argumento da tipificação de uma classe ou grupo de pessoas. Ressalta-se aquilo que a personagem tem de único, mas, nesse momento, já sem correr o risco de serem tomadas literalmente como indivíduos reais. Em oposição à prática anterior, nas quais não havia a intenção de marcar a individualidade através da nomeação das personagens, “os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo.” (WATT, 1990, p. 20). Para que essas personagens fossem consideradas pertencentes ao contexto social específico do *novel* (romance), há ainda a

⁶⁵ Para tal, “o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.” (WATT, 1990, p. 19)

preocupação com a localização em um espaço e tempo particulares – no caso, o mundo burguês – o que não deixa de tornar esse tipo de narrativa um retrato mais geral da sociedade da época através de personagens ficcionais individualizadas. De acordo com Tania Pellegrini, na “França, mais do que uma técnica específica, o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez os detalhes de um *quotidiano burguês*.” (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Antes de prosseguir na explanação, é necessário ressaltar que mesmo neste ponto – no qual ainda não estão delineadas com precisão em nossa argumentação as características dessa nova forma ficcional surgida no século XVIII inglês – já se torna possível entrever a que tipo de tradição a mencionada “tradição da transgressão” dos autores de linhagem shandiana se antepõe. Enquanto os *novels* (romances) buscavam se ater as regras da verossimilhança a fim de estabelecer laços com a realidade – o que acabava por mascarar a ficção – estes questionavam esta pretensão ao realçar a ficcionalidade através do recurso ao metaficcional e a autoconsciência. Em *Partes de África*, essa transgressão se amplifica por diversos motivos. Por ora, já se pode destacar um deles, tratado no capítulo 1: é que à metaficcionalidade e à autoconsciência de seus predecessores, é adicionado o espelhamento de pares antitéticos. Esse recurso, mais do que problematizar ao limite as relações entre ficção e realidade e ser catalizador de uma desconstrução das dicotomias, acaba por gerar outro regime de verossimilhança, que não se submete mais ao real. No lugar de um apagamento da ficção, tem-se um realce: a todo o momento o narrador nos recorda de que sua narrativa, apesar de muitas vezes referencial, é uma construção, um mundo próprio. A ficção, ali, não está sujeita à verossimilhança ou a razão, mas sim à memória, pois, retomando Maria Lúcia dal Farra (2002) vale-se do postulado mais básico da ficção, de acordo com o qual, ao adentrá-la, já está a se desestabilizar essas categorias. Os comentários metaficcionalistas incumbem-se de demonstrar essa estruturação ao leitor, na qual os espelhamentos invertem o jogo: partindo do mais elementar ataque à ficção, desvenda-se que, na verdade, todos os outros discursos que lidam com o real estão sujeitos à mesma ordem. A história, a ficção e autobiografia: todas são igualmente linguagem e a elas é negada o acesso integral ao mundo das Ideias de Platão. *Partes de África* desnuda as pretensões à verdade desses discursos naquilo que eles têm de mais frágil – a linguagem: não é só ao *novel* (romance) que a sua narrativa especular se antepõe, mas a todo e qualquer discurso que tenha a pretensão de tomar o trono na hierarquia dos saberes – tal como demonstrou-se a respeito da autobiografia e da história tradicional.

Outra transgressão, já trabalhada no capítulo 1 e no capítulo 2, consiste na assimilação, pelo pensamento da época, de ideias como originalidade e novidade. De acordo com Ian Watt (1990), os estudos de Descartes contribuíram largamente para a ideia de busca da verdade a partir do individual e que “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (WATT, 1990, p. 14). Em contraposição às formas anteriores, nas quais a verdade estava submetida à unicidade imposta pela cosmologia cristã, a partir do centramento das narrativas na instância individual, a perspectiva sempre única do sujeito abre o leque de possibilidades que a verdade pode assumir. “Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.” (WATT, 1990, p. 15) Já foi discutido em partes no Capítulo 1 e, mais detidamente, no Capítulo 2, como *Partes de África* questiona a própria filosofia cartesiana – que largamente influenciou a origem do romance – e o conceito de verdade, seja ele adquirido por meio de um processo racional de investigação do eu ou de aceitação das verdades impostas pela igreja. Nele, o conceito de originalidade fica relativizado pela evidenciação da literatura como uma constante reapropriação de peças, demonstrado neste estudo através do uso conferido ao modelo de narrador da tradição shandiana – que corrobora para a diluição das fronteiras entre fato e ficção e consequente questionamento da verdade, bem como para um entendimento da literatura como um mosaico de citações, que desconstrói a ideia da originalidade – e pela criação da personagem Luiz Garcia de Medeiros – que retoma este tema ao tornar-se ambigualmente ortônimo e heterônimo de Helder Macedo, confundido a origem da tão prezada originalidade e questionando-a. Entretanto, se não há originalidade propriamente dita, tampouco se trata de uma cópia: *Partes de África* pauta-se nessa ambiguidade fundamental de todo o fazer literário. Trata-se de equilibrar as influências pessoais com um estilo próprio.

Vale lembrar também que, em Descartes, a verdade só é alcançada quando se submete a subjetividade à razão: “Mas o que mais me contentava nesse método era que por meio dele tinha a certeza de usar em tudo a minha razão, senão perfeitamente, pelo menos da melhor forma ao meu poder.” (DESCARTES, 2001, p. 26) Em congruência com o proposto por Luiz Costa Lima, o subjetivo, no *novel* (romance), encontra-se domesticado pelo método científico de rigor na busca da verdade proposto pelo filósofo. Pelo contrário, em *Partes de África*, a subjetividade é plena atualização da memória: não está domesticada e dá plena vazão a imaginação para moldar aquilo que retira da realidade. Basta lembrar-se da teoria do mosaico incrustado de espelhos, que revela ao leitor a técnica narrativa de recolhimento de

fragmentos da realidade e posterior reorganização deles pelo narrador. Tais pontos já evidenciam como a forma de *Partes de África* irá empreender uma recusa a esse modelo de romance tradicional, dando continuidade à tradição da transgressão de maneira mais radicalizada. Nesse sentido, um olhar mais atento aos estudos de Ian Watt (1990) acerca do *novel* (romance) ajudarão a compreender de forma mais sistemática como a narrativa especular de *Partes de África*, à exemplo dos narradores shandianos, nega aquilo que o autor chama “realismo formal”.

Primeiramente, deve-se se considerar que o termo “realismo formal” serve para caracterizar um conjunto de práticas narrativas que precisaram ser adotadas para que o *novel* (romance) pudesse ser a representação de “uma realidade cotidiana, comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários, romanescos ou tradicionalmente heroicos.” (VASCONCELLOS, 2002, p. 36) da literatura da antiguidade até o Renascimento.

Há uma rejeição aos temas e enredos próprios da tradição clássica, que muito se relaciona ao método racional de investigação do subjetivo de Descartes (2001): o *novel* (romance) irá se antepor à todo um conjunto de suposições, formas e conhecimentos advindos do passado, pois neles a verdade responde à outra ordem – teológica. Não se deve mais aceitar passivamente as verdades e formas do passado: o *novel* (romance) incorpora o dever cartesiano de antes submetê-las a um método⁶⁶ científico, a fim de formar juízos a partir da racionalidade individual. Por esta razão seus enredos rejeitam não apenas as temáticas antigas, como os formatos, pois, neles, os enredos “aceitavam a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a Natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos - bíblicos, lendários ou históricos - constituem um repertório definitivo da experiência humana.” (WATT, 1990, p. 15) Tal imutabilidade da natureza humana, presente já em Heródoto em sua ambição de preservar a memória dos feitos humanos para proveito das gerações futuras, se antagoniza com o recente relevo dado ao individual do século XVIII – no qual cada ser humano é único. “Em consequência, denomina de “realismo formal” o método narrativo pelo qual o romance incorpora uma visão da vida centrada na circunstância, um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram raramente em outros gêneros literários” (PELLEGRINI, 2007, p. 143), organizados seguindo a intenção de se constituir “um relato completo e autêntico da experiência humana” (WATT, 1990, p. 31). Por essa razão, no realismo formal, em oposição aos clássicos, nos quais as personagens são expressão de uma coletividade, “o enredo envolveria pessoas [personagens] específicas, em circunstâncias

⁶⁶ O método cartesiano (quatro passos que auxiliariam o indivíduo a analisar racionalmente qualquer verdade pré-concebida antes de aceita-la) é a base da ciência positivista.

específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (WATT, 1990, p. 17). As mudanças na concepção do enredo e na correta representação da personagem, do espaço e do tempo integram as características desta nova forma narrativa, que tem como paradigma a verossimilhança. O *novel* (romance) busca novas formas de conceber o enredo, a personagem, o tempo, o espaço e a linguagem que fossem capazes de estabelecer um novo relacionamento com a realidade – mais referencial. A verossimilhança, desta forma, depende menos de descrições detalhadas, do que da forma como se organizam todos esses elementos dentro da estrutura diegética, de sua coerência interna:

Assim, a verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comprar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (...) Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente.” (CANDIDO, 2005, p. 47)

Todas essas transformações – de recusa à tradição da Antiguidade, que revolucionam as maneiras de se conceber o enredo, a personagem, o tempo e o espaço – contribuem para o objetivo do romancista: “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.” (WATT, 1990, p. 27). Em suma,

A centralidade conferida ao indivíduo e a especificidade de sua experiência, acompanhando a tendência de substituir a tradição coletiva pela individual, observada desde o Renascimento, a libertação de dogmas e crenças, e a atribuição de especial importância à correspondência entre as palavras e as coisas ou entre a vida e a literatura, conferem ao ‘romance moderno’ de então sua ênfase especial nas questões de identidade pessoal e, como conseqüência, a percepção assumida pela dimensão temporal como uma força configuradora da história e da vida humanas. (PELLEGRINI, 2007, p. 142)

Ora, já foi salientado como os narradores shandianos vão justamente contra essa pretensão da obra de arte ser um relato autêntico. A concepção da personagem principal como autoconsciente e caprichosa garante isso: a sua tirania não só põe à nu essa pretensão através dos metacomentários, mas também permite manejar livremente as categorias de espaço e tempo, que não mais obedecem à um princípio de causalidade, mas encontram-se ali fragmentadas pelas constantes digressões. Dois pontos se destacam nesse procedimento. Um deles é que o tempo e o espaço, na tradição shandiana, não estão resignados à objetividade, mas obedecem a uma ordem subjetiva. E o outro é que essa forma fragmentária de narrar recusa a noção de causalidade temporal subjacente a uma narrativa linear. Em *Partes de África*, um momento, em específico, faz entrever de forma mais clara o descrédito dado à

causalidade. Trata-se do episódio da morte do governador Ferreira Pinto. Neste, a personagem recebe um telegrama, do qual decorre que sorri para a esposa, pede para que ela faça companhia às visitas, se tranca no gabinete e se mata: “Fechou-se na biblioteca, apontou ao peito uma espingarda de balas expansivas, de matar elefantes. Metade do seu corpo ficou disseminado entre os livros.” (MACEDO, 1991, p. 28). De acordo com Marisa Corrêa da Silva:

A ligação de causa e efeito, entre chegada do telegrama e tiro no peito é construída pelo leitor, durante a leitura, pois os eventos são consecutivos na linha temporal narrativa: receber o telegrama, sorrir para a mulher de forma mais calorosa do que a habitualmente vista, pedir-lhe que permanecesse com as visitas, fechar-se na biblioteca, matar-se. Esse sorriso diferenciado para a esposa funciona como uma espécie de prenúncio, aviso de despedida, ao mesmo tempo em que é amenidade, cuja função seria por contraste, aumentar a brutalidade da cena seguinte. A causalidade, porém, não é comprovada subsequentemente pelo conteúdo do telegrama. Ao contrário, o mistério é mantido a ponto de jamais se descobrir que notícia esperava o governador. O que se transparece da sequência é a impossibilidade de realmente sabermos; a aparente gratuidade do gesto; o desmantelamento da expectativa criada pela sequência de eventos consecutivos. O governador Ferreira Pinto fecha-se no inexplicável. (SILVA, ano, p. 49/50)

Essa quebra de causalidade é também uma quebra com a concepção de história como encadeamento de eventos que se interligam por uma relação de causa e consequência, como criam os historiadores da corrente metódica da historiografia. Afinal, como prenuncia Camões na epígrafe, o tempo tem uma ordem já conhecida, mas não o mundo: este é imprevisível, e não constante e lógico. Mais do que isso, tal procedimento revela todo o episódio do colonialismo como inexplicável por essa lógica. Esse marca-se, antes, por ser gratuitamente torpe, vil e asqueroso: desprovido de qualquer justificação lógica, causal. Como explicar os horrores desse período apenas encadeando fatos em uma relação de causa e consequência? Como reduzir a pluralidade de experiências e acontecimentos desse período na perspectiva de apenas um indivíduo?

A quebra da linearidade, por sua vez, também se vale da fragmentação do tempo e do espaço, empreendida pelo metaficcional, que, em *Partes de África* (1991), causam

uma interrupção no ritmo textual, que se torna entrecortado. Esse entrecortar ocorre pelo entrelaçamento de protonarrativas e intervenções de caráter metalinguístico de extrema ironia, mas também pelo uso de um ritmo altamente irregular, rico, causado pela manipulação do tempo da narrativa (inclusive os tempos verbais), que ora é passado, ora se presentifica, ora alcança o tempo do narrar, etc. (SILVA, 2002, p. 119).

Como já foi explicitado no Capítulo 2, essa sobreposição de tempos na narrativa, quando fazem coincidir a memória infantil e a memória adulta, causam um estranhamento no

leitor que acaba por evidenciar que esses “eus” não coincidem. Que quando se escreve, está sempre a se escrever a respeito de outro, já que a subjetividade nunca é estática, mas sempre um processo de construção, sempre móvel. Tais procedimentos, da mesma forma, desmascaram a pretensa neutralidade do narrador acerca da matéria histórica ali narrada, já que “as intervenções acabam por reforçar a ideia de jogo da (e com a) memória.” (SILVA, 2002, p. 120). São justamente esses vai-e-vens narrativos que “permitem a Macedo estabelecer a cronologia pessoal, ordenando fatos a partir de seu ponto de vista específico.” (SILVA, 2002, p. 120). Marisa Corrêa da Silva ressalta, inclusive, que “a repressão salazarista, as tentativas fracassadas de golpe, a Revolução dos Cravos e os subsequentes rumos políticos de Portugal” são narrados de um ponto de vista extremamente pessoal. Ora, da recusa ao ponto de vista paternal, colonialista, quando estava “cada vez menos a entender menos quem naquela terra eram os bons e quem os maus” (MACEDO, 1991, p. 69), o narrador relata como veio a se reunir a seus “companheiros de partilhada recusa” (MACEDO, 1991, p. 69), as consequências dessa recusa para ele e os seus, que “foram pagando na própria carne” através de “suicídios, exílios, prisões, cirroses, guerras de África” (MACEDO, 1991, p. 69), sua participação no golpe que nunca veio acontecer, após o qual “finalmente escolheria exilar-me em Londres” (MACEDO, 1991, p. 70) e os resultados pós-25 de abril, quando se tornou professor e teve uma breve passagem pela política, até o presente da escrita, no qual “já quase não escrevo poesia, sou titular da cátedra Camões, estou de férias em Sintra a pensar nisso tudo.” (MACEDO, 1991, p. 70). O tempo, desta forma, submete-se à memória e a imaginação, e não à verossimilhança tradicionalmente concebida como representação do mundo empírico.

Por isso mesmo que a transgressão das categorias de tempo e espaço, em *Partes de África*, não se dá de maneira arbitrária, por simples capricho, como nos narradores shandianos. A construção da subjetividade e da história, pelo narrador, é feita por intermédio da memória, que garante que a linearidade não seja totalmente aniquilada, pois “os capítulos, embora permeados de recuperações de um presente do narrador, de prolepses e analepses relativas ao tempo condutor do trecho, seguem uma ordem que vai da infância à adolescência, juventude e idade adulta.” (SILVA, 2002, p. 127). Utiliza-se a mesma fórmula dos narradores shandianos, porém, ao fazer uso de um narrador que explicitamente se vale de dados referenciais autobiográficos para narrar, partindo das memórias que o corredor da casa de seus pais suscita, esse anseio de realidade do *novel* (romance) torna-se ainda mais problemático, pois remete mais concretamente à ideia de que a realidade é mesmo individual e que, por isso

mesmo, sempre incompleta e fragmentária, pois sempre dependente do outro para se fazer identidade coletiva. Em *As ficções da memória*, Helder Macedo chama atenção para o fato de que esse modo de narrar referencial⁶⁷ “propagou a noção de que o autor deve ser neutro e não interveniente, de modo a assegurar a objetividade do *mostrar* de preferência a subjetividade do *contar*.” (MACEDO, 1992, p. 9). O autor refere-se aos conceitos de Wayne C. Booth (1980), que dizem respeito às formas do narrador apresentar seu relato, sendo o *mostrar* a opção mais objetiva, pois implica uma eliminação dos sinais da presença autoral. Trata-se da opção por um narrador implícito em detrimento de um autor visível. Entretanto, destaca logo em seguida, que esse tipo de narrador, aparentemente neutro, “continua a intervir no seu texto através da organização estrutural que lhe confere, continua a manifestar sua subjetividade através da objetividade fictícia dos ‘fatos’ que escolheu como significativos, e continua a comentá-los através do modo como os justapõe.” (MACEDO, 1997, p. 9). Esse apagamento do sujeito que escreve nas narrativas que se pretendem objetivas, faz parecer “possível diferenciar claramente o romance realista da autobiografia e do memorialismo”. Entretanto, não se passa de uma ilusão, pois

há sempre um elemento memorialista e autobiográfico implícito na seleção desses ‘fatos significativos’ por que não há como não havê-lo, se mesmo as situações mais fictícias são sempre a imaginação autoral de ter visto o que não viu, se mesmo as personagens mais fictícias são sempre a memória autoral de ter sido quem não é. (MACEDO, 1992, p. 10).

Utilizar-se, então, desses elementos autobiográficos e memorialistas – que, como foi discutido no capítulo 2, por muito tempo permaneceram apagados pela crítica do sujeito – é lembrar que toda ficção é de estilo “próprio e algo original” (MACEDO, 1991, p. 40), mas que inevitavelmente faz parte de alguma tradição, e que, invariavelmente, “Saíam polcas, ou saíam sinfonias, a tradição literária assumida por cada escritor é também parte de sua caminhada por si próprio, é parte de sua autobiografia.” (MACEDO, 1992, p. 11). A “verdade”, por conseguinte, passa pelo filtro da memória de cada um. Esses procedimentos, utilizados pelo narrador de *Partes de África* (1991), demonstram que a ficção sempre esteve presente, mas ora restringida pelo ideal de objetividade ou pelo conceito de verossimilhança, ora restringida pelo ideal de autonomia da arte, que negava sua relação com o exterior – seja através da negação do autor, seja através da negação das relações com o contexto histórico. Sempre vetada, como sugeriu Luiz Costa Lima (1984) (1986). Sua fórmula, que equilibra os opostos, a libera desses dois polos de tensão: ora muito ligada ao real, ora desligada demais

⁶⁷ O autor se refere ao realismo de escola, mas, mesmo assim, suas consideração são válidas para o que nesse ponto se objetiva.

desse. A ficção, em *Partes de África*, quando é referencial, diz respeito a um real que já se confundiu com a própria ficção. O próprio sujeito que escreve, Helder Macedo, é uma ficção de si mesmo, tanto na vida real, quanto no romance, tal como foi salientado no capítulo 2. Fica latente, pelos argumentos do narrador e pelo caminho teórico feito até aqui, que não é a narrativa de *Partes de África* que misturou memorialismo, autobiografia e história: elas estão pressupostas a partir do momento que se adentra terreno ficcional. As ambiguidades que existem em sua narrativa, entre ficção/memória e referencial autobiográfico e histórico, entre originalidade e filiação a uma tradição, entre verdade e verossimilhança, já estão pressupostas no ato ficcional desde sua origem. Estas questões permaneceram apagadas por muito tempo, talvez devido a sua complexidade em termos de representação do real: o que se faz é simplesmente demonstrar essas nuances e ilusões da linguagem.

Sobre esta – a linguagem – já não há como argumentar que ela é referencial em *Partes de África* (1991) diante de tudo que foi discutido. Talvez por isso mesmo se denomine “poeta em anos de prosa” (MACEDO, 1991, p. 11), pois se filia a “nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos” (MACEDO, 1991, p. 39), ou seja, metafórica. Anteposto à característica predominantemente referencial da prosa. Em tempos nos quais necessita se aprofundar nos confins da própria memória, opta pela narratividade da prosa, que, em seu relato, entretanto, encontra-se avessa aos ideais propagados pela tradição (autobiográfica, histórica, do romance do século XVIII), fundados na razão, no estrito relacionamento com a referencialidade e no veto à imaginação. Descortina, nesse processo, as contradições da atitude racional de cada um desses discursos, bem como a permeabilidade entre fronteiras, que deshierarquizou os saberes, pois se entrevê, em cada um deles, seu caráter artificial.

2.2 Ilusão de realidade

“O mundo, Aomame, é uma incessante luta entre a memória de quem está de um lado e a memória de quem está do outro.”

Haruki Murakami, 1984.

Outro período importante para as relações entre história e ficção foi o início do século XIX, a era do romance histórico paradigmático. De acordo com Maria Teresa de Freitas (1989, p. 111):

O século XIX é o século da História: mudanças radicais ocorrem, acontecimentos grandiosos se acumulam, o ritmo de vida se acelera; ele será também o século do romance histórico. Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam

plenamente nessa nova forma romanesca: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e horizontes novos; do outro, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e personagens.

Em *O romance histórico* (2011), publicado na Alemanha em 1955, György Lukács, por meio da teoria marxista, aponta Walter Scott como seu fundador. De acordo com o autor, nos séculos XVII e XVIII já havia romances de temática histórica, mas que estes, porém, “são históricos apenas por sua temática puramente exterior, sua roupagem.” (LUKACS, 2011, p. 33) e não constituem “o retrato artístico fiel de uma época histórica concreta” (LUKACS, 2011, p. 33). Apenas no romance histórico scottiano a narração será realmente capaz de fazer a ficcionalização da história superar a simples função de pano de fundo para fazer “a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica do seu tempo” (LUKACS, 2011, p. 33). De qualquer maneira, como vem sendo discutido, foi o romance realista do século XVIII o responsável por “uma abertura seminal para a realidade” (LUKACS, 2011, p. 34) devido sua preocupação com a representação fiel da individualidade da personagem, do espaço e do tempo, os quais são representados, nas palavras de Lukács, com “extraordinária plasticidade e verossimilhança” (LUKACS, 2011, p. 34), mas pecam por ainda não possuírem uma consciência histórica capaz de fazê-los ver aquilo que é específico de seu próprio tempo. Sobre o romance inglês do século XVIII, Lukács (2011, p. 36) afirma:

Foi ele que conduziu o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc., foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações. Mas isso (...) deu-se por um instinto realista e não chegou a uma clareza sobre a história como processo, sobre a história como pré-condição do presente.

Encarar a história como pré-condição do presente está na base do materialismo histórico marxista, que considera que cada etapa do progresso da humanidade contém “rastros” das etapas anteriores. A partir desta perspectiva, é possível compreender as crises do presente a partir da compreensão desses rastros passados, que encaminham a história da humanidade para tal ponto. Em outras palavras, os romancistas do século XVIII retratavam o presente encarando-o ingenuamente, sem se preocupar com os processos históricos geradores da especificidade do seu tempo: sem se preocupar com a característica processual da história tal como Walter Scott.

A ligação presente/passado não se estabelecia segundo uma relação de correspondência que, para Lukács, é fundamental: a perspectiva histórica se encontrava praticamente aniquilada naqueles romances. Essa ruptura fundamental entre um presente recusado e um passado tornado daí em diante estranho exprime-se

no exotismo, numa história reduzida ao cenário, aos costumes. (GOBBI, 2004, p. 45)

Isso fazia com que a figuração do presente, em termos históricos, fosse abstrata. O romance do século XVIII é ainda uma forma embrionária do que viria a ser o romance histórico fundado por Walter Scott e “o romance histórico scottiano é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII” (LUKACS, 2011, p. 47). Essa consciência histórica vinha sendo gestada desde que a Revolução Francesa, as inúmeras revoluções, a ascensão e a queda de Napoleão – que fizeram do período intensa modificação econômica, social e política, uma “experiência das massas” (LUKACS, 2011, p. 38). A rapidez com que essas mudanças ocorrem entre 1789 e 1814 imprime no público o sentimento de que há uma história e que esta interfere diretamente na vida dos indivíduos, no lugar da velha impressão de “acontecimento natural”. Torna-se cada vez mais evidente para os indivíduos que a história é um processo, permitindo que se comece a gestar um pensamento crítico acerca das condições econômicas e das lutas de classes. As revoluções, nesse contexto, adquirem um caráter de necessidade, já que desempenham um importante papel no progresso histórico da humanidade: “as revoluções são competentes orgânicos necessários da evolução” (LUKACS, 2011, p. 45). Em outras palavras, a história, posta em termos marxistas por György Lukács, é concebida por Walter Scott como um processo, feita de incessantes tensões entre as classes, que acabam por gerar revoluções e encaminhar para o progresso histórico da humanidade.

Walter Scott, ao representar o passado, procura, então, encontrar “um caminho mediano entre os extremos em luta” (LUKACS, 2011, p. 48), pois assim forneceria uma perspectiva para o entendimento do futuro (do texto) e seu presente. Scott raramente fala do presente: opta, antes, por responder às inquietações contemporâneas a partir da figuração ficcional das crises passadas que geraram e explicam o contexto presente:

Assim como da luta entre saxões e normandos surgiu a nação inglesa (nem saxã nem normanda) e da sangrenta guerra das rosas seguiu-se o regime glorioso da dinastia Tudor (em especial o da Rainha Elizabeth), as lutas de classes que ganharam expressão na revolução de Cromwell encontraram equilíbrio – após muitas oscilações e guerras civis – no resultado da “Revolução Gloriosa”: a Inglaterra atual.” (LUKACS, 2011, p. 48).

Esse caminho mediano, que se posiciona entre os extremos, muito se assemelha ao posicionamento entre fronteiras de *Partes de África*, porém, não se pode deixar de lembrar que tais romances respondem a contextos históricos, concepções de tempo e perspectivas históricas muito diferentes. Enquanto que os romances scottianos usam da posição mediana para reafirmar sua perspectiva marxista da existência de dois extremos constantemente em

tensão, Helder Macedo o faz para desconstruí-los, já que tais maniqueísmos não tem mais lugar na sociedade contemporânea pós-império. Além do mais, já foi discutido como *Partes de África* recusa a ideia da história como processo, vendo-a, antes como descontinuidade.

A busca por esse “caminho do meio” afeta também a escolha das personagens: “O ‘herói’ do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre.” (LUKACS, 2011, p. 49). Em oposição aos heróis clássicos, como Aquiles, que eram o centro da narrativa e superiores aos outros personagens coadjuvantes, as personagens centrais de Scott têm como objetivo “mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade.” (LUKACS, 2011, p. 53). Já as personagens históricas⁶⁸ aparecem apenas “para cumprir sua missão histórica na crise” (LUKACS, 2011, p. 55). O enredo, dessa forma, garante que haja uma preparação sociohistórica para seu surgimento a partir do desvelar da crise histórica, das tensões sociais e seus efeitos na sociedade, por ele figurada:

E, depois de nos termos transformados em participantes compassivos e conscientes dessa crise, depois de termos compreendido bem os fundamentos dos quais ela emerge, por que razões a nação se cindiu em dois campos contrários, depois de termos visto como as diferentes camadas da população se comportam em relação à essa crise, somente então o grande herói histórico entra em cena no romance.

Após a compreensão do clima geral de lutas sociais, amplamente retratados, torna-se natural ao leitor que, em determinada época, tal herói surgisse para solucionar tais problemas e encaminhar a sociedade ao progresso. Esses procedimentos garantem a impressão de fidelidade histórica, pois, ao escolher um homem comum como personagem principal, possibilita-se que haja liberdade criativa para retratar a atmosfera do período, enquanto que a grande personagem histórica permanece praticamente intacta, pois surge pronta, apenas para cumprir seu intuito histórico.⁶⁹ Em *Partes de África* não existe tal preocupação: as personagens históricas não integram o seu relato de forma significativa. É assumida uma perspectiva extremamente individual, na qual as personagens são amigos, familiares e conhecidos, justamente porque não se crê na capacidade de fugir da perspectiva subjetiva. Em suma, “o que importa para o romance histórico é *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas.”

⁶⁸ Na obra de Walter Scott são figuradas algumas das mais importantes personalidades históricas, tanto francesas como inglesas, tal qual Ricardo Coração de Leão, Luís XI, Elizabeth, Maria Stuart, Cromwell etc. (LUKACS, 2011, p. 55)

⁶⁹ “se o personagem histórico adquirisse sua importância real, o discurso ver-se-ia obrigado a dotá-lo de uma contingência que, paradoxalmente, o “desrealizaria”” (BARTHES, 1992, p. 29).

(LUKACS, 2011, p. 62) Baseia-se, portanto, ainda, num ideal de verossimilhança, ainda que se utilize de diferentes meios para atingi-lo.

Como se pode notar até esse ponto, são diversos os meios empregados pelos romancistas do século XVIII e XIX para conceder as suas narrativas um tom de autenticidade histórica. Apesar de utilizarem-se de técnicas diversas, o objetivo permanece o mesmo: o romance deve ser o retrato da sociedade. O narrador de *Partes de África* joga com essas possibilidades do realismo criar um efeito de verdade, pois podemos encontrar em sua narrativa “referências ou pontos de ligação históricos que inserem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível.” (FREITAS, 1986, p. 14). A referência à PIDE, ao salazarismo, à Revolução dos Cravos, aos escritores e amigos pertencentes à mesma geração de artistas que a sua, às datas históricas e a fatos reconhecidos de sua biografia cumprem o papel de situar a narrativa, autenticando-a. “São, na maioria, técnicas que caracterizam o discurso histórico, e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista.” (FREITAS, 1986, p. 14) Estes procedimentos, nomeados por Maria Teresa de Freitas de “técnicas de autenticação do discurso”, foram largamente utilizados no século XVIII e XIX e podem ser encontrados em abundância em *Partes de África* (1991). Em sua narrativa, entretanto, elas não cumprem a função de concederem caráter realista ao texto, visto que são inseridas no texto por um viés memorialista e se encontram acrescidas e modificadas pela ficção no interior de seu mosaico. Funcionam não para criar uma ilusão de realidade, mas para dar um efeito de realidade. Esse procedimento, unido à metaficção, confere à diegese um tom ambíguo, que confunde os limites da referencialidade e questiona a capacidade das narrativas de serem reflexo da realidade, já que expõe a ingenuidade dessa tentativa ao desvelar o caráter necessariamente autobiográfico de qualquer ficção, tornando-a incapaz de ser totalizante já que parte da memória e da perspectiva de apenas um indivíduo. Que Helder Macedo frequentava o Café Gelo com seus amigos já é fato reconhecido, entretanto, como determinar se os episódios ocorridos no romance ocorreram mesmo? Basta lembrar que a esse ambiente nitidamente referencial e parte da história pessoal do autor é acrescido pelo menos uma personagem ficcional: Luís Garcia de Medeiros. Também se pode afirmar que a narrativa está inserida em um contexto salazarista, porém os acontecimentos desse período estão necessariamente relacionados ao efeito que eles tem na vida do narrador. São tantos os dados referenciais inseridos e, ao mesmo tempo, tanto os acréscimos ficcionais, que se tornaria exaustivo apurar a veracidade de cada um dos episódios relatados.

Até aqui, já foi demonstrado como muitos desses procedimentos, apesar de ancorarem a narrativa de *Partes de África* no real, são desestabilizados pelo narrador. O que interessa nesse ponto é a inclusão do documento do pai do narrador e as discussões subjacentes a esse procedimento. Se estivéssemos a tratar de um texto realista, a inclusão do relatório do pai, no capítulo 10, deveria conferir a narrativa um tom de verdade. Tal relatório refere-se a um

incidente considerado como rebelião, por parte dos falupes (etnia local), e de como o administrador teria negociado a solução do problema, sem comprometer a autoridade da metrópole mas sem punir com rigor injustificado os jovens falupes, manobrando a burocracia e contornando a severa recomendação do Comandante Militar (SILVA, 2011, p. 37)

A ironia machadiana utilizada, entretanto, “é um dos instrumentos privilegiados pelos quais os sentidos do texto são recorrentemente postos em xeque, desmascarados enquanto constructo, demolidos, reorganizados em sua relação com o todo, novamente postos em xeque, etc.” (SILVA, 2002b, p. 105) O resultado dessa ironia é deixar o leitor permanentemente em dúvida, colocando em suspeição inclusive o documento transcrito no referido capítulo – prática comumente relacionada, nos textos realistas, como uma prova de verdade. “Já que essas *verdades* são móveis, articuladas caleidoscopicamente, tudo o que parece fácil e óbvio numa primeira leitura torna-se, posteriormente, ambíguo e discutível.” (SILVA, 2002b, p. 105).

Essa desestabilização da função original da colagem de documentos nos textos realistas questiona o “prestígio do fato, do testemunho e do documento, no interior dos estudos literários.” (LIMA, 1986, p. 191). De acordo com Luiz Costa Lima (1986, p. 192) “qualquer gesto, qualquer manifestação e, portanto, também qualquer texto envolve uma pluralidade documental. E isso porque atestam uma pluralidade de coisas”, mas que, se considerarmos as marcas discursivas desses textos, deixando de ver os produtos humanos “como uma massa indistinta” (LIMA, 1986, p. 193), percebe-se que dentro do campo do discurso, as formas discursivas determinam entendimentos próprios para seus produtos, mudando a qualidade do documento para cada produto. De acordo com o autor, o documento é um meio neutro, mas o uso que se faz dele não.

O *uso* que a história, por exemplo, faz dos documentos depende da metodologia de escrita historiográfica que se adota. O critério de coordenação que se faz dos documentos não é inerente a eles, e depende do historiador e de sua perspectiva e metodologia históricas. No caso de *Partes de África* a própria qualidade de neutralidade do documento é questionada. Conforme afirma o narrador, os fatos contados pelo pai no relatório “coincidem, mas não sei

se a história é a mesma, e se é melhor ou pior.” (MACEDO, 1991, p. 81): evidencia-se que o relatório do pai é apenas uma forma de organização dos fatos, que pode assumir outros significados a partir de outra perspectiva. Não se deve confiar na veracidade absoluta deste documento, ainda mais se se considerar que ele está inserido dentro de um romance no qual o narrador afirma, acerca do relatório que: “Mudei o nome dos protagonistas, e os nomes dos lugares também não estão nos mapas” (MACEDO, 1991, p. 81) Nos termos colocados por Luiz Costa Lima, os fatos podem ser os mesmos, mas são modificados pela configuração que assumem. É justamente nessa função organizadora que consiste o problema da história como “ciência” – e o apagamento do historiador feito pela história metódica é uma forma de resposta a estes problemas que se impõem quando se evidencia que há um organizador desse discurso. O autor fala em termos da existência de um primado do documento e do fato, que acaba por afetar também a literatura.

O romance tradicional se vale desta mesma ilusão criada pela história metódica, evidenciada na utilização de um narrador implícito – como salientou Helder Macedo (1992) – e na grande preocupação com a fidelidade e objetividade do retrato. Em tempos nos quais se concedia grande importância à objetividade e fidelidade histórica, a adoção de técnicas realistas acaba por mascarar a ficção ao mimetizar os procedimentos da escrita historiográfica – o discurso digno da verdade. Isso pois, “A ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua verdade.” (LIMA, 1986, p. 187). O que se esconde, de fato, por meio não só da utilização de documentos, como de todas as outras técnicas de autenticação do discurso é que o romance, ao assumir uma configuração discursiva que é ficcional “não objetiva, i.e., não concede foros de verdade aquilo que declara.” (LIMA, 1986, p. 193). O primado da observação e do documental coíbe a mobilidade da ficção. Esta, entretanto, sempre esteve ali e, a despeito das técnicas que se emprega para que ela pareça com o real, ela não é o real: entrar em estado ficcional implica a ideia da criação de universo que, se por um lado, alimenta-se do mundo empírico, por outro o faz não para o “reiterar, mas para constituir um outro espaço” (LIMA, 1986, p. 196). A demanda da documentalidade e da autenticidade dentro da produção literária, fez com que o gênero literário dominante – o romance – “se mostrasse como uma sucursal da história” (LIMA, 1986, p. 233). Fora da produção literária, cresce a ideia da literatura como documento, que ignora a especificidade do discurso ficcional. De acordo com Luiz Costa Lima, “a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não documental, uma *radicalidade não documental*” (LIMA, 1986, p. 195). Afirmar isso não significa que não seja

importante documentar a época que certo autor viveu, as suas influências, ou os detalhes de sua biografia, mas que esses aspectos não dizem a respeito de sua obra. “O erro da crítica filológica, que se fundava na teoria biológica da época e nos princípios cientificistas do positivismo, constituiu em confundir análise das fontes e das variantes com a análise do discurso literário.” Além disso, essa afirmação não a torna congruente

com a noção beatífica de ficção – i.e., de ficção como um território que não se contamina pela realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar. (LIMA, 1986, p. 195)

A ficção, portanto, alimenta-se do real, mas não pode ser encarada como um documento – como prova de realidade do contexto histórico ou das experiências individuais que narra – pois apenas se alimenta do real para constituir um universo próprio. A ficção é naturalmente ambígua, tal como aparece em *Partes de África*: não é reflexo translúcido da história e do sujeito, mas também não é completamente autônoma desses. Vincula-se ao passado ao mesmo passo que o transforma: e tal asserção vale também para o uso que faz da tradição literária anterior à sua. Como se procurou evidenciar, Helder Macedo apropria-se de procedimentos típicos do paradigma realista e os transfigura.

De acordo com Peter Burke (1997, p. 112), salvo raras exceções, no século XIX:

a fronteira entre história e ficção foi relativamente nítida (...) Romances históricos e histórias narrativas eram opostos complementares, com uma divisão clara de trabalho entre autores. Historiadores profissionais, na era de Ranke e seus discípulos, se restringiram às narrativas de grandes eventos e aos feitos dos grandes homens. Por sua vez, os romancistas históricos clássicos não interferiam em interpretações correntes da história, e menos ainda em grandes eventos; ao contrário, aceitaram-nos como verdadeiros. Romancistas tinham licença para inventar personagens menores, ilustrando os feitos de grandes mudanças históricas num nível local ou pessoal.

Existe, portanto, uma separação razoavelmente nítida entre esses discursos – bem como hierárquica – que, a partir do século XX, devido a uma série de mudanças, tende a ser questionada e se tornar menos marcada. O que se segue busca refletir acerca dos efeitos imediatos dessas mudanças no discurso historiográfico e literário, que ajudarão a compreender como que a contemporaneidade pode ser marcada pela interpenetração desses discursos.

3. Abertura das fronteiras

“Every story ever told really happened. Stories are where our memories go when we forgot them.”
Doctor Who, Season 9, Episode 12.

Nesse quadro de separação mais explícita dos discursos ficcional e histórico do século XVIII e XIX, era quase que um tabu a transposição de fronteiras discursivas, mesmo porque, o que estava em jogo era uma hierarquização dos saberes: “Foi apenas na nossa própria época que a fronteira entre a história e a ficção se reabriu, como a fronteira entre a Alemanha Ocidental e Oriental.” (BURKE, 1997, p. 112) Com o fim da primeira guerra mundial, se instaura um clima geral de questionamento das certezas do passado, levando a escola metódica a sofrer contestações advindas de várias fontes. O epicentro desta crise do espírito humano encontra-se, principalmente, na desestabilização do conceito de verdade empreendido por Nietzsche, o qual se convencionou chamar “crise de representação”. Como veio sendo discutido no capítulo anterior, os estudos do filósofo apontam para a artificialidade dos discursos humanos e para a impossibilidade da existência da verdade, problematizando quaisquer formas de representação da realidade, sejam elas literárias ou históricas. Entra em jogo a noção de que a realidade é socialmente construída, não cabendo à escola Realista, na literatura, representá-la com perfeição, mas tampouco aos métodos positivo-cientificistas da historiografia. De acordo com Eberhard Lammert (1995, p. 290) “no limiar do novo século a crise de uma narrativa fidedigna estava exposta juntamente com a crise do historicismo”.

Na literatura, a resposta à crise foi declarar sua autonomia em relação à realidade e a morte do autor como fonte de significação do discurso literário. Assim como a intenção do autor, “a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal” (COMPAGNON, 2010, p. 95). Neste momento,

A mimesis foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda da semiosis sobre a mimesis. (COMPAGNON, 2010, p. 95)

Muito dessa perspectiva advém da linguística, como, por exemplo, a ideia de Ferdinand Saussure acerca do arbitrário do signo, que implica uma autonomia relativa da língua em relação à realidade e “supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas)” (COMPAGNON, 2010, p.) Desta forma, a arte fecha-se em si mesma e destacam-se, nesta

perspectiva, a posição dos formalistas e estruturalistas – como é o caso da narratologia francesa em sua preocupação com a “análise das propriedades estruturais do discurso literário, da sintaxe de suas estruturas narrativas, em detrimento de tudo o que nos textos concerne à semântica, à *mimesis*, à representação do real, e, sobretudo, à descrição” (COMPAGNON, 2010, p. 99). A ficção, por sua vez, se considerada como algo que se alimenta do real – mas não é o real propriamente dito – para constituir aquilo que poderia ter acontecido – definição assumida por *Partes de África* – continua vetada, pois o clima geral de suspeita gera “um solo fértil para os experimentalismos estéticos, que colocam a linguagem no centro das atividades literárias” (GUELFY, 1999, p. 30). De fato, essas posições mais radicais surgem em combate à ideia realista da arte como reflexo transparente da realidade: “Em conflito com a ideologia da *mimesis*, a teoria concebe, pois, o realismo não como um "reflexo" da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros.” (COMPAGNON, 2010, p. 105). Entretanto, para que o ataque seja efetivo, assume-se a posição antagônica, que rechaça quaisquer tentativas de se relacionar o contexto histórico à obra.

Para a história, entretanto, a resposta não é tão simples devido à estreita relação com a verdade que a dominava neste período. O entre guerras, desta forma, constitui-se um período de crise do ofício do historiador, ameaçado pelas outras Ciências Sociais, que lhe tomavam o terreno. A sociologia, por exemplo, em sintonia com o clima geral de questionamento da noção de verdade, ataca as fontes do historiador, descartando a ideia de imparcialidade da pesquisa. Para tanto, Simiand (2003, p. 72) declarava que:

À força de repetir com a escola moderna que a história é uma representação do passado, exata, imparcial, sem fins tendenciosos nem moralizadores, sem intenções literárias, romancescas, anedóticas - o que constitui, com efeito, uma concepção muito superior às concepções e às práticas historiográficas anteriores - esquecendo-se de sublinhar que “exato” não quer dizer integral que “imparcial” não quer dizer “automático”, que “sem fins tendenciosos, sem preocupações literárias” não querem dizer “sem preconceitos, sem escolhas”.

Outra frente de ataque de Simiand (2003) foi a denúncia dos “ídolos da tribo dos historiadores”, metáfora retomada de Bacon: o ídolo político, ou a dominância do estudo político da história, o ídolo individual, ou o hábito de conceber a história como história dos sujeitos, e o ídolo cronológico, ou a veneração das origens. Ao desvelar o culto a esses três ídolos, o autor pretende questionar a capacidade da história de se constituir como forma de conhecimento positivo e convida os historiadores, sob o jugo da sociologia, a “passar do fenômeno singular para o regular, para as relações estáveis que permitem perceber as leis e os

sistemas de causalidade.” (DOSSE, 1992, p. 29), pois esta seria a verdadeira forma de agir de uma ciência: buscar relações e constantes. “Diante desse artigo que impressiona pelo vigor agressivo e pelo rigor teórico, a história ‘historicizante’, como Simiand a denomina, deverá reafirmar teoricamente e vigorosamente seus pressupostos ou se calar para sempre” (REIS, 2000, p. 55).

A crise de representação e a constante ofensiva das outras disciplinas das ciências sociais – que colocam em xeque os métodos da escola metódica – motivam duas consequências imediatas. Das outras ciências, presencia-se uma intensificação nos questionamentos dos limites entre a ficção e a história – ambos, neste ponto, entendidos como discurso e, por isso, indiferenciáveis⁷⁰. Do lado dos historiadores, por sua vez, tem-se a criação da revista *Annales d’histoire économique et sociale* por Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929, com o intuito de renovar a historiografia e reestabelecer o lugar perdido a partir da destabilização da disciplina ocasionada pela crise de representação. A nova forma de historiografia proposta pela revista caracteriza-se pela abertura das fronteiras da história às outras ciências humanas⁷¹, pela preferência pela longa duração em detrimento do evento e, conseqüentemente, passa a se optar pela história econômica em detrimento da história narrativa (factual) e da história política, bem como o reconhecimento do historiador como agente organizador do discurso histórico.

A história apresenta-se, neste momento, como uma ciência marginal, sem dogmatismos, ideologias ou teoria da história e vítima do ostracismo, que clama às outras disciplinas que se unam a ela no combate a história historicizante. Esse posicionamento foi essencial para a captação dos procedimentos e linguagens das outras ciências sociais, ao contrário das tentativas anteriores que, por serem demasiadamente dogmáticas, acabaram por fracassar na tentativa de unificação. “Os *Annales* pretendem descer ao porão recusando o elitismo de assuntos e a prioridade do acontecimento. A partir de então tudo é permitido para quebrar as barreiras disciplinares, para diversificar suportes e assuntos de pesquisa” (TÉTART, 2000, p. 109-110).

A economia, ao ser absorvida pela história, traz para esta a estabilidade dos números e resolve, pelo menos em parte, alguns problemas da disciplina, como o culto ao ídolo político e o culto ao ídolo individual, destacado por Simiand. A história narrativa e política – chamada

⁷⁰ Dicotomicamente, ou se reconhece a capacidade da literatura ser verdade, ou se reconhece que a história é ficcional.

⁷¹ De acordo com Peter Burke (1992, p. 126), essa abertura do campo de exploração do historiador para outras áreas foi “a mais importante contribuição do grupo dos *Annales*, incluindo as três gerações” – primeiro por ampliar suas fontes, mas, mais importante, por contribuir para a deshierarquização dos discursos.

pejorativamente de história historicizante – é combatida por ser centralizadora visto que, costumeiramente, representava apenas os grandes eventos e dava relevo apenas às grandes personalidades históricas. Buscando afastar os sujeitos actantes da história ao recusar o relato político e declarar a morte de narrativa, optam, em detrimento da história factual e da história política – de curta duração – pela história econômica, que melhor demonstrava a constância da longa duração dos eventos históricos.⁷²

Como se vê, a mudança dos métodos históricos pauta-se, ainda, em uma preocupação científica apesar de o historiador se assumir como produtor do discurso, em detrimento do antigo auto-ocultamento, que o relegava a apenas organizar documentos. Entra em foco a percepção de que o historiador “não pode mais se contentar em fazer a exegese dos documentos escritos oriundos da esfera política. Deve ampliar as fontes e os métodos, os quais devem incluir a estatística, a demografia, a linguística, a psicologia, a numismática e a arqueologia.” (DOSSE, 1992, p. 55). O fetichismo dos fatos acabava por tornar o historiador cativo dos documentos a ponto de fazer deles uma explicação histórica, tornando-o sujeito passivo na escrita da história. Por isso, de forma paradoxal à atitude de excluir os sujeitos ao recusar os relatos políticos e factuais, “Marc Bloch e Lucien Febvre defendem, ao contrário, a necessária intervenção ativa do historiador perante os documentos e os arquivos.” (DOSSE, 1992, p. 56). Como ressalta Maria Lucia Fernandes Guelfi (1999, p. 36), “ao contrário de Ranke e de Humboldt, os historiadores de hoje têm consciência de que a verdade depende de quem escreve, de qual sua posição e de como essa posição motiva o seu ponto de vista.”

O factual é minorado em favor da longa duração, da causalidade mais ampla dos eventos, e a história-problema substitui a história historicizante: ao cientificismo positivista opõe-se o relativismo subjetivo da prática,

em que o historiador escolhe, em função das preocupações presentes, os fatos a serem interrogados, os submete a um certo número de hipóteses sem as quais o conhecimento histórico é palavra vã. O historiador não deve fazer tábula rasa de sua individualidade para professar a dúvida: deve, ao contrário, confrontar suas hipóteses com os documentos coletados. (DOSSE, 1992, p. 57)

A preocupação com o presente constitui-se, inclusive, em uma das principais inovações dos *Annales*: há o rompimento com a concepção essencialmente passadista da escrita da história, ou, em outras palavras, com o ídolo cronológico que fora fortemente criticado por Simiand (2003), privilegiando, ao contrário, as relações entre o passado e o

⁷² Como os *Annales* passaram a ditar o conteúdo “do novo gênero de pesquisa histórica, a modalidade mais adequada para organizar e apresentar os dados era a analítica, mais do que a narrativa, e os próprios dados deviam ter uma natureza quantitativa ao máximo possível.” (STONE, 1991, p. 16).

presente. O campo de estudo do historiador passa a incluir, desta forma, a própria contemporaneidade.

Essa perspectiva relativista da história-problema, portanto, além de recusar para si o relato factual e o político, acaba por contribuir com a atual noção de que o conhecimento histórico é provisório e constantemente transformado pelo presente e os questionamentos que este nos inflige. Porém, paradoxalmente, apesar da consciência de que a história é sempre construção, pois está constantemente alterada pelo presente, ainda há uma preocupação com a linearidade e a causalidade, expressas pela opção pela longa duração.

Em *Partes de África* é possível entrever a consciência de que a história é de responsabilidade de um sujeito, e não uma verdade que se torna transparente a partir da organização de documentos, como criam os historiadores da escola metódica:

Conta-se que quando o avião com os primeiros russos sobrevoou Lourenço Marques houve um motim a bordo porque não acreditavam que aquela pudesse ser a mesma cidade que a propaganda lhes fizera prever. E que quando os moçambicanos se lhes queixaram das infra-estruturas deixadas pelos portugueses – poucas estradas, poucos hospitais, poucas escolas, poucos portos, poucas represas – *teriam* dito que já tinham visto pior, que como começo para um novo país já não era mau. *Conta-se* também que quando os dirigentes da FRELIMO pediram aos vertiginosos descolonizadores de torna-viagem um período de transição que lhes permitisse prepararem-se para assumir o poder, estes *teriam* respondido “já! já! já!” e aqueles “então já”. Mas contam-se muitas coisas (MACEDO, 1991, p. 37, *grifos meus*).

Ou assim *se dizia que disse*, como história cochichada entre sorrisos ainda cúmplices com a Primeira República, ou já em incrédulo Estado Novo (MACEDO, 1991, p. 14, *grifos meus*).

O narrador, ao utilizar do verbo na condicional – *teriam* – ou do *conta-se* e do *se dizia que disse* ressalta que a historiografia narrativa tem algo em comum – a linguagem – com o ficcional, fato que desvela a consciência, por parte do narrador, das imprecisões que daí pode decorrer ou mesmo da incapacidade desse tipo de discurso representar a totalidade de uma época. Ao mesmo tempo, sua narrativa é composta por inumeráveis “*conta-se*”: ela é essencialmente narrativa. A diferença encontra-se justamente, por um lado, na consciência da incapacidade de se atingir um relato completo a partir dessas narrativas e, por outro, no fato dessas narrativas não estarem centralizadas, mas sim compostas por diversas vozes que se sobrepõem no romance. Há uma crítica a história narrativa, porém não se abre mão dela para a sua versão dos fatos históricos: sua utilização difere ao passo que é autoconsciente de suas limitações e descentralizadora. Não pretende ser verdade, não se centra em um único sujeito, não se esforça para estabelecer causalidade entre os eventos, já que não crê na causalidade dos fatos.

Da mesma maneira, não existe uma crença na longa duração e nem na estabilidade das estruturas que seriam reveladoras desta grande causalidade histórica: “Se o futuro torna inevitável o passado, o passado, antes de saber que o é, não se compadece com tais determinismos históricos” (MACEDO, 1991, p. 21) Sua narrativa, caleidoscópica, está constantemente a renovar seus significados: é dinâmica, e não estática. É reflexo dos tempos pós-coloniais, que modificaram a lógica anterior pautada em oposições: colonizador/colonizado, oprimido/opressor, negro/branco. Basta lembrar que, com o tempo, o narrador passa “cada vez menos a entender quem naquela terra eram os bons e quem eram os maus” (MACEDO, 1991, p. 100). Fora da lógica colonial, essas oposições não são facilmente identificadas como anteriormente, estão em constante movimento. Personagens como o inspetor Lobo do Santos – que ora é mau e agente da Pide, ora é bom e integrado a sociedade africana – e o próprio narrador – que tem a identidade bipartida entre a África da infância e da adolescência e o Portugal da vida adulta, entre a família colonialista e seus ideias antisalazaristas – demonstram como as categorias de bom e mau, português e africano, podem ser dinâmicas e com limites dificilmente identificáveis. Instáveis. Em *Partes de África* não se opta por nenhum dos pares dicotômicos ali representados – sua narrativa é “mais sombria, tremendamente complexa e matizada, criticando o colonialismo mas escapando de maniqueísmos.” (SILVA, 2011, p. 38): não se opta por privilegiar nenhum dos lados da história. A hierarquia é desfeita e não invertida e por essa razão tem sido argumentado que se trata de uma narrativa neutra, sem o *mea culpa* póscolonial, que costumava assumir uma perspectiva maniqueísta de vilões portugueses e vítimas africanas. Afirmar isso não significa negar a violência colonial praticada pelos portugueses, mas sim assumir que essa divisão não é tão nítida nos dias de hoje. “Seu “autor”-narrador deixa muitíssimo claro que o colonialismo foi um malefício, por exemplo, mas modaliza a própria crença ao permitir que vozes paralelas se façam ouvir e ao não conseguir rebatê-las com mais do que dúvidas razoáveis e honestas perplexidades.” (SILVA, 2011, p. 39).

Essa inversão da antítese, em *Viagens na minha terra* (2012), é vista por Helder Macedo em um artigo sobre este romance, *Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis* (2007), como um quiasmo. De acordo com Helder Macedo, neste romance está simbolizada a marcha do progresso social português, no qual se alternam “dois princípios contraditórios” (MACEDO, 2007, p. 17): o espiritualismo e o materialismo, simbolizado, respectivamente,

nas duas personagens quixotescas: Dom Quixote e Sancho Pança.⁷³ “Garrett está mais a caracterizá-la mais como uma alternância linear de opostos coexistentes do que como uma polarização dinâmica de opostos complementares – o que tem mais haver com dicotomia do que com dialética” (MACEDO, 2007, p. 180). Por esta razão torna-se claro que, para Garrett, não há progresso:

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, 2007, p. 16).

Ora, o quiasmo é uma figura de linguagem cristalizadora: “que só finge mudança para manter tudo na mesma, para restaurar o passado no futuro, como na *Mensagem* do Pessoa, que achava bem, e os fantasmas sebastiânicos do Garrett, que achava mal.” (MACEDO, 1991, p. 221). O quiasmo é “um falso dilema, que só pode ser corrigido se os termos que o definem forem corrigidos de modo a permitirem uma síntese que os supere.” (MACEDO, 2007, p. 18) Garrett dissolve o quiasmo ao final da narrativa ao assumir o lugar semântico de Carlos e concluir, junto com Frei Dinis, que liberais ou miguelistas, todos erraram. Em *Partes de África* continua-se, desde o princípio, a proposta de Garret de encontrar um modo de superação das dicotomias: toda a narrativa pauta-se em demolir qualquer possibilidade dicotômica de quiasmo que continue a atravancar a evolução. Contém, antes, a possibilidade de mudança, de um novo mundo não mais regido pelas antigas oposições coloniais, para o qual é preciso uma nova forma narrativa, ela também nova, equilibrada e neutra.

A dissolução dessas oposições fica bem explicada no capítulo “Reconhecer o Desconhecido” e, como “há coisas que ganham em ser ditas mais de uma vez.” (MACEDO, 1991, p. 233), é preciso dizê-las de maneira diferente. Tal capítulo trata-se de uma comunicação acerca das percepções do real e do imaginário na literatura quinhentista portuguesa, “as relações entre a verdade que se dá como ficção e a ficção que se dá como verdade” (MACEDO, 1991, p. 235), proferida no Rio de Janeiro em 1990 – e que, em congruência com o tema proposto, veio a ser misturada também com a ficção ao ser publicada pela primeira vez em *Partes de África* (1991).

⁷³ O espiritualismo está contido no materialismo, assim como o ying está contido no yang, e vice-versa. Ora Frei Dinis é materialista e se torna espiritualista, ora o inverso acontece com Carlos. Essencialmente, nada muda. Por isso afirmou-se no Capítulo 1, que ao invés de ser yin e yang, *Partes de África* assume um tom acinzentado, no qual essas dicotomias já não tem mais lugar.

O nome da comunicação faz menção aos descobridores, e era “frequentemente manifestado nos primeiros encontros entre povos de civilizações diferentes” (MACEDO, 1991, p. 235) que “reconheceram o que não conheciam, projetando nas coisas e nos povos que foram encontrando os seus próprios desejos, medos, ideias, fantasmas, superstições – em suma seu imaginário.” (MACEDO, 1991, p. 235) Estes, quando se deparavam com o desconhecido, recorriam aos códigos que lhes eram conhecidos para descrevê-lo: usavam alhos ao se deparar bugalhos ou, em outras palavras, “quando o que se lhes deparava excedia os limites dos conhecimentos, recorriam às metáforas” (MACEDO, 1991, p. 236) A percepção daquilo que ignoravam acabava, portanto, a ser sempre um reflexo daquilo que conheciam. Pero Vaz de Caminha, por exemplo, ao se deparar com a nudez dos índios, projetou neles uma ideia de inocência que pertencia ao imaginário católico português: “ao procurar pensar o impensável, reconheceu o desconhecido.” (MACEDO, 1991, p. 239). Dessa nudez, que para os portugueses não era humana nem atitude civilizada, concluiu que o que faltava àqueles índios era a conversão ao catolicismo para se tornarem civilizados, faltava-lhes a compreensão do pecado e aos portugueses cabia lhes salvar da perdição eterna, ensinando-os. Os índios, desta forma, foram compreendidos dentro dos limites permitidos pela percepção católica portuguesa.

Porém, quando os mal-entendidos começaram a esclarecer-se, quando o desconhecido deixa finalmente de ser reconhecido por aquilo que não é, e a norma da diferença se integra na norma que diferencia, então é porque já chegou o tempo do fim dos impérios, quando o pós-imperialismo se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios. E a verdade é que esse fim já estava contido no princípio. (MACEDO, 1991, p. 244)

A diferença, pois, era compreendida através de metáforas e, conforme vai sendo absorvida e finalmente conhecida, se integra a essa norma que a diferencia. Esses são os tempos pós-coloniais, nos quais a diferença já faz parte do próprio imaginário português: “e os portugueses a começaram a descobrir que a sua língua não é apenas aquela que julgam conhecer.” (MACEDO, 1991, p. 245), ela já designa muito mais do que sua própria realidade, visto que foi apropriada pelas nações colonizadas. Por isso, neste romance, as coisas se tornam tão ambíguas: somos todos frutos deste torpe casulo. A língua une brasileiros, africanos e portugueses. E essa dinâmica, essas diferenças que são integradas nas normas que diferenciam, está constantemente a acontecer, reconfigurando as estruturas sem deixar espaço para dicotomias. Em *Partes de África* a história é, portanto, sempre construção, constantemente sendo reconfigurada pelo próprio presente, num eterno devir, pois, “a galeria de sombras na casa dos meus pais ficará sempre por completar” (MACEDO, 1991, p. 234).

No que foi proposto até este ponto, percebe-se que tanto a perspectiva histórica do século XIX quanto a do século XX pode se tornar problemática. A primeira porque pauta-se em apagar a característica discursiva da história e vale-se da ilusão “de auto-ocultamento do sujeito histórico e de sua prática da escrita para melhor dar ao leitor a impressão de que os fatos falam por si mesmos.” (DOSSE, 2003, p. 22). A segunda porque ainda crê na eficiência da longa-duração, apesar de já haver assumido a parcialidade da prática historiográfica. Além do mais, ao assumir o caráter discursivo da história acabou por gerar discussões que, valendo-se do território comum da linguagem que história e ficção partilham, argumentam que estas são indiferenciáveis, ignorando o que esses discursos têm de específico. O questionamento da verdade, empreendido por Nietzsche, “parece autorizar a ficção a estabelecer-se também como verdade” (GOBBI, 2011, p. 24) resultando na desautorização da “verdade construída pela história, já que ela nada mais é que resultado de um exercício retórico” (GOBBI, 2011, p. 24), encarando-a, também, como uma espécie de ficção. Ora, isso seria um quiasmo. O que parece ser o problema no caso específico de *Partes de África* é que o fato de história e ficção encontrarem-se indiferenciáveis no interior de sua diegese cause no leitor a falsa ideia de que estes discursos são indiferenciáveis também fora do romance, esquecendo-se que o que está em questão é a criação literária e que essa ambiguidade é uma estratégia discursiva que obriga a uma discussão filosófica destas categorias e suas relações com a verdade. O que se segue busca argumentar que, como discursos, história e ficção conservam as suas especificidades, mas que no interior do romance em questão eles são intencionalmente confundidos como forma de questionar a hierarquia que por séculos regeu suas interações. Ao usar da metaficção, o narrador expõe que ambos são linguagem, que partem de um único sujeito e que, por isso, ambos são incapazes de retratar com precisão o real, deshierarquizando-os. Trata-se de um terreno pantanoso, mas no qual é impossível deixar de adentrar ao se aventurar pelas partes desta África.

4. Demolindo hierarquizações

*“A palavra cria o real?
O real cria a palavra?
Mais difícil de aferrar:
Realidade ou alucinação?
Ou será a realidade
Um conjunto de alucinações?”
Murilo Mendes, 1972.*

A consciência da história como discurso lançou sobre os estudiosos das fronteiras entre história e ficção uma dúvida epistemológica que, muito frequentemente, transita por dois extremos: “ou a história, como a ficção, com seu discurso subjetivo também é uma invenção. Ou, então, também é possível se chegar a uma verdade histórica através da literatura.” (ESTEVEVES, 1998, p. 125). O problema dessas asserções é que no lugar de deshierarquizar esses discursos, conservando-se suas especificidades, busca-se igualá-los justamente naquilo que se diferenciam.

Luiz Costa Lima (2006) ressalta que não se deve confundir a escrita da história com a história, pois esta é um fenômeno natural e espontâneo que “concerne ao que sucede no mundo para aquelas criaturas capazes de reconhecer o tempo. Como tal, ela é a face concreta, múltipla e contraditória da existência humana.” (LIMA, 2006, p. 116) A escrita da história não é um simples projetar da história, como se o historiador fosse um arquivista a reunir e organizar esta matéria – tal como criam os adeptos à história metódica. O que as considerações de Nietzsche revelam é que o lugar reclamado pela história não lhe é de direito: que ela não é capaz de simplesmente reproduzir em sua escrita a verdade empírica do tempo. É justamente essa consciência mais aguda que diferencia a historiografia contemporânea: a condenação categórica das narrativas que buscavam exprimir o passado levou o historiador dos *Annales* a um “entendimento da história como operação cognitiva, produto, assim, de um sujeito que ‘domina’ o instrumento que lhe permite tal operação: a linguagem” (GOBBI, 2011, p. 26). Ela não se coloca mais como uma verdade essencial, mas sim como uma análise, empreendida por um sujeito específico – o historiador – acerca dos dados empíricos que a história crua lhe provém. Por outro lado, se não é válida a asserção de que a historiografia é capaz de conter a verdade histórica – em termos totalizantes – pelas mesmas razões não se deve esperar isso da ficção. Isso não descola completamente da realidade nem a historiografia e nem a ficção: apenas ressalta que ambas, por serem linguagem, não podem ser o veículo de uma verdade plena e completa. A história, como fenômeno da realidade, “respeita as ações pontuais de um agente humano, de um grupo de agentes, de uma comunidade, de uma sociedade ou de uma época.” (LIMA, 2006, p. 116) e essas ações podem tanto permanecer desconhecidas como vir a integrar a memória de alguém ou de um grupo, sem que para isso se constitua, automaticamente, como escrita da história. Os fenômenos da história, como fato da realidade, podem

dar lugar aos tratamentos diferenciados do historiográfico ou do ficcional. (...) Cada um deles retira a história crua da pura empiricidade para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio de outro. É essa fonte em

comum, a radical diferença de seus resultados, e a falta comum de teorização suficiente em ambas, que dão lugar aos equívocos que têm acompanhado a escrita da história e da literatura. (LIMA, 2006, p. 117)

Como discutido no capítulo referente à autobiografia, o historiador, mesmo consciente da parcialidade subjetiva de seu relato, tem uma pretensão à “verdade” e relaciona-se mais diretamente com o referencial, enquanto que o ficcionista organiza os dados empíricos a partir de um princípio inventivo – que pode variar de grau, mas que, de qualquer forma, o exime da responsabilidade de ser fiel ao referencial. Enquanto que o próprio da historiografia é sua pretensa busca pela “verdade”, o próprio do ficcional é justamente não pretender ser “verdade” e inventar. Trata-se de dois princípios diferentes, que buscam vencer a força do tempo cada um dentro de sua própria especificidade. Aquilo que é próprio à historiografia – a pretensão à verdade – é impróprio para considerar-se o ficcional, e vice-versa. De acordo com Maria Teresa de Freitas,

A arte não tem por objetivo representar o universo; ela não pretende fornecer a simples confirmação de um saber que pode ser adquirido por outros meios, tais como a pesquisa histórica, uma enquete sociológica, ou uma demonstração científica. A arte tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior já inventariada, e o artista, quando não é acadêmico, ultrapassa incessantemente os limites de classificação aos quais uma sociedade confina suas representações provisórias do mundo. A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a. (FREITAS, 1989 p. 113).

A arte, portanto, e principalmente a ficção, não ratifica a realidade, mas cria outros mundos a partir daquilo que retira da realidade exterior, pois é uma modalidade do imaginário. Como, entretanto, conciliar essa posição com a de Roland Barthes (1987), que encara o discurso histórico como uma elaboração imaginária? De acordo com o autor:

Como se vê, pela sua própria estrutura e sem que seja necessário fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para sermos mais precisos, imaginária, se é certo que o imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “enche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). (BARTHES, p. 128, 1987)

Primeiramente, quando Barthes (1987) diz que o discurso histórico é uma elaboração imaginária, não se deve entender que o historiador inventa e ficcionaliza aquilo que observa, analisa e tenta organizar do empírico, mas sim que a realidade não é acessível senão através do discurso, que implica uma visão necessariamente subjetiva/ideológica dos fatos. As verdades, portanto, são convenções que fazem parte do imaginário da sociedade. É por causa dessa confusão metodológica – que levou alguns mais radicais a assumirem que a história, por

ser uma modalidade do imaginário, era também uma espécie de ficção – que Luiz Costa Lima (2006, p. 65) esclarece:

Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, i.e., sujeita à ratificação, e não só à do erro de julgamento de seu agente. Mas isso não a torna constitutivamente imaginativa. Parcial, a verdade na escrita da história não reduplica o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judiciativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário.

Desta forma, a história é sim parcial e produto de um sujeito, mas não parte do princípio da invenção tal como a ficção. Ao mesmo tempo, ela não é um vidro transparente para olharmos para a história crua, mas o produto dos julgamentos de alguém que utiliza um determinado método para tentar explicar o real, sempre consciente de que sua palavra não é a final. Nesse processo não se inventa. Tais questões, antes de tudo, operam:

uma desestabilização dos cânones do conhecimento histórico ao atentar para a natureza de qualquer forma de realidade passível de ser conhecida, que se configurará, inevitavelmente, como simulacro, não no sentido de uma espécie de desonestidade para escapar à verdade, mas naquele de um reconhecimento da natureza específica do seu meio de expressão – a linguagem, marcada pelos signos da artificialidade, da convencionalidade, da subjetividade. (GOBBI, 2011, p. 27)

Tal desestabilização não implica a dissolução de todo o sentido, mas a consciência de que este nunca será absoluto, totalizante e uno. A mesma subjetividade, inerente ao discurso, está presente na ficção, e esta sim é inventiva, pois regida por outras leis, diversas do discurso historiográfico. Apesar de resguardarem suas especificidades, é neste ponto que ambas se assemelham, pois, consideradas como discurso “A História e a literatura devem ser entendidas como as representações e os registros da subjetividade na linguagem e, como tal, processos instáveis na formação do sentido, portanto não mais produtos finais do sentido passado e fixo.” (GOBBI, 2011, p. 29) É esta semelhança que *Partes de África* destaca para deshierarquizar esses discursos, confundindo a linguagem referencial e a ficção de modo a deixar claro o caráter artificial, subjetivo e parcial de ambas. Da mesma forma que a historiografia contemporânea diferencia-se do que vinha sendo feito antes, “tratando-se da atividade ficcional, o que marca a diferença entre o texto contemporâneo e as narrativas do passado que tomam à História a sua matéria é a consciência desse caráter” (GOBBI, 2011, p. 26).

No Capítulo 2 discutiu-se como essa consciência age nas configurações da escrita de si: o sujeito, que retorna ali, não detém mais a centralidade do saber. Mesclar os dados autobiográficos com a ficção garante que a exposição do ‘eu’ se dê de forma paradoxal: desvelando-se e ocultando-se, consecutivamente, e permitindo que o relato se coloque como

uma forma de verdade sempre incompleta, um processo sempre em construção, que critica a noção de sinceridade da prática tradicional. Da mesma forma que continuar fiando-se na morte do autor pode prejudicar a análise do texto contemporâneo, por ser um conceito datado e historicamente ultrapassado, a continuidade de uma análise exclusivamente interna, que se apoia na consideração da autonomia da arte em relação à realidade, pode ser igualmente prejudicial. Voltar a considerar o contexto histórico não significa retornar às noções realistas do texto como espelho da realidade, pois no caso de *Partes de África*, joga-se exatamente com os procedimentos destes para desestabilizá-los. Significa, antes, entender o relacionamento paradoxal da escrita ficcional com a realidade, pois, ao mesmo tempo em que esta toma o mundo como matéria, parecendo muitas vezes o estar desvelando, empreende um ocultamento ao configurá-lo numa linguagem essencialmente imaginativa.

O veto ao ficcional, como se discutiu, condenou essa organização da história crua e espontânea pelos meios ficcionais, reservando-se a estes, por muito tempo, a análise dos elementos internos à obra, considerando “exclusivamente os recursos da linguagem para a construção (...) aceitável e verossímil.” (LIMA, 2006, p. 118) enquanto à história, é reservado o método oposto, o externo, “que considerará o relato historiográfico tendo como guia o seu referente.” (LIMA, 2006, p. 118). Entretanto, se essa separação é em princípio justificada, visto que a escrita historiográfica busca mecanismos que a possam permitir organizar, analisar e explicar a história crua e que, por isso, depende mais diretamente para a sua comprovação do apoio em uma realidade extratextual, apresenta também riscos: para a história o descaso com a construção verbal e como esta afeta a própria constituição do objeto historiográfico e para a ficção o risco de “deixar de compreender o texto ficcional como resposta, por certo oblíqua, a uma certa configuração do real.” (LIMA, 2006, p. 119). Antônio Candido, pensando nos riscos que a religiosa separação das análises – interna para a ficção e externa para a historiografia – pode acarretar para a ficção propõe uma visão dialética, na qual “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 1985 p. 4). Em outras palavras, a organização que a ficção concede à história crua transforma-a em fato interno, enquadrando-a na convenção de ficcionalidade e impedindo-a que seja considerada mentira, já que não almeja ser verdade. Isso, porém, não exclui a consideração da realidade extratextual: esta não importa como significado, mas sim no modo como é transfigurada no interior da diegese, assumindo outras configurações. O romance, como já ressaltado, mescla aquilo que foi com aquilo que poderia ter sido (ou que se

deseja ter acontecido) e, por isso, “História e romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance (...) sempre contrapõe um mundo ao próprio “mundo”. Isso quer dizer: a História no romance é também sempre futuro.” (LAMMERT, 1995, p. 304), pois situada no lugar no desejo.

Desta forma, ficção e história têm pontos de contato, pois “ambas são construídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz uma infinita proliferação de discursos” (ESTEVEVES, p. 125, 1998), mas cada uma focaliza a realidade a partir de suas próprias lentes. Tal fato impõe, de imediato, algumas observações: tais discursos não se relacionam mais em forma de uma hierarquia, entretanto, suas semelhanças não os tornam indiferenciáveis – eles conservam sua especificidade – ao mesmo tempo em que suas diferenças não tornam as fronteiras entre eles intransponíveis.⁷⁴ Na ficção, portanto,

deixa de existir a necessidade de se estar, a todo instante, denunciando que a história oficial foi manipulada pelo poder dominante que cassou a palavra dos dominados, sendo necessário reescrevê-la, reconquistando essa palavra. Escrever já não é opor-se aos absolutos por que nesse mundo já não há absolutos (ESTEVEVES, 1999, p. 127).

Se antes a “verdade” da literatura se justificava por agir como forma revisionista da historiografia, que a desmistificava para tentar descobrir uma versão mais justa, já que esta só contava a história dos vencedores, é preciso destacar que afirmar isso é se prender a uma concepção de história do século XIX – de narrativa centralizadora. Neste caso, se trataria, além de um anacronismo, apenas uma inversão da hierarquia até então dominante. A historiografia, hoje, impulsionada pela abertura do campo de pesquisa e das fontes do historiador feita pelos *Annales*, já não conserva a mesma característica centralizadora de anteriormente. A história contemporânea convencionou-se chamar Nova História, que, após certificar-se da impossibilidade de se empreender um relato total – tal qual o intentado pelo grupo dos *Annales* através da longa-duração – fragmenta-se, pois:

A ideia de uma História total tornou-se incompreensível. Ao contrário, cada objeto, cada fragmento, merece descrições exaustivas. Já não causa qualquer escândalo a ideia de que o historiador constrói seu objeto de investigação, ou seja, de que o “fato” não passa de uma investigação de linguagem. Tornou-se ingenuidade

⁷⁴ Tal afirmação, à primeira vista, pode parecer contrária ao que viemos dizendo nos capítulos anteriores, nos quais afirmou-se que em *Partes de África*, ficção e história não se distinguem. Vale notar, entretanto, que se trata de uma estratégia discursiva para deshierarquizar estes discursos. Sua narrativa mistura real e imaginado ao ponto de não ser mais possível distingui-los, bem como chama a atenção da característica discursiva da história através dos metacomentários. Tais estratégias destacam aquilo que história e ficção tem em comum, a linguagem, como forma de questionamento da hierarquia por muito tempo dominante, que relegava à história a verdade dos fatos. Fora do romance, esses discursos conservam sua especificidade e cada qual tem sua forma de representação da realidade. Ambos são igualmente incapazes de representar a realidade em sua totalidade.

epistemológica pensar no referente como uma realidade prévia, anterior a qualquer discurso: antes de pertencer ao discurso da história, ele participa de outro sistema simbólico, já que toda cultura, como demonstrou Roland Barthes (1982), é um conjunto de inscrições semiológicas. (GUELF, 1999, p. 36)

Surgem, portanto, diversas modalidades de história, que podem ser entrevistas na variedade dos capítulos de uma obra organizada por Peter Burke (1992) chamada *A escrita da história: novas perspectivas*. Entre elas há: A história vista de baixo (Jim Sharpe), história das mulheres (Joan Scott), história do além-mar (Henk Wesseling), micro-história (Giovanni Levi), história oral (Gwyn Prins), história da leitura (Robert Darnton), história das imagens (Ivan Gaskell), história do pensamento político (Richard Tuck), história do corpo (Roy Porter). Além disso, existem “a história serial, a história das mentalidades, a história do cotidiano” (GUELF, 1999, p. 35), o que, certamente, motivou François Dosse (1992) a nomear sua obra de *A história em migalhas*, chamando a atenção para tal diversidade de fontes na contemporaneidade. Ficção e história, hoje em dia, não são mais um paradoxo e suas fronteiras estão cada vez mais permeáveis. A seguinte afirmação vale tanto para a historiografia quanto para a ficção: “A única verdade possível é o relato da verdade, relativa e parcial, que há na consciência e nas buscas do escritor.” (ESTEVES, 1999, P. 128). Tal afirmação vai de encontro à afirmação de Eberhard Lammert (1995, p. 295):

"História é um esboço". Todos os esforços - tanto os de um minucioso crítico das fontes quanto os de um romancista que esboça sinteticamente suas concepções - e, de resto, todas as imagens que cada um faz para si do passado são atingidos por essa única frase. Ela contém a indicação de que a história vem a nascer tão-somente nesses esboços que sob a forma de histórias lembradas ou anotadas entregam o passado ao presente. Nos últimos anos, todavia - depois de uma série de decepções em relação às metas de início muito ambiciosas colocadas por uma historiografia estrutural - ressurgiu nos dois âmbitos, na historiografia e na arte romanesca, um surpreendente prazer no narrar. Esse novo pendor pela narrativa tira seus atrativos da descoberta de que não são os acontecimentos externos que devem ser reproduzidos, mas sim processos de consciência e discursos que se fazem sobre isso no medium da linguagem.

É interessante notar neste ponto que, em *Partes de África*, Marisa Corrêa da Silva (2002b) identifica em duas passagens o uso do tempo mítico (circular) – através da “apresentação do tempo como sem princípio nem fim, dias repetidos e rotinas predeterminadas, enfim, um espaço social altamente codificado, onde os protocolos não deixam espaço para mudança.” (SILVA, 2002b, p. 122) – para narrar episódios da vida colonial. Ora, nada mais apropriado para um tempo de verdades absolutas, normas rígidas e fronteiras bem definidas, que causam a falsa sensação de imutabilidade história para quem o vive. A narrativa de Helder Macedo, em contraposição, não mais se situa no tempo dos impérios e apesar de terminar em aberto remetendo ao princípio, “cria uma falsa aparência de

circularidade” (SILVA, 2002b, p. 126), pois a “estrutura do romance, com seus diversos efeitos caleidoscópicos, muda sempre sem jamais se repetir.” (SILVA, 2002b, p. 126), já que o sentido não é fixo e sempre ambíguo. O que é mais importante dessa leitura, entretanto, para o nosso ponto de vista, é que tal estrutura, móvel, desvela a incapacidade de se apreender a história em palavras, de tomar posse dela. Visto que “nenhuma coisa é encoberta ao longo do tempo” (MACEDO, 1991, p. 253), o final em aberto, nesse sentido, pode remeter às revisões e mudanças de perspectivas que podem se operar a partir da inclusão, no futuro, de novos fatos – lembrados, descobertos ou aqueles que foram omitidos – não só para a perspectiva individual como para a própria perspectiva histórica, pois estamos constantemente reconhecendo o desconhecido. Desta forma, “não é a posse de um passado fossilizado, imóvel, que descortinará ao pesquisador sua identidade e sua História, mas o ato de debruçar-se à procura desse passado fugidio.” (SILVA, 2002b, p. 126). Nega-se, mais do que a verdade absoluta, uma versão completamente acabada da identidade individual e da história:

A subjetivação contemplada através da mistura memória-imaginação-fusão e as arbitrariedades dela decorrentes acabam por evidenciar a dificuldade em se tratar do passado. Longe se ser estático, acabado, perfeito objeto para uma análise científica, esse passado se move, exhibe cambiantes de diversos matizes, confunde o observador. (SILVA, 2002b, p. 126)

Como ressalta a autora, narrar um passado – seja ele o individual ou o histórico – é construí-lo, constantemente – e por isso, talvez, a narrativa remeta ao início, pois é preciso continuar tentando. A ideia de construção que defendemos – já exposta acerca da autoficção no capítulo 2 – vai contra todo o pessimismo de alguns críticos da “crise de representação”, que veem nesse momento de questionamento das verdades um apagamento de todo significado. Ora, a consciência de que o real não é acessível, mas sim fragmentário e sempre incompleto, não impede que se tente recolher seus cacos. Deve-se, sim, tentar organizar os fragmentos dessa realidade despedaçada e tentar organizá-los, mas sempre ciente de que se trata de um processo e de um eterno devir. Tanto a subjetividade como a história devem ser encaradas como essa construção de sentido, sempre cambiante e que aponta para o futuro – que está a cada segundo a modificá-las com a inclusão de novas peças que precisam ser compreendidas.

Essa concepção do tempo de *Partes de África* – e da historiografia contemporânea, com a qual coaduna – fica melhor explícita se recorrermos às considerações de Giorgio Agambem, para o qual o tempo contemporâneo é necessariamente um deslocamento e um anacronismo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este” (AGAMBEM, 2009, p. 58). É,

paradoxalmente, esse olhar deslocado que define o sujeito verdadeiramente contemporâneo, pois só assim “ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo.” (AGAMBEM, 2009, p. 58) Trata-se de uma relação singular com o tempo, que necessita de um olhar que entreveja não apenas as suas luzes – ou aquilo que está já está estabelecido e assentado racionalmente – mas também o escuro, afinal “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.” (AGAMBEM, 2009, p. 62) Ressalta, entretanto, que o escuro não é um conceito privativo, de simples ausência da luz: fazendo analogia à astronomia, este se assemelha à luz das estrelas que não chegaram até nós. Trata-se, portanto, de “perceber no escuro a luz do futuro” (AGAMBEM, 2009, p. 64) E, por esta razão, para o filósofo, ser contemporâneo é questão também de coragem, “pois significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.” (AGAMBEM, 2009, p. 64). O tempo do contemporâneo é descontinuidade, é fragmentário, não-linear. Nas palavras de Luiz Costa Lima, se renunciarmos ao “mito consolador”, ou seja, o da história como contínua e linear, que “se confunde com uma corrida olímpica, em que cada geração passaria a seguinte o facho que recebera da precedente (...) o continente atravessado por uma trilha luminosa” (LIMA, 1986, 20), que responde ao nosso infalível anseio de verdade, “compreenderemos que a história é feita de saltos e paradas” (LIMA, 1986, p. 20) Compreenderemos que “a história é descontinuidade, morada em que os valores sofrem constante mudança” (LIMA, 1986, p. 20). Por razão dessa mesma consciência que, para Giorgio Agambem (2009, p. 73), ser contemporâneo é também:

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.

É esse o sentido de história que se entrevê em *Partes de África*, pois o narrador é aquele que fragmenta o tempo e o coloca em relação com o passado, a fim de ler de modo inédito a história, mas sempre salientando que não se trata de uma forma definitiva, já que se trata sempre de uma construção, dependente de um eterno devir. Não é surpreendente, neste romance, deparar-se com mais uma ambiguidade: sua narrativa é, ao mesmo tempo,

contemporânea e ultrapassada, pois o futuro está constantemente a alterar seus significados presentes.

Sobre a permeabilidade das fronteiras, a incerteza da história como um esboço é uma das maiores responsáveis por “quebrar a lógica positivista e desestabilizar a ordem do sistema racional” (GUELF, 1999, p. 29): a consciência do caráter arbitrário de qualquer narrativa acerca da realidade – que só pode ser atingida a partir da mediação da linguagem – redimensiona “as fronteiras entre ficção e realidade, entre literatura e história, adotando-se critérios que postulam uma interação constante entre as duas instâncias” (GUELF, 1999, p. 30)⁷⁵.

É interessante ressaltar, entretanto, que em *Partes de África*, apesar de haver uma crítica à história narrativa – desvelando-a em sua artificialidade e parcialidade – e uma crítica ao modo estrutural, da longa-duração – desvelando-o em sua imobilidade – ambos integram seu relato, que busca relacioná-los: tanto o evento como o movimento mais amplo fazem parte da construção histórica sempre em devir de sua narrativa. O evento, entretanto, não é mais centralizador e as estruturas não são estáticas, pois há a consciência da impossibilidade de um relato totalizante. A eventual estrutura que possa haver em algum momento na sociedade – como a oposição colonizador e colonizado – tende sempre a se homogeneizar pelo processo de reconhecer o desconhecido, assumindo outra configuração que torna ultrapassada as formas anteriores de compreensão da sociedade. Por esta razão, o papel do escritor contemporâneo baseia-se sempre nesse deslocamento temporal, como ressaltou Agambem (2003), que não deve deixar-se cegar pelas luzes do presente, aprendendo a olhar para o escuro do futuro que, de certa forma, é seu próprio tempo. A questão que se impõe é que não existe uma forma de discurso que seja capaz de representar o passado com perfeição, de maneira completa. Nem mesmo para a história, que por muito tempo buscou exercer essa função: independente da metodologia utilizada, narrativa ou estrutural, a história é descontinuidade. Por esta razão Eric Hobsbawn (1998, p. 204) aponta que as novas

⁷⁵ Na historiografia, por exemplo, é evidente um retorno da narrativa, que marca a superação do ranço anterior que considerava a narração e a preocupação com a linguagem como marcas de ficcionalidade das quais teriam que se afastar. Tal debate foi proposto pela primeira vez pelo historiador britânico Lawrence Stone (1991) em *O ressurgimento da narrativa: debates sobre uma nova velha história* e hoje já não é mais um tabu utilizar-se de técnicas narrativas para constituir um relato histórico, como, por exemplo, a perspectiva múltipla, que impede que a escrita do historiador seja monológica.

modalidades narrativas que despontaram atualmente na historiografia podem ser vistas como complementares, ao invés de substitutivas, à análise das estruturas⁷⁶, pois:

Não há nada de novo em preferir olhar o mundo por meio de um microscópio em lugar de um telescópio. Na medida em que aceitemos que estamos estudando o mesmo cosmo, a escolha entre micro e macrocosmo é uma questão de selecionar a técnica apropriada. É significativo que atualmente mais historiadores achem útil o microscópio, mas isso não significa necessariamente que eles rejeitem os telescópios como antiquados. Mesmo os historiadores da *mentalité*, essa palavra vale-tudo que Stone, talvez prudentemente, não tenta esclarecer, não evitam exclusiva ou predominantemente a visão ampla. Essa, pelo menos, é uma lição que aprenderam com os antropólogos.

Na medida em que se aceite, também, que o cosmo é grande de mais para ser visto por completo, e que estrelas morrem e nascem a todo momento, modificando a geografia do firmamento, que mal existe observá-lo a partir de um caleidoscópio? Todas as formas de observação são válidas: elas não modificam o objeto em si, mas o modo de observá-lo. Uma vez que se aceite isso, como o fez Helder Macedo, demolem-se as fronteiras, permitindo que ele enquadre em seu relato múltiplas perspectivas (micro ou telescópicas), misturando diversos discursos, ou meios de focalização da realidade. Tanto o retorno do autor como o retorno da narrativa na historiografia são feitos para empreender uma face mais humana às narrativas – o sujeito autor e os sujeitos actantes da história haviam sido excluídos, dando-se preferência às análises internas à obra (na ficção) e aos movimentos econômicos (na história) –, revitalizando as discussões acerca do papel do sujeito na escritura, bem como deshierarchicalizando os saberes e promovendo uma abertura de fronteiras.

Nesse sentido, o capítulo “Metonímia e Metáfora, Liberais e Miguelistas” é emblemático e remete a uma série de discussões por nós empreendidas até agora, pois declara o narrador: “A aula era de linguística e era no tempo em que tudo o que era universidade só se falava do Jakobson e daquela teoria mais vistosa do que útil de a metáfora e a metonímia serem polos semânticos opostos.” (MACEDO, 1991, p. 58). A referência ao linguista aponta que os termos “metáfora” e “metonímia” não devem ser confundidos com as figuras de linguagem, mas sim de acordo com o proposto pelo teórico. “Todo signo linguístico implica dois modos de arranjo” (JAKOBSON, 2001, p. 39): a seleção e a combinação. Roman Jakobson (2001), partindo das relações entre sintagma e paradigma, estabelecidas por

⁷⁶ De acordo com Peter Burke (1992), a volta da narrativa tornou-se tema de debate que transitou por dois extremos. Aqueles que acreditam na eficácia da história estrutural e desqualificam a história narrativa, e aqueles que acreditam na eficácia da história narrativa e desqualificam a história estrutural.

Ferdinand Saussure, estabelece a diferenciação da metáfora (eixo paradigmático) – relação de similaridade – e metonímia (eixo sintagmático) – relação de contigüidade⁷⁷.

O destinatário percebe que o enunciado dado (mensagem) é uma combinação de partes constituintes (frases, palavras, fonemas etc.) selecionadas do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código). Os constituintes de um contexto têm um estatuto de contigüidade, enquanto num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridade, que oscilam entre a equivalência dos sinônimos e o fundo comum (common core) dos antônimos. (JAKOBSON, 2001, p. 40)

Esses dois modos de arranjo implicam duas maneiras distintas de se interpretar o signo em relação com outros signos: a metáfora – pelas relações de seleção/substituição que se estabelecem – e a metonímia – pelas relações de combinação/contexto entre os signos: “Uma dada unidade significativa pode ser substituída por outros signos mais explícitos do mesmo código, por via de que seu significado geral se revela, ao passo que seu sentido contextual é determinado por sua conexão com outros signos no interior da mesma seqüência.” (JAKOBSON, 2001, p. 40) Neste caso, céu e firmamento seriam uma forma de relação por similaridade – pois tem significados similares e pode se optar por um ou por outro – enquanto que céu e Deus estabeleceriam uma relação contextual, por pertencerem a um mesmo grupo semântico – Deus está no céu. O desenvolvimento de um discurso, de acordo com Jakobson (2001), pode ocorrer de acordo com essas duas linhas semânticas opostas, no qual, um tema: “pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente.” (JAKOBSON, 2001, p. 55) Na produção verbal, ambos os processos encontram-se em ação, porém a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal acabam por dar preferência a um processo em detrimento do outro. Enquanto um é substitutivo, o outro é predicativo, o que leva o autor a concluir que: “Nas canções líricas russas, por exemplo, predominam as construções metafóricas, ao passo que na epopeia heroica o processo metonímico é preponderante.” (JAKOBSON, 2001, p. 41) O processo metafórico, portanto, seria próprio ao poético e ao romantismo, enquanto o processo metonímico seria próprio a prosa e ao realismo:

⁷⁷ O eixo paradigmático diz respeito as relações de semelhança que um termo pode estabelecer com outro, enquanto que o eixo sintagmático diz respeito as relações de posição e função, no enunciado, que um termo pode estabelecer com outro. A grosso modo, o eixo paradigmático diz respeito à escolha de uma palavra em relação a outras de significado semelhante, e o eixo sintagmático diz respeito à combinação dos termos no enunciado, que determinarão a produção de sentido.

Na poesia, diferentes razões podem determinar a escolha entre esses dois tropos. O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de "realista", que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinédóquicos. Na cena do suicídio de Anna Karenina, a atenção artística de Tolstói se concentra na bolsa da heroína; e em Guerra e Paz, as sinédoques "buço no lábio superior" e "ombros nus" são utilizadas pelo mesmo escritor para designar as personagens femininas às quais esses traços pertencem. (JAKOBSON, 2001, p. 41)

Esses procedimentos, a similitude entre termos, que permite que um metaforize o outro – próprio da poesia – e a “porção” que a metonímia apresenta da realidade – própria dos textos realistas, como na atitude mencionada por Jakobson (2001) de fazer um fato particular derivar um contexto mais amplo – são combinados em *Partes de África* em sua atitude de “poeta em tempos de prosa” (MACEDO, 1991, p. 10). Sua “proesia” tanto compara, metaforicamente, um “mundo” ficcional ao próprio mundo, como oferece, metonimicamente, diversas partes de sua África – relacionadas temporalmente, espacialmente e casualmente a um movimento mais amplo, ao contexto – sempre ressaltando, porém, que tudo vem através da memória, que concede às suas significações um caráter temporário e incompleto. *Partes de África* – e um sem número de textos contemporâneos – “questiona as circunstâncias de suas próprias possibilidades e liberta o texto de um significado já estabelecido, explorando a abertura da linguagem aos múltiplos sentidos, às contradições e aos paradoxos. Nem espelho da realidade social, nem espelho da alma, esses textos constituem fragmentos de espelhos que refletem as máscaras do cotidiano.” (GUELFY, 1999, p. 30). A história, em *Partes de África*, assim como a autoficção, é também uma efeito de realidade: empreende uma visibilidade enganadora, visto que parte da memória de um único sujeito. Sempre incompleta e descontínua, leva-nos a questionar os discursos que pretendem ser verdade.

Considerações finais

Partes de África é feita de equilíbrios: nela, os extremos não têm lugar. Desde o princípio o texto é recheado de paradoxos e a metaficção se incumbem em mostrar ao leitor o caminho mediano que se deve assumir: o mosaico criado pelo narrador é composto pelas mais diversas peças, que, uma vez espelhadas, convivem harmonicamente com seu oposto no interior da diegese. O pensamento metafísico e suas oposições sempre hierarquizadas, típico do mundo colonial, é desconstruído por essa estrutura ambígua, dando lugar a uma narrativa que mais se adequa ao mundo contemporâneo de transposição de fronteiras. A busca já não é mais pela verdade absoluta acerca do sujeito e seu tempo histórico e sim por um meio de narrar que capte as discontinuidades e a incompletude dessas categorias. Por isso mesmo, já não há uma hierarquia entre os discursos, pois já não há o argumento da verdade para alçar a história ao trono e relegar a ficção ao limbo dos discursos mentirosos. Pode-se dizer que há uma superação da “crise de representação”, que crê na dissolução de todo e qualquer significado, dando lugar à consciência de que o real não é estático e apreensível em sua totalidade através da linguagem, pois está sendo constantemente modificado pela passagem do tempo e necessariamente atrelado à perspectiva de um único sujeito.

Partes de África, por isso, recusa toda e qualquer forma de discurso que se apresente como verdade: seja a verdade de um sujeito, seja a verdade de um tempo histórico. O sujeito e a história são processos em eterna construção, dos quais é impossível extrair toda a complexidade recorrendo apenas ao artifício da sinceridade autobiográfica, da imparcialidade do historiador ou da verossimilhança. Através dos metacomentários, o narrador coloca em pauta e obriga ao questionamento filosófico tanto do discurso histórico e autobiográfico tradicionais, como o da tradição literária do século XVIII e XIX, em sua pretensão em captar a verdade em sua totalidade. Não se trata, entretanto, de uma completa ruptura com o passado, pois o narrador não só faz uso de técnicas advindas desses discursos para criar “um efeito de verdade” – mesmo que seja apenas para subvertê-las e colocá-las em xeque – como se filia à uma antiga tradição, a dos narradores shandianos, integrando, ele próprio, uma tradição da transgressão.

Partes de África é, ao mesmo tempo, original e cópia. Tradição e transgressão. Passado, presente e futuro. Recordar requer também imaginação para, usando a metáfora de Agambem (2009), entrever na claridade do presente a luz em devir na escuridão que é o futuro. É também imaginar as possibilidades daquilo que poderia ter sido, em como as mudanças no percurso alterariam o destino final, o que cada curva que foi e será dada significa para o sujeito e para a história. Para ser contemporâneo, *Partes de África* desinterdita

a ficção ao liberá-la da obrigação em mimetizar o mundo exterior. Uma vez livre e andando lado a lado com discursos referenciais que agora sabem que não possuem mais a verdade dos fatos, reconciliados eles podem, juntos, investir no desafio contemporâneo de continuar representando. Para o complexo presente são bem vindos microscópios, telescópios, caleidoscópios, história, memória e ficção na tentativa de compreendê-lo. Como diria o narrador, são modos complementares e todos merecem simpatia.

Esperamos ter evidenciado neste trabalho como o narrador de *Partes de África* é capaz de empreender essa construção como um verdadeiro sujeito contemporâneo, deixando o texto sempre aberto ao devir, despido de dogmatismos, através da hibridização dos dados referenciais com o discurso ficcional. O pai, que não é homem dado a metáforas, pragmático e racional, e a mãe, visivelmente ligada ao imaginário, constituem-se como partes desse narrador – assim como Pimpão, relacionado à África – que contribuíram para que ele se constituísse como um “construtor do imaginário”. Retomando a metáfora do narrador, das metonímias (relacionadas à prosa, ao realismo e ao discurso referencial) e metáforas (relacionadas à poesia, ao romantismo e ao discurso ficcional) não serem mais campos semânticos opostos, conclui-se que estas se harmonizam no interior de seu texto. Estamos a tratar de um poeta em tempos de prosa.

Os dados referenciais históricos e autobiográficos são, metonimicamente, partes, apenas uma amostragem de um todo nunca completamente alcançável, sobretudo por partirem da perspectiva única do narrador, apesar de seu esforço de tornar a narrativa mais plural. Ao unir a metáfora própria da linguagem poética e a metonímia própria da linguagem referencial, desestabilizam-se os sentidos unívocos e aponta-se para a necessária transposição de fronteiras para a construção tanto da história, como da autobiografia: sempre aos pedaços. De acordo com o narrador, seu pai morreu sem ter nada a dizer e que esse é o terrível segredo não apenas dos construtores de impérios, como também dos poetas. Pensando nos dois polos que se equilibram em *Partes de África*, construir (pai) – mais ligado ao mundo prático e referencial – e imaginar (poeta) – ligado ao lúdico – conclui-se que nem um, nem outro são capazes de dizer – na medida do possível – o mundo. Por isso o terrível segredo desses – e também de quem opta por tais extremismos da linguagem – é não ter nada a dizer. Apenas uma postura de construtor do imaginário, que equilibre esses dois extremos – o da pura referencialidade e o da pura imaginação – ou seja, de poeta em tempos práticos, de prosa, seria capaz de manter uma perspectiva contemporânea: mantendo um relacionamento paradoxal e singular com o tempo, que permite entrever as discontinuidades e o caráter

dinâmico da história e que, por isso, enxerga a referencialidade – histórica ou autobiográfica – como um saber em constante mutação. A partir desta postura, se entrevê que o referencial não é completamente ilusão e desprovido de sentido – como os mais radicais barthesianos afirmariam –, que a ficção não é completamente autônoma – como diriam as vanguardas modernas –, mas que esta também não é passível de apreender completamente o real – como algumas correntes do realismo ainda alegam. Essas ambiguidades são mesmo a característica mais essencial da ficção e do jogo enigmático que ela estabelece com o real. Ora, nenhum deles são capazes de atingir a verdade: nem o poeta que desconsidera o mundo, nem o construtor de impérios que, pragmático, não percebe os desvios da memória e do imaginado no próprio real. Se a autoficção desvela o caráter performático do sujeito até na vida real, a história também é desvelada em sua incompletude e muitas vezes na artificialidade daquilo que creditamos como verdade. Da mesma forma, o que se empreende é uma visibilidade enganadora, que após revelar-se, esconde-se e serve de crítica à noção de totalidade histórica (assim como a autoficção é uma continuidade da crítica do sujeito). A história e a biografia do narrador são ficcionalizadas, portanto, também com essa função: para demonstrar os artifícios empregados na linguagem para representar o real. Isso não significa uma dissolução de todo o significado, mas a consciência de que este é múltiplo, incompleto e sempre em construção. Só o posicionamento entre essas fronteiras poderia permitir algum tipo de sentido, pois consciente dessas nuances da linguagem, não se deixa iludir por extremos como a completa autonomia da arte ou a arte como reflexo da realidade. Desta forma, se *Partes de África* iguala história e ficção é apenas no nível da linguagem, de forma a questionar sua capacidade de representação totalizante da realidade. Pauta-se na semelhança, para mostrar que, mesmo na diferença, esses discursos não são capazes de dizer com clareza o real. Já é hora do tempo sem fronteiras, no qual os extremismos e as hierarquizações foram dissolvidos e essa variedade de discursos, modos de ser e nacionalidades, convivem de forma equilibrada, tendo igual importância para a constituição da identidade individual e coletiva.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Santa Catarina: Argos, 2009.
- AREAS, Vilma. Em forma de fivela In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 139-146.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES, *A Poética Clássica*. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1987.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997a.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997b.
- AZEVEDO, Luciane. Blogs: A escrita de si na rede dos textos. *Matraga*. Rio de Janeiro: v. 14, n. 21, 2007, p. 44-55.
- AZEVEDO, Luciane. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: nº12, 2008, p.31-49.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec/Anablume, 2010b.
- BARTHES, Roland. A morte do autor In: *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Da Unicamp, 1988a, p. 65-70.
- BARTHES, Roland. O discurso da História. In: *O rumor da Língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Da Unicamp, 1988b, p.145-147.
- BARTHES, Roland. O personagem histórico. In: *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BERARDINELLI, Cleonice. Nas dobras do texto In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 19-30.
- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia. Trad. Maria Teresa Guerreiro, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 183-191.
- BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

- BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre História e ficção. In: _____. *Gêneros de Fronteiras: Literatura e História*. São Paulo: Editora Xamã, 1997, p. 107-206.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7ª edição. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. A poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 51-70.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARVALHAL, Tania Franco. Partes de África: mosaico de vida e ficção. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 121-126.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. A experiência das fronteiras In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 11-18.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CRUZ, João Roberto Maia. Nós verdadeiros dos laços fingidos: uma leitura de Partes de África. In: CERDEIRA, T. C. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 91-104.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Réquiem para a metaliteratura In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 43-50.
- DE MAN, Paul. Autobiography as De-Facement. *Modern Language Notes*, Baltimore, n. 94, 1979, p. 67-81.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, Jacques. Plato's Pharmacy. In: *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 61-84.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. De que amanhã . . . diálogos. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Trad. Dulce A. Silva Ramos. São Paulo: Editora Ensaio, 1992.

DOSSE, F. *A história*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, Antonio. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini. (Org.) *Estudos de Literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis-SP: Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 123-158.

FARIA, Zênia de. *Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A rainha dos cárceres da Grécia*. XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo. 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf Acesso em: 10/07/2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi Revista de História*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, 2002, p. 314-322.

FLORY, Suely Fadul Vilibor. De autores, narradores e leitores: a construção do mosaico em Partes de África de Helder Macedo. In: *Literatura e História: três vozes de expressão Portuguesa*. (Org.) CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 1999, p. 67-75.

FOGANHOLI, Gregório Dantas. *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo*. Dissertação (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000442116> – Acesso em: 23 jun. 2015.

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* 3ed. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michael. A escrita de si In: *O que é um autor?* 3ed. Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

FREITAS, M. T. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.

FREITAS, M. T. *Romance e História*. Uniletras, Ponta Grossa, n.11: 109-118, dez, 1989.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETI, Franco. (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 629-258.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GUELFÍ, Maria Lucia Fernandes. Ficção e história: um jogo de espelhos. *Gragoatá*, Niterói, n. 6, 1º sem, 1999, p. 25-41.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, 2004, p. 37-57

GOBBI, Marcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea online*. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, jan. – jun. 2013, p. 218-231.

HOBSBAWN, Eric. A volta da narrativa. In: _____. *Sobre História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 201-206.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Trad. da revista *Poétique*, n. 27, Lisboa: Almedina, p. 19-45, 1979.

KLINGER, Diana. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro II: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAMMERT, Eberhard. A história é um esboço – a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. *Estudos Avançados*, vol. 9, nº 23, 1995, p. 289-308.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. Considerações sobre a autobiografia. In: *Modalidades da Narrativa*. (Org.) LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Araraquara: Editora Cultura Acadêmica, n. 13, 2013, p. 187-207.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 243 -310.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Geörgy. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACEDO, Helder. As 'Viagens na Minha Terra' e a Menina dos Rouxinóis. In: *Revista Colóquio Letras*. Ensaio, n. 51, 1979, p. 15-24.

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

MACEDO, Helder. As ficções da memória. *Remate de Males*, n. 12, Campinas: Unicamp, 1992.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MACEDO, Helder. As telas da memória. In: *Literatura e História: três vozes de expressão Portuguesa*. (Org.) CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 1999, p. 37-45.

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

MACEDO, Helder. 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, 2002, p. 331-344.

MACEDO, Helder. O fantástico e a poética da verdade n'Os Lusíadas. In: *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2012, p. 45-50

MACEDO, Helder. Entrevista: A juventude não se tem, conquista-se. *Observador*, 2015. Disponível em: <http://observador.pt/especiais/helder-macedo-juventude-nao-juventude-conquista/> Acesso em: 18 nov. 2015.

MEDEIROS, Luís Garcia de. *Noites*. Lisboa: & Etc., 1998.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, n. 20, 1º sem. 2006, p. 147-163.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

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.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v. 42, n. 4, 2007, p. 137-155.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RIBEIRO, Bernardim. *Saudades: história de menina e moça*.

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.

- ROTHWELL, Phillip. 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.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SENNA, Marta de. Fielding, Sterne e Machado: Uma linhagem. In: *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998, p. 19-30.
- SCHIMIDT, Simone Pereira. Partes de África: errâncias num mapa mudado. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002, p. 113-120.
- SILVA, Marisa Corrêa da. Helder Macedo, construtor do imaginário. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.) *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002a, p. 297-304.
- SILVA, Marisa Corrêa da. *Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2002b.
- SILVA, Marisa Corrêa da. Autores, narradores, não-autores: A experiência de Partes de África. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, Vol. 7, n.10, 2011, p. 33-55.
- SILVA, Rogério Forasteri da. *História da historiografia: capítulo para uma história das histórias da historiografia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- SIMIAND, François. *Método Histórico e Ciência Social*. São Paulo: Edusp, 2003.
- STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história. Trad. Denise Bottmann. *Revista de História*. Campinas, 1991, n.º 2, pp. 12-27
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.
- TUCIDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Cury. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- VASCONCELLOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VASCONCELLOS, Sandra Guardini. Exploring Theory: Fielding's Prefatory Chapters. *Psicologia USP*, Vol. 11, n. 2, 2000, p. 171-185.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O 'retorno do autor' – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Couto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-26.
- WATT, Ian. O realismo e a forma. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and why are they saying such awful things about it?
In: CURRIE, Marrie. (Ed.) *Metafiction*. Nova Iorque: Longman, 1995, p. 1-19.

WILLIAMS, James. *Pós-Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.