

O DUPLO DA FICÇÃO
UMA LEITURA DE SEM NOME, DE HELDER MACEDO

Gregório Foganholi DANTAS¹

RESUMO: O presente artigo pretende realizar uma leitura do romance *Sem nome*, do escritor português Helder Macedo, considerando três pontos principais de análise: a elaboração de um narrador caprichoso que se filia a uma determinada tradição literária; a apropriação de referências intertextuais e o discurso metaficcional; a estrutura narrativa construída a partir de oposições ou antinomias, presentes em todos os níveis de seus romances.

Palavras-chave: Helder Macedo; Romance português; Metaficção.

ABSTRACT: The present paper intends to undertake a reading of the novel *Sem nome*, by the portuguese author Helder Macedo, taking into account three major points of analysis: the elaboration of a capricious narrator who affiliates himself to a certain literary tradition; the appropriation of intertextual references and the metafictional discourse; the narrative structure built up from oppositions or antinomies, present in all levels of his novels.

Keywords: Helder Macedo; Portuguese novel; Metafiction.

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

A vida, um tecido de coincidências, e a História, insondável nos seus propósitos, escolheu-me para intérprete dessas coincidências, ao pôr-me na posta de uma intriga quase inverossímil.

Augusto Abelaira

Desde sua estréia na ficção, com *Partes de África* (1991), o também poeta e crítico literário português Helder Macedo tem se destacado como um romancista não apenas hábil na manipulação original de procedimentos literários cristalizados, mas também como um questionador dos limites e dos caminhos da ficção contemporânea. Seu quarto romance, *Sem nome* (2005), que tem sido recebido com entusiasmo pela crítica portuguesa e brasileira, se por

¹ Doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp/CNPq)

um lado mantém muito das linhas mestras de seus romances anteriores, também demonstra sensíveis mudanças em seu projeto literário. Uma primeira leitura atenta revela-nos que o romance promove um questionamento sobre o “romance possível” na contemporaneidade, levando ao limite das convenções literárias alguns temas e procedimentos consagrados pela tradição romanesca.

A trama de *Sem nome* é relativamente simples: José Viana é um advogado português, residente em Londres desde o início da década de 70. Certo dia, recebe uma ligação da polícia do aeroporto londrino: Marta Bernardo, sua antiga namorada e desaparecida desde antes da Revolução dos Cravos, está presa, com problemas no passaporte. E, por incrível que pareça, ao encontrá-la, José Viana vê a mesma mulher de há 30 anos. É como se ela não houvesse envelhecido um dia sequer.

É claro que não se trata da mesma pessoa. A jovem jornalista Júlia de Sousa foi confundida com Marta Bernardo por uma série de coincidências incríveis: houve um erro no passaporte quanto a seu nome e sua data de nascimento; além disso, Júlia vive no mesmo apartamento em que vivera Marta, é muito parecida com ela e possui, um pouco por acaso, o telefone de José Viana para um possível contato. Júlia não é um duplo sobrenatural, nem poderia ser filha de Marta, pois esta, descobrimos logo, não podia engravidar. E tal equívoco de identidades, por mais inverossímil que seja, promove os principais conflitos do romance.

O primeiro núcleo temático é o reencontro de José Viana com seu passado. Remexendo em papéis velhos, ele inicia um processo de recordação que coincide com a inacreditável aparição da nova Marta. Mas os romances anteriores de Helder Macedo nos ensinaram que os dramas pessoais das personagens não são destituídos de significado histórico, e se relacionam sensivelmente com os eventos recentes de Portugal. É assim desde o início de *Partes de África*, cujo narrador descrevia como seria a reorganização de seu passado em forma de narrativa.

Mergulhando em seu passado e no passado da família, Macedo estabelece uma reconstituição - mediada pela memória e pela invenção ficcional - da história portuguesa no último império. É assim também em seus outros livros: em *Pedro e Paula*, a vida íntima das personagens não está dissociada do momento de transição entre o fim das colônias e a nova configuração política pós-Revolução dos Cravos; e, finalmente, em *Vícios e virtudes*, o enigma que é Joana, cuja vida é espelhada em Joana da Áustria, mãe de Dom Sebastião, acarreta uma investigação ficcional sobre uma frágil noção de identidade portuguesa.

Em *Sem nome*, José Viana representa um personagem comum na ficção portuguesa contemporânea: a figura do ex-comunista perdido na configuração política atual e em uma rotina de trabalho “mesquinha”, porque esvaziada dos valores aos quais se dedicara na juventude.² Há um clima geral de desilusão com os rumos políticos tomados por Portugal e certo arrefecimento dos ideais da Revolução. Desilusão que, para José Viana, tem um significado maior. Militante do Partido Comunista, ele fora convocado pelo exército em 1973 e, ao invés de atuar como agente revolucionário infiltrado nas Forças Armadas, optou pela deserção, fugindo para fora do país. À culpa por um ato de possível covardia, soma-se que a fuga resulta em seu afastamento definitivo de Marta.

O segundo núcleo temático do romance é o da criação ficcional. Júlia de Sousa se propõe a escrever um romance sobre seu duplo, Marta Bernardo. A vida e o desaparecimento de Marta serão reconstruídos através de diferentes versões: a versão de José, que desertou e nunca mais soube da namorada, conforme nos conta o narrador; há um relatório redigido de Júlia, em que é elaborada uma versão bastante plausível para seu desaparecimento; e, finalmente, Júlia se põe a escrever uma assumida ficção em que retrata alguns momentos da vida de Marta.

Neste sentido, Marta é um pouco como Joana, de *Vícios e virtudes*, cuja história conhecemos através de diferentes fontes: a versão de um admirador, a versão do narrador Helder Macedo (que espelha a vida da moça na de D. Joana, mãe de Dom Sebastião), e a versão da própria moça, tão digna de confiança quanto as outras. Ao final, ela não é exatamente nenhuma de suas versões, e sim a soma de todas as partes, incluindo suas possíveis contradições.

Eis, pois, um dos padrões da ficção macediana, o jogo com as vidas possíveis de seus personagens. Em *Partes de África*, em que o estatuto de memória, ficção e história se confundem, o narrador nos conta que os mapas dos antigos descobridores descreviam ilhas que não existiam, e que, sabia-se, eram imaginadas. A questão é que não deixam, por isso, de constar nas cartas marítimas. Em *Pedro e Paula*, são reproduzidas ao leitor as cartas que teriam sido escritas por um personagem e que jamais foram enviadas aos seus destinatários, mas que, reproduzidas no livro,

² Lembremo-nos, por exemplo, de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* (1995), de Mário de Carvalho, romance que conta como um burocrata quinquagenário, Joel Strosse Neves, reencontra um antigo conhecido da faculdade, o professor Jorge Matos, e passa a assediá-lo para ser aceito no Partido Comunista Português. O primeiro sente-se à margem do processo histórico, e almeja a atuação política efetiva; o segundo, por sua vez, fora um intelectual atuante contra a ditadura salazarista e hoje se mantém em um estado de inércia, no trabalho e na vida pessoal.

compõem uma possibilidade. Sem contar a já citada Joana, de *Vícios e virtudes*, esse mosaico de “plausibilidades”.

Mosaico que não significa, em absoluto, desordem ou acaso. Nestes romances há sempre um fio condutor evidente, a voz narrativa: o narrador Helder Macedo, que como o autor empírico é catedrático no King’s College em Londres, poeta e romancista. Uma ficcionalização, portanto, do autor, uma voz crítica que, ao mesmo tempo em que conduz o enredo, desenvolve uma reflexão sobre as formas possíveis do romance contemporâneo.

Em *Sem nome*, é mantida a reflexão metaficcional, embora com uma diferença substancial: o romance é narrado em 3ª pessoa, de modo que quase não há intervenções teóricas diretas por parte do narrador, e a narrativa transcorre por capítulos inteiros, sem interrupções desta ordem. O narrador ainda se faz ouvir, mas, desta vez, os comentários metaficcionais estão embutidos nas falas das personagens ou dissimulados em outros trechos da narrativa, como nas reflexões de Júlia sobre as qualidades de seu relatório e a viabilidade de seu romance. Aqui, por exemplo, é a opinião do narrador que ouvimos, embora mediada pela personagem: “Também [Júlia] já sabia perfeitamente que um autor tem de deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções” (Macedo, 2005, p. 146). Em seguida, ela se mostra furiosa por “não se ter lembrado do que afinal também já sabia perfeitamente, que a caridade autoral tem de começar em casa porque todas as personagens são quem as imagina” (Macedo, 2005, p. 146).

A reflexão sobre a criação literária atinge o auge no capítulo “Duplicações”, em que Júlia enfrenta as principais questões em torno de suas criações: a relação de poder entre ela e seus personagens, o quanto estes representam ou são continuções daqueles seres que de fato existiram, e em que medida seu projeto de romance pretende falar da verdade, de verdades possíveis, ou de si mesma.

Ao consultar o namorado, o também jornalista Carlos Ventura, sobre seus escritos, Júlia é desencorajada, sob o argumento de que muito já se escreveu sobre o duplo. Para comprová-lo, Ventura enumera várias obras e autores, como Saramago, Sá-Carneiro, Dostoievski, Poe. E conclui: “Como literatura, esquece. Deixa ficar feito” (Macedo, 2005, p. 155). Mas se já não confiamos no narrador Helder Macedo, cuja teoria da narrativa exibida desde *Partes de África* tem algo de jogo, pista falsa para o leitor que busca a interpretação unívoca do enigma ficcional, por que confiaríamos em Ventura? De certa forma, os próprios romances de Macedo negam a

premissa do jornalista, que é a de que um tema literário, esgotado na vetusta tradição, não mereceria ser retomado. Afinal, seus romances dialogam constantemente com outras obras, eleitas como um pequeno cânone de referência para o autor: Garrett, Machado de Assis, Camões, Sá-Carneiro, dentre outros. De certa forma, o apoio nos textos da tradição é, também, a avaliação do romance possível. O procedimento é tão exacerbado que se evidencia como falso. Não apenas nos motivos, mas na estrutura do texto.

Assim, o excesso de citações de autores que trabalharam o tema do duplo, por parte de Carlos Ventura, ao invés de anular a leitura de *Sem nome* através da ótica do duplo, acaba autorizando essa abordagem. Ou, pelo menos, não a anula inteiramente, considerando principalmente a importância do tema neste e nos romances anteriores de Helder Macedo.

Vejamos: desde *Partes de África*, Macedo utiliza-se do duplo, seja na descrição do modelo familiar (a oposição entre núcleo paterno e materno), ou o enredo de “Um drama jocoso”, uma paródia da ópera *Dom Giovanni*, de Mozart. O duplo é mais evidente em *Pedro e Paula*, cujos irmãos do título, a exemplo de Pedro e Paulo, do romance de Machado de Assis *Esau e Jacó*, representam posições políticas (supostamente) diferentes. Em *Vícios e virtudes*, o jogo de espelhos é também bastante claro, não apenas no título do livro (oposição retomada no decorrer do romance), mas na própria composição de Joana, a protagonista que é um duplo da mãe de D. Sebastião.

Já *Sem nome* é todo estruturado em contradições, oposições e duplicações, verossímeis ou não. O principal duplo é Júlia de Sousa, réplica da desaparecida Marta Bernardo. As evidências de que sejam a mesma pessoa chegam ao ponto de “desafiar todas as possibilidades” (Macedo, 2005, p. 27): além da grande semelhança física, elas aparentemente possuem o mesmo nome; Júlia vive no mesmo endereço em que Marta viveu nos anos 70; e não pode ser filha de Marta, pois esta, é sabido, não poderia ser mãe, depois da tortura sofrida pela polícia política. Como se não bastasse, ainda é revelado, mais tarde, que eram ambas crescidas na mesma região, relacionadas a uma mesma família.

A inverossimilhança da trama não depõe contra *Sem nome*, mas é uma prova de que o romance opera no limite de algumas convenções romanescas. Questionando a validade de um mote literário consagrado — o duplo — o autor está perguntando ao leitor e a seu personagem, a escritora, qual seria, hoje, a forma possível do romance.

Os espelhamentos repetem-se em diferentes níveis: a vida de Marta é reconstituída de acordo com dois pontos de vista, de Júlia e José; a experiência de José Viana com seu passado tem dupla significação, sendo a mais evidente a afetiva, indissociável de outra, política, pois sua deserção corresponde ao abandono da família, da amante e do país. As próprias personagens são ambivalentes, e seu processo de composição sempre bipartidos: o pai revolucionário e a mãe conservadora de Júlia modelam seu caráter; seus dois amigos, Duarte Fróis e Carlos Ventura, são realidades distintas e separadas, sendo que para cada uma Júlia assume uma persona diferente.

Com Duarte Fróis, é estabelecido um jogo de sexualidade com requintes de crueldade; com Carlos Ventura, a relação entre mestre e pupila é balanceada com um relacionamento sexual absolutamente indiferente a ela. Júlia, então, é como uma personagem vazia, destituída de um caráter forte, e suas relações com os amigos são, em suas próprias palavras, relações de “faz de conta”. Para cada homem, ela se apresenta como um personagem diferente. Já a história de José Viana estabelece um outro patamar para o jogo de identidades, pois no seu caso não se tratava de um faz de conta, mas de um “em vez de”. Não uma mentira plena, mas um jogo de variantes, de possibilidades. Se com os outros o faz de conta era considerado verdade, através de um jogo de palavras, no caso da história de Marta são os eventos verdadeiros que vão ser transformados em ficção.

Portanto, a reflexão sobre a escrita ficcional é também propulsora do amadurecimento de Júlia. Ainda iniciando seu trabalho, sua visão sobre o estatuto da ficção é ingênua, pois seu relatório almeja a uma objetividade impossível. Sem conhecer a fundo sua personagem, a jornalista faz afirmações categóricas sobre Marta, baseadas em uma versão possível dos fatos. Mas ela descobre, no decorrer do romance, o que o narrador de *Partes de África* já sabia, “que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ter escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos” (Macedo, 1999, p. 10).

O primeiro passo de Júlia à caminho da maturidade literária é desistir da verdade objetiva. Escrever, descobre Júlia, é escrever sobre si mesma. É ficcionalizar-se, “tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções”. Todas as personagens são, afinal, “quem as imagina”. O duplo é metáfora da experiência literária, na medida em que, novamente nas palavras de Helder Macedo, “o que se imagina tem sempre mais a ver com quem imagina do que com quem é imaginado” (Macedo, 2005, p. 146).

Talvez, o duplo mais importante seja José, em relação à Júlia. Como em *Pedro e Paula*, são dois personagens que representam momentos históricos distintos e subsequentes. A oposição entre as gerações evidencia-se nas palavras de José Viana: sua carta à Júlia dá voz, mesmo que de forma tortuosa, à sua visão política do mundo, e adquire certa dimensão de discurso político:

hoje em dia está na moda desvalorizar a importância histórica do Partido de que fui militante. O heroísmo dos camaradas que resistiram às torturas. Que morreram declarando até ao último murmúrio que não tinham declarações a prestar por não reconheceram a legitimidade dos seus acusadores (...). A lutarem pela liberdade em nome de um sistema político que a reprimia ainda mais brutalmente nos países onde tinha sido implementado. Porque, depois de implementado, traído” (Macedo, 2005, p. 123).

Segue um ataque à globalização insensível e referências ao momento político imediato de Portugal, no verão de 2004, em meio à crise no Governo português. Trata-se de um longo comentário que, pelo tom de crônica política, destoa do resto do romance. A ausência do narrador Helder Macedo, se faz notar particularmente a esta altura: afinal, em romances anteriores, principalmente *Partes de África*, textos de natureza diversa — ensaística, poética, dramática — conviviam mais harmoniosamente, em grande parte devido à condução do narrador. E embora esta diferença de registros não se apresente em *Sem nome*, e neste capítulo em especial (capítulo 9, “Renovadores”), com a mesma coerência estrutural de *Partes de África*, podemos tentar compreendê-la em função de outro procedimento ficcional, já descrito pelo próprio Helder Macedo em alguns de seus ensaios, principalmente em seu célebre ensaio dedicado a Camilo Castelo Branco, “A brasileira de Prazins: fragmentação e unidade.

Vejam: José Viana faz menção à morte de Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira ministra em 1979-80, de quem Helder Macedo foi secretário de Estado da Cultura. A relação entre o novo governo e a morte de Pintasilgo não é, evidentemente, de causa e efeito, diz-nos o narrador, mas de uma “justaposição retrospectiva” que “fazia com que passasse a ser, como narrativa histórica” (Macedo, 2005, p. 117). Ou seja, são eventos que, concomitantes, adquirem um sentido novo se analisados historicamente. Aqui, talvez, o narrador tenha revelado uma das mais relevantes possibilidades de leitura da ficção macediana. E a lembrança de dois ensaios de Helder Macedo será iluminadora destes procedimentos.

Uma dos principais referências literárias em *Sem nome* é *A brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco. Este romance, de 1882, possui duas histórias aparentemente distintas

entre si, as desventuras amorosas de Marta, a brasileira do título e vítima de um casamento infeliz, e a aparição, na mesma província, de um impostor que ilude um grupo de homens, fazendo-se passar pelo rei D. Miguel. Helder Macedo sugere, em um ensaio, que entre as duas partes do romance haveria uma “justaposição significativa”, uma “deliberada correspondência semântica entre a burlesca sociedade portuguesa (...) e a alucinatória Marta” (Macedo, 2007, p. 47). No romance de Camilo, os dois enredos funcionam como metáforas do sebastianismo, na medida em que tratam da crença cega no retorno de uma figura mistificada (o amante morto de Marta, o próprio rei Dom Miguel) espera que dá sentido à vida desta comunidade. Tudo é burla, logro, ilusão. Assim sendo, mais que a verdade, vale o discurso artificial construído sobre um engano primordial, e que convence quem quer ser convencido.

Helder Macedo já analisara *As viagens da minha terra* de forma semelhante. Entre a novela da menina dos rouxinóis e o relato de viagem realiza-se uma “profunda unidade temática”, já compreendida por analistas como Ofélia Paiva Monteiro. Abundam antíteses no romance, e a contradição formal entre a conservadora novela de Joaninha e Carlos e a liberdade digressiva das observações de viagem apontam para o mesmo resultado: a impossibilidade de se reavaliar a história portuguesa de forma ordenada, senão pela ficção. É a ficção que ordena a reflexão histórica, e o fato de a novela contaminar o plano da viagem (quando, ao final, o narrador encontra-se com os personagens da novela) comprova que ficção e História são, afinal, indissociáveis. O próprio Garrett, citando Maistre, no início do romance, diz que fará uma crônica, caracterizada “como uma composição de partes independentes” (Macedo, 2007, p. 13). Para tanto, história e ficção se “entrelaçam”, “enredam-se” em uma mesma “meada”, termos não por acaso muito caros a Macedo, que associa os “nós verdadeiros” da História aos “laços fingidos” da ficção, para citar *Partes de África*.

Assim como a “justaposição significativa” de Camilo Castelo Branco e Almeida Garrett, a “justaposição retrospectiva”, em *Sem nome*, a que sobrepõe a descrição de eventos políticos à intriga romancesca, pretende adquirir um sentido que ultrapasse o de simples detalhe histórico. A morte de Pintassilgo, em um contexto de sensível tensão política nacional e transformações econômicas mundiais, simbolizam uma ruptura com os sonhos da geração anterior à Revolução dos Cravos. E se Júlia reconstrói sua identidade através da redação de uma ficção, para José, a carta “política” tem a mesma função catártica, no sentido de reavaliação do passado político e

confirmação de que é preciso adotar uma nova postura, política e pessoal. É o “passado a abrir espaço para o futuro” (Macedo, 2005, p. 117).

O questionamento sobre a forma possível do romance ganha, com o referido panorama histórico, outro sentido: se a exploração do tema do duplo é provocativa, a elaboração de um discurso tão politicamente comprometido quanto o de José Viana, e destoante do conjunto do livro, pode ser compreendido como um questionamento igualmente extremo do romance possível, passado agora por outro gênero, o romance político ou engajado.

Desse modo, os dois núcleos temáticos apontados no início deste texto - a reavaliação do passado político e pessoal por José Viana e o amadurecimento literário e pessoal de Júlia de Sousa - desenvolvem-se em consonância com as questões metalingüísticas, a saber: a manipulação evidente da crônica política e do tema do duplo. Uma das pistas para comprovar esta leitura está no próprio título do livro: a expressão “sem nome” aparece ao menos duas vezes no corpo do romance, e une desta forma as duas linhas temáticas.³ A primeira ocorrência se dá nas palavras de José Viana, ao se referir a novas formas de engajamento político no Portugal de hoje:

por essas e por outras, após o colapso do império soviético, o próprio Partido Comunista Português, para dar um exemplo que me toca, já nem com grupo de pressão consegue servir. A luta tem que ser outra. Ainda sem nome. Com formas de ação ainda por encontrar para propósitos ainda por determinar (Macedo, 2005, p. 124).

A segunda ocorrência está na referência, por parte do narrador, à sensação de liberdade experimentada por Júlia ao sentir-se, pela primeira vez, “senhora de si própria”, experiência derivada de sua busca pela maturidade literária. Realizar-se como escritora é, para Júlia, poder criar uma nova identidade: “Tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome” (Macedo, 2005, p. 130).

E, nos dois casos - a luta política e a dedicação artística - tratam-se de ações em aberto, que apontam para o futuro. Ainda a serem definidas.

³ Quanto ao título do romance, Macedo contou em entrevistas uma pequena anedota: aprendendo a manusear o computador, nomeou o arquivo do romance, temporariamente, como “Sem nome” até que, ao final da redação, descobriu que não poderia ser outro o título do livro.

REFERÊNCIAS

ABELAIRA, Augusto. **O bosque harmonioso**. Lisboa: Sá da Costa Editores, 1982.

CARVALHO, Mário de. **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. **Sem nome**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

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

VILA-MATAS, Enrique. **O mal de Montano**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.